

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Bilder von Historien.

Die Tapisserien der Familie Harrach
als moralisches Hochzeitsgeschenk?

Verfasserin / Verfasser

Doris Binder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Dezember 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Geschichte

Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Beatrix Bastl

Meiner Mutter gewidmet
(1940-2005)

Danksagung

Zunächst möchte ich mich ganz herzlich bei Frau Univ.-Doz. Dr. Beatrix Bastl bedanken, die es mir ermöglichte diese Arbeit zu schreiben und viel Geduld, Verständnis und hilfreiche Tipps für mich hatte.

Prof. Gernot Heiss für seine Anregungen und für sein Interesse an meiner Arbeit. Weiters möchte ich mich bei Prof. Andreas Schmidt – Collinet, Institut für Archäologie, bedanken für seine Einführung in die Welt der antiken Mythologie und die hilfreichen Tipps für meine Arbeit. Weiteren Dank schulde ich Dr. Katja Schmitz von Ledebur vom Kunsthistorischen Museum Wien, Frau Dr. Evelyn Oberhammer von Liechtenstein Archiv in Wien und Frau Dr. Sabine Heym von der bayrischen Schlösserverwaltung. Einen weiteren Dank an Herrn Dr. Jaroslav Zezulic nach Zamek Kunin (Schloss Kunewald) für die Übermittlung einiger wichtiger Archivalien und Informationen zur Biographie von Friedrich August von Harrach .

Einen ganz herzlichen Dank an meine Studienkollegin und Freundin Frau Mag. Silvia Hölbl für ihr stundenlanges Zuhören, ihre Aufmunterung, ihr Interesse und die spannenden Diskussionen – ohne Sie hätten die Recherchen bestimmt nur halb soviel Spaß gemacht.

Einen Dank an Ernst Harrach der seine Zustimmung zu dieser Arbeit und der Veröffentlichung der Fotos gab. Dem Bayrischen Staatsministerium für Inneres, Abteilung Presse und Öffentlichkeitsarbeit, welche mir freundlicherweise eine Fotografie der dort befindlichen Tapiserie zur Verfügung stellte.

Dem Team der Universitätsbibliothek der Akademie der bildenden Künste, besonders Mag. Renata Granat, Mag. Martin Kreuz, Domenica Lachnit, Angelika Chwatal und Andreas Ferus.

Und „last but not least“ meinem Mann für die Liebe und das Lachen und seine Unterstützung in einer schwierigen Zeit.

Inhaltsverzeichnis

<i>I. Einleitung</i>	11
<i>II. Mit Klios Augen</i>	13
1. Geschichts-Bilder	14
2. Symbole, Bilder, Zeichen – ein Code der Frühen Neuzeit ?. 18	
3. Frühe Neuzeit, Barock und Repräsentation – Definitionen und Abgrenzungen	24
3.1. Zum Nachleben des antiken Mythos	26
4. Historischer Abriss der Grafen von Harrach	29
4.1. Ferdinand Bonaventura von Harrach	30
4.2. Aloys Thomas von Harrach	35
4.3. Friedrich August von Harrach	38
5. Architektur und Kunst – Dokumentation einer Dynastie	43
6. Gräfliches Familienbild – Friedrich August von Harrach und Familie	49
6.1. Rot und Gold – Farben der Harrachs	59
7. Tapisserien	61
7.1. Tapiserie oder Gobelin? – Kurze historische Einführung	61

7.2.	Herstellung von Bildteppichen.....	62
8.	Text und Textil – Informationsmedien der frühen Neuzeit...	68
8.1.	Namensgebung und Interpretation visueller Quellen – Ein schwieriges Unterfangen	72
<i>III.</i>	<i>Die Tapisserien der Familie Harrach</i>	<i>74</i>
1.	Die Tapisserien in Schloss Prugg – Vergleich der Serien in Wien, München und Prugg	74
2.	Eingrenzung des Zeitraumes der Herstellung der Tapisserien	77
3.	Sieben Tapisserien, die Familie Harrach – und dann?	78
4.	Bestellung und Erwerb von Tapisserien.....	83
5.	Identifikation und Interpretation der Prugger – Serie	85
5.1.	Venus und Adonis	86
5.2.	Triumphzug von Bacchus und Ariadne.....	95
5.3.	Opfer der vier Jahreszeiten an den Lichtgott	102
5.4.	Krönung der Flora durch Amor und Zephyr	108
5.5.	Eurydike wird von der Schlange gebissen	114
5.6.	Merkur übergibt dem Bacchusknaben den Nymphen von Nysa.....	119
5.7.	Luna und Endymion	125
6.	Beschreibung der Bordüre.....	129

7.	Zusammenfassung & Zuschreibung der Prugger - Serie....	131
8.	Moralisches Hochzeitsgeschenk – Weiblicher Tugendkatalog und männlicher Fürstenspiegel	133
9.	Resümee und Ausblick	146
10.	Bildindex.....	149
<i>IV.</i>	<i>Anhang</i>	<i>159</i>
1.	Quellen	159
2.	Abbildungsverzeichnis	161
3.	Bibliographie.....	167
4.	Abkürzungsverzeichnis.....	186
5.	Abstracts.....	187
6.	Curriculum Vitae.....	191

Unterscheidungen verstehen sich nicht von selbst.

Sie müssen gemacht werden.

Niklas Luhmann¹

I. Einleitung

Durch ein Forschungsprojekt kam ich in Berührung mit der adeligen Welt der Frühen Neuzeit, sie erschloss sich mir durch ein Medium das farbenfroher nicht hätte sein können: Bildteppiche, um genauer zu sein handelte es sich hierbei um Tapisserien, welche sich in Schloss Prugg (Bruck an der Leitha, Niederösterreich) befanden. Bei einer Exkursion durch dieses Schloss fanden wir sieben farbenprächtige Tapisserien mit lebensgroßen Figuren in leuchtenden Farben. Und so begannen meine Recherchen für diese Diplomarbeit, welche sich nicht allein auf das Bildmedium konzentrierte, sondern gleichzeitig einen tieferen Einblick in die Welt der Familie Harrach des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ermöglichte. Hier galt es tiefer einzudringen in eine Zeit, in der eine reiche Bilderwelt existierte, besonders zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert.² Die Identifizierung dieser Bilderthemen bleibt dem – heutigen - Betrachter meist verschlossen, da es sich hierbei um scheinbar bunt zusammen gewürfelte Darstellungen aus Literatur und Geschichte handelt.³ Zeigen diese Szenen Themen der Antike und der eigenen Geschichte, Bilder von Liebespaaren, heroischen Taten und grausamen Ereignissen,⁴ erleben die Protagonisten dieser Sagen, welche Götter, Heroen, Halbgötter und Menschen sind, die ganze Bandbreite menschlicher Gefühle. Untersuchungen von Adelsbibliotheken zeigten, dass der österreichische Adel die Geschichte aus der Antike kannte und die Werke dazu besaß, denn „die genaue Kenntnis dieser Werke war Voraussetzung für jeden Betrachter zum Verständnis des Dargestellten“.⁵ Der Mythos wurde von Platon definiert als „*Eine Erzählung über Götter und göttliche Wesen, Heroen und Abstiege ins Jenseits*“.⁶

¹Niklas Luhmann / Karl Eberhard Schorr, (Hg.): Zwischen Anfang und Ende. Fragen an die Pädagogik. Frankfurt am Main 1990.

²Ulrike Knall - Brskovsky, Ethos und Bildwelt des Adels, In: Katalog des NÖ Landesmuseums, Neue Folge Nr. 251 ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500 – 1700, Wien 1990, 481.

³Knall - Brskovsky, Ethos und Bildwelt, 481.

⁴Ebd., 481.

⁵Knall - Brskovsky, Ethos und Bildwelt, 481.

⁶Vgl. Lucia Impelluso (Hg.), Götter und Helden der Antike, Berlin 2003, 6.

Meine Arbeit begann mit der Entschlüsselung der abgebildeten Szenen und das Ergebnis zeigt, dass *„die Frage nach dem Inhalt und der Bedeutung legitim ist und erklärt so Abweichungen von der mythologischen Tradition, welche nicht nur dem „Maler“ zugeschrieben werden können“*⁷, sondern erst im Kontext mit den Archivalien der Familie Harrach einen Sinn ergeben. Die Frage nach dem „Sinn“ der Geschichte meint, dass die „zeitliche Erstreckung der menschlichen Welt im Schema von Subjektiven gedeutet wird.“⁸ Rösen schreibt, dass der Sinnbegriff aufs Engste mit Absicht und Zielgerichtet zusammenhängt, dass menschliches Handeln als Aktivitäten eines denkenden und reflektierenden Subjekts auszeichnet.

Es begann eine intensive Recherche in verschiedenen Archiven zur Familie Harrach – welche den größten Teil der Arbeit darstellte und zu einer aufregenden Spurensuche wurde. Ob die Grafen von Harrach die Tapisserien speziell für sich anfertigen ließen und das Wissen dazu besaßen oder ob der Ankauf der Tapisserien nur eine Investition war, wird im Laufe dieser Arbeit beantwortet werden.

Zunächst folgt ein kurzer methodischer und theoretischer Überblick über den Zugang zur historischen Bildwissenschaft und zur Frühen Neuzeit und ein kurzer historischer Abriss zur Familiengeschichte der Grafen Harrach in der Frühen Neuzeit.

Im zweiten Teil der Arbeit erfolgt eine Einführung zur Thematik der Tapisserien, ihrer Verwendung und Bedeutung innerhalb der Gesellschaft.

Der dritte Teil dieser Arbeit bestand in der Beschreibung, Interpretation und Vergleiche der sieben Tapisserien in Schloss Prugg, sowie eine Zusammenfassung über Bestellung und Erwerb der Tapisserien der Grafen von Harrach. Weiters soll versucht werden die Bedeutung der Tapisserien innerhalb der Familie Harrach herauszustellen und aufzuzeigen, dass die sieben Tapisserien nicht nur repräsentative Funktion besaßen, sondern gleichermaßen als Informationsträger fungierten.

⁷ Iris Marzik, Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, früher Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte, Hg. Wolfram Prinz, Band 13, Berlin 1996, 11.

⁸ Vgl. Jörn Rösen, Zerbrechende Zeit – Über den Sinn der Geschichte, Köln 2001, 8.

„Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt.“

Johann Wolfgang von Goethe⁹

II. Mit Klions Augen –

Methodischer und theoretischer Überblick zur Betrachtung von Bildern als historische Quellen

Erst in letzten Jahren hat die Geschichtswissenschaft begonnen Bilder als historische Quellen wahrzunehmen. Die „Historische Bildkunde“ oder „Historische Bildforschung“ stützt sich auf ein Modell, dass von Erwin Panofsky für die Kunstgeschichte entwickelt wurde und von Rainer Wohlfeil für die Geschichtswissenschaft adaptiert wurde.¹⁰ Lange Zeit wurden Bilder daher nur zu Illustrationszwecken verwendet, ihre einzige Aufgabe war die Abbildung der Mimesis.¹¹

Bilder als historische Dokumente können Aufschluss geben über die Vergangenheit, sie bilden diese jedoch nicht ab, sondern vielmehr wird die Vergangenheit durch den Künstler interpretiert.¹² Bilder sagen somit etwas über den „Menschen in der Vergangenheit, seine Wahrnehmung der Welt, seine sozialen Beziehungen und deren Veränderungen aus.“¹³

⁹ Johann Wolfgang von Goethe, Lied des Lynkeus, Faust II. Teil, zitiert nach: Marshall Mc Luhan, Die magischen Kanäle. Understanding Media, Basel 1995, 13.

¹⁰ Sabine Büttner, Bilder als historische Quellen (2.4.2007), In: Historicum.Net. <http://www.historicum.net/lehren-lernen/arbeiten-mitquellen/bilder-als-quellen/> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

¹¹ Stefan Haas, Vom Schreiben in Bildern. Visualität, Narrativität und digitale Medien in den historischen Wissenschaften, In: *zeitenblicke* 5 (2006), Nr. 3, [2006-12-03], URL: http://www.zeitenblicke.de/2006/3/Haas/index_html vom 2.11.2007 [letzter Zugriff am 2.11.2007]

¹² Sabine Büttner, Bilder als historische Quellen (2.4.2007), In: Historicum.Net.

¹³ Sabine Büttner, Bilder als historische Quellen (2.4.2007), In: Historicum.Net.

1. *Geschichts-Bilder*

Die Frage, ob es legitim ist sich mit Bildern im Rahmen der Geschichtswissenschaft zu beschäftigen, welchen Nutzen und Erkenntnis man daraus gewinnen kann, stellte sich, ebenso wie die Frage, ob die Arbeit dieses Themas nicht zu kunsthistorisch sei? Zu der Beantwortung dieser Frage soll ein kurzer Exkurs zum Thema „Lesen in der Frühen Neuzeit“ gestattet sein. Bereits Behringer hat die Frage aufgeworfen ob nicht die Gutenberg - Galaxis als „printing revolution“ überbewertet worden ist? Gab es den in Gutenbergs Zeiten keine Nachrichten die es wert gewesen wären gedruckt zu werden? Im Zeitalter der Reconquista, der Türkenbelagerungen, der Reformation und der Entdeckungen schwer vorstellbar.¹⁴ Wenn man allerdings eine reformatorische Flugschrift aus dem Jahr 1524 betrachtet, so beantwortet sich Behringers Frage. Denn der erste Satz dieser Flugschrift lautet „*Lieber Leser, kannst du nit lesen, so such Dir einen jungen Mann, der Dir diesen Text vorleset [...]*“.¹⁵ Lesen in der Frühen Neuzeit konnten nur die wenigsten Menschen, es standen zwar die Medien zur Verfügung aber diese konnten - noch - nicht genutzt werden. Das gesprochene Wort und das Bild prägten weiterhin den Alltag der meisten Menschen – die 1. Leserevolution Mitte des 15. Jahrhunderts – nach Chartier – hatte keine Auswirkungen.¹⁶ Bereits Manguel sieht den großen Vorteil, dass Text in einer fremden Sprache – sei man ihrer nicht mächtig – nicht gelesen werden kann, ist das Medium aber bebildert so kann man dem Text zumindest eine Bedeutung zumessen. Die Augen – genauer: der Sehsinn – wird somit zum wichtigsten Instrument des Lesen ob es sich nun um Text oder Bilder handelt.¹⁷ Bereits im Jahr 1025 verfügte die Synode von Arras: „Was das gemeine Volk nicht durch Lektüre der Heiligen Schrift erfassen kann, soll es durch die eingehende Betrachtung von Bildern erlernen“.¹⁸

¹⁴ Vgl. Wolfgang Behringer, „Von der Gutenberg-Galaxis zur Taxis-Galaxis“. Die Kommunikationsrevolution – ein Konzept zum besseren Verständnis der Frühen Neuzeit, In: Johannes Burkhardt, Christine Werkstetter (Hg.), *Historische Zeitschrift - Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit*, Beiheft 41, München 2005, 39-56 hier: 41.

¹⁵ Stefan Füssel, *Klassische Druckmedien der Frühen Neuzeit*, In: Johannes Burkhardt, Christine Werkstetter (Hg.), *Historische Zeitschrift - Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit*, Beiheft 41, München 2005, 57-62 hier: 57.

¹⁶ Vgl. einen guten Überblick zur Thematik des Lesens bieten: Roger Chartier/ Guglielmo Cavallo (Hg.), *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Buchdruck*, Frankfurt/New York 1999 und ebenfalls: Alberto Manguel, *Eine Geschichte des Lesens*, Reinbeck bei Hamburg 2000.

¹⁷ Zum Sehsinn vgl. Wolfram Aichinger, Franz X. Eder, Claudia Leithner (Hg.), *Sinne und Erfahrung in der Geschichte (=Querschnitte, Band 13)*, Innsbruck/Wien/München/Bozen 2003.

¹⁸ Alberto Manguel, *Eine Geschichte des Lesens*, 120.

In dieser Arbeit geht es nicht um eine Analyse des Werks, sondern das Werk – in diesem Fall die Tapisserien – dienen der Erkenntnis. Bereits seit dem 19. Jahrhundert konnte sich die Meinung, dass Bilder und andere Kunstwerke hervorragende Dokumente historischer Zusammenhänge seien auf die Ästhetik Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770-1831) berufen, hier ist das Kunstwerk „Leitfossil“ des historischen Prozesses.¹⁹ Die visuellen Quellen, dazu gehören nicht nur Gemälde, sondern ferner Wandmalereien, Tafelbilder, Reliefs, Tapeten und kunsthandwerkliche Gegenstände, und ihre Bedeutung für die Gesellschaft der Frühen Neuzeit kann durch die Publikationen der Zeit zum Teil erschlossen werden. Wichtig hierbei sind vor allem die Erziehungs- und Moralbücher.²⁰ Diese geben einen Einblick in die Gedankenwelt und legen die herrschenden Normen offen.

Bei den vorliegenden Quellen war eine Beschäftigung mit der römischen und griechischen Mythologie unerlässlich, ebenso wie die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und Kultur der frühen Neuzeit. Hierzu war es notwendig sich mit Ikonographie, Ikonologie und Semiotik zu beschäftigen, da diese drei Teilgebiete der Kunstgeschichte für den/die HistorikerIn der/die mit visuellen Quellen arbeitet, wichtige Hilfsmittel darstellen. Das Bild als Quelle birgt viele heikle Probleme mit sich, Peter Burke weist bereits daraufhin, dass es schwierig ist die Aussage des Bildes in Worte zu fassen, da ihre Entstehung im Dunklen liegt. Ebenso wie bei schriftlichen Quellen findet die hermeneutische Methode bei visuellen Quellen Anwendung. Bilder als Quellen historischer Sachverhalte, unabhängig von ihrer ästhetischen Qualität, anders als in der Kunstgeschichte, zielen die Fragen der Geschichtswissenschaft darauf ab „Was sie mitteilen? Auf welche geschichtlichen Zusammenhänge beziehen sich ihre Botschaften?“. Primär dient das Bild als Erkenntnis der geschichtlichen Welt, dass damit nur ein Teil des Werks erfasst werden kann, ist klar.²¹ Bilder dienen als Informationsquellen für die Geschichtswissenschaft, diese können vergnügen und verletzen, informieren, täuschen und manipulieren, oftmals dienen Bilder nicht der Abbildung der Realität, sondern sie symbolisieren.²² *„Zur Bewertung von Bildern als Geschichtsquellen vermerkt Wohlfeil, dass ein Bild nicht nur den anderweitig*

¹⁹ Vgl. Bernd Roeck, Vom Umgang mit Bildern, Innsbruck 2006, 21.

²⁰ Vgl. Knall - Brskovsky, Ethos und Bildwelt, 481.

²¹ Vgl. Knall – Brskovsky, Ethos und Bildwelt, 32.

²² Ralph Andraschek-Holzer/Martina Fuchs, Geschichte in Bildern?, In: Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit, Geschichte in Bildern?, 6. Jahrgang, Heft 2, 3.

erarbeiteten Kenntnisstand zu ergänzen vermöge, sondern aus anderen Quellen nicht erschließbare Erkenntnisse vermitteln.“²³ Bei der Betrachtung von Bildern spielen sowohl die Ikonographie als auch Ikonologie eine große Rolle, die Beschäftigung mit beiden ist daher unerlässlich. Bilder sind dazu da um sich mitzuteilen, Ikonographie und Ikonologie dienen hier als „Übersetzungsprogramm“.²⁴

Der Begriff der Ikonologie und Ikonographie erlebte im 20. Jahrhundert eine Wiederbelebung, bereits das bekannte Werk Cesare Ripas aus dem Jahre 1593 trug den Titel „Iconologia“. Der Terminus der Ikonographie war bereits im 19. Jahrhundert in Gebrauch. Peter Burke bezeichnete jene Kunsthistoriker, die sich eingehend mit der Praxis der Ikonographie beschäftigten als Ikonographen, für die es nicht einfach darum gehe Bilder anzuschauen, sondern diese müssten gelesen werden.²⁵ Die Idee des „Bilderlesens“ geht in der christlichen Tradition weit zurück bis hin zu den Kirchenvätern, besonders Gregor der Große (590-604) war ein Befürworter.²⁶ „Das Mittelalter ist eine Zivilisation der Schau, in der die Kathedrale als großes steinernes Buch fungiert und praktisch als Werbeplakat, als Fernseh Bildschirm, als mystischer Comic Strip, der alles erzählen und alles erklären muss: die Völker der Erde, die Künste und die Berufe, die Tage des Jahres, die Jahreszeiten der Saat und der Ernte, die Mysterien des Glaubens, die Anekdoten der heiligen und der profanen Geschichte und das Leben der Heiligen“ wie es Umberto Eco formulierte.²⁷ Dies trifft nicht nur auf das Mittelalter zu, sondern gleichermaßen auf die Frühe Neuzeit. Erwin Panofsky wies daraufhin, „[...]“, dass Bilder Teil einer ganzen Kultur sind und ohne Kenntnis dieser Kultur nicht verstanden werden können“.²⁸ Als Beispiel hierfür, führt er das letzte Abendmahl an, das für einen australischen Buschmann nicht als solches erkennbar sei, sondern einfach ein Essen darstellt – diese Beispiele ließen sich beliebig fortführen.²⁹ Damit die Botschaft des Bildes verstanden werden kann, muss man sich mit den kulturellen Codes vertraut machen.³⁰

Das Wort Ikonographie leitet sich von den griechischen Wörtern „eikon“ (*Bild*) und „graphien“ (*schreiben*) ab, womit die wortwörtliche Übersetzung

²³ Ralph Andraschek – Holzer, Historische Bildkunde, In: Geschichte in Bildern?, Wiener Zeitschrift für Geschichte der Neuzeit, Heft 2, 6. Jahrgang 2006, Wien 2006, 11.

²⁴ Peter Burke, Augenzeugenschaft, Berlin 2003, 39.

²⁵ Vgl. Burke, Augenzeugenschaft, 40.

²⁶ Ebd., 40.

²⁷ Umberto Eco, Über Gott und die Welt, 35.

²⁸ Panofsky, In: Peter Burke, Augenzeugenschaft, Berlin 2003, 42.

²⁹ Panofsky, In: Burke, Augenzeugenschaft, 42.

³⁰ Vgl. Burke, Augenzeugenschaft, 43.

„Bildbeschreibung“ lautet. Roelof van Straten beschreibt die wichtigste Absicht des Ikonographen „sei die Bestimmung des Dargestellten und – so vorhanden – das Aufdecken und Erklären der tieferen Bedeutung“.³¹ Weiters verweist van Straten auf die drei Bedeutungsschichten, welche man unterscheiden kann und welche durch Wohlfeil an die historische Bildkunde angepasst wurde.³² Die erste Phase wäre die prä-ikonographischen Beschreibung, diese besteht darin zu beschreiben was man sieht. Die zweite Phase, die ikonographische Beschreibung, ist die Beschreibung dessen was „Thema“ des Kunstwerks ist, und weiters die Identifizierung der dargestellten Personen und Figuren. Ferner sollte es möglich sein, die Quellen für die Darstellungen des Künstlers zu identifizieren. Die dritte Phase ist ikonographische Interpretation, deren Zweck darin liegt herauszufinden, ob es möglich ist dem Kunstwerk eine „tiefere Bedeutung“ zu geben, von der man annehmen kann, dass es im Sinne des Künstlers lag. Mit der tieferen Bedeutung ist das Nicht-Offensichtliche im Kunstwerk gemeint, welches ein gewisses Maß an Wissen voraussetzt.³³

Dieses Interpretationsmodell sollte vom Historiker durch sozialhistorische Fragestellungen erweitert werden.³⁴ Allerdings verweist Peter Burke in seiner „Augenzeugenschaft“, dass es hier dazu kommen kann, dass *„Bilder stumme Zeugen sind, und es ist schwierig, ihre Aussage in Worte zu übersetzen. Möglicherweise wurden sie geschaffen, um eine ganz eigene Botschaft zu übermitteln, was Historiker oft genug ignorieren, weil sie zwischen den Zeilen der Bilder lesen wollen, um etwas zu erfahren, vom dem die Künstler gar nicht wussten, dass sie es vermitteln.“*³⁵ Ebenso sind der Ikonologie Ziele und Grenzen gesetzt, ein wichtiges Werk für die Entschlüsselung von Bildern bietet Cesare Ripa's „Iconologica“³⁶ (1593), Erich Gombrich wies daraufhin, *„dass Ripas Werk kein Wörterbuch ist, keinen piktographischen“*³⁷ Code zur

³¹ Vgl. Ernst H. Gombrich, Das symbolische Bild – Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986, 24.

³² Roelof van Straten, Einführung in die Ikonographie, Berlin 2003, 16.

³³ Gombrich, Das symbolische Bild, 24.

³⁴ Heike Talkenberger, Historische Erkenntnis durch Bilder, In: Hans – Jürgen Goertz (Hg.), Geschichte Ein Grundkurs, Reinbeck bei Hamburg 1998, 87.

³⁵ Vgl. Burke, Augenzeugenschaft, 15.

³⁶ Cesare Ripa wurde um 1560 in Perugia, Italien, geboren und trat wahrscheinlich schon als Kind in die Dienste von Kardinal Antonio Maria Salviati, dort wurde er Maggiordomo (Art von Vorsteher des Haushalts). In seiner Freizeit begann er zu studieren und eines der wichtigsten Bücher zu schreiben: die Iconologica. Die erste Ausgabe erschien noch ohne Illustrationen 1593, die dritte Auflage von 1603 enthielt bereits einige hunderte Illustrationen, In: Roelof van Straten, Einführung in die Ikonologie, Berlin 2003, 41.

³⁷ Begriff Piktographie: die Piktographie ist eine Symbol - Bilderschrift, es werden bestimmte Vorstellungen wie Telefon, Rolltreppe usw. bildlich wiedergegeben, sie ist an keine Sprache gebunden, In: Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7001.html vom 15.1.2007 [letzter Zugriff 15.01.2007].

*Wiedererkennung von Bildern bietet.*³⁸ Bernd Roeck verweist in seinem Aufsatz „Vom Umgang mit Bildern“ das sich die Methode als Irrweg erwiesen hat. Der Anspruch der Ikonologie kann nicht eingelöst werden, dies hat Panofsky in späten Jahren selbst eingesehen und gemeint „*Wir brauchen den Begriff – der Ikonologie – nicht mehr*“. Was daher bleibt, ist für die Erschließung von Bildern als historische Quellen, unverzichtbaren Arbeitstechniken der Ikonographie.³⁹ Bei der „Bildbeschreibung“, „im wahrsten Sinne des Wortes“, tauchen ebenso Grenzen auf, etwas provozierend meinte Michel Foucault: „Was wir sehen, wohnt dem, was wir sagen – oder auch schreiben – Anm. der Autorin – nie inne“.⁴⁰

2. Symbole, Bilder, Zeichen – ein Code der Frühen Neuzeit ?

Die Antike war in der „Frühen Neuzeit“, besonders zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, ein beliebtes Thema – nicht nur für Gemälde, ebenso für Bauten, Skulpturen und Teppiche. Wobei die Antike nicht den universalhistorischen Begriff meint, sondern nur den Themenbereich des klassischen Altertums, der im Barock einen neuen Höhepunkt erfuhr. Die „mythographische“ Tradition erneuerte sich erst wieder um die Mitte des 16. Jahrhunderts, ausgehend von Italien.⁴¹

Bereits in der Renaissance erlebte die Symbolik einen neuen Höhepunkt, Humanisten beschäftigten sich vermehrt mit Plinius, Lucianus, Apuleius, Plutarch, Lukian und Diodorus. Vor allem durch Plinius erfuhren die Gelehrten, dass die altägyptische Bilderschrift – die Hieroglyphen – einen Code darstellten und dass die griechischen Philosophen nach Ägypten gezogen seien, um die mystischen Lehren der Alten zu studieren.⁴² 1419 brachte ein Florentinischer Priester, Christophorus de’Buondelmonti, von einer Reise nach Griechenland ein griechisches Manuskript nach Florenz mit. Das Manuskript, später als Horapollos Hieroglyphen bekannt, wurde ins 4. Jahrhundert n.Chr. datiert und enthält 189 Beschreibungen von Hieroglyphen mit ihren

³⁸ Vgl. Gombrich, Das symbolische Bild, 24.

³⁹ Vgl. Bernd Roeck, Umgang mit Bildern, In: Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit, 6. Jahrgang 2006, Heft 2, Innsbruck 2006, 28-29.

⁴⁰ Michel Foucault in: Burke, Augenzeugenschaft, 39.

⁴¹ Lieben und Leiden der Götter – Antikenrezeption im Hochbarock, Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig / Niederösterreich, 41. Jahresausstellung 1992, Krems/Donau 1992, 6.

⁴² Rudolf Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 2002, 223.

Bedeutungen, diese werden mitunter als Hieroglyphen der Renaissance bezeichnet.⁴³ Bereits 1505 wurden erste Exemplare gedruckt und ab 1515 wurde dieses Manuskript in mehreren Auflagen verlegt und übersetzt. Eines der bekanntesten Exemplare ist die lateinische Übersetzung mit Illustrationen von Albrecht Dürer, welche 1514 an Kaiser Maximilian übergeben wurde.⁴⁴

Die „Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.“ ist einer der größten Holzschnitte, er misst 350 mal 297 Zentimeter, und besteht aus 192 Druckstöcken, welche nach Zeichnungen von Albrecht Dürer geschaffen wurden und an dem unzählige Künstler beteiligt waren.⁴⁵ In diesem Werk setzte Dürer sein Wissen der „Horapollo – Hieroglyphen“ um, der Abschluss des Mittelteils, das sogenannte „Ministerium“ zeigt den thronenden Kaiser Maximilian umgeben von Tiersymbolen.⁴⁶

⁴³ Eine ausführliche Beschreibung und Erklärung der „Horapollo Hieroglyphen“, In: Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole, 219-245.

⁴⁴ Ebd., 223.

⁴⁵ Kaiser Maximilian I. seit 1508 Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, ließ zur Erinnerung an seine Taten zum „gedächtnus“ für die Nachwelt die „Ehrenpforte“ errichten, diese wurde 1512 in Auftrag gegeben und 1518 (kurz vor Maximilians Tod) fertig gestellt. Die Ehrenpforte wurde von verschiedenen Künstlern angefertigt nach Zeichnungen von Albrecht Dürer. Diese monumentale Holzschnittwerk besteht aus insgesamt 92 Abbildungen. Das allegorische Grundgerüst wurde von Johannes Stabius und Willibald Pirckheimer geliefert. Das eigentliche Titel des Werks lautet: „Hernach folgt der dreyer Swybögen Kaiser Maxmilians Andacht und Sift“, erstmals publiziert 1559, In: Ignaz Franz von Mosel, Geschichte der Kaiserl. Königl. Hofbibliothek zu Wien, Wien 1835 und Vgl. dazu: Sven Luken, Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 61 Bd., Heft Nr. 4 (1998), 449-490.

⁴⁶ Die Kuppel der Ehrenpforte, das sog. „Ministerium“ zeigt Kaiser Maxmilian I. umgeben von Tiersymbolen und anderen Sinnbildern. Diese sollte den Kaiser und seine hohen geistigen Eigenschaften erklären. Die hieroglyphischen Symbole sollten Kaiser Maximilian außerdem in Verbindung bringen Apis, Isis, Osiris und seinen Vorfahren. Kaiser Maxmilian beschäftigte sich intensiv mit der Astrologie, Emblemen und Hieroglyphen, er ließ seine eigene Abstammung über Hercules Aegyptius und Osiris bis zu Noah zurückverfolgen, In: Herman Wiesflecker, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Bd. V., München 1991, 336 und Vgl. dazu: Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole, 238.



ABB.1 – ALBRECHT DÜRER,
BILDNIS KAISER MAXIMILIANS I.⁴⁷

⁴⁷ Abb. 1: Hieroglyphisches Bildnis Kaiser Maximilians I. von Albrecht Dürer (1515), Ausschnitt aus dem Mittelteil der Ehrenpforte, Holzschnitt, In: Wittkower, Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, 239.

Die Bedeutung dieses Bildnisses ergibt folgendes⁴⁸:

„Maximilian [*der Kaiser selbst*] – ein Fürst [*ein Hund mit Stola*] von großer Frömmigkeit [*Stern über des Kaisers Krone*], äußerst großmütig, mächtig und tapfer [*Löwe*], geadelt durch unvergänglichen und ewigen Ruhm [*Basilisk auf der Krone des Kaisers*], aus altem Geschlechte stammend [*das Papyrusbündel, auf dem er sitzt, Römischer Kaiser*] [*in das Ehrenkleid eingestickte Adler*], ausgestattet mit allen Gaben der Natur und im Besitz eines großen Teils des Erdballs [*Schlange, die sich um das Zepter ringelt*] – errang mit kriegerischem Mut und großer Umsicht [*Stier*] einen glänzenden Sieg [*Falke auf dem Reichsapfel*] über den hier angezeigten und mächtigen König [*Hahn auf der Schlange – gemeint ist der König von Frankreich*] und nahm sich dabei wachsam in acht [*Kranich mit erhobenem Fuß*] vor den Listen des besagten Feindes, was von der ganzen Menschheit für unmöglich gehalten wurde [*Füße, die allein durch Wasser gehen*].“⁴⁹ Durch den Kreis der Humanisten um Kaiser Maximilian setzten sich diese Deutungen bald dauerhaft durch.

Die Welt der griechischen und römischen Mythologie und Heroensagen, Symbole und allegorische Darstellungen waren im 17. und 18. Jahrhundert für „jedermann“ – mit der entsprechenden Bildung - lesbar, so wie wir heute Verkehrsschilder und Zeichen lesen können. Roelof van Straten formulierte dies so: „Für den heutigen Betrachter sind Symbole früherer Jahrhunderte oft schwierig zu ergründen. Symbolische Werte, die früher (unter Gebildeten) Allgemeingut waren, sind größtenteils verlorengegangen oder jedenfalls nur noch wenig geläufig.“⁵⁰ Vilém Flusser schrieb, dass selbst das Alphabet anfangs einen Geheimcode darstellte, welcher der Elite vorbehalten war, während sich der größte Teil der Gesellschaft an Bildern orientierte.⁵¹

Die Repräsentation, die auf solche Zeichen und Symbole zurückgreift, unter Verwendung von Medien, erlangen nicht nur als Bedeutungsträger für Stand und Stellung des Auftraggebers oder Besitzers von Bedeutung, sondern können zur der

⁴⁸ Die in kursiv geschriebenen und in eckige Klammern gesetzte Einfügungen sind die ikonographischen Erklärungen nach dem Modell von Panofsky, zitiert nach: Rudolf Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole, 238.

⁴⁹ Rudolf Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole, 238.

⁵⁰ Roelof van Straten, Einführung in die Ikonographie, 57.

⁵¹ Vilém Flusser, Medienkultur, Frankfurt am Main 2002, 45.

Herstellung bzw. Bestätigung einer Gruppenidentität verwendet werden. Dies diente nicht nur zu Abgrenzung nach außen und innen, es war ebenso Konkurrenz zwischen den einzelnen Mitgliedern möglich. Um den hierarchischen Status einer Person richtig lesen zu können war es notwendig mit den einzelnen Bedeutungsinhalten, der verwendeten Zeichen und Symbole, vertraut zu sein.⁵²

Bei einem Spaziergang durch das barocke Wien stoßen wir auf viele Symbole und allegorische Darstellungen, die wir heute mitunter nur mehr mit Erklärungen verstehen. In der Innenstadt befinden sich einige Palais mit mythologischen Figuren, besonders in Schlössern wird die Darstellung und Symbolik als Form der Repräsentation sehr deutlich. So wurde die Figur des Herkules gern von den habsburgischen Herrschern als Allegorie verwendet, ebenso bedienten sich diese verschiedener Symbole die ihre Macht und Herkunft darstellen und festigen sollten. Diese „symbolischen Herrschaftsräume“ wurden von den habsburgischen Herrschern bewusst eingesetzt, bereits Maximilian I., der zwar noch kein höfisches Zentrum besaß, nutzte Kunst und Literatur für seine Zwecke.⁵³

Bauwerke gehören zu den für alle sichtbaren Zeichen der Macht, im Gegensatz zum Interieur das wenigen Auserwählten vorbehalten war und somit eine andere repräsentative Bedeutung hatte. Hier geht es nicht allein um eine Darstellung antiker Götter und Helden, sondern vielfach boten sich die mythologischen Geschichten als Medium an um die Lebens- und Gedankenwelt ihrer Auftraggeber darzustellen. Diese stellen einen Code dar, in einer Zeit, in der die Antike nicht nur vielfach rezipiert sondern vielfach verändert und angepasst wurde; besonders im 17. Jahrhundert in der die „magica optica“ eine wichtige Rolle spielte.⁵⁴ Ab dem 17. Jahrhundert waren Camera obscura, Laterna magica und Anamorphose⁵⁵ beliebte Gegenstände. Diese

⁵² Anna-Franziska von Schweinitz, Höfische Repräsentation als Einladung zu Täuschung und Lüge, In: Oliver Hochadel/Ursula Kocher, Lügen und Betrügen. Das Falsche in der Geschichte von der Antike bis zur Moderne, Köln 2000, 82.

⁵³ Markus Reisenleitner, Habsburgische Höfe in der Frühen Neuzeit – Entwicklungslinien und Forschungsprobleme, In: Vaclav Büzek / Pavel Kral (Hg.), Opera Historica 7, Aristokratische rezidence a dvory v ranem novoveku, Ceske Budejovice 1999, 108.

⁵⁴ Nicole Gronemeyer, Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit, Bielefeld 2004, 7.

⁵⁵ Anamorphose: Eine Darstellungsweise die zur Erfassung des gesamten Bildes einen bestimmten Blickwinkel oder auch einen Spiegel benötigt. Diese Möglichkeit zur Verschlüsselung eines Bildes war bereits seit dem Mittelalter bekannt, häufig wurden damit auch verbotene Szenen, z.B. erotische Darstellungen, abgebildet. Besonders in den Kirchen Italiens finden sich Anamorphosen sehr häufig, in: Anamorphosen, P.W. Hartmanns großes Kunstlexikon, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_411.html vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007] und vgl. Fred Leeman, Anamorphosen – ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit, Köln 1981.

erzeugten Bilder, die sich dem alltäglichen Verständnis entzogen, zeitgenössische Autoren schrieben daher Anleitungen zum Verständnis und zur Entschlüsselung dieses neuen Mediums.⁵⁶ Ein bekanntes Gemälde von Hans Holbein dem Jüngern (1497 – 1543) mit dem Titel „Die Gesandten“ enthält eine Anamorphose in Form eines Totenkopfs, zur Entkodierung und Sichtbarmachung bedarf es des richtigen Blickwinkels. Die Verschlüsselung von Bildern ist in der Frühen Neuzeit nicht neu, wurde diese bereits im Mittelalter besonders in Kirchen praktiziert.

Wenn man sich nun den mythologischen Darstellungen zuwendet, die sich innerhalb und außerhalb von Schlössern befinden, so sind diese Chiffriert worden und bieten ein ideales Medium um etwas Bestimmtes, eine Absicht, eine Herkunft, eine Legitimation oder Tugenden, zu vermitteln. Bereits Gregor der Große meinte: *„Es ist eine Sache, ein Bild anzubeten, eine andere aber, mit Hilfe eines Bild eine heilige Geschichte in ihrer Tiefe zu erfassen. Denn was die Schrift dem Leser offenbart, das legen die Bilder den Unbelesenen dar, die nur mit den Augen empfänglich sind; denn sie erblicken in den Bildern das Geschehen, dem sie folgen sollen, und all jene die der Schrift nicht mächtig sind, werden sie auf diese Weise dennoch lesen können...“*⁵⁷ Manguel nimmt exemplarisch die „Bibel pauperum“ und zeigt auf, dass diese durch ihre „Bildergeschichten“ nicht nur für jene gedacht die des Lesens nicht mächtig waren, sondern dass die Bibel durch ihre Bilder eine Gemeinschaft konstituierte die vorher wenigen Auserwählten vorbehalten war.⁵⁸

⁵⁶ Gronemeyer, Optische Magie, 7.

⁵⁷ Alberto Manguel, Eine Geschichte des Lesens, Reinbeck bei Hamburg 2002, 119-120.

⁵⁸ Manguel, Eine Geschichte des Lesens, 130-131.

3. Frühe Neuzeit, Barock und Repräsentation – Definitionen und Abgrenzungen

„Jahrhunderteinteilungen in der Geschichte sind *a priori* unsinnig.“ dieses Zitat verweist auf die Problematik der Periodisierungsprobleme.⁵⁹ Periodisieren bedeutet eine chronologische Gliederung um die Geschichte „...beschreib- und erklärbar...“ zu machen.⁶⁰ Die Dreiteilung von Altertum – Mittelalter – Neuzeit wurde durch die „Historia tripartia“ des Geschichtsprofessors Christoph Cellarius (1638-1707) geprägt.⁶¹ Beginn und Anfang einer Epoche oder eines Jahrhunderts, wie das „lange“ 18. Jahrhundert, sind schwierig zu definieren. Die Notwendigkeit der Periodisierungen fördert das Verstehen von Geschichte, bündelt Zusammenhängendes und bringt es unter einen Hauptnenner. Als Beispiele nennt Hans Kloft das Zeitalter des Perikles, die Epoche der Salier, das Zeitalter der Restauration usw., die Periodisierung bringt gleichzeitig Probleme mit sich.⁶² In dieser Arbeit ist auf die „herkömmliche“ Bezeichnung der Frühen Neuzeit zurückgegriffen worden, welche einen Zeitraum zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert meint.⁶³

Eine wichtige Rolle spielten die Veränderungen innerhalb der Gesellschaft im 18. Jahrhundert, der Wiener Hof und seine höfische Gesellschaft, sind immer noch im Detail wenig erforscht. Die Hofgesellschaft des hohen Adels hatte mehrere Funktionen inne und war sehr vielschichtig. Eine wichtige Position innerhalb dieser begrenzten

⁵⁹ Karl Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt – Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat, In: Herwig Wolfram (Hg.), Österreichische Geschichte 1699-1815, Wien 2004, 14.

⁶⁰ Rudolf Vierhaus, Vom Nutzen und Nachteil des Begriffs „Frühe Neuzeit“ – Fragen und Thesen, In: Frühe Neuzeit – Frühe Moderne? – Forschungen zur Vielschichtigkeit von Übergangprozessen, Rudolf Vierhaus u.a. (Hg.), Göttingen 1992, 13-27, hier: 13.

⁶¹ Hans Kloft, Differenzierungen, In: Egon Boshof/ Kurt Düwell / Hans Kloft, Geschichte – Grundlagen des Studiums der Geschichte, Köln 1997, 14.

⁶² Egon Boshof u.a., Grundlagen des Studiums der Geschichte – Eine Einführung, Köln / Weimar / Wien 1997, 14.

⁶³ Zum Begriff der Frühen Neuzeit, Vgl. Rudolf Vierhaus, Vom Nutzen und Nachteil des Begriffs „Frühe Neuzeit“ – Fragen und Thesen, In: Rudolf Vierhaus (Hg.), Frühe Neuzeit-Frühe Moderne? Forschungen zur Vielschichtigkeit von Übergangprozessen, Göttingen 1992, 13-26. und Heribert Aigner, Von „amikaler“ Antikenbegeisterung zur wissenschaftlichen Betrachtung des Altertums: Die neue Gelehrsamkeit des 18. Jahrhunderts, In: Österreichische Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts (Hg.), Zur Ausweitung des Horizonts (= Jahrbuch der Österr. Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts), Band 13, Wien 1999, 29-39 hier: 30.

Gesellschaftsschicht spielte der erbländische katholische Adel.⁶⁴ „Mit wenigen Ausnahmen wurden die Positionen des Obersthofmeisters, Oberstkämmerers, Obersthofmarschalls, Oberststallmeister, Reichsvizekanzler, Reishofpräsidenten, Hofkammerpräsidenten, österreichischen Hofkanzlers und des obersten böhmischen Kanzlers mit Vertretern aus diesen Familien besetzt.“⁶⁵ Die internen Hierarchien am Hof fanden Ausdruck in der symbolischen Repräsentation des höfischen Zeremoniells.⁶⁶

Der „Barock“ als bizarr, schwülstig, pompös und überladen bezeichnet, war lange Zeit vehementer Kritik ausgesetzt und der Verachtung preisgegeben. Im Sprachgebrauch hatte der Barock einen negativen Beiklang, noch in einem Lexikon aus dem Jahre 1904 findet sich folgende Definition: „Der Ausdruck [...] dient bei Erscheinung des Lebens zur Bezeichnung des Ungereimt - Seltsamen, Launenhaft - Wunderlichen, das bis ins Unverständliche und Nürrische geht...“⁶⁷ Der Begriff des Barock umfasst einen Zeitraum von 150 Jahren, welcher um 1600 beginnt und 1750 endet. Das 17. Jahrhundert in Europa war geprägt durch Wandlungsprozesse, sowohl politische als gesellschaftliche, eine zunehmende politische Instabilität, Kriege und soziale Not standen Wohlstand und Prachtentfaltung fürstlicher Höfe gegenüber. Daher kam der Kunst als Instrument der herrscherlichen Selbstinszenierung und der Repräsentation eine bedeutende Rolle zu.⁶⁸ Der Barock wurde um 1700 zu einer „gemein-europäischen Metasprache der Kunst, die einzige Sprache des Friedens, die damals von allen verstanden wurde.“⁶⁹

Der Begriff der Repräsentation wird heute in der Geschichtswissenschaft für die prachtvolle Darstellung und Zuschaustellung von Macht und Reichtum verwendet, Felbinger kritisiert, dass der Begriff in einem fast inflationären Ausmaß in Literatur- und Geschichtswissenschaft verwendet wird.⁷⁰ Betrachtet man kurz die Herkunft und die historische Entwicklung des Begriffes, so meint dieser zunächst einmal nur

⁶⁴ Vocolka, Glanz und Untergang der höfischen Welt, 309; zum erbländisch katholischen Adel gehörten Familien wie Schwarzenberg, Dietrichstein, Auersperg, Windischgrätz, Sinzendorf, Lamberg, Trautson, Liechtenstein, Althan, Starhemberg und Harrach. Auch der böhmische und ungarische Adel, war mit wenigen Familien, vertreten, darunter bekannte Familien wie Waldstein, Martinitz, Kinsky, Kaunitz, Lobkowitz und Kolowrat; zu den ungarischen Adelsfamilien zählten Palffy, Esterhazy und Batthyany, In: Vocolka, Glanz und Untergang der höfischen Welt, 309.

⁶⁵ Ebd., 309.

⁶⁶ Ebd., 308-309.

⁶⁷ Sabine Burbaum, Kunst-Epochen – Barock, Bd. 8, Stuttgart 2003, 9.

⁶⁸ Burbaum, Kunst-Epochen – Barock, Bd. 8, 11.

⁶⁹ Erich Hubala, Kunst des Barock und Rokoko – Malerei, Plastik und Architektur, Stuttgart 1991, 12.

⁷⁰ Rudolf Felbinger, Höfische Repräsentation im Ende des 17. Jahrhunderts: Aspekte der Herrscherinszenierung am Beispiel des bayrischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (1662-1726), In: Verein für Geschichte und Sozialkunde (Hg.), Beiträge zur historischen Sozialkunde, Heft 4 (2001), Wien 2001, 22.

„Stellvertretend“⁷¹ und wird bereits in der Antike und im Mittelalter in der Liturgiegeschichte, im Staatsrecht und in der Verfassungsgeschichte gebraucht, als Bezeichnung für die indirekte Herrschaftsausübung durch das Volk.⁷² Die beiden Historiker, Erich Kantorowicz und Hasso Hoffmann, analysierten den Begriff und konnten drei unterschiedliche Begriffsdifferenzierungen herausarbeiten, welche für das mittelalterliche und frühneuzeitliche Verständnis des Begriffs von Bedeutung sind.⁷³ Im weitesten Sinne wird in dieser Arbeit auf die Definition vom „würdigen, standesgemäßen Verhaltens- und Lebensweisen“ zurückgegriffen, und ebenso auf die Definition von Stollberg - Rilinger, die die Repräsentation wie folgt erklärt: Der Begriff hat zwei unterschiedliche Bedeutungs-Dimensionen, eine instrumentelle und eine symbolische.⁷⁴ Die technisch - instrumentelle Repräsentation erklärt sie mit „A repräsentiert B“ ergo: „*Was A tut, gilt so, als hätte es B getan*“.⁷⁵ Die symbolische Repräsentation meint die Darstellung von etwas oder jemand physisch Abwesenden, wie der Herrscher in einem Porträt.⁷⁶ Dies gilt ebenso für Macht und Herrschaft die mittels Bild und Text dargestellt werden.

3.1. Zum Nachleben des antiken Mythos

In unserem Kulturkreis haben Mythen eine lange Tradition, sie wurden von Aby Warburg als Bildgedächtnis unserer Kultur bezeichnet.⁷⁷ Der Begriff des Mythos bezeichnet die Gesamtheit aller Mythen und wurde erstmals durch die Werke von Homer und Hesiod greifbar.⁷⁸ Die Geschichten der griechischen und römischen Götter und Heroen waren lange Zeit nur durch mündliche Überlieferung weitergegeben worden, ehe sie von den Dichtern aufgegriffen wurden. Von Herodot über Homer und Hesiod hatten die antiken Schriftsteller die Mythen aufgegriffen, nicht nur um Geschichten zu erzählen, sondern es galt vielmehr die Welt zu erklären. Die europäische

⁷¹ Repräsentation, In: Dudengesellschaft (Hg.), Duden, Herkunftswörterbuch – Etymologie der deutschen Sprache, Band 7, Mannheim 2001, 670.

⁷² Felbinger, Höfische Repräsentation am Ende des 17. Jahrhunderts, 22.

⁷³ Ebd., 22.

⁷⁴ Barbara Stollberg- Rilinger, Herstellung und Darstellung politischer Einheit: Instrumentelle und symbolische Dimensionen politischer Repräsentation im 18. Jahrhundert, In: Jan Andres u.a. (Hg.), Die Sinnlichkeit der Macht – Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit, Frankfurt / New York 2005, 73-75.

⁷⁵ Ebd., 73-75.

⁷⁶ Ebd., 73-75.

⁷⁷ Frank Büttner/Andrea Gott dang, Einführung in die Ikonographie – Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006, 173.

⁷⁸ Büttner, Einführung in die Ikonographie, 173.

Kunst griff die antiken Schriften auf, besonders die Metamorphosen des Ovid, begannen diese zu illustrieren und durch den Buchdruck erfolgte eine rasche und weite Verbreitung. Bereits zwischen 1210 und 1217 wurden diese vom Chorherrn Albrecht von Halberstadt ins Deutsche übersetzt.⁷⁹ Die lange Rezeptionsgeschichte zeigt, dass die Götter und Heroen nicht durch das Christentum verdrängt werden konnten.⁸⁰

Die historische Mythologie wurde sehr schnell in die christliche Geschichtsschreibung übernommen, möglich wurde dies, da Texte der Mythologie mit jenen aus der Bibel übereinstimmten, so kann man in den Metamorphosen des Ovid etwas von der Sintflut lesen.⁸¹ Isidor von Sevilla⁸² folgte dieser Tradition indem er die antiken Götter zu Herrschern, Erfindern und Städtegründern machte - aus dieser Tradition heraus entwickelte sich ein Zweig in der die Götter zu „Erfindern“ wurden, z.B. Ceres/Demeter zur Erfinderin des Ackerbaus, Dionysos/Bacchus brachte den Weinbau und Athene/Minerva die Webkunst.⁸³

Die Verbindung von Mythen und Genealogie hat eine lange und erfolgreiche Tradition, besonders in einer Zeit, in der die adelige Herkunft eine herausragende Rolle spielte, wurde es wichtig, die eigene Herkunft von mythischen Geschlechtern abzuleiten, so leitet sich Julius Cäsar von Venus ab und die Herzöge von Burgund von Herkules.⁸⁴

In den Mythen können sich philosophische Wahrheiten verbergen, die den Menschen, sein Leben und seine Verhaltensweise betreffen. So erhielten zahlreiche Personifikationen in der Spätantike Götterrang, u.a. Fama, Fortuna oder Victoria. Theodulf von Orleans⁸⁵ schrieb über den Nutzen antiker Autoren: „*In quorum ditis quamquam sint frivola multa, / Plurina sub falso tegmine vera latent...*“ (dt. Übersetzung: „Obwohl in ihren Äußerungen viel wertloses ist, verbirgt sich viel Wahres unter dem täuschenden Schleier“).⁸⁶ Eines dieser Werke, in Form der moralischen Mythendeutung geschrieben, war das Werk von Fabius Planciades Fulgentius (um 500 n. Chr), in seinen „*Mythologiarum libri tres*“ versuchte dieser die philosophische

⁷⁹ Angelo Walther, Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst, Düsseldorf 2003, 7.

⁸⁰ Büttner, Einführung in die Ikonographie, München 2006, 173.

⁸¹ Büttner, Ikonographie, 182-183.

⁸² Isidor von Sevilla (um 560 – 636) im 8. Buch der Etymologiae, In: Büttner, Einführung in die Ikonographie, 183.

⁸³ Büttner, Ikonographie, 183.

⁸⁴ Ebd., 183.

⁸⁵ Theodulf von Orleans (750-821) gehörte dem Hofe Karl des Großen an, In: Frank Büttner, Einführung in die Ikonographie, 186.

⁸⁶ PL 105, 311D, zitiert In: Büttner, Einführung in die Ikonographie, München, 186.

Wahrheit der „fabulae“ herauszustellen, ein wichtiges Element seiner Argumentation bildet neben euphemeristischer⁸⁷ und physischer Interpretation die Etymologie.⁸⁸ In dessen Werk kann man über die Minerva folgendes lesen: „Über Minerva [...], dass sie die *vita theoretica* und die *sapientia* (Weisheit) bedeute, weil man sagt, dass sie dem Kopf Jupiters entsprungen, mithin dem Sitz der göttlichen Weisheit hervorgegangen sei. Weiters heißt es dort, dass Minerva das Gorgonenhaupt als Bild des Schreckens in der Brust bewahrt. Sie trägt eine Lanze, weil die Wahrheit mit Worten den Gegner durchbohrt. Sie heißt bei den Griechen *Athena Parthenos*, was Fulgentius mit » unsterbliche Jungfrau « übersetzt, weil die Wahrheit weder korrumpiert werden kann noch sterben wird.“⁸⁹ Dieselben Deutungen, wie bei Fulgentius⁹⁰, finden sich später in dem Werk von Cesare Ripa (gemeint damit ist das Werk „Iconologica“). Ebenso wichtig wurden die Metamorphosen des Ovid, die bereits im Mittelalter zum festen Kanon der Schulbildung gehörten. Ab dem 12. Jahrhundert entstanden viele Kommentare, die sich mit den Auslegungen beschäftigen, zu den wichtigsten gehören die „Allegoriae super Ovidii Metamorphosin“ des Arnulf von Orleans und die „Ovide moralise“ eines unbekanntem Autors.⁹¹ Die Metamorphosen des Ovids boten eine Unzahl an Möglichkeiten der Deutung und Interpretation, und wurden deshalb als „Bibel der Maler“ bezeichnet. Die erste illustrierte Ausgabe der „Ovidio Methamorphoseos vulgare“ von Giovanni Bonsignori entstand in Venedig um 1497,⁹² durch den Buchdruck kam es zu einer raschen Verbreitung der Ausgaben.⁹³ Die Deutung der Bilder ist deshalb so schwierig, weil sich das mythologische Wissen in unzähligen Texten überliefert hatte und es zahlreiche widersprüchliche Deutungen gab. In der Frühen Neuzeit entstand eine Vielzahl an Handbüchern zur Mythologie.⁹⁴ Den

⁸⁷ Euphemismus: Umschreibung, In: Bernhard Iglhaupt (Hg.), Wörterbuch der Synonyme, München 2000, 138.

⁸⁸ Büttner, Einführung in die Ikonographie, 186.

⁸⁹ Büttner, Einführung in die Ikonographie, 187.

⁹⁰ Fulgentius: Fabius Planciades Fulgentius, um 500 n. Chr., das meistgelesene Werk der Spätantike war das sein Sammelwerk, die *Mythologiarum libri tres*. Dieser wird fälschlicherweise mit dem gleichnamigen Bischof von Raspe gleichgesetzt. In: Büttner, Einführung in die Ikonographie, 186.

⁹¹ Ovide moralise: In diesem Werk eine anonymen Autors werden die Mythen nacherzählt und in den Kommentaren werden die verschiedenen Bedeutungsebenen dargestellt, In: Büttner, Einführung in die Ikonographie, 187.

⁹² Ebd., 188.

⁹³ Ebd., 188.

⁹⁴ Ebd., 192.

Metamorphosen des Ovid wurde eine allegorische Auslegung impliziert und diente so als Exempelquelle für die Fürstenspiegel bis ins 17. Jahrhundert.⁹⁵

In der katholischen Kirche herrschte bald Ablehnung der Götterwelt gegenüber, so schrieb bereits im Humanismus ein Mönch eine Abhandlung⁹⁶, dass die „*Jugend mehr mit Jupiter und Saturn unterhalten werde als mit Christus und dem Heiligen Geist.*“⁹⁷ Warum aber war die Götterwelt so beliebt? Charles Baudelaire schrieb dazu, dass eine Erinnerung an jene „*nackten Zeiten*“ wach wird, „*wo Mann und Frau, Jüngling und Mädchen sich ohne Lüge und Angst im goldenen Zeitalter des jungen Menschengeschlechts reiner Lust hingaben*“. ⁹⁸

4. Historischer Abriss der Grafen von Harrach

Die Harrachs im Mittelalter lassen sich aus verschiedenen Quellen rekonstruieren, wobei unterschiedliche Ansichten über die Herkunft der Harrachs bestehen.⁹⁹ Im 16. Jahrhundert begann sich die Familie am Wiener Hof zu etablieren, 1550 wurden die Harrachs Freiherren und 1627 in den Grafenstand erhoben.

Ferdinand Bonaventura I. von Harrach begründete die „jüngere oder Prugger Linie.“¹⁰⁰ Durch den geschichtlichen Abriss, soll nicht allein die Geschichte des Hauses Harrach aufgezeigt werden, sondern dass die Grafen von Harrach eine umfassende humanistische Bildung erhielten. Der Aufstieg der Harrachs begann bereits unter Karl Harrach, welcher am 25. August 1625 in den Pfalz- und Hofgrafenstand erhoben wurde, damit war das Recht verbunden Münzen zu prägen und den Ritteradel zu verleihen. Seine Tochter, Isabella Maria Elisabeth, wurde die zweite Ehefrau von Graf Waldstein, besser bekannt unter dem Namen Wallenstein.¹⁰¹

⁹⁵ Gregor Martin Lechner/Werner Telesko, *Lieben und Leiden der Götter – Antikenrezeption in der Barockgraphik*, Ausstellungskatalog Stift Göttweig, Krems 1992, 6

⁹⁶ Der Camaldulensermonch Giovanni da San Miniatio und Giovanni Dominici OP. verfassten die Schrift „*Lucula Noctis*“ um 1405, In: *Lieben und Leiden der Götter*, Ausstellungskatalog, Krems 1992, 7.

⁹⁷ Lechner, *Lieben und Leiden der Götter*, 7.

⁹⁸ Lechner, *Lieben und Leiden der Götter*, 13.

⁹⁹ Heinrich Benedikt, *Die Grafen von Harrach*, In: *Alte und moderne Kunst* (=Österreichische Zeitschrift für Kunst und Kunsthandwerk und Wohnkultur, 5. Jg., Bd. 4), Wien 1960, 10 Vgl. dazu Gerhard Gonsa, *Die Harrach im Mittelalter*, Universität Wien, 2005, 8.

¹⁰⁰ Otto von Harrach, *Rohrau – Geschichtliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Rücksicht auf deren Besitzer*, Erster Teil 1240-1688, Wien 1906, Beilage 3 (Stammbaum der Grafen von Harrach).

¹⁰¹ Robert Keysselitz, *Die Grafen Harrach*, In: *Große Familiensammlungen*, Hg. Douglas Cooper, München/Zürich 1967, 100.

4.1. Ferdinand Bonaventura von Harrach

Ferdinand Bonaventura I. von Harrach, Sohn des Grafen Otto Friedrich und der Lavinia Maria Thekla Gonzaga¹⁰², wurde am 14. Juli 1636 in Prag geborgen und von seinem Onkel, Kardinal Ernst Adalbert von Harrach, in der Kapelle am Hradschin getauft, seine Paten waren Kaiser Ferdinand II und die Kaiserin Eleonora. Eine übliche Praxis im 17. Jahrhundert war die Vertretung der Paten, diese wurde übernommen von Oberstburggraf Adam von Waldstein und Fürstin Polyxena von Lobkowitz - Pernstein.¹⁰³ Durch den frühen Tod seines Vaters wurden seine beiden Onkel Vormünder und Ferdinand Bonaventura (Abb.2)¹⁰⁴ kam nach Wien, wo er u.a. mit dem späteren Kaiser Leopold erzogen wurde.¹⁰⁵ Er studierte an der Universität Wien Jura und Philosophie und beendete die universitäre Ausbildung in der Universität Dôle, Frankreich.¹⁰⁶ Durch die damals üblichen Reisen der jungen Adeligen, „Kavalierstouren“, eignete er sich die französische, spanische und italienische Sprache an, hinzu kam später noch böhmisch – alle Sprachen wurden von ihm in Wort und Schrift beherrscht.¹⁰⁷ Als Leopold I. 1658 Kaiser wurde ernannt ihn dieser zum Kämmerer. Bereits 1661 wurde er an den spanischen Hof gesandt, wo er seine spätere Gemahlin und Hofdame der Königin Maria Anna, Johanna Theresia von Lamberg, kennen lernte und diese am 28. Oktober 1662 ehelichte.¹⁰⁸ Johanna Theresia von Lamberg, Tochter des damaligen Obersthofmeisters des Kaisers, gehörte einer einflussreichen Familie an. Nach seiner Hochzeit kehrte er nach Wien zurück und wurde 1663 zum Reichshofrat ernannt und 1665 erneut an den spanischen Hof gesandt, um die Hochzeitsgeschenke für die spätere Gemahlin Kaiser Leopolds I. zu überbringen.¹⁰⁹ 1671-1672 übernahm er in Vertretung das Obersthofmarschallamt und

¹⁰² OÖLA, Herrschaft Steyer, Karton 17, Urkunde Nr. 17 – Stammbaum Harrach bis Aloys Thomas von Harrach; die Vermählung von Otto Friedrich von Harrach und Lavinia Thekla fand am 7.10.1683 in Kaiser – Ebersdorf (bei Wien) statt, die Hochzeit fand in Anwesenheit des Kaisers statt. Ferdinand Bonaventura war das erste Kind aus dieser Ehe, dem noch zwei weitere Kinder (Maria Elisabeth 1637 und Ernst 1639) folgen sollten. Bei der Geburt von Ernst sollten Mutter und Kind nicht überleben, beide verstarben und wurden am 22.2.1639 in der St. Nikolai Kirche in Prag beigesetzt, In: Bastl, Tod und Begräbnis (Objekte), In: Adel im Wandel, 452.

¹⁰³ Harrach, Rohrau, 123 und vergleiche auch die neuere Arbeit zum Stammbaum der Familie Harrach bei Catalano in: <http://www.univie.ac.at/Geschichte/Harrach/stammbaum.htm> vom 2.12.2006 [letzter Zugriff 21.10. 2007].

¹⁰⁴ Abb.1 – Ferdinand Bonaventura I. von Harrach von Hyacinthe Rigaud, 1696, In: Heinrich Benedikt, Die Grafen von Harrach, In: Alte und Moderne Kunst, Heft Nr. 4 (1960), 12.

¹⁰⁵ Harrach, Rohrau, 123.

¹⁰⁶ Schloss Rohrau. Graf Harrach´sche Familiensammlung, Schloßmuseum Rohrau (Hg.), o.O. 2000, 10.

¹⁰⁷ Harrach, Rohrau, 124.

¹⁰⁸ Harrach, Rohrau, 124 und vgl. Susanne Claudine Pils, Schreiben über Stadt, 20.

¹⁰⁹ Harrach, Rohrau, 124 und vgl. Pils, Schreiben über Stadt, 20.

wurde 1673 erneut an den spanischen Hof geschickt und gleichzeitig zum Geheimen Rat ernannt. Sein Aufenthalt am Hof von Madrid dauerte insgesamt drei Jahre worüber ein umfangreiches Tagebuch existiert,¹¹⁰ welches von Arnold Gaedecke bereits 1896 veröffentlicht wurde.¹¹¹



ABB.2 – FERDINAND BONAVENTURA VON HARRACH
VON HYACINTHE RIGAUD¹¹²

Im Oberösterreichischen Landesarchiv in der Genealogie der Harrachs finden sich Hinweise darauf, dass der Aufenthalt am spanischen Hof durch Schwierigkeiten gekennzeichnet war und dass Ferdinand Bonaventura „...oftmals um seine Zurückberufung anhielt...“.¹¹³ 1675 entsprach man seiner Bitte und er kehrte nach Wien zurück, wo er bis 1698 das Amt des Oberstallmeisters innehatte.¹¹⁴

¹¹⁰ Harrach, Rohrau, 124.

¹¹¹ Arnold Gaedecke, Das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach während seines Aufenthaltes am spanischen Hofe in den Jahren 1697 und 1698 nebst zwei geheimen Instructionen, Wien 1872.

¹¹² Abb. 2 – Ferdinand Bonaventura von Harrach, gemalt von Hyacinthe Rigaud, In: Heinrich Benedikt, Die Grafen von Harrach, In: Alte und moderne Kunst, 5.1960, Heft 4, 10-15 hier: 12.

¹¹³ OÖLA, Musealarchiv, HS-Nr. 185, Harrach – Rohrau Genealogie, Nr. 163, o. J.

¹¹⁴ Otto von Harrach, Rohrau, 125.

In seinem Tagebuch schrieb Ferdinand Bonaventura am 8. Oktober 1698:

*„... die von Berlaps¹¹⁵ hat mir ein Zettel geschrieben, das die Königin sich beklagte, das ich keine gnadt von ihr begerth noch gebeten, das sie von dem Kayser eine vor mich begehre; sie habe von meiner gemahlin vernommen von dem fürstentitel, ich habe geantwortet, I.M. clemenz sei gar zu gross, ich müsste besorgen, das der Kayser nit zufrieden sein werden, denn ich mit meiner negociacion keine gnad verdient habe, den fürstenstand zu pretendiren, wuste ich nit ob es der Kayser approbieren werde, dann ich niemaden darvon gemeldet habe, die gröste gnadt sei, dass I.M. mich in Ihren Gnadten erhalten...“.*¹¹⁶ Der Tagebuch-Eintrag des 8. Oktober 1698 handelt davon, dass nicht nur „die von Berlaps“, sondern die Königin selbst sich beim Kaiser für die Verleihung des Fürstentitels einsetzen wollten, Initiatorin scheint seine Gemahlin Johanna Theresia, gewesen zu sein,¹¹⁷ Ferdinand Bonaventura scheint dies abgelehnt zu haben.¹¹⁸ Er begleitete den Kaiser auf seiner Flucht aus Wien 1679, da zu diesem Zeitpunkt die Pest wütete, als im Jahre 1683 die Türken vor Wien standen, war Ferdinand Bonaventura im Hauptquartier des Kaisers und dieser sogar eine Zeit lang zu Besuch auf dem Stammsitz der Familie in Aschach.¹¹⁹

Im Jahr 1697 wurde er ein letztes Mal an den spanischen Hof geschickt, wo sein Sohn, Thomas Aloys Raimund von Harrach, als kaiserlicher Botschafter wirkte. Ferdinand Bonaventura sollte den kranken König von Spanien veranlassen, da er ohne Nachkommen war, zugunsten der österreichischen Linie des Herrscherhauses, eine testamentarische Verfügung zu schreiben. Dieses Anliegen konnte Ferdinand Bonaventura beim König nicht durchsetzen. Nach seiner Rückkehr blieb Ferdinand Bonaventura in Wien in unmittelbarer Umgebung des Kaisers und begleitete diesen auf Reisen, mit dem Kaiser verband ihn ein freundschaftliches Verhältnis, so schrieb Otto von Harrach, dass die beiden u.a. täglich Karten miteinander spielten.¹²⁰ 1699 wird er

¹¹⁵ Berlaps, wahrscheinlich die Gräfin von Berlepsch, die zeitweise eine sehr mächtige Position am Hof der jungen Königin Maria Anna innehatte, In: Jahresberichte für deutsche Geschichte, Jahrgang 1925, §78 - Italien und Spanien, 670.

¹¹⁶ Gaedecke, Das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, 128f.

¹¹⁷ Johann Theresia von Harrach, geb. Lamberg, stand ja in regem Briefkontakt mit Königin Maria Anna bis zu deren Tod, In: Pils, Schreiben über Stadt, 20.

¹¹⁸ Gaedecke, Das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, 128.

¹¹⁹ Harrach, Rohrau, 126; Auch über den Aufenthalt des Kaisers auf dem Familiensitz der Harrachs in Aschach existiert ein Tagebuch, Hg. Ferdinand Mencik, Wien 1898.

¹²⁰ Harrach, Rohrau, 126.

Obersthofmeister und blieb dies bis zum Tode von Kaiser Leopolds 1704¹²¹; hier scheint Gaedecke ein Fehler unterlaufen zu sein, denn Kaiser Leopold starb erst im Mai des Jahres 1705. Durch Ferdinand Bonaventura I. wurde 1689 das Harrach'sche Majoratshaus auf der Freyung wieder zurückgekauft und in mehreren Phasen umgebaut, Architekt war hier Johann Lukas von Hildebrandt.¹²² Dieser war an den Umbauten in Schloss Prugg an der Leitha und Schloss Kunewald beteiligt, er galt neben Johann Bernhard Fischer von Erlach¹²³ als der bedeutendste Architekt des Barock.¹²⁴

Durch Ferdinand Bonaventura wurde ein neues böhmisches Fideikommiss¹²⁵ errichtet, aus den drei Gütern Branna, Wlkava und Stezer, Böhmen, welche am 4. März 1697 vom Kaiser bestätigt wurde.¹²⁶ Er übernahm die Kameralherrschaft von Freistadt, Oberösterreich, und ebenso die Herrschaft Starckenbach in Böhmen. Ferdinand Bonaventura I. von Harrach verstarb im Alter von 70 Jahren am 17. Juni 1706 in Karlsbad.¹²⁷ Durch ihn verbesserte sich nicht nur die finanzielle Lage des Hauses Harrach, sondern er gilt als Begründer der Gemäldesammlung. Er sammelte nicht nur im großen Stil, sondern nach dem Prinzip der Wunderkammer, so sollen sich unter anderem Reliquien, Briefe von Heiligen und ein Zaubergürtel in der Sammlung befunden haben.¹²⁸ Im Jahre 1698 ließ sich Ferdinand Bonaventura von Hyacinthe Rigaud¹²⁹ porträtieren, womit eine gewisse Emanzipation feststellbar ist, da der Wiener Hof dem italienischen und niederländischen Stil folgte, welche durch Johann Kupetzky

¹²¹ Sterbejahr Kaiser Leopolds entnommen aus: Gaedecke, Das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, 128.; Leopold I. geboren. 1640, gestorben 1705, In: Brigitte Haman, Die Habsburger – Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, 252.

¹²² Johann Lukas von Hildebrandt, Baumeister, geboren 1666 und von Karl VI in den Adelstand erhoben, gestorben 1730, In: Friedrich Müller/Karl Klunzinger, Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der Berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart, 2. Band, Stuttgart 1860, 380.

¹²³ Johann Bernhard, Fischer von Erlach, geb. 1656 in Graz, gestorben 1723 in Wien, In: <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclp.f/f451882.htm> vom 21.10.2007 [letzter Zugriff vom 21.10.2007]

¹²⁴ Johann Lukas von Hildebrandt, In: <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclp.h/h572164.htm> vom 25.11.2006 [letzter Zugriff vom 25.11.2006].

¹²⁵ Begriff „Fideikommiss“: „auf Treu und Glauben anvertrautes“; Unveräußerliches Sondervermögen, welches ungeteilt in der Hand eines Familienmitglieds blieb, der Inhaber war in der Verfügung beschränkt, wurden meist im Mannesstamm gepflegt, In: Konrad Fuchs / Heribert Raab, Wörterbuch Geschichte, München 2001, 242.

¹²⁶ Harrach, Rohrau, 127.

¹²⁷ Harrach, Rohrau, 128.

¹²⁸ Keysselitz, Grafen von Harrach, 102.

¹²⁹ Hyacinthe Rigaud: französischer Maler, 1659-1743, In: Thieme-Becker XXVIII, 1934, 349.

vertreten wurde.¹³⁰ Dieser neue Typus eines Herrscherbildes wird vom Hof unter Martin van Meytens erst im Laufe des 18. Jahrhundert angenommen.¹³¹

Ferdinand Bonaventura und seine Frau Johanna Theresia bekamen im Lauf ihrer Ehe fünf Kinder, deren erster Sohn Karl oder Karel 1662 geboren, eine Tochter Maria Josepha, geb.1664. Franz Anton, der spätere Erzbischof von Salzburg, kam im Oktober 1665 auf die Welt, Aloys Thomas Raimund, der dritte Sohn, kam 1669 auf die Welt und das jüngste Kind war die Tochter Rosa, welche 1677 geboren wurde.¹³² Da der erstgeborene Sohn, Karl von Harrach, 1684 in der Schlacht von Ofen starb und der zweitgeborene Sohn „von Anfang an für ein kirchliches Amt bestimmt war“¹³³ ging die Verlassenschaft auf Aloys Thomas Raimund über, der wie sein Vater im diplomatischen Dienst tätig war. Nachkommenschaft spielte eine wichtige Rolle, ging es hier nicht nur um „Erfüllung der Eheschließung“,¹³⁴ sondern ebenso um die Sicherung und das Fortbestehen des eigenen Geschlechts. Obwohl die damalige Stellung von Kindern eine andere war als heute und sich „nur wenige Familien den Luxus einer intensiven Zuwendung leisten konnten“.¹³⁵ Allerdings ist die Geschichte der Kindheit, unter besonderer Berücksichtigung der adeligen Kindheit in Österreich, noch nicht restlos erforscht – hier sind noch viele Fragen offen. Die Thesen der Geschichte der Kindheit lassen sich wie folgt zusammenfassen – „es gibt einen Begriff der Kindheit vor dem 17. Jahrhundert nicht, sogar im 18. Jahrhundert noch nicht und das Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern war ein rein formelles“.¹³⁶ Kritisieren könnte man hier, dass die Quellen für die Belege dieser These nur Sekundärquellen waren und dass die zeitgenössischen Vorstellungen von Kindheit nicht den unseren entsprechen – wie Beatrix Bastl schon darauf hinweist. Eine andere Vorstellung von Kindheit heißt nicht notwendigerweise, dass Kinder nicht als solche behandelt wurden.¹³⁷

¹³⁰ Vgl. Sabine Fellner, Das adelige Porträt – Zwischen Typus und Individualität, In: Adel im Wandel, 507.

¹³¹ Fellner, Das adelige Porträt, 507.

¹³² Susanne Claudine Pils, Schreiben über Stadt, 136.

¹³³ Pils, Stadt, 137.

¹³⁴ Ebd., 141.

¹³⁵ Pils, Stadt, 140.

¹³⁶ Thesen vereinfacht übernommen aus: Beatrix Bastl, Der Herr gibt, der Herr nimmt – Bemerkungen zur Geschichte von Kindheit und Tod im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, In: Triumph des Todes?, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1992, 64.

¹³⁷ Bastl, Triumph des Todes, 80.

4.2. Aloys Thomas von Harrach

Aloys Thomas Raimund von Harrach wurde als dritter Sohn des Ferdinand Bonaventura I. am 7. März 1669 geboren. Aloys Thomas von Harrach genoss die humanistische Bildung seiner Zeit und ging ebenso wie sein Vater in den diplomatischen Dienst.

Aloys Thomas Raimund war ebenso wie sein Vater Gesandter am spanischen Hof, Ritter des goldenen Vlieses, k.k. wirklicher geheimer Rat, Staats- und Konferenzminister, k.k. Kämmerer, Landmarschall und General Landoberster in Österreich. 1728 wird er Vizekönig von Neapel und Sizilien „...wo er bis 1733 mit strengster Genauigkeit vorstand...“.¹³⁸ Aloys Thomas von Harrach gehörte zu den wenigen Diplomaten die versuchten mit durchgreifenden Reformen sich als gute Landesherren zu etablieren. Bereits Kardinal Franz Anton von Harrach (1709-1727), Fürsterzbischof von Salzburg, hatte bereits 15 bzw. 20 Jahre vor Wien Aufträge nach Neapel vergeben, Kaltenecker verweist in diesem Zusammenhang auf die familienpolitischen Strebungen der Familie Harrach und ihrer Intention das Mäzenatentum¹³⁹ als Instrument zur Gestaltung einer politischen Karriere zu nutzen.¹⁴⁰ Kaltenecker schreibt, dass Aloys Thomas von Harrach das Amt des Vizekönigs erstrebt hatte und ein Wunschkandidat von Kaiser Josef II. gewesen war.¹⁴¹ Bereits 1729 äußerte Aloys Thomas gegenüber dem Kaiser den Wunsch, nach Ablauf der dreijährigen Amtsperiode, abgelöst zu werden, als Grund gab er sein Alter (Aloys Thomas war zu diesem Zeitpunkt sechzig Jahre alt), sein Arbeitspensum, die klimatische Unverträglichkeit und die daraus resultierenden gesundheitlichen Folgen an. Die Unterstützung von Prinz Eugen und Graf Gundacker von Starhemberg, die sich beim Kaiser für eine baldige Abberufung einsetzten, brachte keinen Erfolg.¹⁴²

¹³⁸ OÖLA, Musealarchiv, HS.NR. 185, Harrach – Rohrau Genealogie.

¹³⁹ Begriff Mäzenatentum: leitet sich vom Gaius Cilnius Maecenas (70 v.Chr. – 8.v.Chr.) ab, dieser war Freund und Berater Kaiser Augustus. Maecenas stammt aus altem etruskischem Königsgeschlecht und galt schon zu Lebzeiten als Förderer der Künste, siehe dazu den Beitrag „Maecenas und Sponsorius: Begriffe und Abgrenzungen“ in: Thomas Hermsen, Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz – Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne, Frankfurt/Main 1997, 12.

¹⁴⁰ Ruth Kaltenecker, Die Familie Harrach, das Königreich Neapel und Aufträge für Salzburg: familiäre Machtbestrebungen und die Auswirkungen auf eine aktive Kunstpolitik, 35, In: Kunstgeschichte: Tagungsband; Mitteilungen des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker /Verband Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Band 20/21.2003/04, Wien 2004.

¹⁴¹ Kaltenecker, Die Familie Harrach, 37.

¹⁴² Barock in Neapel – Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien und der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Neapel, Wien/Neapel 1993, 50-52.

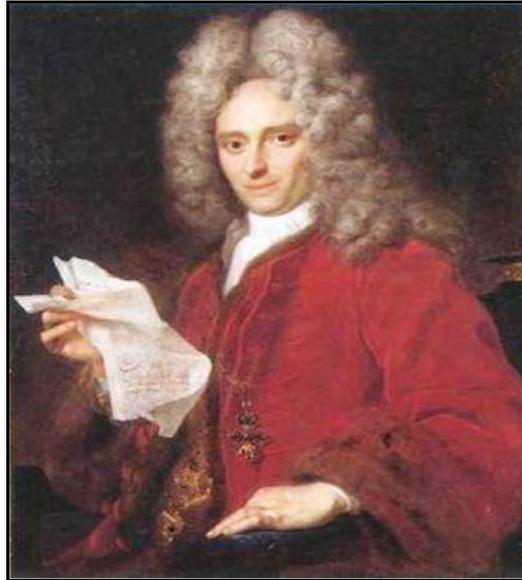


ABB. 3 – ALOYS THOMAS RAIMUND, GRAF VON HARRACH,
VON JAN KUPETZKY UM 1710

Nach Ablauf der Amtszeit sprach Karl IV. seinem Statthalter noch einmal sein Vertrauen aus und bemerkte, dass „...kein besserer nachfolger alß den graffen Luis von Harrach...“ gefunden werden könnte.¹⁴³

Graf Harrach selbst schrieb in einen Brief an Prinz Eugen er hielte den kaiserlichen Entscheid „...mehr für eine straff alß gnad...“.¹⁴⁴ Als Aloys Thomas Neapel verließ war er verbraucht und an den Misständen seiner Vorgänger gescheitert.¹⁴⁵ Aus seiner Zeit in Italien stammen die meisten Gemälde, welche von Aloys Thomas zur Sammlung hinzugefügt wurden.¹⁴⁶ So gehören zur Sammlung der Harrachs berühmte Gemälde wie „Salomon und die Königin von Saba“ (Bernardo Cavallinos)¹⁴⁷ und Solimenas¹⁴⁸ „Heiliger Januarus“.¹⁴⁹ Aloys Thomas veranlasste die weiteren Umbauarbeiten am Palais auf der Freyung, durch den bereits von seinem Vater beschäftigten Johann Lucas von Hildebrandt, dieser erwähnt in einem Brief 1733 an den

¹⁴³ Barock in Neapel – Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, 51.

¹⁴⁴ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 79 – Brief von Aloys Thomas von Harrach an Prinz Eugen, 27.5.1730.

¹⁴⁵ Barock in Neapel, Ausstellungskatalog, 43.

¹⁴⁶ Keysselitz, Grafen von Harrach, 105-108.

¹⁴⁷ Bernardo Cavallinos (1616-1656), italienischer Maler, zu seinen Hauptwerken gehören die Ermordung Ammons und Salomon und die Königin von Saba, In: Robert Keysselitz, Grafen von Harrach, 107.

¹⁴⁸ Francesco Solimena, italienischer Maler und Architekt, geboren am 4.10. 1657, gestorben 3.4.1747, In: Harald Olbrich (Hg.), Lexikon der Kunst, Band 6, 737.

¹⁴⁹ Keysselitz, Grafen von Harrach, 107.

Majoratsherren¹⁵⁰, dass er bald dreißig Jahre in Diensten des Hauses Harrach stehe.¹⁵¹ Unter Aloys Thomas wurde nicht nur das Palais auf der Freyung, sondern ebenso Schloss Prugg an der Leitha, welches seit 1564 von der gräflichen Familie bewohnt wird,¹⁵² ausgebaut und das Gartenpalais der Harrachs in Wien errichtet.¹⁵³ Dora Skamperls, welche sich mit der Beziehung der Familie Harrach zu Johann Lucas von Hildebrandt beschäftigt hat, zeigt auf, dass es ein sehr widersprüchliches Verhältnis gab, dies wird allein schon aus dem von ihr gewählten Titel „...*der verfluchte kerl zürnet mich oft das ime möchte in die Ohren beissen...*“ ersichtlich.¹⁵⁴ In den Jahren zwischen 1734-1742 war Aloys Thomas Mitglied des Geheimen Rates und wurde 1742 kaiserlicher Konferenz- und Finanzminister.

Aloys Thomas war dreimal verheiratet, seine erste Frau war eine geb. Gräfin von Sternberg, seine zweite Frau Anna Cäcilia, geb. Gräfin von Thannhausen, und zuletzt war er mit Maria Ernestine, Gräfin von Dietrichstein, vermählt.¹⁵⁵ Aus seinen zwei früheren Verehelichungen hatte Aloys Thomas insgesamt 13 Kinder.¹⁵⁶ Seine zweite Frau Anna Cäcilia, geb. Gräfin von Thannhausen, war die einzige Tochter und somit Erbin von Graf Julius von Thannhausen und brachte ein Vermögen von 60.000 Gulden (fl.) in die Ehe mit, dies entspricht der Summe mit der Aloys Thomas von Harrach als Vizekönig von Neapel rechnen konnte, die Ausgaben überstiegen die Einnahmen, dies

¹⁵⁰ Begriff Majorat: eine Form der Erbfolge, bei der jeweils der Älteste den Vorzug hat, hier wird noch unterschieden zwischen Primogenitur (der Älteste der Ältesten Linie erbt), Seniorat (der Älteste der Gesamtfamilie erbt, ohne Rücksicht auf Linie und Verwandtschaftsgrad) und dem Majorat im engeren Sinn (auch: Ältestenrecht: der älteste Verwandte der Linie erbt, Bezeichnung für das Gut, das diesem Erbrecht unterliegt, der Besitzer: Majoratsherr), In: Konrad Fuchs / Heribert Raab, Wörterbuch Geschichte, München 2001, 506.

¹⁵¹ Palais Harrach, Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Hg. Österreichische Realitäten – Aktiengesellschaft, Wien 1995, 21.

¹⁵² Keysselitz, Grafen von Harrach, 111.

¹⁵³ Gartenpalais der Familie Harrach wurde auf einem Grundstück in der Ungargasse errichtet, ebenso wie die Januariskapelle, welche zum Dank für das Überleben seiner Familie (Pest) errichtet wurde und heute noch steht. Das Gartenpalais wurde durch einen Bombenangriff gegen Ende des zweiten Weltkrieges völlig zerstört, In: <http://www.bezirksmuseum.at/landstrasse/page.asp/955.htm> vom 25.11.2006 [letzter Zugriff 25.11.2006].

¹⁵⁴ Dora Skamperls, „...*der Verfluchte Kerl zürnet mich oft das ime möchte in die Ohren beissen...*“ - Quellen zu Johann Lukas von Hildebrandt aus dem Harrachschen Familienarchiv, In: Hippolytus Neue Folge, St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde 28/29 (2004), St. Pölten 2004, 37.

¹⁵⁵ Aloys Thomas von Harrach, In: Leopold Freiherr von Zedlitz - Neukirch, Neues preussisches Adelslexicon; oder genealogische und diplomatische Nachrichten von den in der preussischen Monarchie ansässigen oder zu derselben in Beziehung stehenden fürstlichen, gräflichen, freiherrlichen und adeligen Häusern, Leipzig 1837, 333f.

¹⁵⁶ Beatrix Bastl, Haus und Haushaltung des Adels in den österreichischen Erblanden, In: Ronald G. Asch (Hg.), Der europäische Adel im Ancien Regime – Von der Krise der ständischen Monarchien bis zur Revolution (ca. 1600 – 1789), Köln/Weimar/Wien 2000, 272.

liegt u.a. an den hohen Repräsentationskosten.¹⁵⁷ Aloys Thomas verstarb 73-jährig im Jahr 1742, seine Nachfolge trat sein Sohn, Friedrich August von Harrach, an.

4.3. Friedrich August von Harrach

Friedrich August Gervasius Protasius, Graf von Harrach zu Rohrau, wurde am 16. Juni 1696 geboren und erhielt seine Ausbildung bei seinem Onkel, dem Fürsterzbischof von Salzburg, und an der Universität von Utrecht. Er war der dritte Sohn des Aloys Thomas und der erste Sohn mit seiner zweiten Frau Anna Cäcilia von Thannhausen.¹⁵⁸

Nach Kavaliereisen in Frankreich, Lothringen und Italien ging Friedrich August von Harrach, ebenso wie sein Vater und Großvater, in den diplomatischen Dienst. 1719 wurde er zum k.k. Kämmerer ernannt und Berater am Hof Karl VI., ab 1726 war Friedrich August als kaiserlicher Gesandter am Hof von Turin und ging in dieser Funktion 1728 nach Regensburg. Seine Karriere setzte er in Brüssel als Obersthofmeister und ab 1732 als erster Generalgouverneur der Niederlande fort, blieb interimistischer Statthalter bis zur Ankunft des neuen Statthalters.¹⁵⁹ Dort gelang es ihm die autoritäre Politik der Statthalterin Maria Elisabeth zu verbessern. Maria Elisabeth war die Schwester Karl VI. und übernahm 1725 die Statthalterschaft, sie galt als gebildete Frau und blieb als eine der wenigen Frauen der Dynastie unverheiratet.¹⁶⁰

Graf Friedrich August von Harrach erweiterte die Kunstsammlung, ohne dabei ein einheitliches Schema zu verfolgen und sammelte dort, wo ihn seine diplomatische Laufbahn hinführte.¹⁶¹

¹⁵⁷ Palais Harrach, 84; Dies entspräche, bei einer Umrechnung von 1 Gulden = ca. 40 Euro, einem Jahresgehalt von 240.000 Euro.

¹⁵⁸ Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, Siebenter Theil (Habsburg-Hartlieb), Wien 1861, 375.

¹⁵⁹ Keysselit, Die Grafen von Harrach, 111.

¹⁶⁰ Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt, 91.

¹⁶¹ Keysselit, Die Grafen Harrach, 111.



ABB.4 – FRIEDRICH AUGUST VON HARRACH ¹⁶²

Am 10. August 1731 traf Friedrich August als kaiserlicher Gesandter in Bonn ein, um von Clemens August ¹⁶³, die Anerkennung der Pragmatischen Sanktion ¹⁶⁴ durch den Reichstag zu erhalten, nachdem das zuvor geschlossene Abkommen gescheitert war. ¹⁶⁵ Diese Mission konnte Friedrich August erfolgreich beenden und am 11. Jänner 1732 wurde die Pragmatische Sanktion Reichsgesetz, dagegen stimmten nur Kurbayern und die Landgrafschaft Leuchtenberg. ¹⁶⁶

¹⁶² Abb. 4 – Friedrich August von Harrach, Fotonachweis: Dr. Jaroslav Zezulcik; Provenienz: Gemäldegalerie Schloss Kunewald (Zamek Kunin). Der Maler des Bildes ist nicht bekannt, aufgrund des Ordens des Goldenen Vlieses scheint das Bild erst nach 1742 entstanden zu sein.

¹⁶³ Clemens August, Kurfürst von Köln.

¹⁶⁴ Pragmatische Sanktion: Staatsgrundgesetz, erlassen von Kaiser Karl VI. am 19.4. 1713, Unteilbarkeit der habsburgischen Länder und die Erbfolge im Falle des Aussterbens des Mannesstammes wurden hier geregelt. Zunächst nur als habsburgisches Hausgesetz, wurde die Pragmatische Sanktion nach Ende des Erbfolgekrieges auch international anerkannt, In: Bertelsmann Lexikon der Geschichte, München 1993.

¹⁶⁵ Andre Krischer, Symbolisches Handeln als politische Praxis bei Kurfürst Clemens August von Köln, Köln 2001, 72.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., 72.

Friedrich August kehrte im gleichen Jahr nach Wien zurück.¹⁶⁷ Er wurde 1741 Generalgouverneur der Niederlande, als er drei Jahre später nach Wien zurückkehrte wurde er 1744 zum Feldmarschall ernannt. Ein Jahr später wurde Friedrich August oberster böhmischer Kanzler und geheimer Konferenzminister.¹⁶⁸

In dieser Tätigkeit, als oberster böhmischer Kanzler, war sein Sitz in der böhmischen Hofkanzlei, welche Friedrich August mit Tapisserien ausstattete.¹⁶⁹ 1742 schloss er den Frieden zu Breslau und 1745 war er bevollmächtigter Minister beim Friedenskongress zu Dresden.¹⁷⁰ Für seine Verdienste erhielt Friedrich August den Orden des Goldenen Vlieses, eine genaue Angabe zum Jahr der Verleihung konnte nicht festgestellt werden.

1719 wurde Friedrich August von Harrach mit Fürstin Maria Eleonore Catharina von Liechtenstein (1703-1757) vermählt,¹⁷¹ in seiner dreißigjährigen Ehe bekamen diese insgesamt sechzehn Kinder, davon neun Söhne und sieben Töchter.¹⁷² Eleonore von Liechtenstein erbte von ihrer Mutter die Herrschaft und Schloss Kunewald, hier war als Architekt Johann Lukas von Hildebrand tätig, die Herrschaft vererbte Eleonore später ihrem Sohn Xaver. Sollte dieser ohne eheliche Kinder gezeugt zu haben sterben, ginge ihre Verlassenschaft an den Sohn Ernst Guido von Harrach.¹⁷³ Auf Schloss Kunewald sieht man heute noch das Allianzwappen (Abb.5) von Friedrich August von Harrach und Eleonore, geb. Fürstin von Liechtenstein. Aus einem Briefwechsel zwischen Friedrich August und seiner Stiefmutter, Maria Ernestine von Harrach (1683-1745), geht hervor, dass seine Frau Eleonore (Abb. 6) sich Friedrich August gegenüber als sehr großzügig erwiesen hat, da Aloys Thomas der Majoratsherr war und seinem Sohn nur kleinere Teile der Besitzungen übergab.

¹⁶⁷ Vgl. Andre Krischer, Ein notwendig Stück Ambassaden – Zur politischen Rationalität des diplomatischen Zeremoniells bei Kurfürst Clemens August, In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 205 (2002), 161 – 200.

¹⁶⁸ Neues Preussisches Adels-Lexicon, 333; auffallend ist das bei Friedrich August von Harrach oftmals die Anzahl der Kinder nicht stimmt, ebenso wird hier oft seine Frau Eleonore von Liechtenstein mit ihrer Mutter verwechselt, vermutlich auf Grund der Gleichheit desselben ersten Vornamens.

¹⁶⁹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 638.

¹⁷⁰ Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Siebenter Theil, Wien 1861, 375.

¹⁷¹ Maria Eleonore Catharina, Tochter des Fürsten Johann Anton Florian von Liechtenstein und Gräfin Eleonora Barbara von Thun, In: ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473.

¹⁷² Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebenter Theil, Wien 1861, 375.

¹⁷³ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Testament der Eleonore von Harrach, geb. Fürstin von Liechtenstein vom 21.5. 1756.



ABB.5 - ALLIANZWAPPEN AUF SCHLOSS KUNEWALD¹⁷⁴

Friedrich August musste daraufhin die Herrschaft Freistadt belasten was zu Spannungen mit seinem Vater führte.¹⁷⁵ Nach Differenzen mit der Kaiserin Maria Theresia und Graf Haugwitz musste er sich auf seine böhmischen Güter zurückziehen und geriet ins politische Abseits.¹⁷⁶ Ausgangspunkt der Differenzen war eine Verwaltungsreform, diese war notwenig geworden, weil sich die Staatsschulden im Jahr 1740 auf über 100 Millionen Gulden beliefen. Graf Haugwitz begann somit seine Reformtätigkeit und testete das neue Steuersystem in Schlesien, anschließend in Kärnten und der Krain.¹⁷⁷ Die Verwaltung der Steuern wurde den Ständen entzogen und staatlichen Organen übertragen.¹⁷⁸ Vertreter der Stände, unter der Führung von Friedrich August von Harrach, opponierten gegen dieses System - ohne Erfolg.¹⁷⁹ Maria Theresia behielt das Haugewitzsche Konzept bei und Friedrich August verlor seinen Einfluss bei Hofe.¹⁸⁰ Friedrich Augusts größtes politisches Ziel lag in der Autonomie Böhmens, welches dieser nicht erreichte.¹⁸¹

¹⁷⁴ Abb. 5 - Allianzwappen; Fotonachweis: Dr. Jaroslav Zezulcik, Provenienz: Schloss Kunewald.

¹⁷⁵ Beatrix Bastl, Haus und Haushaltung des Adels in den österreichischen Erblanden, Köln/Weimar/Wien 2000, 273.

¹⁷⁶ Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebenter Theil, Wien 1861, 375.

¹⁷⁷ Vocolka, Glanz und Untergang der höfischen Welt, (Herwig Wolfram (Hg.), Österreichische Geschichte 1699-1815), 357.

¹⁷⁸ Vocolka, Glanz und Untergang, 357.

¹⁷⁹ Ebd., 357.

¹⁸⁰ Ebd., 357.

¹⁸¹ Robert Keysselitz, Die Grafen von Harrach, 111.



ABB.6 – ELEONORE VON HARRACH,
GEB. FÜRSTIN VON LIECHTENSTEIN ¹⁸²

Er starb am 4. Juni 1749, seine Frau Eleonore überlebte ihn um acht Jahre und starb 1757.¹⁸³ Kaiserin Maria Theresia schrieb anlässlich des Todes von Friedrich August an seinen Sohn, Ernst Guido von Harrach, in dem Sie ihr Beileid über den Tod des Grafen ausdrückt und ihn als großen Mann und Minister lobt, und dessen Tod „ein großer Verlust für das Publicum“ sei.¹⁸⁴ Aus dem eigenhändigen Schreiben der Kaiserin geht ehrliches Bedauern und tiefe Trauer hervor und Verständnis über den Schmerz der Familie.¹⁸⁵

¹⁸² Abb. 6 – Eleonore von Harrach, geb. Fürstin von Liechtenstein. Fotonachweis: Dr. Jaroslav Zezulcik, Provenienz: Gemäldegalerie Schloss Kunewald (Zamek Kunin).

¹⁸³ Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebenter Theil, Wien 1861, 375.

¹⁸⁴ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 638 – Friedrich August Biographie chronologische Reihe bis (-1745) Finanzielles seiner Gemahlin, Fasz. Friedrich August Biographica - Copia eines eigenhändigen Schreibens von Kaiserin Maria Theresia vom 4. Juni 1749 an seinen Sohn, Ernst Guido von Harrach (sic!).

¹⁸⁵ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 638 – Friedrich August Biographie chronologische Reihe bis (-1745) Finanzielles seiner Gemahlin, Fasz. Friedrich August Biographica - Copia eines eigenhändigen Schreibens von Kaiserin Maria Theresia vom 4. Juni 1749 an seinen Sohn, Ernst Guido von Harrach (sic!).

5. *Architektur und Kunst – Dokumentation einer Dynastie*

Das 18. Jahrhundert gilt als „Jahrhundert der Repräsentation“, dies scheint der letzte Höhepunkt einer höfisch strukturierten Welt gewesen zu sein. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts dominierte immer noch die in der Frühen Neuzeit ausgebildete spezifische Form der höfisch strukturierten Gesellschaft, wogegen in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts von einer „Spannung zwischen den Elementen der Tradition und denjenigen der Modernisierung“ gesprochen werden kann.¹⁸⁶ Karl Vocelka schreibt, „dass sich viele Elemente der auf Repräsentation ausgerichteten Welt des Barock weiter erhalten hatten; Adelige verschwendeten Unmassen von Geld ohne sich um die bürgerlichen Ideale von Sparsamkeit und Arbeitsamkeit zu kümmern.“¹⁸⁷ Die Grafen von Harrach waren nicht nur im Besitz des Palais auf der Freyung (Abb. 7),¹⁸⁸ sondern besaßen noch andere Schlösser im Gebiet des heutigen Österreichs; weitere Schlösser in Böhmen und Mähren kamen noch dazu.



ABB.7 – PALAIS AUF DER FREYUNG UM 1715¹⁸⁹

¹⁸⁶ Karl Vocelka, *Glanz und Untergang der höfischen Welt*, 185.

¹⁸⁷ Ebd., 185.

¹⁸⁸ Palais Harrach wurde im Auftrag, von Ferdinand Bonaventura I. von Harrach, 1702 von Domenico Martinelli fertig gestellt, In: Karl Vocelka, *Das Jahrhundert der großen Repräsentation*, 227.

¹⁸⁹ Abb. 7 - Palais Harrach auf der Freyung um 1715, In: Michael Engelhart, *Die Rekonstruktion des Palais Harrach*, In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Heft 7.1953 (1/2), o.O. 1953, 28.

Als Stammsitz, neben Aschach an der Donau, etablierte sich Schloss Prugg (Abb. 8) - Bruck an der Leitha – in Niederösterreich. Die barocken Gartenanlagen in Wien und Niederösterreich wurden nach dem französischen Vorbild in Versailles errichtet unter dem Majorat Aloys Thomas von Harrach.¹⁹⁰ Die Um- und Neubauten verschlangen Unsummen von Geld, dies wurde gerechtfertigt durch den Ruhm des Bauherren. Bereits Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-1684) verfasste eine Schrift, „Werk für Architektur“, für seine Nachkommen. In dieser behandelte er Kirche, Schloss und Stadtpalais bis hin zum Interieur, wobei er der Kunstsammlung eine besondere Rolle zumaß.¹⁹¹



ABB.8 – SCHLOSS UND STADT PRUGG
IN NIEDERÖSTERREICH¹⁹²

Ein weiteres Element das während der Frühen Neuzeit noch hinzukam ist die Vermischung von Katholizismus und Volksfrömmigkeit, diese hatte in der Barockzeit in Wien tiefe Spuren hinterlassen.¹⁹³

Auf den Besitzungen der Familie Harrach, Prugg und Kunewald, war Johann Lukas von Hildebrandt (1668 - 1745) als Architekt tätig, der lange Jahre im Dienste der

¹⁹⁰ Vgl. Dora Skamperls, Neue Forschungen zu den Gärten der Grafen Harrach in Wien und Niederösterreich – Quellen aus dem Harrachschon Familienarchiv, In: Die Gartenkunst, N.F. Heft 2, 2004, 291.

¹⁹¹ Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie – Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 197.

¹⁹² Abb. 8 - Prugg an der Leitha von Georg Matthäus Vischer: Bruck/Leitha, 1672 entnommen aus: http://www.noel.gv.at/service/K/K3/Ausstellung_Friedrich_Bernhard_Werner/bruck_leitha.htm vom 26.1.2006 [letzter Zugriff 26.1.2007].

¹⁹³ Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.), Wien – Geschichte einer Stadt, Bd.2, Wien 2003, 354.

Harrachs stand und der Lieblingsarchitekt des Wiener Hochadels war - zu seinen größten Förderern zählten u.a. Prinz Eugen von Savoyen, die Grafen Schönborn und die Grafen von Harrach.¹⁹⁴ Die adelige Bautätigkeit wurde von Karl Eusebius von Liechtenstein, einem der reichsten Vertreter des niederösterreichischen Herrenstandes, so formuliert: „... *der unsterbliche Nahmen und Ruhm und ebige Gedechnus, so von dem Strucotre hinterlassen wiert*“. ¹⁹⁵ Aloys Thomas von Harrach war Initiator des Neu- und Umbaus von Schloss Prugg an der Leitha, wobei der mittelalterliche Turm bestehen bleiben sollte. Dieses Vorhaben wurde nicht nur aufgrund der notwendig gewordenen Instandsetzung durchgeführt, ferner sollte hier die Tradition des Hauses Harrach noch lange dokumentiert werden.¹⁹⁶ Petr Fidler schreibt, dass „der Mensch seinen Reichtum und seine Macht in allen Zivilisationen oft durch wirtschaftlich unvernünftige Investitionen nach Außen zeigte“.¹⁹⁷

Die Familie Harrach erwarb nicht nur in Österreich Besitzungen und ließ Schlösser erbauen, weitere Schlösser in Böhmen und Ungarn kamen hinzu. In Ungarn erwarb Aloys Thomas von Harrach 1701 Halbthurn, welches ab 1710, nach den Plänen von Johann Lukas von Hildebrandt, zum Lustschloss umgebaut wurde. Bereits 1720 wurde dieses Schloss von Karl VI. erworben und weiter umgebaut. Ahnengalerien hatte eine besondere Bedeutung in der Ausstattung der Schlösser, ebenso wie die Porträtgalerien. Besonders geschätzt wurde der Porträtmaler Jan (Johann) Kupetzky, der „*nur auf große bitten in families und nur halb aus Gnade gemalt hat*“. ¹⁹⁸ Dies wird an der Ahnenrolle ersichtlich, welche sich in Schloss Prugg befindet und nicht nur ein „Theatrum Genealogicum“ darstellt, deutlich sichtbar wird hier auf ein wichtiges Element verwiesen, die Netzwerkbildung, gemeint damit ist die Verbindung zu anderen Häusern (Abb.9).¹⁹⁹

¹⁹⁴ Dora Skamperls, Neue Forschungen zu den Gärten der Grafen Harrach in Wien und Niederösterreich: Quellen aus dem harrachschen Familienarchiv, In: Die Gartenkunst, Band 16, Heft Nr. 2, 2004, 292.

¹⁹⁵ Eva Berger, Adelige Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert, In: Adel im Wandel, Ausstellungskatalog, Wien 1992, 114.

¹⁹⁶ Skamperls, Neue Forschungen zu den Gärten Harrach, 292.

¹⁹⁷ Petr Fidler, „Bauen ist eine höhere Lust als Kriegführen“ – Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein als Bauherr und Mäzen – Zur Baustrategie eines Fürsten, In: Vaclav Cüzek/Pavel Kral (Hg.), Opera Historica 7 – Aristokraticke rezidence a dvory v ranem novoveku, Ceske Budjovice 1999, 279.

¹⁹⁸ Karl Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt, 234.

¹⁹⁹ Theatrum Genealogicum von Ferdinand Bonaventura I von Harrach; vgl. dazu die Arbeiten von Andreas Pecar, Genealogie als Instrument fürstlicher Selbstdarstellung, In: zeitenblicke 4 (2005), Nr. 2, URL: http://www.zeitenblicke.de/2005/2/Pecar/index_html vom 13.1.2007 [letzter Zugriff 13.1.2007].

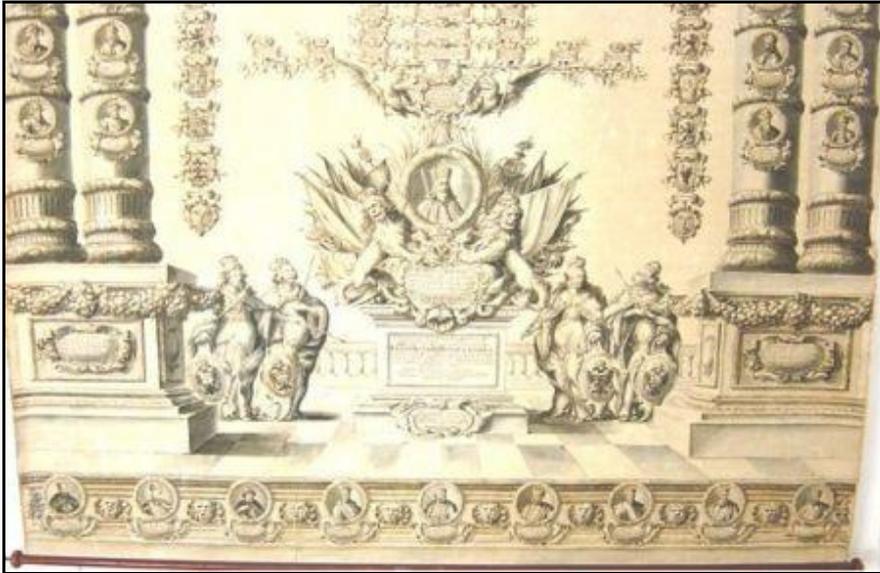


ABB. 9 – AUSSCHNITT AUS „THEATRUM GENEALOGICUM“²⁰⁰

Ziel war eine konsequent verfolgte Heiratspolitik um ein weitverzweigtes Netz an verwandtschaftlichen Beziehungen aufzubauen.²⁰¹ Dies stellt kein Spezifikum der Grafen Harrach dar, sondern findet sich u.a. bei Familien wie Lamberg oder Kaunitz wieder.²⁰²



ABB.10 – VERGRÖßERUNG DER BEIDEN FRAUEN
AUF DER LINKEN SEITE DER AHNENROLLE²⁰³

²⁰⁰ Abb. 9 - Ahnenrolle. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

²⁰¹ Karl Vocelka / Anita Traninger, Die frühneuzeitliche Residenz (16. – 18. Jahrhundert), Bd.2, In: Peter Csendes / Ferdinand Opoll, Wien - Geschichte einer Stadt, Wien 2003, 249.

²⁰² Vocelka/Traninger, Die frühneuzeitliche Residenz, 249.

²⁰³ Abb. 10 – Ahnenrolle, Detail. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

Auftraggeber dieser Ahnenrolle war Ferdinand Bonaventura I., Graf von Harrach, der diese im Jahr 1698 von Domenicus Franciscus Calin de Marienberg, seines Zeichens Hofhistoriker, erarbeiten ließ. Zum Zeitpunkt der Erstellung der Ahnenrolle bekleidete Ferdinand Bonaventura schon wichtige Ämter am Hof und hatte für die Familie eine Primogenitur und ein Fideicommiß gestiftet.²⁰⁴ Die Ahnenrolle beinhaltet nicht nur die bereits eingegangenen Verbindungen der Grafen von Harrach, sondern am Beginn der Ahnenrolle – deutlich sichtbar – stehen die vier bekrönten Frauen mit gewölbtem Bauch. Ein ostentativer Ausdruck zur Erhaltung des eigenen Namen und Geschlechts, ein Hinweis auf die Beziehungsgeflechte der Familie und die wichtige Rolle der Netzworkebildung für die zukünftigen Generationen. Damit werden Heirat und Schwangerschaft vom Privaten ins Öffentliche gerückt und somit zum Politikum.²⁰⁵



ABB. 11 – VERGRÖßERUNG DER BEIDEN FRAUEN
AUF DER RECHTEN SEITE DER AHNENROLLE²⁰⁶

Die Gemäldesammlung der Familie Harrach zählt bis heute zu den größten Privatsammlungen Österreichs - hier finden sich die Werke bekannter Maler wie

²⁰⁴ Richard Perger, Die Zusammensetzung des Adels im Land unter der Enns, In: „Adel im Wandel“ – Politik – Kultur – Konfession 1500 – 1700, Wien 1990, 42.

²⁰⁵ Vgl. Beatrix Bastl, Das österreichische Frauenzimmer – Zur Rolle der Frau im höfischen Fest- und Hofleben 15. bis 17. Jahrhundert, In: Vaclav Buzek/Pavel Kral, Slavnosti a zabavy na dvorech a v redidencnich mestech raneho novoveku, Opera Historica 8, Ceske Budejovice 2000, 99.

²⁰⁶ Abb. 11 – Ahnenrolle, Detail. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

Rembrandt, Solimena, Poussin und van Dyck.²⁰⁷ Die Sammlung, begonnen unter Ferdinand Bonaventura I. und Aloys Thomas fortgesetzt, wird durch Friedrich August und seinen Sohn, und Universalerben, Ernst Guido, erweitert und Zukäufe erfolgten bis unter Otto von Harrach. Friedrich August ebenso ein Sammler von Kunstgegenständen, fügt der Gemäldegalerie hauptsächlich niederländische und flämische Maler hinzu – unter diesen befinden sich Gemälde von van Dyck, Jan Breughels, Cornelis Vos und Jacob Ruisdaels.²⁰⁸

Die Gemäldesammlung der Grafen Harrach ist heute in Schloss Rohrau der Öffentlichkeit zugänglich.²⁰⁹ War Ferdinand Bonaventura I. von Harrach noch ein Sammler von „Kunstwerken aller Art“ gewesen, so führten Aloys Thomas und Friedrich August von Harrach diese Tradition fort, allerdings nicht nur um des Sammelns willen, diese nutzen das Medium der Kunst um ihre Position zu demonstrieren. Die Grafen von Harrach versuchten das Mäzenatentum als Instrument zur Gestaltung einer politischen Karriere zu nutzen,²¹⁰ besonders deutlich wird dies an Aloys Thomas von Harrach und seinem Streben nach dem Posten des Vizekönigs von Neapel.²¹¹ Deutlich sichtbarer Ausdruck davon ist das Gemälde „Ausfahrt des vizeköniglichen Paares aus dem Palazzo Reale“ von Nicola Maria Rossi um 1730.²¹² Im gleiche Sinne die „Allegorie auf die glückliche Regierung des Hauses Harrach in Neapel“ von Bartolomeo Altomonte um 1729/30 (Privatbesitz).²¹³ Keysselitz weist darauf hin, dass Aloys Thomas von Harrach im Gegensatz zu seinem Vater „Kunstwerke von kolossaler Größe zur höfischen Repräsentation sammelte“.²¹⁴ Hier gäbe es noch andere Beispiele zu nennen, so könnte man die Porträts der Grafen Harrach anführen und im Besondern die Porträts des Aloys Thomas als Botschafter in

²⁰⁷ Die Gemäldesammlung der Grafen Harrach, In: Robert Keysselitz, Die Grafen Harrach, 99-120.

²⁰⁸ Keysselitz, Die Grafen Harrach, 111.

²⁰⁹ Schloss Rohrau befindet sich etwa 50 km außerhalb von Wien an der Straße nach Bruck an der Leitha, das Schloss ein ehemaliges Wasserschloss, wurde ab 1668 im Auftrag von Ferdinand Bonaventura renoviert. Das Schloss selbst wurde um 1230 zum ersten Mal erwähnt in Zusammenhang mit einem Deitrich „de Rorow“ aus dem Geschlecht der Liechtensteiner. Als im Jahr 1688 das Majorat geteilt wurde und in den Besitz von Leonhard Ulrich Graf Harrach übergang, ließ es dieser als Stammsitz für seine Familie umbauen, In: Schloss Rohrau in Niederösterreich und die Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schnell Kunstführer Nr. 960, München ³1984, 1.

²¹⁰ Kaltenecker, Die Familie Harrach, 35.

²¹¹ Auch die Dynastie der Habsburger benutzte das Mäzenatentum als Ausdruck der Überlegenheit ihrer Dynastie und es war der Maßstab an dem sich die höfische Gesellschaft orientierte. Auch Karl Vocelka stellt die Frage nach dem politischen Programm das hinter der Kunstförderung und dem Sammeln der Künste und Künstler stand, In: Vocelka, Das Jahrhundert der großen Repräsentation, 222.

²¹² Barock in Neapel, 10-12, 18 und 19.

²¹³ Palais Harrach, 30.

²¹⁴ Keysselitz, Die Grafen Harrach, 107.

Spanien (um 1710) von Jan Kupetzky²¹⁵ und das Porträt von Friedrich August von Harrach von Christoph Schomburg (Wien 1749).²¹⁶ Ebenfalls von Christoph Schomburg ist das Bild der Familie des Friedrich August von Harrach, welches sich heute in Privatbesitz befindet. Dabei geht es nicht allein um eine einfache Abbildung einer Familie, sondern um die Darstellung der Position und die Abbildung von Macht.²¹⁷

6. Gräfliches Familienbild – Friedrich August von Harrach und Familie

Das „Familienbild“ befindet sich in Schloss Harrach in Bruck an der Leitha, also dort wo sich die beiden Räume mit den Tapisserien befinden. Das Gemälde wurde an der Stirnseite des Raums angebracht, es scheint mit seinen enormen Ausmaßen von drei mal vier Metern viel zu groß für den kleinen Raum. Bildinhalt und Entstehungsdatum können nur im Kontext mit der Familie Harrach und den Archivalien hergestellt werden. Das Familienbild zeigt Friedrich August und seine Ehefrau Eleonora, geb. Fürstin von Liechtenstein, unter einem roten Baldachin sitzen.

Die Beschriftung der Personen und die Angabe der Jahreszahl scheinen erst später hinzugefügt worden zu sein. Die Bezeichnung mit der Personen mit Namen, mitunter sogar den Geburtsdaten und Altersangaben der Familienmitglieder auf Gemälden sind bereits seit dem 16. Jahrhundert in Gebrauch und betonen den dokumentarischen Charakter von Familienbildnissen, damit werden die Bilder zu gemalten Denkmälern, welche eine über die Dokumentation hinausgehende Bedeutung haben.²¹⁸

²¹⁵ Barock in Neapel, 45.

²¹⁶ Porträt des Friedrich August von Harrach von Christoph Schomburg, In: Österreichischen Nationalbibliothek, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommissbibliothek, Nr. 512.792-B.

²¹⁷ Bild von Friedrich August von Harrach und Familie; Provenienz: Privatbesitz, Fotonachweis: Doris Binder 7.12.2006.

²¹⁸ Hofner-Kulenkamp, Das Bild des Künstlers mit Familie, 207.



ABB.12 - FRIEDRICH AUGUST VON HARRACH, ELEONORE,
GEB. FÜRSTIN VON LICHTENSTEIN UND KINDER ²¹⁹

Das Bild besitzt eine Inventarnummer und im linken unteren Eck findet sich der Hinweis: im Jahre 1742. In gleicher Handschrift wurde unter jede Person die Beschriftung des Namens angebracht, es findet sich kein Hinweis auf den Maler, d.h. die Signatur fehlt.



ABB. 13 – DATUM BEFINDET SICH AM
UNTEREN LINKEN BILDRAND ²²⁰

Interessanterweise sind hier nur zehn ihrer elf lebenden Kinder dargestellt. Dies wirft weitere Fragen auf. Welches Kind fehlt und warum wurde es weggelassen? Friedrich August und Eleonore bekamen in ihrer Ehe sechzehn Kinder, die sich aus dem

²¹⁹ Abb. 12 – Familienbild. Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

²²⁰ Abb. 13 – Familienbild, Detail. Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Geburtenbuch rekonstruieren ließen, von diesen sechzehn Kindern starben fünf Kinder sofort nach der Geburt bzw. einige Monate/Jahre später.²²¹

- 1) Franz Anton Joseph Xaver Johannes
+ Wien, 15. Mai 1720; † 1724 zu Wien
- 2) Maximilian Johannes Baptist Joseph Franz
+ 17. Oktober 1729, † März 1720
- 3) Leopold Maria Joseph Johannes Nepomuk
+ Brüssel 8. Oktober 1733, † 24. 10. 1734
- 4) Maria Elisabeth Pudentiana
+ Brüssel 19. Mai 1735, † 9. Juni 1735
- 5) Johannes Nepomuk
+ Brüssel, 21. Mai 1738, † 22. Mai 1738

Daher ergeben sich für die lebenden Kinder folgende Daten, mit Angabe ihres Alters im Jahr 1742 und 1740²²²:

		1742	1740
1) Rosa	1721-1785	- 21 Jahre alt	- 19 Jahre alt
2) Johann Josef	1722-1746	- 20 Jahre alt	- 18 Jahre alt
3) Ernst Guido	1723-1754	- 19 Jahre alt	- 17 Jahre alt
4) Maria Anna	1725-1780	- 17 Jahre alt	- 15 Jahre alt
5) Anna Viktoria	1726-1746	- 16 Jahre alt	- 14 Jahre alt
6) Maria Josefa	1727-1788	- 15 Jahre alt	- 13 Jahre alt
7) Maria Bonaventura	1731-1791	- 11 Jahre alt	- 9 Jahre alt
8) Ignaz	1732-1753	- 10 Jahre alt	- 8 Jahre alt
9) Franz Xaver	1732-1781	- 10 Jahre alt	- 8 Jahre alt
10) Karl Ferdinand	1737-1748	- 5 Jahre alt	- 3 Jahre alt
11) Maria Christina	1740-1791	- 2 Jahre alt	nicht geboren ²²³

²²¹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 - Geburtenbuch der Kinder Friedrich Augusts und Eleonora; die Sterbedaten stammen aus Wurzbach, VII, 375.

²²² ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473- Geburtenbuch der Kinder.

²²³ Alle Angaben zu Geburts- und Sterbedatum der Kinder wurden entnommen, In: ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473- Geburtenbuch der Kinder.



ABB.14 – FAMILIENBILD – RECHTE SEITE DES BILDES,
DIE TÖCHTER²²⁴

Die dargestellten Personen auf dem Familienbild (Abb. 14):

Nr. 1 – Maria Rosa 1721-1785²²⁵

Nr. 2 – Anna Viktoria 1726-1746²²⁶

Nr. 3 – Maria Josepha 1727-1788²²⁷

Nr. 4 – Maria Anna 1725-1780²²⁸

²²⁴ Abb. 14 – Familienbild, Detail. Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz. Die Nummerierung auf der Abbildung wurde mittels Computergraphik hinzugefügt (Anm. der Autorin).

²²⁵ Maria Rosa, geb. am 20.8. 1721, gestorben am 29.8.1785; heiratet ihren Onkel, Graf Ferdinand Bonaventura II. von Harrach, In: Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Siebenter Theil, 375; zwischen diesen beiden bestand nach kanonischem Recht eine sog. Konsanguinität; prinzipiell konnte dieses Ehehindernis durch einen Dispens (im Sinne von Befreiung von einem Ehehindernis) aufgehoben, dies gehörte zu den Kompetenzen des Papstes. Als dispenspflichtig nach kanonischem Recht galten Konsanguinität (2-4.Grad der Blutsverwandtschaft) und Affinität (1-4. Grad der Schwägerschaft), diese Regelung wurde 1215 (4. Laterankonzil) festgelegt und blieb bis ins Jahr 1917 bestehen, In: Margareth Lanzinger, „Neigung, Liebe, leider Leidenschaft war es...?“. Kirchliche Heiratsverbote im Spannungsfeld zwischen Ökonomie, Moral und Inzest – eine Fallgeschichte, In: Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen (= L 'Homme Schriften 10, Reihe zur Feministischen Geschichtswissenschaft), 257-274 hier: 257-259.

²²⁶ Anna Viktoria, geb. am 18.11.1726, gestorben am 19. 1.1746; blieb unvermählt, In: Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Siebenter Theil, 375.

²²⁷ Maria Josepha, geb. am 20.11.1727, gestorben am 15.2.1788; war zweimal verheiratet. 1. Ehe geschlossen 1744 mit Fürst Johann Karl von Liechtenstein (regierender Fürst bis 1748) und in 2. Ehe ab 1752 mit Fürst Joseph von Lobkowitz, In: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebenter Theil, 375.

²²⁸ Maria Anna, geb. am 27.4. 1725, gestorben am 29.4. 1780 verheiratet mit Graf Nikolaus von Lodron, In: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebenter Theil, 375.



ABB. 15 – FAMILIENBILD, LINKE SEITE
- SÖHNE²²⁹

Personen auf dem Bild (Abb. 15):

Nr. 1 – Johann Josef 1722-1746

Nr. 2 – Ernst Guido 1723-1783²³⁰

Nr. 3 – Ignaz Ludwig 1732-1759

Nr. 4 – Franz Xaver 1732-1781²³¹

Die Kinder Ignaz und Franz Xaver waren Zwillinge und wurden am Schiff auf den Rhein in der Nähe von Caub²³² am 2. Oktober 1732 geboren.²³³ Aufgrund der Aufstellung der Kinder und dem Alter im Jahre 1742 scheint entweder Karl Ferdinand oder Maria Christina zu fehlen. Die Archivalien gaben hierzu bislang noch keinen

²²⁹ Abb. 15 - Familienbild, Detail. Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz. Die Nummerierung wurde mittels Computergraphik hinzugefügt (Anm. der Autorin).

²³⁰ Ernst Guido, geboren am 8.9.1723, gestorben am 23.3.1783, vermählt mit Josefa, Gräfin von Dietrichstein, dieser Ehe entstammen vier Söhne, In: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebenter Theil, 375.

²³¹ Franz Xaver, geb. am 1732, gestorben am 15.4. 1781, erbt die Herrschaft Kunewald von seiner Mutter; war Geheimrath, Feldmarshall und kommandierender General in der Lombardei, vermählt mit Gräfin Rebecca von Hohenems, aus dieser Ehe entstammt eine Tochter, In: Neues preussisches Adels-Lexicon, 333.

²³² Caub am Rhein, gefährliche Schiffstrecke am Rhein, liegt am rechten Rheinufer, zwischen Wiesbaden und Koblenz gelegen, In: <http://www.kaubamrhein.de/Deutsch/frameset.htm> vom 15.10.2007 [letzter Zugriff 15.10.2007].

²³³ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Geburtenbuch der Kinder.

Aufschluss, daher scheint ein Ausschluss einer bestimmten Person nicht vorzuliegen. Auf Grund dessen kann es sich hier um eine möglicherweise falsche Datierung des Bildes handeln oder aber es ist das Jahr der Fertigstellung des Bildes angegeben.



ABB.16 – FAMILIENBILD – MITTELTEIL,
FRIEDRICH AUGUST UND ELEONORE²³⁴

Abb. 16 – dargestellte Personen:

Nr. 1 – Friedrich August, Graf von Harrach 1696-1749

Nr. 2 – Eleonore von Harrach, geb. Fürstin von Liechtenstein 1703-1757²³⁵

Nr. 3 – Bonaventura Maria 1731-1781²³⁶

Nr. 4 – Ferdinand Karl 1737 - 1748

Möglicherweise entstand das Bild vor der Geburt der Maria Christina, dieser Meinung würde sich Zezulcik²³⁷ anschließen. Ein weiterer Hinweis könnte das Fehlen des Ordens

²³⁴ Abb. 16 – Familienbild, Detail. Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz. Die Nummerierung der Personen wurde mittels Computergraphik hinzugefügt (Anm. der Autorin).

²³⁵ Tochter von Anton Florian Fürst von und zu Liechtenstein und Gräfin Eleonore Barbara von Thun-Hohenstein, geb. am 31.12.1703, gest. am 17.7.1757. Ihr Vater war regierender Fürst des Hauses Liechtenstein von Nicolsburg, In: ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harach (29.1.1719) (sic!).

²³⁶ Bonaventura Maria, geb. am 20.3. 1731, gestorben 1791 als Kanonissin zu Mons, In: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebenter Theil, 375.

²³⁷ Dr. Jaroslav Zezulcik – Verwalter und Archivar auf Schloss Kunewald, ehem. Herrschaftsbesitz der Familie Harrach, eingebracht durch Eleonore von Liechtenstein, welche die Herrschaft von ihrer Mutter geerbt hatte.

des Goldenen Vlieses darstellen, welcher Friedrich August anscheinend erst spät verliehen wurde, hierzu finden sich allerdings unterschiedliche Angaben. Die früheste Angabe zum Orden des goldenen Vlieses ist das Jahr 1741²³⁸, dies würde dafür sprechen, dass das Bild früher entstanden ist, da Friedrich August den Orden auf diesem Bild nicht trägt. Aufgrund des Artikels von Ellen Redlefsen, welche sich ebenfalls der Meinung anschließen würde, dass das Bild bereits früher in Auftrag gegeben wurde und in der Zwischenzeit kam Maria Christina auf die Welt. Da sich die dargestellten Personen zwischen 1739 und 1742 an verschiedenen Orten aufhielten, wie aus den Korrespondenzen des Friedrich August ersichtlich wurde, scheint es plausibel, dass der Maler die Portraits an verschiedenen Orten anfertigte und erst die Fertigstellung in Schloss Prugg erfolgte.²³⁹ Auf den ersten Blick scheint es sich hier um ein einfaches Familienbild zu handeln, betrachtet man die abgebildeten Personen, Gegenstände und Gewänder genauer, so erkennt man, dass das Bild der Repräsentation dient. Die Funktion des Familienbildes geht über eine reine Abbildung der einzelnen Mitglieder hinaus, ein Familienbild kann nicht nur Informationen vermitteln, es kann als Medium benutzt werden um Botschaften, Ideen, ja sogar Lügen an die nächste Generation zu ver- und übermitteln.²⁴⁰ Über das Bild kann sich die Familie selbst verständigen und definieren, gegenüber Außenstehenden präsentieren und deklarieren.²⁴¹

Der Hintergrund des Bildes könnte Schloss Prugg darstellen oder das Gartenpalais der Harrachs, aufgrund des Wasserfalls auf der linken Seite des Bildes würde dies eher für Schloss Prugg sprechen, da dieses an der Leitha liegt und somit genug Wasser vorhanden war. Bereits Dora Skamperls verweist in diesem Zusammenhang auf das Element Wasser, welches ein wichtiges Gestaltungselement im gräflichen Park in Schloss Prugg war.²⁴² Ebenfalls in Schloss Prugg befinden sich zwei riesige Vasen, welche von Giovanni Stanetti gemacht wurden und heute noch zu sehen

²³⁸Wurzbach, Biographisches Lexikon, Siebentener Theil, 375, allerdings gibt es mehrere Hinweise, dass Friedrich August den Orden des goldenen Vlieses erst 1744 bekommen hat, so auch: Ellen Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild von Christoph Schomburg in Brugg a./Leitha, In: Nordelbingen, Bd. 39/1970, 124-134.

²³⁹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 532 – Friedrich August Korrespondenz, Harrach Graf Johann Joseph Philipp bis Harrach Gräfin Maria Eleonore und ebenfalls Karton 533 – Friedrich August Korrespondenz, Gräfin Maria Eleonora (1738-) bis Harrach Gräfin Maria Ernestine und vgl. Elke Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild von Christoph Schomburg in Brugg a./Leitha, In: Nordelbingen, Bd. 39/1970, 124-134.

²⁴⁰ Gabriele Hofner-Kulenkamp, Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts, In: Sabine Schmolinsky u.a. (Hg.), Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, Band 2, Bochum 2002, 12.

²⁴¹ Hofner-Kulenkamp, Das Bilder des Künstlers mit Familie, 12-13.

²⁴² Skamperls, Gartenkunst, 293.

sind.²⁴³ An der Gestaltung des Parks ist Johann Lukas von Hildebrandt beteiligt, wie aus den Quellen im Archiv der Familie Harrach zu lesen ist. Unter den Archivalien befinden sich Briefe des Friedrich August an seinen Vater, Aloys Thomas, in denen er viele Anregungen aus Paris, als Vorbilder dienten anscheinend die Gärten von Versailles, schickte.²⁴⁴

Der Maler des Familienbildes galt lange als unbekannt, da auf dem Bild weder eine Signatur noch die angegebene Inventarnummer in den Archivalien gefunden werden konnte. Durch eine intensive Recherche gelang es diesen ausfindig zu machen: Christoph Schomburg.²⁴⁵ Dies wird durch Ellen Redlefsen bestätigt, welche bereits in den 1970 Jahren einen Bericht über „Das gräflich Harrach'sche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha“ verfasste.²⁴⁶ Friedrich August von Harrach war mit seinen Brüdern 1725 in Rom und lernte dort nicht nur Daniel Schöpflin²⁴⁷ kennen, dort machte er Bekanntschaft mit dem Maler Christoph Schomburg (Abb.17²⁴⁸).²⁴⁹ Dieser wurde von Friedrich August nach Brüssel berufen, um dessen „ganzes Haus in ein Familienstück zusammen (zu) malen“.²⁵⁰ Aus einem Bericht der Augsburger Kunstzeitung erfährt man, dass Schomburg nach Erhalt des Auftrags zu Jacob Frey²⁵¹ gegangen sei „um einen Entwurf dieses Gemäldes, welches die Ältern nebst 10 Kindern enthalten sollte, fleißig studierte“.²⁵² Ebenfalls im Harrachschen

²⁴³ Giovanni Stanetti, 1710 arbeitete er die Vasen für die Torbauten des Schlosses Prugg und 1711 werden ihm 20 Vasen für das Harrach'sche Schloss Aschach an der Donau (OÖ) bezahlt, in: <http://aia.art-platform.com/stanetti.htm> vom 26.1.2007 [letztes Update vom 26.1.2007].

²⁴⁴ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 74, Briefe des Friedrich August an seinen Vater.

²⁴⁵ Christoph Schomburg oder Christofano del Schomburg, wie der Maler sich selbst nannte, wurde in Ratzeburg geboren und hielt sich in den Jahren 1732-1742 in Rom auf, später in Brüssel und Wien. Schomburg starb am 21. September 1753, In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Hg. Hans Vollmer, Bd. 30, 248.

²⁴⁶ Vgl. Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild von Christoph Schomburg in Brugg a./Leitha, In: Nordelbingen, Bd. 39/1970, 124-134.

²⁴⁷ Johann Daniel Schöpflin, geboren am 6. September 1694 war Professor für Geschichte, Beredsamkeit und Staatenlehre an der Universität Straßburg. Stand nicht nur in Kontakt mit Friedrich August von Harrach, sondern auch mit seinem Sohn Ernst Guido, welcher in mehrmals in Briefen an seinen Vater aus Straßburg erwähnt, sowohl Ernst Guido als auch Schöpflin waren zur gleichen Zeit in Straßburg und dinierten mehrmals miteinander, In: ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526, Fasz. Harrach Graf Ernst Guido Sohn 1731/49; Biographe Johann Daniel Schöpflin, In: Allgemeine Deutsche Bibliographie, Band 32, 359-368.

²⁴⁸ Abb. 17 – Christoph Schomburg, In: Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 128.

²⁴⁹ Friedrich Engel - Janosi (Hg.), Formen der europäischen Aufklärung: Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft (=Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Bd.3, Wien 1976), 227.

²⁵⁰ Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 128.

²⁵¹ Jacob Frey, bekannter Stecher in Rom, war ein Schüler von Carlo Marattas, geb. 1681 in Rom, gestorben 1752, In: Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 129.

²⁵² Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 129.

Familienarchiv findet sich ein Brief Christoph Schomburgs an Friedrich August von Harrach, datiert vom 14. Februar 1738.²⁵³

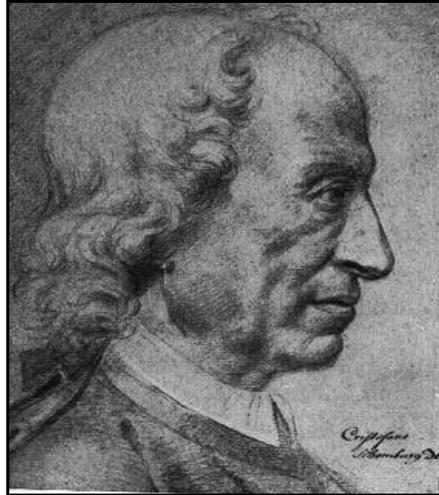


ABB. 17 – CHRISTOPH SCHOMBURG²⁵⁴

Aus einem Bericht der Augsburger Kunstzeitung erfährt man, dass Schomburg nach Erhalt des Auftrags zu Jacob Frey²⁵⁵ gegangen sei „um einen Entwurf dieses Gemäldes, welches die Ältern nebst 10 Kindern enthalten sollte, fleißig studierte“.²⁵⁶ Ebenfalls im Harrachschen Familienarchiv findet sich ein Brief Christoph Schomburgs an Friedrich August von Harrach, datiert vom 14. Februar 1738.²⁵⁷ Schomburg führte, nach Ellen Redlefsen, seinen Auftrag im Palast des Grafen in Brüssel aus und vollendete diesen in nur 18 Monaten; wobei Redlefsen folgert, dass die Vollendung nicht in Brüssel geschah, sondern aufgrund der gewaltigen Ausmaße des Bildes in Prugg erfolgte und die Porträtköpfe „ad vivum“ gemalt wurden.²⁵⁸ Von Christoph Schomburg stammt ebenfalls ein Stich Friedrich Augusts, welcher in seinem Todesjahr gemacht worden ist. (Abb. 18).

²⁵³ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 588 – Friedrich August Korrespondenz, Schmit Joh.

Heinrich (1737-) bis Schoormann (sic!); Brief Christoph Schomburg an Friedrich August 14.2.1738.

²⁵⁴ Abb. 17 - Christoph Schomburg, In: Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 128.

²⁵⁵ Jacob Frey, bekannter Stecher in Rom, war ein Schüler von Carlo Marattas, geb. 1681 in Rom, gestorben 1752, In: Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 129.

²⁵⁶ Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 129.

²⁵⁷ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 588 – Friedrich August Korrespondenz, Schmit Joh.

Heinrich (1737-) bis Schoormann (sic!); Brief Christoph Schomburg an Friedrich August 14.2.1738.

²⁵⁸ Vgl. Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 131.



ABB.18 – FRIEDRICH AUGUST VON CHRISTOPH SCHOMBURG, 1749 WIEN²⁵⁹

Schomburg führte, nach Ellen Redlefsen, seinen Auftrag im Palast des Grafen in Brüssel aus und vollendete diesen in nur 18 Monaten; wobei Redlefsen folgert, dass die Vollendung nicht in Brüssel geschah, sondern aufgrund der gewaltigen Ausmaße des Bildes in Prugg erfolgte und die Porträtköpfe „ad vivum“ gemalt wurden.²⁶⁰ Von Christoph Schomburg stammt ebenfalls ein Stich Friedrich Augusts, welcher in seinem Todesjahr gemacht worden ist. (s. Abb. 18).

Die Ikonographische Deutung lässt auf einen besonderen Anlass schießen, das Ehepaar sitzt zentral in der Mitte des Bildes – die Eheleute sitzen unter einem roten Baldachin umgeben von ihren Kindern. Redlefsen beschreibt das Ehepaar als prächtig gekleidet und nicht pompös. Friedrich August in Allonge-Perücke und einem rot brockatem Rock, seine Frau Eleonore mit hermlingefütterter Manteldraperie. Rechts von dem Paar sind 10 ihrer 16 Kinder dargestellt – sechs bei der Mutter und vier beim Vater. Im Vordergrund sieht man einen kleinen Hund, der symbolisch die Treue darstellt. Die Darstellung der Früchte und des Papageis soll den Reichtum der Familie symbolisieren.

²⁵⁹ Abb. 18- Friedrich August von Harrach von Christoph Schomburg, Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommißbibliothek, Abbildung Nr. NB 512-792 – B.

²⁶⁰ Vgl. Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 131.

Das Familienportrait wird in den Inventaren nicht aufgeführt, weder im Palais noch in Schloss Prugg wird dieses Gemälde explizit erwähnt. Die These von Redlefsen, dass die abgebildeten Personen einzeln portraitiert wurden und erst die Fertigstellung in Prugg erfolgte kann durch die Quellen nicht belegt werden, es finden sich in einem Inventar zwölf zusammengerollte Portraits ohne weitere Bezeichnung.²⁶¹ Der erste Verdacht, dass dieses Bild aufgrund seiner Symbolik, einen Hinweis auf eine bevorstehende Fürstung des Hauses Harrach darstelle, konnte anhand der Quellen nicht belegt werden. Es gab zwar Anstrengungen 1709 und 1710 eine Erhebung in den Fürstenstand zu erreichen, aus diesen Jahren stammen Briefe an den Kaiser mit der Bitte um Verleihung der Fürstenwürde. Ein weiterer Versuch zur Erlangung des Titels findet sich erst im Jahre 1848 wieder.²⁶² Da das Bild erst um 1740 gemalt wurde kann dies nicht der Anlass gewesen sein. Friedrich August wird 1741 Generalgouverneur der Niederlande, sein Patent ist allerdings schon vom 12. November 1740²⁶³ – anlässlich dieser Berufung könnte das Bild in Auftrag gegeben worden sein, dies würde die über ein „Familienbild“ hinausgehende Symbolik erklären.²⁶⁴ Das Bild zeigt ebenfalls zwei Repräsentationsebenen einer „Bürgerlich-Familiären“ und einer „Höfisch-Repräsentativen“.²⁶⁵

6.1. Rot und Gold – Farben der Harrachs

Der Ursprung des Wappens wurde in einer Sage festgehalten, welche von einem gewissen Berhold von Harrach berichtet, der bei der Belagerung von Crema, 1159, dabei war und die Mauern erklommen habe, dabei war sein Helm ramponiert worden, so dass von diesem nur mehr drei Federn übrig waren.

Das Wappen der Familie Harrach wird folgendermaßen beschrieben: „... *Die Schildtasche ist roth, die des Fächern weiss, die Kugel gelb oder gold...*“.²⁶⁶ Das charakteristische Motiv des Wappens aus einer gelben bzw. golden Kugel und den drei

²⁶¹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 775 – Kunst, Fasz. Gemälde- Inventar ohne nähere Bezeichnung und Datum.

²⁶² ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 39 - Familia in genere, Tittel und Würden, Fasz. Versuch der Erwerbung der Fürstenwürde (sic!).

²⁶³ Johann Samuel Esch, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften der Künste in alphabetischer Reihenfolge, Zweite Section H-N, Leipzig 1828, 353.

²⁶⁴ Das gräfliche Familienbild konnte in den Inventaren nicht gefunden werden, es finden sich zwar einige Angaben zu einem Familienporträt in den Quellen im besagten Zeitraum, da hier weder eine genauere Bezeichnung noch der Maler angegeben wurde – ist eine Zuordnung schwierig.

²⁶⁵ Redlefsen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild, 133.

²⁶⁶ OÖLA, Musealarchiv, HS.NR. 185, Harrach – Rohrau Genealogie.

Straußenfeldern wurde von den Harrachs der Mythologie entnommen. Minerva soll in einen der drei goldenen Hesperidenäpfel²⁶⁷ (des Herkules) drei Federn ihrer Helmzier gesteckt haben. Dadurch wird die Göttin Minerva zur Personifikation der Harrachs.²⁶⁸



ABB. 19 – WAPPEN DER GRAFEN VON HARRACH²⁶⁹

Die drei Straußenfedern werden somit zum Bildzeichen für die Familie Harrach, in Verbindung mit dem Wahlspruch der Grafen von Harrach wird dies als Imprese bezeichnet.²⁷⁰ Das Wappen findet sich sowohl am Palais Harrach als in Schloss Prugg am Eingang und dient somit als äußeres Besitzzeichen, als eine Art Visitenkarte. Das Wappen als Herrschaftszeichen gehört somit in die Gruppe von „Symbolen für die Ewigkeit“.²⁷¹

²⁶⁷ Die Hesperidenäpfel waren ein Hochzeitsgeschenk der Erdmutter Gaia an Zeus und Hera, diese stellen seit der Antike auch das Symbol für Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit dar, die goldenen Äpfel der Hesperiden versprachen ewige Jugend; der Apfel symbolisiert Liebe, Fruchtbarkeit und Schönheit, In: Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8834.html vom 2.2.2006 [letzter Zugriff 21.1.2007] und ebenfalls, In: Müller – Kaspar (Hg.), Die Welt der Symbole. Ein Lexikon von A-Z, 22-23.

²⁶⁸ Palais Harrach, Gesichte, 57.

²⁶⁹ Abb. 19 - Wappen Harrach, In: Palais Harrach, 82.

²⁷⁰ Imprese: Verbindung von Sinnbild und Wahlspruch, In: Büttner, Einführung in die Ikonographie -Wege zur Deutung von Bildinhalten, 176.

²⁷¹ Mark Hengerer, Zur symbolischen Dimension eines sozialen Phänomens: Adelsgräber in der Residenz (Wien im 17. Jahrhundert), in: Andreas Weigl (Hg.), Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung, Gesellschaft, Kultur, Konfession, Wien / Köln / Weimar 2001, 337-338.

7. *Tapisserien*

7.1. **Tapiserie oder Gobelin? – Kurze historische Einführung**

Bildteppiche werden umgangssprachlich meist als Gobelins bezeichnet, der Begriff der Gobelins wird in der Fachliteratur nur für jene Teppiche verwendet, die aus der „Manufacture des Gobelins“ aus Paris stammen. Die eigentliche Bezeichnung für diese Manufaktur lautet „Manufacture royale des meubles de la Couronne“, die 1663 in Paris im Auftrag von Ludwig XIV.²⁷² gegründet wurde. Einer der bekanntesten Teppiche aus dieser Manufaktur ist der Allianzteppich.²⁷³

Der Name Gobelin geht auf die Familie Gobelin zurück, die 1440 eine Scharlachfärberei in einem Außenbezirk von Paris betrieb, und nach der das Dorf später benannt wurde.²⁷⁴ Damit Möbel von fürstlicher Pracht für die verschiedenen königlichen Residenzen hergestellt werden konnten, wurden rund 250 Handwerker – u.a. Wirker, Maler, Bronzegießer, Kunsttischler - unter Charles Le Brun angestellt, der zahlreiche Vorzeichnungen für alle möglichen Gegenstände lieferte und Leiter der Manufaktur war.²⁷⁵ Nachdem Charles Le Brun 1683 beim König in Ungnade gefallen war, brach die Produktion des Mobiliars ab und hörte 1694 endgültig auf, als die Manufaktur wegen der finanziellen Schwierigkeiten des Königs geschlossen werden musste. Nach der Wiedereröffnung 1699 wurden nur noch Gobelins hergestellt.²⁷⁶

Tapisseries und Bildteppiche wurden nicht nur in den Niederlanden produziert, sondern ebenfalls im deutschsprachigen Raum.²⁷⁷ Besonders im 16. und 17. Jahrhundert wollten die Adligen ihre Schlösser mit Bildteppichen ausstatten und deshalb kam es

²⁷² Ludwig XIV. „der Sonnenkönig“, geboren am 5. September 1638 gestorben am 1. September 1715, war seit 1643 König von Frankreich und Navarra, In: Imanuel Geiss, Geschichte griffbereit – Personen, Die biographische Dimension der Weltgeschichte, Band 2, München 2002, S. 268.

²⁷³ Allianzteppich aus der Manufacture royale des meubles de la Couronne, jeweils ein Exemplar befindet sich in Schloß Versailles, in der Schweizer Botschaft in Paris und im Schweizer Landesmuseum in Zürich. Der Teppich gehört zu seiner Serie, bestehend aus vierzehn Stück, die „Histoire du Roi“ genannt wird; abgebildet wurde das Leben und Wirken Ludwig XIV, In: Sigrid Pallmert, Der Allianzteppich und die Fragen von Selbstdarstellung, Repräsentation und Rezeption, In: Kunst und Architektur der Schweiz, Band 53, Heft 1 (2002), 51-59.

²⁷⁴ Lexikon: Gobelin, Wandteppich-Manufaktur. Lexikon Kunsthandwerk und Design, 151.

²⁷⁵ Charles Le Brun, geb. 1619, gestorben 1690, gehörte einer Malerfamilie an, war 1638 bereits königlicher Maler und erhielt Aufträge von Kardinal Richelieu, 1642 ging er nach Rom und studierte bei Nicholas Poussin. 1662 wird Le Brun in den Adelsstand erhoben und *Premier Peintre du Roi* (höchstes Maleramt) ernannt. 1663 übernimmt er die Direktion der Manufactur *Royale des Tapisseries et Meubles de la Couronne*. Er stattete zahlreiche Schlösser aus, darunter auch Versailles. Le Brun stirbt einsiebzigjährig in Paris, In: Gustav Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler aus England und Paris, Dritter Theil, Berlin 1839, 35.

²⁷⁶ Gobelins, Manufacture de, IN: Lexikon Kunsthandwerk und Design, 1512. (CD-Rom Version).

²⁷⁷ Einen guten Überblick zu Bildteppichen im deutschsprachigen Raum bietet das Werk von Heinrich Göbel, Wandteppiche. Teil 3 – Die germanischen und slawischen Ländern, Leipzig 1933.

dazu, dass sich Weber u.a. in Deutschland ansiedelten. Bereits Ende des 15. Jahrhunderts wurden Tapisserien in München hergestellt.²⁷⁸ Werkstätten wurden in Hamburg, Hessen – Kassel, Stuttgart, Frankenthal und Heidelberg gegründet.²⁷⁹

7.2. Herstellung von Bildteppichen

Die Kunst des Webens gehört zu den ältesten handwerklichen Fähigkeiten des Menschen, Bildwebereien gab es bereits im alten Ägypten. Den ältesten Knüpfteppich der Welt, den Pazyryk - Teppich, haben Archäologen im Altai Gebirge 1949 gefunden, er wurde auf das 5./6. Jahrhundert vor Christus datiert.²⁸⁰ In Europa gab es schon früh Schriftfunde, die belegen, dass es eine Bildteppichweberei gab, als Beispiel dafür nennt Fahrenkamp eine Strophe des Beowulflieds²⁸¹ in welcher es heißt: „*Goldbunt an den Wänden / erglänzten Teppiche, den Mannern, / die auf solches sehen, ein wundervoller Anblick*“.²⁸²

Die Teppiche wurden grundsätzlich in zwei unterschiedlichen Verfahren hergestellt, in „Basslisse - Technik“ oder in „Hautlisse - Technik“. Bei beiden Techniken arbeiteten Weber mit Händen oder Füßen an einem Webstuhl. Die „Basslisse – Technik“ ist eine Flachwebtechnik, bei der der Weber bildgetreu nach einem Karton arbeitet, der ihm als Vorlage dient und sich unter dem Webstuhl befindet. Hier bewegt der Weber die Fäden der Kette mittels Fußpedalen, daher die Bezeichnung „tapisserie à pédales“. Bei dieser Technik kann der Weber den Teppich erst nach Fertigstellung vollständig betrachten, solange er daran arbeitet sieht er nur die Rückseite des Teppichs, hierin liegt die „Eigentümlichkeit“ der „Basslisse – Technik“, nämlich das bei manchen Teppichen die Inschriften oder Symbole seitenverkehrt abgebildet wurden.²⁸³ Diese Herstellung ist weitaus schneller als die „Hautlisse – Technik“ und fand daher eine

²⁷⁸ Rotraud Bauer, Flämische Weber im deutschsprachigen Raum, In: Rotraud Bauer, Flemish Tapestry weavers abroad: emigration and the founding of manufactories in Europe, Leuven 2002, 63-89 hier: 63.

²⁷⁹ Rotraud Bauer, Flämische Weber im deutschsprachigen Raum, 63-89.

²⁸⁰ Hans J. Fahrenkamp, Gobelins, München 1977, 7 und vgl. Teppichgeschichte, In: <http://www.pakzad-orientteppiche.de/museum/teppichgeschichte/index.shtml> vom 23.12.2006 [letzter Zugriff vom 29.12.2006].

²⁸¹ Beowulf-Epos, episches Heldengedicht in angelsächsischem Stabreim und besteht aus 3182 Versen. Es wird auf das 8. Jahrhundert n. Chr. (oder etwas später) datiert und es existiert nur ein Exemplar in der British Library, In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Beowulf> vom 22.10.2006 [letzter Zugriff am 29.12.2006] und vgl. Fahrenkamp, Gobelins, 8.

²⁸² Fahrenkamp, Gobelins, München 1977, 8.

²⁸³ Ebd., 12.

größere Verbreitung, so wurden insbesondere in den Großmanufakturen, welche auf Profit aus waren, z.B. in Brüssel, Aubusson und in der Pariser Gobelin Manufaktur, in dieser Technik gearbeitet.²⁸⁴

Die „Hautlisse – Technik“ ist eine Hochwebtechnik, erste Überlieferungen dieser Technik finden sich auf ägyptischen Wandmalereien. Nachdem der Weber die Umrisse aufgezeichnet hat, hängt der Karton, welcher als Vorlage dient, hinter ihm.²⁸⁵ Als Materialien kamen Wolle, Seide, Goldfäden in Frage und je feiner der Stoff desto kostbarer waren die Teppiche.²⁸⁶ Unterschieden wurde nicht nur die Technik, sondern die Herkunft der Teppiche.²⁸⁷ Die Bezeichnung Arazzo für gewirkte Wandteppiche leitet sich vom Hauptproduktionsort, der Stadt Arras ab, die besonders im 14. und 15. Jahrhundert ein Zentrum für die Herstellung von Tapisserien war. Daher werden in Italien Tapisserien meist als Arazzi bezeichnet.²⁸⁸ Die Vorlagen für die Tapisserien stammten von berühmten Malern, z.B. von Raffael. So wie die nach zehn Zeichnungen von Raffael, aus Seide, Wolle und Goldfäden, gewebten Teppiche mit Szenen aus der Apostelgeschichte, welche sich heute im Vatikan befinden und ursprünglich für die Sixtinische Kapelle angefertigt wurden. Über Arras²⁸⁹ breitete sich die Teppichweberei über ganz Flandern aus, besonders Brüssel und Gent wurden zu Zentren der Teppichweberei.²⁹⁰

²⁸⁴ Ebd., 12; Eine ausführlichere Beschreibung der Technik findet sich in Heinrich Göbel, Wandteppiche, Teil 1 – die Niederlande, Bd.1, Leipzig 1923, 1-8.

²⁸⁵ Fahrenkamp, Gobelins, 13; und vgl. dazu die ausführlichere Beschreibung der Hautlisse Technik, In: Heinrich Göbel, Wandteppiche, Teil1 – die Niederlande, Bd.1, 8-12.

²⁸⁶ Ebd., 14.

²⁸⁷ Hugh Honour / John Fleming (Hg.), Digitale Bibliothek, Lexikon des Kunsthandwerk und Design, Bd. 68, 239.

²⁸⁸ Arazzo, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_576.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 29.12.2006] und vgl. dazu Ernst Wasmuth, Orbis Pictus, Bd. 18 – Altfranzösische Bildteppiche, Berlin o.J., 4.

²⁸⁹ Arras: Stadt (auch: Atrecht – niederländisch) an der Grenze zwischen den Niederlanden und Frankreich gelegen, liegt heute in Nordostfrankreich (Departement Pas-de-Calais) gelegen, In: Imanuel Geiss, Geschichte griffbereit – Schauplätze. Die geographische Dimension der Weltgeschichte, Band 3, München 2002, 450-451.

²⁹⁰ Arrazzi, In: Meyers großes Konversationslexikon, Bd. 1, Leipzig 1890, S. 865.

Als Tapisserien werden meist Bild- oder Wandteppiche allgemein bezeichnet, welche häufig noch mit Weberzeichen und Stadtmarke (Tapisseriemarke) gekennzeichnet wurden.²⁹¹



ABB. 20 – DER TEPPICHWIRKER²⁹²

Die Tapisseriemarke kann einen Hinweis auf Entstehungsort, den Meister oder seine Manufaktur geben. Die Stadtmarke wurde im unteren Bereich der Abschlussborte angebracht, während sich das Weberzeichen rechts unten bzw. seitlich auf der Borte

²⁹¹ Tapisserien: der vom mittelalterlichen stammende Begriff der Bildwirkerei wurde von den Wissenschaften wiederaufgenommen und bezeichnet sowohl die Technik als auch das Einwirken von Bildern und Motiven in ein textiles Flächengebilde, als das Erzeugnis- die Tapiserie. Nicht zu verwechseln mit dem Begriff der Teppichwirkerei, in der Motive z.B. in einen orientalischen Teppich gewirkt werden, In: Dora Heinz: "Europäische Wandteppiche I. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts", Braunschweig 1963 (=Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde Bd. 33).

²⁹² Abb. 20 - Der Teppichwirker, Stich Weigel 1692, entnommen aus: <http://www.deutschefotothek.de/obj70022349.html> vom 11.10.2007 [letzter Zugriff vom 11.10.2007]. Auf diesem Stich von 1692 kann man folgendes lesen – oben: Der Teppichwircker – Der Tod entdecket was man verstecket (sic!).

befindet. Die Stadtmarke von Brüssel besteht aus zwei B und dazwischen das Stadtwappen. Karl VI. erließ 1528 die Verordnung zum Schutz und um vor Missbrauch zu schützen, 1544 wurde dieser Erlass nochmals verschärft. 1538 verfügte der habsburgische Statthalter in Flandern die Kennzeichnungspflicht um die Brüssler Arbeiten vor billigen Produktionen, meist aus Oudenaarde²⁹³, zu schützen.²⁹⁴

Tapisserien galten bereits sehr früh als Luxusprodukte und im 17. Jahrhundert hatte sich Brüssel, die Hauptstadt Brabants, als Zentrum der Bildwirkerkunst etabliert. 1655 wurde in Brüssel eine eigene „Tapisseriepand“ als Verkaufsort und Lagerstätte für Tapisserien und Kartons eingerichtet. Bereits zwei Jahre später lagerten hier Tapisserien im Wert von 150.000 Gulden, die Qualität der Tapisserien und der Kartons wurde im „Pand“ aufs Genaueste kontrolliert. Seit 1617 mussten die Tapisserien mit einem Zeichen oder einer Buchstabenkombination der Signatur der Wirker an der Bordüre gekennzeichnet werden. Nicht nur Brüssel war ein Zentrum der Teppichweberei, ferner begann sich bald Antwerpen zu etablieren – im 17. Jahrhundert standen beide Städte in Konkurrenz zueinander. Brüssel hatte 1617 vom Erzherzog eine neue Ordonnanz bekommen und versuchte nun diese Antwerpen aufzuzwingen. 1619 kam es zu einem Ausgleich zwischen den beiden Städten, ein Punkt ist hier besonders interessant. Teppiche die außerhalb Brüssels gemacht wurden dürften, weder mit dem Buchstaben „B“ noch mit den Buchstaben „BB“ und dem kleinen roten Schild gekennzeichnet werden. Dieses Verbot wurde nicht immer eingehalten und jene Bildteppiche die nicht in Brüssel entstanden waren mit „BB“ gekennzeichnet, als Beleg hierfür wird die Folge „Geschichte von Marcus Antonius und Cleopatra“ von Joris Nauwincx genannt.²⁹⁵ Die Schlussfolgerung die Jean Denuce daraus zieht ist folgende – nicht alle Tapisserien, welche mit „BB“ und einem roten Schild versehen sind stammen wirklich aus Brüssel.²⁹⁶

Der Verlust der Bordüre, über die Jahrhunderte hinweg, verhindert heute oft eine eindeutige Zuweisung an ein bestimmtes Atelier und erschwert die Datierung. Die Zusammenarbeit mehrerer Ateliers war zwar untersagt, im 17. Jahrhundert entstehen

²⁹³ Oudenaarde: Stadt, frz. Auch Audenarde, in Belgien (Flandern), In: Geiss, Schauplätze, 563.

²⁹⁴ Tapissieriemarke, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann:

http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8892.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 29.12.2006].

²⁹⁵ Jean Denuce, Quellen zur Geschichte der Flämischen Kunst – IV Antwerpener Teppichkunst und Handel, Antwerpen 1934, 31.

²⁹⁶ Jean Denuce, Antwerpener Teppichkunst und Handel, Antwerpen 1934, 32.

Teppichfolgen mit den Signaturen verschiedener Ateliers. Mitunter führte dies zu einer ständigen Zusammenarbeit wie bei den bekannten Ateliers Reydam und Leyniers.²⁹⁷

Dargestellt wurden auf den Bildteppichen meist Szenen aus der Bibel, Eingang in die Teppichwebkunst fanden die Geschichten der griechischen und römischen Mythologie, Heroengeschichten, Heilige und Kaiser wurden in die Bilder eingewebt, ferner allegorische Darstellungen, Grottesken, Wappen waren durchaus üblich. Dazu mussten Kartons in der jeweiligen Größe angefertigt werden, die Vorlagen dazu stammten von berühmten Malern wie Raffael, Rubens, Jordanes und anderen und werden als „petit patrons“ bezeichnet.²⁹⁸ Tapisserien wurden meist in Serien von mehreren Stücken angefertigt, welche als „chambre“ bezeichnet wurden,²⁹⁹ dies schließt nicht aus, dass Einzelstücke gekauft wurden und nicht nur die ganze Serie. Verdüren sind meist in Grün gehaltene Teppiche mit Pflanzen und Laubwerk, vereinzelt wurden Tiere dargestellt. Besonders im 17. Jahrhundert waren diese Teppiche sehr beliebt.³⁰⁰

Einer der bekanntesten gewebten Teppiche ist sicher der Teppich von Bayeux, ein ca. 70 Meter langer und 50 cm hoher gegen Ende des 11. Jahrhunderts hergestellter Teppich. Abgebildet wurden die Ereignisse in den Jahren 1046-1066, die Eroberung Englands durch die Normannen.

²⁹⁷ Birgit Franke, Flämische Tapisserien des 17. Jahrhunderts, In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Heft 12, 2002, 27-40 hier: 28.

²⁹⁸ Petit Patron, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6902.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 29.12.2006].

²⁹⁹ Franke, Flämische Tapisserien, In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2002, 29.

³⁰⁰ Verdüre, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9340.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 29.12.2006].



ABB. 21 – AUSSCHNITT AUS DEM TEPPICH VON BAYEUX³⁰¹

Dieser erste Teilausschnitt des Teppichs enthält folgende Inschrift: VBI HAROLD DVX ANGLORVM ET SVI MILITES EQVITANT AD BOSHAM... (Wo Harold, der Herzog der Angeln, und seine Soldaten nach Bosham reiten...)³⁰²

Auf diesem Teppich finden sich nicht nur bildliche Darstellungen, sondern er stellt eine Kombination von Bild und Text dar.³⁰³

³⁰¹ Abb. 21 – Ausschnitt des Teppichs von Bayeux, In: <http://www.iris-kammerer.de/html/bt01.html> vom 10.2.2007 [letzter Zugriff 10.2.2007]

³⁰² Teppich von Bayeux, In: <http://www.iris-kammerer.de/html/bt01.html> 10.2.2007 [letzter Zugriff vom 10.2.2007]

³⁰³ Teppich von Bayeux, In: Lexikon der Weltgeschichte Ploetz, Personen und Begriffe A bis Z, Freiburg im Breisgau 1996, 49.

8. *Text und Textil – Informationsmedien der frühen Neuzeit*

Hier tritt die Verbindung von Text und Textil auf, die etymologisch beide die gleichen Wurzeln haben - sie vermitteln Informationen und gehören zu den Primärmedien der Frühen Neuzeit,³⁰⁴ beide Begriffe gehen auf das lateinische Verb „texere“ („weben, flechten, fügen“) zurück.³⁰⁵ Aby Warburg bezeichnete den Bildteppich als den „Ahnen der Druckkunst“.³⁰⁶

Bereits im historischen Abriss für die Herstellung von Tapisserien wurde gezeigt, dass Tapisserien nicht nur den Zweck hatten, Wohnräume auszukleiden, sondern sie hatten mehrere Bedeutungsebenen. Dienten sie nicht nur dem Herrscher als textiler Schmuck um seine Machtvollkommenheit zum Ausdruck zu bringen, sondern waren diese ein leicht transportierbares Gut und konnten so den Kaiser begleiten, der im Mittelalter ständig zwischen den Pfalzen wechselte.³⁰⁷ Der Adel mit seinen Besitzungen, Schlössern und Burgen, war mobil und so war eine bewegliche Einrichtung notwendig, die Tapisserien gestalteten und „informierten“ die Räume je nach Bedarf und der temporären Funktion, wie Regina Lösel berichtet. Exemplarisch zeigt sie weiters auf, dass sich in den Wohnräumen meist Themen didaktischer Art (herrscherliche Tugendexempel, Ahnen) fanden, Lösel schränkt die Wohnräume insofern ein, als sie diese in repräsentative und nicht-repräsentative Räume unterscheidet. Beispiele aus den nicht-repräsentativ genutzten Lokalitäten, dazu gehört der Speisesaal, wären unter anderem Bildteppiche mit Darstellungen „Das letzte Abendmahl“ oder „Die Hochzeit zu Kanaa“. In den weiblichen Schlafgemächern waren meist Darstellungen der Monatsbilder die die Frau mit spezifischen Tätigkeiten im Ablauf des Jahres zeigten.³⁰⁸ In den Räumen, die zur Repräsentation genutzt wurden, finden sich Tapisserien mit historischen Themen, Zyklen von Darstellungen von Ordnungselementen (Erdteile, Elemente, Monate und Jahreszeiten), gleichermaßen Landschaften und einfache Verdüren. Diese konnten beliebig erweitert, ergänzt oder ausgetauscht werden – je nach Anlass und Bedarf.³⁰⁹ Lösel beschreibt dies als einen

³⁰⁴ Regina Lösel, Textilien und Texte als Informationsträger am Beginn der Neuzeit, In: Mitteilungen des Instituts für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, Heft Nr. 6, Juni 2000, 25.

³⁰⁵ Text und Textil, In: Duden, Das Herkunftswörterbuch – Etymologie der deutschen Sprache, Bd.7, Mannheim u.a. 2001, 845.

³⁰⁶ Regina Lösel, Textilien und Texte, In: Mitteilungen des Instituts für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, Heft Nr. 6, Juni 2000, 43.

³⁰⁷ Luisa Hager, Alte Wandbespannungen und Tapeten, In: Heinrich Kreisel (Hg.), Wohnkunst und Hausrat – Einst und Jetzt, Bd. 3, Darmstadt 1953, 5-6.

³⁰⁸ Vgl. Regina Lösel, Textilien und Texte als Informationsträger, Heft Nr. 6, Juni 2000, 27.

³⁰⁹ Vgl. Ebd., 27.

„Kanon der Angemessenheit, der sich aus der zeremoniellen Bedeutung und Funktion ergibt und in Vetrivs Begriff des „decorum“³¹⁰ eine theoretische Grundlage fand.³¹¹ Bei der Frage nach dem *decor*³¹² geht es um die Anwendung (der Säulenordnung), um die Form und den Inhalt, „die Zuordnung von Säulenordnungen zu bestimmten Eigenschaften weist über die Ästhetik hinaus auf die Bedeutungsinhalte von Architektur, auf die Architekturikonologie hin.“³¹³ Dies findet Anwendung in den bildenden Künsten, so bedeutete das „decor“ Fehler und Ungereimtheiten zu vermeiden, zum Beispiel einen alten Körper mit einem jugendlichen Kopf zu versehen.³¹⁴

Nicht nur in geschlossenen Räumen wurden Tapisserien eingesetzt, darüber hinaus wurden diese bewusst in der Öffentlichkeit eingesetzt, so auch als Margarete von Österreich³¹⁵ nach Tournai kam um dort König Heinrich VIII³¹⁶ von England zu treffen. Anlässlich dieser Begegnung hatten die Bewohner von Tournai die Straße mit Wandteppichen geschmückt. Margarete bekam kostbare Tapisserien von den Räten der Stadt überreicht, welche als „Cité des Dames“ bezeichnet werden. Diese Tapisserien scheinen nicht weit über das 16. Jahrhundert hinaus existiert zu haben, als literarische Vorlage für die Serie von sechs Wandteppichen gilt das Buch „La Cité des Dames“ von Christine de Pizan, welches im Jahre 1405 von ihr geschrieben wurde. Das Buch war als Antwort auf die frauenfeindlichen Schriften gedacht und besteht aus 140 Abhandlungen über die selbständige, tugendhafte und heroische, teils historisch verbürgte, teils

³¹⁰ Decorum, von Vitruv geprägt, der die einzige größere Schrift der Antike über Architektur schrieb, die auch erhalten ist. Über Vitruv selbst ist wenig bekannt, dieser hat im 1. Jahrhundert v. Chr. gelebt, das Werk wurde wahrscheinlich zwischen 33 v. Chr. und 14 v. Chr. Verfasst, In: Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie – Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 21-27.

³¹¹ Regina Lösel, Texte und Textilien als Informationsträger, 28 Und vgl. dazu: Dietrich Heißenbüttel, Italienische Malerei vor Giotto: Wandmalerei und Geschichte des Gebiets um Matera (Apulien/Basilicata) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts: Matera, Laterza, Ginosa, Gravina, Dissertation, Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Wittenberg, 2000, 13.

³¹² Decor wurde von Vitruv wie folgt definiert: „Decor meint das fehlerfreie Aussehen des Bauwerks, das aus anerkannten Teilen mit Geschmack (auctoritas) geformt ist, [...], oder durch Anpassung an die Natur erreicht wird. [...] Für Venus, Flora, Prosperina und die Quellnymphen werden Tempel, die im korinthischen Stil errichtet sind, die die passenden Eigenschaften zu haben scheinen, weil für diese Götter wegen ihres zarten Wesens Tempel, die etwas schlang, mit Blumen, Blättern und Schnecken (Voluten) geschmückt sind, die richtige Angemessenheit in erhöhtem Maße zum Ausdruck zu bringen scheinen. Wenn Juno, Diana und Bacchus und die übrigen Götter, die ganz ähnlich sind in ionischem Stil errichtet werden [...], In: Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, München 1995, 26-27.

³¹³ Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, 27.

³¹⁴ Peter Burke, Die Renaissance in Italien – Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, London 1987, 141.

³¹⁵ Margarete von Österreich, Tochter Kaiser Maximilian I und Maria von Burgund, geboren am 10. Jänner 1480 in Brüssel, gestorben am 1. Dezember 1530 in Mecheln, begraben im Kloster Brou in Savoyen, In: Brigitte Hamann (Hg.), Die Habsburger – Ein biographisches Lexikon, Wien 1988.

³¹⁶ Heinrich VIII, König von England, geboren am 28. Juni 1491, gestorben am 28. Jänner 1547, In: Friedrich William Bautz, Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd.2, Hamm 1990, 671-673.

mythologische Frauenfiguren der Vergangenheit und der Zeit Christines de Pizan. Das Buch war, bereits als es erschien, ein weitverbreitetes und vielgelesenes Werk in Königshäusern und in aristokratischen Kreisen.³¹⁷

Nicht nur dieses Werk wurde als Vorlage für Tapisserien verwendet, besonders im 17. Jahrhundert gehörte die Bibel zu den beliebtesten Vorlagen für die flämische und brabantische Teppichweberei. Man wählte hierbei Stellen aus, welche mehrfach interpretiert werden konnten, so dass zwei Bedeutungsebenen entstanden - eine religiöse und profane. Die Bilder wurden zwar entsprechend der Bibel buchstabengetreu umgesetzt, die Interpretation ist nicht immer eindeutig, als Beispiel für diese Interpretationsmethode führt Duverger die Tapisserie „Geschichte des starken Simson“ an.³¹⁸ Diese Stelle ist eine Geschichte aus dem Alten Testament, Richter 16, Vers 1-21 und erzählt die Geschichte von Simson und Deliah.³¹⁹ Die Botschaft warnt den Mann der im Schoß einer Frau den Verstand verliert, dieser führe den eigenen Untergang herbei.³²⁰ Ähnliche Botschaften werden von den Tapisserien „David und Bathesba“ und „Geschichte der keuschen Susanna“ vermittelt.³²¹ Die Themen wurden nicht nur dem Alten Testament entnommen, ebenso Stellen aus dem Neuen Testament, wie die Apostelgeschichte, und die apokryphen Schriften³²² wurden als literarische Vorlage verwendet. Darüber hinaus wurden historische Themen und zeitgenössische Ereignisse dargestellt; eine beliebte Quelle waren die antiken Autoren wie der griechische Geschichtsschreiber Plutarch. Eine oft rezitierte Schrift ist von Jacques Amyot „La vie des hommes illustres Grecs et Romains“ welche im Jahr 1559 gedruckt wurde.³²³ Ein weiteres beliebtes Thema, besonders in den österreichischen Erblanden zu Zeiten der Türkengefahr, war die Geschichte des Tamerlan und Bajazet.³²⁴ Die Geschichte des

³¹⁷ Susan Groag Bell, Verlorene Wandteppiche und politische Symbolik. Die Cité des Dames der Margarete von Österreich, In: Une Femme de lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan, Liliane Dulac und Bernard Ribémont (Hg.), Orleans 1995, 449-467.

³¹⁸ Eric Duverger, Voruntersuchungen zur Literatur als Inspirationsquelle für die flämische Bildteppichkunst des 17. Jahrhunderts, In: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984, 91-122 hier: 92.

³¹⁹ Die Bibel – Altes und Neues Testament mit Bildern Alter Meister, Buch der Richter, Richter 16, 19, Stuttgart 2004, 233.

³²⁰ Duverger, Literatur als Inspirationsquelle für die flämische Bildteppichkunst, 92.

³²¹ Ebd., 92.

³²² Apokryphe Schriften: Schriften, welche nicht in den Kanon der Heiligen Schrift aufgenommen wurden und welche nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Zum Teil wurden aus diesen Schriften Vorlagen für die Darstellungen für die Bildende Kunst entnommen, In: Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_540.html vom 21.10.2007 [letzter Zugriff 21.10.2007].

³²³ Duverger, Literatur als Inspirationsquelle für die flämische Bildteppichkunst, 104.

³²⁴ Franke, Flämische Tapisserien des 17. Jahrhunderts, In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Heft 12, 2002, 37.

mongolischen Eroberers Timur Lenk (1336-1405)³²⁵, der als Schrecken der Welt galt, und dessen Name in Europa zum Eigennamen „Tamerlan“ umgebildet wurde von Silva de Varia Lección 1540 publiziert und ebenso von dem spanischen Geschichtsschreiber Pedro Mexa. 1553 wurde das Werk Petros Petronidius „Tamerlanis Scytharum Imperatoirs Vita“ veröffentlicht. Christopher Marlowe verfasste ein dramatisches Werk „Tamerlan the Great“, welches 1582-1583 uraufgeführt wurde. Der als „Schrecken der Welt“ betitelte Eroberer heißt in der persischen Übersetzung seines Namens „Timur, der Lahme“.³²⁶ In der Regel besteht die Tamerlan – Serie aus acht Wandteppichen.³²⁷

Darstellungen von Romulus und Remus, Kaiser Augustus, Julius Cäsar und andern historischen oder heroischen Gestalten wurden als Vorlagen für Tapissereien verwendet, wie mythologische oder allegorische Themen. Als Vorlage dienten hier die Metamorphosen des Publius Ovidius Naso „Ovid“ (43 v. Chr. – 18. n. Chr.), welche unzählige Male rezipiert und illustriert wurden. Ovid wurde mit seinen ca. 250 Erzählungen seiner Metamorphosen zu einer der wichtigsten Quellen und deckt etwa die Hälfte aller mythologischen Themen der Kunstgeschichte ab. Die illustrierten Metamorphosen haben eine lange Tradition und gaben die Bildthemen von Generation zu Generation weiter.³²⁸ Diesen wurde nicht nur eine allegorische Auslegung impliziert, sondern sie dienten als moralische Exempelquelle für die Fürstenspiegel³²⁹ bis ins 17. Jahrhundert, abgeleitet von der „Ovide Moralisé“ Anfang des 14. Jahrhunderts.³³⁰ Manche dieser Illustrierten Metamorphosen wurden als Vorlagen für Tapissereien verwendet. Eric Duverger sieht den Erfolg der mythologischen Darstellungen darin, dass sich hier leicht eine Botschaft illustrieren und unterbringen lässt. Er weist darauf hin, dass diese Themen sich an Eingeweihte richten, denn ohne die nötigen Vorkenntnisse kann der Betrachter die Szene nicht identifizieren und die verborgene Bedeutung nicht entschlüsseln. Leicht sind dadurch Verwechslungen möglich, so dass die Danae mit der heiligen Jungfrau Maria verwechselt werden konnte.³³¹ Die literarischen Vorlagen von Ovid, Homer, Petrarca und Dante wurden in Teppiche

³²⁵ Timur Lenk, dt. Übersetzung: Timur der Lahme, Timur der Krüppel, In: Duverger, Literatur als Inspirationsquelle für die flämische Bildteppichkunst, 107.

³²⁶ Duverger, Literatur als Inspirationsquelle für die flämische Bildteppichkunst, 107.

³²⁷ Franke, Flämische Tapissereien, In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Heft 12, 2002, 37.

³²⁸ Lieben und Leiden der Götter, Krems/Donau 1992,4.

³²⁹ Begriff „Fürstenspiegel“ – Anleitung zur Erziehung junger Fürsten, hier wird das Idealbild eines Herrschers dargestellt oder Regeln für das vernünftige Regieren vorgeschrieben, In: Konrad Fuchs / Heribert Raab, Wörterbuch Geschichte, München 2001, 270.

³³⁰ Roelof van Straten, Einführung in Ikonographie, Frankfurt am Main 2004, 102.

³³¹ Vgl., Duverger, Literatur als Inspirationsquelle für die flämische Bildteppichkunst, 110.

eingewebt, ebenso wie die Schriften des Alten und Neuen Testaments und die Apokryphen Schriften Eingang fanden in die Teppichwebkunst. Duverger weist daraufhin, dass die Kartonmaler eigene Ideen in Form von ikonographischem und emblematischem Material einfließen ließen.³³²

8.1. Namensgebung und Interpretation visueller Quellen – Ein schwieriges Unterfangen

Die Bezeichnung von Gemälden und Tapisserien haben einen starken Einfluss auf ihre Rezeption, besonders wenn diese nicht vom Künstler mitgeliefert wurden. Es gibt Fälle in denen die Beschriftung erst im Nachhinein hinzugefügt wurde als auch Fälle in denen sich der Titel immer wieder änderte.³³³ Als Beispiel wird hier von Evelyn Chamrad das Gemälde von Diego Velasquez genannt, welches sich heute in Katalogen „Porträt der Infantin von Spanien“ oder „Las meninas“ genannt wird.³³⁴ In Kunsttraktaten des 17. Jahrhunderts findet sich das Gemälde nicht, erste Angaben finden sich in einem Palastinventar aus dem Jahr 1666 wo es als „die Kaiserin mit ihren Hofdamen und Zwergin“ bezeichnet wurde. Zwanzig Jahre danach wurde es erneut beschrieben als „Ein Porträt der Infantin von Spanien mit ihren Hoffräulein und Dienerinnen vom Hofmaler und Palastkämmerer Diego Velázquez, der sich selbst darin beim Malen abgebildet hat“.³³⁵ Den heutigen Titel „Las Meninas“³³⁶ erscheint im Prado-Katalog von 1843 - unter diesem Titel findet man das Gemälde heute noch in Katalogen.³³⁷ Interessant ist hier, dass der in schwarz gekleidete Mann im Mittelgrund (guardadamas) bis heute nicht zugeordnet wurde. Dieses Phänomen ließe sich an Bildern noch weiter exerzieren, trifft ebenso auf Themen zu welche der Antike entnommen wurden, seien es Bilder oder Tapisserien.

Fehlt ein Attribut oder Symbol, welches der Entschlüsselung dient, neigte man dazu sich an Deutungen zu halten die als gesichert galten. Die Ikonographie wird aus

³³² Vgl., Ebd., 116.

³³³ Evelyn Chamrad, Der Mythos vom Verstehen: Ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation, Dissertation an der Heinrich Heine-Universität Düsseldorf 2001, 138.

³³⁴ Vgl., Chamrad, Der Mythos vom Verstehen, 138-142.

³³⁵ Ebd., 142.

³³⁶ Deutsche Übersetzung: die Hoffräulein.

³³⁷ Chamrad, Der Mythos vom Verstehen, 142.

anderen Bereichen an das Kunstwerk herangetragen und entwickelt damit für die Deutung eine große Unentschiedenheit.³³⁸ So gibt es zahlreiche Serien von Tapisserien die mythologische Darstellungen enthielten, deren Sujets bis heute nicht identifiziert werden konnten.

Eine andere Ebene von Bild und Text bildet das Kunstwerk in Zusammenhang mit den Quellen. Ein schönes Beispiel hierfür bilden die Tapisserien, welche zur Sammlung und Ausstattung des Palais Wallenstein in Prag von Ivan Muchka beschrieben wurden. Muchka schreibt in diesem Zusammenhang über Tapisserien, welche Wallenstein über seinen Agenten Hans de Witte bestellte, wobei neben Ausmaß, Anzahl und Lieferungsdatum und ihr thematisches Programm beschrieben wurde, nämlich „Historien“.³³⁹ Diese Bezeichnung scheint sich auf den ersten Blick auf ein historisches Thema zu beziehen, beschäftigt man sich eingehender mit Tapisserien und deren Bestellungen, so finden sich Historien nicht nur auf geschichtliches bezogen, ebenso wurden biblische und mythologische Themen als „Histori“ bezeichnet.³⁴⁰

³³⁸ Ebd., 169.

³³⁹ Ivan Muchka, Sammlung und Ausstattung des Walleinstein Palais in Prag. In: http://www.lwl.org/westfaelischegeschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=485&url_tabelle=tab_texte vom 8.1.2007 [letzter Zugriff 8.1.2007].

³⁴⁰ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 773 – Hier finden sich unterschiedliche Bestellungen und Aufzählungen von Tapisserien; Serien wurden mit „Histori von“ bezeichnet.

III. Die Tapisserien der Familie Harrach

1. Die Tapisserien in Schloss Prugg – Vergleich der Serien in Wien, München und Prugg

In Schloss Bruck an der Leitha, einige Kilometer von Wien entfernt, befinden sich sieben Tapisserien, welche zwei Räume ausfüllen. Die Serie besteht aus insgesamt sieben Stück, wovon nur eine Tapisserie „Triumphzug des Bacchus und der Ariadne“ die Stadtmarke von Brüssel und Brabant trägt (siehe Abb. 22³⁴¹). Auf allen Tapisserien fehlt die Weber -bzw. Werkstattsignatur. Dieses Problem, wurde bereits von Franke angesprochen, dass sich im Lauf der Jahrhunderte die Bordüre lösen konnte und verlorenging und somit keine eindeutige Zuweisung an ein Atelier mehr möglich sei.³⁴²



ABB. 22 – DETAIL, „TRIUMPHZUG DES BACCHUS UND DER ARIADNE“ MIT STADTMARKE³⁴³

Im Vorarlberger Landesmuseum befinden sich Tapisserien ,die eindeutig als Brüssler Arbeiten identifiziert wurden, auf denen das Weberzeichen und die Stadtmarke fehlt, deshalb muss hier versucht werden eine überzeugende Analogie herzustellen.³⁴⁴ Dazu ist es notwendig, nicht nur Tapisserien zum Vergleich heranzuziehen, sondern mögliche Vorlagen in der Malerei zu finden. Franke weist daraufhin, dass der große Erfolg der

³⁴¹ Abb. 22 - Ausschnitt aus der unteren Bordüre der Tapisserie „Triumphzug des Bacchus mit Ariadne“ mit Stadtmarke. Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

³⁴² Franke, Flämische Tapisserien des 17. Jahrhunderts, In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Heft 12, 2002, 28.

³⁴³ Abb. 22 – Detail aus dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

³⁴⁴ Csernyánsky Maria, Flandrische Tapisserien im Vorarlberger Landesmuseum, In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseums, Freunde der Landeskunde, 1968/69, 26-38 hier: 31.

Brüssler Tapisserien nicht allein auf die Tapissiers zurückzuführen ist, großen Anteil daran hatten die Künstler aus der Malerei.³⁴⁵

Die sieben Tapisserien in Schloss Prugg wurden anhand von Pendants im Kunsthistorischen Museum Wien und in der Residenzgalerie München identifiziert als „Mythologische Tapisserien“, wie die Serie heute genannt wird. Aufgrund der Tatsache, dass in keinem der Inventare eine solche Serie aufscheint kann ausgeschlossen werden, dass dieser Name der ursprüngliche war. Sowohl die Tapisserien im Kunsthistorischen Museum in Wien und in der Residenzgalerie in München gleichen sich, die „Prugger-Serie“³⁴⁶ weicht erheblich davon ab und „nicht nur ein wenig“ wie Keysselitz schreibt.³⁴⁷ Dora Heinz weist daraufhin, dass es sehr schwierig ist unsignierte Teppiche einem Wirker oder Atelier zuzuordnen und dass zum Teil Serien gemischt wurden, so z.B. die Götter-Serien und die Göttertriumphe – in denen es jeweils einen „Triumph des Bacchus“ gibt.³⁴⁸ Die Serie im Kunsthistorisches Museum Wien besteht aus acht Stück Tapisserien im Gegensatz zur „Prugger-Serie“, welche aus sieben Stück Tapisserien zusammengestellt wurde.

Die Serie im Kunsthistorisches Museum Wien trägt den Titel „Mythologische Darstellungen“, in der Residenzgalerie München besteht die Serie aus vier Stück „Mythologischer Szenen“.

I. Prugger-Serie³⁴⁹

1. Venus und Adonis
2. Triumphzug von Bacchus und Ariadne
3. Opfer der vier Jahreszeiten an Apoll als Sonnengott
4. Krönung der Flora durch Amor und Zephyr
5. Eurydike wird von der Schlange gebissen
6. Merkur übergibt den Bacchusknabe an die Nymphen von Nysa
7. Luna und Endymion

³⁴⁵ Franke, Flämische Tapisserien des 17. Jahrhunderts, In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Heft 12, 2002, 29.

³⁴⁶ Der Einfachheit und um Verwechslungen vorzubeugen, werde ich die sieben Tapisserien in Schloss Prugg „Prugger-Serie“ nennen.

³⁴⁷ Keysselitz, die Grafen von Harrach, 113.

³⁴⁸ Dora Heinz, Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts – Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen, Wien 1995, 212.

³⁴⁹ Die Prugger – Serie besteht aus sieben Stück und hängt in der aufgezählten Reihenfolge: Venus, Bacchus, Apoll, Flora, Eurydike, Merkur, Luna (Diana).

II. Kunsthistorisches Museum Wien „Mythologische Darstellungen“

1. Opfer der vier Jahreszeiten an Apollo als Sonnengott, Inv.-Nr. TLXXIX
2. Minerva wird von den musizierenden Musen empfangen, Inv.-Nr. TLXXIX
3. Krönung der Flora durch Amor und Zephyr, Inv.-Nr. TLXXIX
4. Merkur übergibt den Bacchusknaben an die Nymphen zur Erziehung, Inv.-Nr. TLXXIX
5. Venus und Adonis, Inv.-Nr. TLXXIX
6. Diana und Endymion, Inv.-Nr. TLXXIX
7. Triumphzug von Bacchus und Ariadne, Inv.-Nr. TLXXIX
8. Eurydike wird von der Schlange gebissen, Inv.-Nr. TLXXIX

III. Residenzgalerie München „Mythologische Szenen“

1. Venus und Adonis, Inv.-Nr.: BSV.WA0128, 316 x 424 cm
2. Merkur übergibt den Knaben Bacchus, Inv.-Nr.: BSV.WA0129, 305 x 492 cm
3. Luna und Endymion, Inv.-Nr.: BSV.WA0130, 320 x 233 cm
4. Bacchuszug, Inv.-Nr.: BSV.WA0199, 300 x 540 cm

Bei der Auflistung der Serien aus Prugg, München und Wien wird deutlich, dass die Manufakturen Serien produzierten, nicht notwendigerweise Serien gekauft wurden.³⁵⁰ Dies ergibt sich aus den Archivalien der Familie Harrach mit den Bestellungen von Tapissereien im Vergleich mit den produzierten Serien und lässt sich anhand der von Denuce ausgewerteten Archivalien bestätigen.

³⁵⁰ Vgl. Jean Denuce, Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst – IV Antwerpener Teppichkunst und Handel, Antwerpen 1936.

2. Eingrenzung des Zeitraumes der Herstellung der Tapisserien

Eine erste Eingrenzung des Zeitraumes erfolgte aufgrund der Stadtmarke auf der Tapisserie „Triumphzug des Bacchus“. Die Stadtmarke findet sich auf der Bordüre links unten und besteht aus zwei B und einem roten Schild, dies war für Tapisserien aus der Brüssler Manufaktur seit 1528 vorgesehen.

Eine weitere Eingrenzung war möglich als sich zwei ähnliche Serien fanden die die gleichen Darstellungen mythologischer Themen zum Inhalt hatten. Eine Serie befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien, ein weiteres Pendant in der Residenzgalerie in München und eine weitere im Kunstgewerbemuseum in Budapest. Durch die Hilfe von Dr. Schmitz von Ledebur³⁵¹ konnten die Tapisserien zwischen 1680 und 1720 datiert werden, und durch die beiden Serien in München und Wien von denen nicht nur der Maler (Ludovic van Schoor)³⁵² ferner der Weber bzw. die Manufaktur (Jakob von der Borch)³⁵³ bekannt waren.³⁵⁴

Aufgrund dieser Eingrenzung begannen nun meine Recherchen zur Familie Harrach im besagten Zeitraum, welche sich auf mehrere Generationen der Familie erstreckten. Dies stellte sich zum Teil als schwieriges Unterfangen dar, da nur begrenzt Literatur über die Familie Harrach zur Verfügung stand, obwohl in der jüngsten Zeit einige Forschungen über Mitglieder der Familie Harrach betrieben wurden.³⁵⁵

³⁵¹ Dr. Katja Schmitz von Ledebur, Kunsthistorisches Museum Wien.

³⁵² Ludovic van Schoor – hier gibt es unterschiedliches Schreibweisen des Namens; auch: Ludwig von Schoor.

³⁵³ Jakob von der Borch, auch: Jakob van der Borch

³⁵⁴ Dr. Katja Schmitz von Ledebur vom Kunsthistorischen Museum in Wien für den Bestand der dortigen Tapisserien zuständig.

³⁵⁵ Alessandro Catalano, Katrin Keller (Hg.), Die Tagebücher und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667). Edition und Kommentar, Universität Wien 2006, In: <http://www.univie.ac.at/Geschichte/Harrach/> vom 26.1.2006 [letztes Update 26.1.2006] und Kostas Raptis, Großgrundbesitz, Fideikommiss und hochadeliges Vermögen im frühen 20. Jahrhundert: die Harrach, Erscheinungsdatum Winter 2007.

3. *Sieben Tapisserien, die Familie Harrach – und dann?*

Diese Frage stellte sich unweigerlich, als aus den vorhandenen Archivalien ersichtlich wurde, dass die Grafen Harrach eine große Zahl an Tapisserien oder „Niederländisch Spallier“³⁵⁶ besaßen. In den Aufzeichnungen finden sich bekannte Serien:

- *die Geschichte von Aurelian*
- *die Geschichte von Jacob*
- *die Geschichte von Venus und Paris*
- *eine Tapisserie mit der Darstellung von zwei Monaten im Jahr, Vorlage von Teniers*
- *Geschichte von Achilles, Vorlage von Rubens*
- *Geschichte des Jacob, Vorlage von Bernard von Orlen*³⁵⁷

Die Geschichte Kaiser Aurelians wird in einem Schriftwechsel zwischen Graf Ferdinand Bonaventura von Harrach und Anton Le Roy de St. Lambert erwähnt, in dem die Serie genau beschrieben wird. „*Histoire d’Aurelian empeurer Romain et Zenobia, reine d’Egipe, fabrique des Bruxelles, en 8 piéces, dessin de Juste d’Egmont, riche en soie, de 6 aunnes d’hauteur et 61 de tour, mesurant en tout 366 aunnes á 14 florins aune... 5124fl*“³⁵⁸ Diese Folge war in Besitz des Herzogs von Montalto der bereit war die Serie drei Gulden unter Einkaufspreis dem Unterhändler Anton Le Roy de St. Lambert für Ferdinand Bonaventura von Harrach zu überlassen.³⁵⁹ Die Serie die die Geschichte Kaiser Aurelians und der schönen Zenobia erzählt, geht in den Besitz der Familie Harrach über, da diese mehrfach in den Inventaren erwähnt wird. Alle Tapisserien wurden in der Manufaktur in Brüssel geordert unter Angabe der Maße, der verwendeten Fäden (Wolle, Seide oder Gold) und mit Angabe des Preises.³⁶⁰ Aufgrund der ausgewerteten Quellen besaßen die Grafen von Harrach im Zeitraum zwischen 1600 und 1750 um die 90 Tapisserien, nur ein Bruchteil dieser Tapisserien wurde dem Majorat einverleibt. Über den Verbleib der restlichen Tapisserien ist bis heute nichts

³⁵⁶ Zeitgenössischer Ausdruck für Tapisserien, daraus lässt sich nicht auf den Herkunftsort der Tapisserien schließen.

³⁵⁷ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 475 (sic!).

³⁵⁸ Göbel, Wandteppiche. 1. Teil – Die Niederlande, Band 1, 382-383.

³⁵⁹ Göbel, Wandteppiche. 1. Teil – Die Niederlande, Band 1, 382-383.

³⁶⁰ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 775, Memoire des Tapisseries, ohne Datum (sic!).

bekannt, verschiedene Stücke wurden wieder weiterverkauft, so an Kaiser Leopold I., und diese gehörten zur Ausstattung der Witwensitze.³⁶¹

Robert Keysselitz schreibt in Bezug auf die Tapisserien in Schloss Prugg, dass diese von Friedrich August aus Brüssel mitgebracht wurden.³⁶² Keysselitz gibt hier die Quelle nicht an, so dass es zwar eine logische Schlussfolgerung ist - Friedrich August war Statthalter der Niederlande -, nicht notwendigerweise historisch richtig, wie sich durch die Quellen belegen lässt.³⁶³ Im Nachlass des Friedrich August von Harrach findet sich eine Spezifikation, in zwei unterschiedlichen Handschriften abgefasst, gleichen Inhalts, welche belegen, dass die Tapisserien nicht von Friedrich August gekauft wurden und dass diese Tapisserien einen besonderen Stellenwert hatten.³⁶⁴

Die Spezifikation „*Deren gräflich harrachischen zu dem fidei comiß gehörigen Niederländer Spalliern*“ ist datiert vom 23. August 1749.³⁶⁵ In dieser Spezifikation finden sich nicht nur die Tapisserien aus Schloss Prugg, sondern der Hinweis, dass diese im Testament von Aloys Thomas von Harrach, im zehnten Zusatzartikel seines Testaments von 1738, aufgeführt wurden.³⁶⁶ Auf der letzten Seite dieser Spezifikation findet sich der Hinweis, dass die „*vorbeschriebenen Spallier*“ nach dem Tode Friedrich August vollzählig vorhanden waren und im Fideikommiss verblieben, dies wird durch die Unterschrift von Ernst Guido von Harrach bestätigt.³⁶⁷ Die Auflistung der Tapisserien beinhaltet nicht nur die genaue Stückzahl der gekauften Tapisserien,

³⁶¹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 775 – hier befindet sich ein Inventar in dem sich der Vermerk befindet, an I.K.M verkauft 1692 (vermutlich von Ferdinand Bonaventura I.).

³⁶² Keysselitz, Die Grafen von Harrach, 113.

³⁶³ Die Tapisserien wurden bereits mehrmals publiziert, wobei diese in der Literatur als „Vier Jahreszeiten“, bestehend aus vier Stück, bezeichnet wurden und mitunter sogar der Gemäldegalerie Schloss Rohrau zugeordnet wurden, siehe dazu: Sabine Felix, Die Graf Harrach'sche Gemäldesammlung im Schloß Rohrau, Dipl.-Arb. der Akademie der bildenden Künste, Wien 1998.

³⁶⁴ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (-1750).

³⁶⁵ Fideicommiß: juristische Rechtsform, auf Treu und Glauben anvertrautes; unveräußerliches Sondervermögen, das ungeteilt in der Hand eines Familienmitglieds blieb; der Inhaber war in der Verfügung beschränkt, in Fuchs/Raab, Wörterbuch Geschichte, 242. Die Familie Harrach teilte ihr Sondervermögen in mehrere Teile, die Herrschaften Wien, Prugg, Rohrau und Hradek bestanden sowohl aus Fideicommiß und Allod (Ein in vollem Eigentum stehendes Gut, speziell Familienerbe). Allod, In: Fuchs/Raab, Wörterbuch Geschichte, 37. und die einzelnen Fideicommissen der Familie Harrach, In: Hermann Ritschl, Galerie Harrach in Wien, Wien 1926. Besonders ab dem 16. Jahrhundert wurden die Kunstsammlungen durch Fideicommissen geschützt, In: Klaus Graf, Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert, In: Chantal Grell/Werner Paravicini/Jürgen Voss (Hg.,) Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle (= Pariser Historische Studien 47), Bonn 1998, 1-11.

³⁶⁶ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (- 1750), Spezifikation - Darin von Herrn Aloysio Thoma Raymundo Grafen von Harrach hinterlassenen und in dem 10 Articul seines Testaments de dato: 27 Aprilis 1738: zu dem Majorat gewidmeten Niederländer Spallieren (sic!).

³⁶⁷ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (-1750).

sondern die Masse der Tapisserien und soweit - damals - bekannt vom welchen Malern die Vorlagen dazu stammen.

Diese Tapisserien befanden sich am 23. August 1749 im Palais Harrach auf der Freyung,³⁶⁸ darunter befanden sich die Tapisserien „*Eurydike wie sie von der Schlange gebissen wird*“; „*Jupiter wie er sich in die Dianam verwandelt und eine von ihren Nymphen verführt*“ und „*Der Perseus wie er sich in die Herse verliebt hat*“ von Coypel inventiert.³⁶⁹ Somit können diese Tapisserien sowohl von Aloys Thomas gekauft worden sein, als auch von seinem Vater Ferdinand Bonaventura I. - sicher ist, dass diese nicht von Friedrich August gekauft worden sind. Wahrscheinlicher ist, daß diese von Aloys Thomas gekauft und von ihm dem Fideicommiß hinzugefügt wurden.

Eurydike und Jupiter wurden mythologisch richtig identifiziert und ihre Geschichte richtig ikonographisch dargestellt – allerdings hat sich bei Perseus ein Fehler eingeschlichen. Denn nicht Perseus hat sich in die Herse verliebt, sondern der Götterbote Hermes/Merkur.³⁷⁰ Die übrigen Tapisserien wurden nicht explizit angeführt, nur mit dem Vermerk „*die übrigen von Cognat*“³⁷¹ versehen.³⁷² Mit den „*übrigen von Cognat*“³⁷³ könnten die Tapisserien „*Triumphzug von Bacchus und Ariadne*“, „*Luna und Endymion*“, „*Bacchusknabe wird an die Nymphen von Nysa übergeben*“ und „*die vier Jahreszeiten bringen dem Lichtgott ein Opfer*“ gemeint sein.

³⁶⁸ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (-1750).

³⁶⁹ Coypel, wahrscheinlich Antoine Coypel und nicht Charles-Antoine Coypel, stammt aus einer französischen Malerfamilie und malte Vorlagen für die Gobelin Manufaktur in Paris, ebenso wie sein Vater Natalis Coypel; Vgl. Allgemeines Künstlerlexikon oder Lebensbeschreibungen 223 berühmter Künstlern, Malern und Kupferstechern etc. etc. und Anzeiger ihrer Werke etc. etc., Augsburg 1797, Zweyter Band, 57-59 und Antoine Coypel, In: Nicole Garnier, Antoine Coypel (1661-1722) – Ouverange public avel le concours du Centre National des Lettres, Paris 1989 und Vgl. Ludwig Baldass, Österreichische Kunstbücher – Die Wiener Gobelinsammlung, Band 8-9, Wien o.J., 31.; Von Antoine Coypel stammen auch die Tapisserien „*Rinaldo und Armida*“ und „*Angelika und Medor*“, In: Georg Biermann (Hg.), Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, 1909, 343.

³⁷⁰ Geschichte Hermes, In: Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart 2000, 153.

³⁷¹ Cognat – hier möglicherweise: Jakob Coenot (zu diesem Namen existieren unterschiedliche Schreibweisen, siehe dazu: Göbel Heinrich, Die Wandteppiche und Ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, II. Teil, Band 1, Leipzig 1928.

– ein Meister der 1690 Privilegien erhielt und der mit Jakob van der Borgh, Webermeister der Tapisserien aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien – in Verbindung steht, In: Dora Heinz, Europäische Tapisseriekunst im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 1995, 40 und Heinrich Göbel, Wandteppiche. 1. Teil – Die Niederlande, Band 1, Leipzig 1923, 332.

³⁷² ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (-1750).

³⁷³ Cognat – auch: Augustin Coppens, der als Maler tätig war und unter anderem mit den Ateliers Reydam und Leynier zusammenarbeitete; anlässlich des Zarenbesuchs entstand eine Serie „*Triumphe der Götter*“ von denen nur mehr Einzelstücke in Privatsammlungen erhalten sind. Augustin Coppens wurde 1668 in Brüssel geboren und verstarb 1740, In: Göbel, Wandteppiche, Die Niederlande – Teil 1, Band 1, 345.

„Jupiter wie er sich in Diana verwandelt und eine Nymphe verführt“ könnte durchaus mit „Venus und Adonis“ gleichzusetzen zu sein. Die Abbildungen welche Venus und Adonis darstellen sind nicht immer eindeutig, oft fehlen die typischen Attribute³⁷⁴ die Venus zur Venus machen. Dies gilt gleichermaßen für die Gemälde, welche Jupiter und die Nymphe Kallisto darstellen.³⁷⁵ Auszuschließen ist ferner eine Verwechslung nicht, da die Inventare nicht von den Grafen persönlich geschrieben wurden, sondern von Sekretären, denen mitunter die genauen Kenntnisse der Mythologie fehlten. *„Texte liefern uns manchmal wertvolle Hinweise für Missverständnisse, dass etwa ein Gott oder eine Göttin von einem Zeitgenossen mit einem bzw. einer anderen verwechselt wurde...“*.³⁷⁶ Nicht nur Götter wurden verwechselt, ebenso betroffen von Verwechslungen waren die Maler die die Vorlagen für die Tapisserien schufen. Eine Auflistung von Graf Ferdinand Bonaventura von Harrach, die bereits von Göbels zur Identifizierung barocker Serien herangezogen wurde, bestätigt dies.³⁷⁷ Göbels schreibt, daß die Inventare die alten Meister (Maler) die mit bekannten Folgen verknüpft waren, verwechselt wurden: Raffael wird mit Romano, Vermeyern mit Tizian verwechselt. Ebenso waren die zeitgenössischen Künstler davon betroffen: Jordanes wurde mit Rubens und Franz Floris mit Cornelius Schut verwechselt.³⁷⁸

Ein weiterer Punkt war der Vergleich der Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museum Wien und jenen in Prugg³⁷⁹ – sind die Wandteppiche aus Wien eindeutig Ludwig van Schoor³⁸⁰ zugeordnet worden, hat sich dieser sogar in der Tapisserie „Die vier Jahreszeiten opfern Apoll als Lichtgott“ verewigt, fehlt diese Signatur auf der Prugger Tapisserie. Die erheblichen Abweichungen warfen Fragen auf: Stammen die Vorlagen zu den Tapisserien von den Kartons des Ludwig van Schoor? Allerdings weist Dora Heinz darauf hin, dass nur die Figurenentwürfe von Ludwig van

³⁷⁴ Attribute: eine besondere Art von Symbolen; Symbole die auf eine bestimmte Art mit einer Person verbunden sind, dies können Personifikationen, aber auch Heilige, mythologische oder biblische Figuren und sogar historische Persönlichkeiten sein. Die Attribute dienen zur Identifikation aber sie sagen auch etwas über die dargestellte Person aus, z.B. Rang, Episode, In: Roelof van Straten, Einführung in die Ikonographie, Berlin 2003, 60.

³⁷⁵ So gibt es mehrere Gemälde auf denen die Attribute fehlen, die Jupiter und Kallisto zugeordnet werden, erkennbar nur an dem Adler, den die meisten Maler diesem Paar als Erkennungszeichen zugefügt haben, siehe dazu das Bilder von Paulus von Sommer I (1576-1621) „Jupiter und Kallisto“ im Philadelphia Museum of Art.

³⁷⁶ Vgl. Burke, Augenzeugenschaft, 47.

³⁷⁷ Vgl. Göbels, Wandteppiche. Teil 1- Die Niederlande, Band 1, 426.

³⁷⁸ Ebd., 426.

³⁷⁹ Eine weitere unsigned Serie mit Tapisserien „gleichen“ Themas befinden sich im Nationalmuseum von Posen, in der Residenz in München und im Kunstgewerbemuseum in Budapest, In: Wohnen im Schloss, Ausstellung im Schloss Halbthurn, Eisenstadt 1991, 83.

³⁸⁰ Ludwig van Schoor, auch: Lodewijk van Schoor, Kartonmaler (1666-1726), In: Dora Heinz, Die europäische Tapisseriekunst im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 1995, 64.

Schoor stammen, die Landschaften stammen von Pieter Spierincx³⁸¹, dies scheint sich durch den Vergleich mit den anderen Serien bestätigt zu haben. Die Kartons wurden von Meistern der Ateliers oder von den Händlern gekauft und wieder verkauft.³⁸² Die Entwürfe des Ludwig van Schoor wurden noch lange im 18. Jahrhundert von verschiedenen Ateliers in Brüssel, ferner in andern Städten, verwendet.³⁸³ Dies wird durch die Quellen aus Antwerpen bestätigt, welche von Denuce ausgewertet wurden.³⁸⁴

Die sieben Tapisserien befinden sich laut einem Inventar vom August 1753 noch im Palais Harrach auf der Freyung in Wien.³⁸⁵ Wann die Tapisserien nach Schloss Prugg kamen ist immer noch ungeklärt, da die Aufzeichnungen in Bezug auf die Tapisserien nur mehr „Niederländisch Spallier“ verzeichnen ohne eine genauere Angabe oder Bezeichnung. In dem „*Schloß Inventarium über die in Seiner Hochreichsgräfl Johann Harrachischen Schloßgebäude zu Bruck an der Leytha vorfindige Mobilien und Effecten. So beschrieben im Jahre 180*“ findet sich kein Hinweis auf die sieben Tapisserien.³⁸⁶ Diese werden nicht mehr in einem Inventar des Palais aus dem Jahre 1860 genannt.³⁸⁷ Das Problem der Identifikation und Interpretation der Prugger – Serie lag nicht nur in den Abweichungen der einzelnen Tapisserien, sondern bestand darin, dass es in der Literatur keine Vorgaben für einen Vergleich zwischen zwei oder mehr Serien gab. Daher konnte in dieser Arbeit auf keine Vorlage zurückgegriffen werden, sondern der Aufbau und die Beschreibung der einzelnen Tapisserien folgt einem Schema, dass an Panofskys Modell angelehnt und um Wohlfeils

³⁸¹ Pieter Spierincx (1635-1711), Landschaftsmaler; war an mehreren Tapisserien - Serien beteiligt und arbeitete mit Ludwig van Schoor zusammen, In: Dora Heinz, Die europäische Tapisserie Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, 68. und Vgl. dazu: Ingrid de Meuter, Le peinture anversoise Pieter Spierincx (1635-1711), createur de cartons de tapisseries, In: Flemish Tapestry in European and American collections: studies in honour of Guy Delmarcel, Turnhout 2003, 133-152.

³⁸² Dora Heinz, Die europäische Tapisserie Kunst im 17. und 18. Jahrhundert Wien, 27.

³⁸³ Ebd., 69.

³⁸⁴ Denuce, Quellen zur Geschichte der Flämischen Kunst, Antwerpen 1936, 315.

³⁸⁵ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 775 – Fasz. Gemälde; „Inventarium über innen benannte in meinem Graf Ernst Harrachischen auf der Freyung in Wien situirten Majorats – Haus befindliche Mobilien, Effecten und Mahlereyen, welche ich an den Kayl. Reichs – Hof – Rath's Präsidentens Herrn, Herrn Ferdinand Bonaventura Grafen von Harrach Excellenz P.T. krafft getroffenen Haus – Bestands – Contract zum Gebrauch überlassen habe... Wien den 5. August 1753 .. Ernst Guido von Harrach (sic!).“

³⁸⁶ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift Nr. 14 - Inventar der Mobilien und Effekten im Schlosse Prugg 1801 (sic!).

³⁸⁷ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift Nr. 15 - Inventarium im Palais in Wien vor 1860 (sic!).

drei grundlegende Schritte erweitert worden ist, damit die Differenzen zwischen den einzelnen Serien verdeutlicht werden können.³⁸⁸

4. *Bestellung und Erwerb von Tapisserien*

Aus den Archivalien geht hervor, dass die Bestellungen zu den Tapisserien die genaue Beschreibung, Größe, Anzahl, Material, Vorlage und den Preis enthielten, ferner wurde die Stadt angegeben in welcher die Tapisserie geordert wurde (Brüssel, Antwerpen, Oudenarde usw.). Ein großer Teil der Bestellungen bzw. Auflistungen der Tapisserien sind in Französisch abgefasst, es finden sich Bestellungen in italienischer und spanischer Sprache. Interessanterweise findet sich unter den Archivalien ein Vergleich, der beiden Städte Brüssel und Oudenarde in Bezug auf die Herstellung und Qualität der Tapisserien, in welchem die Unterschiede aufgeführt werden.³⁸⁹ Die Einfuhr der Tapisserien war mautpflichtig, darüber existieren einige Quellen, die meisten dieser Belege konnten auf die Zeit zwischen 1650 und 1690 eingegrenzt werden – in diesen Belegen finden sich keine genaueren Angaben über die Tapisserien.³⁹⁰

Einige der von den Harrachs gekauften Tapisserien wurden wieder weiterverkauft, so findet sich der Hinweis in einem Inventar „...an I.M. verkauft“ (an den Kaiser, Ihre Majestät, verkauft).³⁹¹ Bildteppiche wurden nicht nur von den Werkstätten gekauft, durch mündliche Propaganda und das „Gesehen werden“ von den Bildteppichfolgen wurden diese von privat zu privat verkauft.³⁹²

Tapisserien gehörten zu jenem Mobiliar, dass den Frauen im Falle eines Witwenstandes zustand; so findet sich im Ehevertrag von Friedrich August von Harrach und Eleonore von Liechtenstein der Hinweis, dass diese zwei Zimmer mit Tapisserien

³⁸⁸ Wohlfeil bemerkt bereits kritisch an, dass Bilder, hier meint Wohlfeil auch Fotos, nicht als Abbildungen der Wirklichkeit gesehen werden dürfen, sondern als Interpretation der Wirklichkeit. Als eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der Wirklichkeit, In: Sabine Büttner, Bilder als historische Quellen, online unter: <http://www.historicum.net/lehren-lernen/arbeiten-mit-quellen/bilder-als-quellen/> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

³⁸⁹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 475.

³⁹⁰ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 475.

³⁹¹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 475.

³⁹² Vgl. Helga Puhmann, „nicht ohne Anmuth und selbst in der Erfindung lobenswert“: die Dresdner Bildteppiche nach Kartons von Raphael und ihre Bodüren, In: Dies., Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 26. 1996/1997, 55-68.

und dem standesgemäßen Mobiliar im Falle des Witwenstandes zustünden, als Wohnsitz konnte Eleonore zwischen Wien und Prag wählen.³⁹³

Der Handel mit Tapisserien erreichte zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert seinen Höhepunkt, so ist es nicht verwunderlich, dass sich in Wien eine der bekanntesten Familien des Tapissierhandels ansiedelte.

Die Familie Forchoudt etablierte sich bald in Wien und wurden nicht nur zu Lieferanten der Fürsten von Liechtenstein und einiger anderer adeliger Familien, insbesondere des Wiener Hofes.³⁹⁴ Bis 1710 besaßen die Forchoudts zwei Lager im Antwerper Teppichwirkerhaus, im darauffolgenden Jahr findet sich eine gedruckte Anzeige eines öffentlichen Verkaufs von Teppichen im Pand. Dieser letzte große Verkauf beendete die Ära der Forchoudts in Wien.³⁹⁵

Bereits unter Graf Ferdinand Bonaventura I. von Harrach wurden Tapisserien gekauft, dem jeweiligen Geschmack der Zeit und dem Zweck des Kaufs entsprechend. Allerdings gab es unter den Archivalien keinen Hinweis darauf, dass die mythologischen Tapisserien der Prugger – Serie bereits unter Ferdinand Bonaventura von Harrach gekauft oder vorhanden waren. Diese finden sich erst in der Spezifikation zum Testament von Aloys Thomas von Raimund von Harrach der diese zum Fideicommiss hinzufügte, so dass diese im Besitz der Familie Harrach verblieben. Es lässt sich anhand der Archivalien feststellen, dass die aufgeführten Tapisserien und die dazu genannten Maler oft nicht übereinstimmen, wurde oft statt des Malers der „petit patron“ der Wirker angegeben, dies dürfte mit dem Bekanntheitsgrad des jeweiligen Malers oder Wirkers zusammenhängen.

So finden sich in der Spezifikation, welche zum Testament des Aloys Thomas von Harrach gehört, ferner die Tapisserien *„Der Achilles, wie er unter den Frauenzimmern ist. Die Venus, wie sie von ihrem Mann den Schild empfangen hat für ihren Sohn Anea. Der Paris will die Helenam verführen. Das Götter Panquet, wo die Göttin Discordia den goldenen Apfel wirft. – Die invention ist von Rubens. Titi und Vespaniani – Invention von Charle le Brunn.“*³⁹⁶

³⁹³ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 - Ehevertrag Friedrich August von Harrach und Eleonore von Liechtenstein.

³⁹⁴ Vgl. Jean Denuce, Kunstaufuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert – Die Firma Forchoudt, Antwerpen 1931, 15.

³⁹⁵ Vgl. Denuce, Kunstaufuhr Antwerpens, 15-18.

³⁹⁶ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (-1750), Spezifikation, denen gräfl. Harrachl. Zu dem fidei Commiss gehörigen niederländischer Spalliere. (sic!)

Diese Tapisserien befinden sich heute nicht mehr in Familienbesitz und in den Inventaren und Belegen konnten diese nicht gefunden werden, obwohl sich die in der besagten Spezifikation³⁹⁷ befunden Tapisserien noch bis Ernst Guido von Harrach in Familienbesitz befunden haben müssen. Die sieben Teppiche mit den mythologischen Göttern und Göttinnen, welche Venus, Eurydike, Flora, Apoll, Bacchus, Endymion und Merkur darstellen, entsprechen den im Palais Harrach befindlichen Säulen, auf diesen wurden die folgenden mythologischen Gottheiten abgebildet: Minerva, Apollo, Jupiter, Juno, Merkur und Flora.

5. Identifikation und Interpretation der Prugger – Serie

1. Venus und Adonis
2. Triumphzug von Bacchus und Ariadne
3. Opfer der vier Jahreszeiten an Apoll als Sonnengott
4. Krönung der Flora durch Amor und Zephyr
5. Eurydike wird von der Schlange gebissen
6. Merkur übergibt den Bacchusknabe an die Nymphen zur Erziehung
7. Luna und Endymion

Die Serie, welche in der oben genannten Reihenfolge hängt, befindet sich in Schloss Prugg, in diesen zwei Zimmern befinden sich die Rahmen zur Aufhängung der Tapisserien. Auf keiner der Tapisserien konnte eine Webersignatur festgestellt werden und nur auf einer Tapisserte befindet sich noch die Stadtmarke von Brüssel und Brabant. Die Identifizierung der wesentlichen Barockserien wurde erleichtert durch zeitgenössische Inventare, bereits Göbel beruft sich darauf und nennt unter anderem ein Inventar des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, diese Liste von Tapisserien wurde ihm 1673 nach Spanien übersandt.³⁹⁸ Ein Problem, das bei den Harrach'schen Quellen auftauchte, bestand darin, dass zwar etwa 250 beschriebenen Blättern mit Aufstellungen von Tapisserien vorhanden waren, diese jedoch in unterschiedlichen

³⁹⁷ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (-1750), Spezifikation, denen gräfl. Harrachl. Zu dem fidei Commiss gehörigen niederländischer Spalliere. (sic!)

³⁹⁸ Göbel, Wandteppiche. Teil 1- Die Niederlande, Band 1, 426.

Handschriften abgefasst wurden und zum Teil ohne Datum und Unterschrift sind.³⁹⁹ Hinzu kommt noch, dass bei einer Überprüfung in den Inventarbüchern und Listen die Tapisserien nur als niederländisch Spallier bezeichnet wurden, ohne die genauere Bezeichnung der Serie zu nennen.

5.1. Venus und Adonis



ABB. 23 - TAPISSERIE „VENUS UND ADONIS“ AUS DER PRUGGER SERIE⁴⁰⁰

³⁹⁹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 475, Fasz. Tapisserien (sic!).

⁴⁰⁰ Abb. 23 – „Venus und Adonis“, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.1.1. Ikonographische Beschreibung

Venus und Adonis

Bei dem Paar in der Mitte des Bildes könnte es sich um Venus und Adonis handeln, bei genauerer Betrachtung wirft das Sujet einige Fragen auf.

Venus [*die Liegende*], Göttin der Liebe und Schönheit, verliebt sich in den Jäger Adonis [*der Sitzende*], welcher auf der Jagd von einem Eber getötet wird.⁴⁰¹ Untröstlich über den Verlust lässt Venus eine Blume sprießen, das Adonisröslein.⁴⁰² Die Attribute der Venus sind Myrthe und Tauben (Sperling, Rose und Apfel), meist wird sie in Begleitung ihres Sohnes Amor (Eros oder auch Cupido) dargestellt, Pfeil und Köcher [*symbolisieren das weibliche und das männliche Prinzip*]⁴⁰³ gehören zu Adonis.⁴⁰⁴

Venus wird in der späteren römischen Zeit mit der griechischen Aphrodite gleichgesetzt, sie gilt als Göttin der Liebe, besonders der ehelichen Liebe. Auf der linken Seite neben dem Paar befinden sich zwei Putten, zwischen ihnen eine Schriftrolle [*Schriftrolle, Pergamentrolle mit Herz; Hinweis auf eine altes Geschlecht*] auf der ein Herz – möglicherweise ein Wappen?- abgebildet ist mit einem Pfeil darin und ein Fluss [*Fluss; sinnbildlich für Vergänglichkeit und Zeit; Trennung der Welt der Lebenden und der Toten*]; rechter Hand befinden sich zwei kleine Amoretten und vier Jagdhunde [*Hunde; stehen für Treue und Wachsamkeit*]; bei den Amoretten sieht man zwei schnäbelnde Tauben [*Symbol für Liebende*]. Im Hintergrund befindet sich eine bergige Landschaft rechts davon ist ein Schloss erkennbar. Vor dem Jagdgerät liegt ein erlegtes Wild [*Hinweis auf die Göttin Diana, die gerne zur Jagd ging*]. Adonis, meist als wunderschöner Jüngling beschrieben, wurde als Gott der Schönheit und der Vegetation verehrt.

Adonis ging aus der Verbindung des zyprischen Königs Kinyras und seiner Tochter Myrrha hervor. In der hellenistischen Zeit verbreitete sich der Adoniskult in ganz Griechenland – die Adonia die bis zu acht Tage dauern konnten, wurde die Vereinigung und anschließende Trennung von Adonis und Venus (Aphrodite) gefeiert.⁴⁰⁵ Diese tragische Liebesgeschichte endet für Adonis tödlich.

⁴⁰¹ Venus, die Liegende, und Adonis, der Sitzende: diese Zuordnung ergibt sich aus den Metamorphosen des Ovid.

⁴⁰² Heinrich Krauss/Eva Uthemann, Was Bilder erzählen – Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1987, 23.

⁴⁰³ Die in eckig gesetzten Klammern erklären die ikonographische Bedeutung – Anm. der Autorin.

⁴⁰⁴ Krauss/ Uthemann, Was Bilder erzählen, 23.

⁴⁰⁵ Impellusio, Götter und Helden der Antike, 10.

Die Unterscheidung zwischen den beiden Liebespaaren, Venus und Adonis und Jupiter und Kallisto, ist nicht immer eindeutig, daher sind Verwechslungen im Rahmen der Inventarisierung durchaus möglich. Selbst bei Gemälden ist eine eindeutige Identifizierung der dargestellten Personen nicht immer möglich, hier weist allein die Beschreibung eines Gemäldes aus, welches Liebespaar abgebildet ist, da die typischen Attribute fehlen, die zu den jeweiligen mythologischen Gestalten gehören.

Bei dem dargestellten Paar könnte „Jupiter wie er sich in Diana verwandelt und Kallisto verführt“ gemeint sein, da keine eindeutige ikonographische Zuschreibung möglich ist. Jupiter (Zeus) nimmt die Gestalt der Diana (Artemis, Semele) an um sich Kallisto, eine der Nymphen, zu nähern.⁴⁰⁶ Kallisto kann dem Gott nicht widerstehen und empfängt ein Kind von ihm, als die Göttin Diana die Schwangerschaft beim Baden *[Fluss; Wasser als möglicher Hinweis auf die Geschichte der Diana]* entdeckt, verbannt sie Kallisto und verwandelt sie in eine Bärin (hier gibt es abweichende Erzählungen – so war die Metamorphose einmal eine Tat der eifersüchtigen Hera, dann wiederum eine Tat von Zeus/Jupiter selbst.).

Diese tragische Liebesgeschichte wurde unzählige Male in der bildenden Kunst dargestellt, unter anderem von Peter Paul Rubens und Francois Boucher.⁴⁰⁷ Eine Tapiserie auf der die Szene „Diana und Kallisto“ dargestellt wurde befindet sich in Schloss Ludwigsburg.⁴⁰⁸ Der sonst bei dieser Szene dargestellte Adler, als Attribut oder Verkörperung des Gottes Jupiter *[auch Donnerblitze]*, fehlt hier, allerdings ist dieser nicht bei allen Szenen abgebildet.

⁴⁰⁶ Die unterschiedliche Namensnennung des Gottes Jupiter der sich verwandelt wurde aus der angegebenen Literatur übernommen. Hierbei wurden oft griechische und römische Götter untereinander vermischt, In: Ovid Met., X, 555-560, 338.

⁴⁰⁷ Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, 171.

⁴⁰⁸ Tapiserien – Wandteppiche aus den staatlichen Schlössern Baden – Württembergs, Schätze aus unseren Schlössern und Gärten, Band 6, Weinheim 2002, 141.

5.1.2. Literarische Vorlage

Venus und Adonis – der Mythos:

Diese stammt aus den Metamorphosen des Ovid, Zehntes Buch, Vers 555-560.⁴⁰⁹ Dort heißt es: „ *Hier zu gelegener Pappel erquickende Schatten! Polster gewährt uns der Rasen. Mit dir an der Erde zu ruhen, Macht mir Vergnügen`- sie streckt sich hin: das Gras und er selber waren ihr Lager. Den Nacken geschmiegt an die Brust des Geliebten, schaut sie ihn an und erzählt und vermischt die Geschichte mit Küssen...*“⁴¹⁰



ABB. 24 – DETAIL AUS DER
TAPISSERIE „VENUS UND ADONIS“⁴¹¹

Wie an diesem Ausschnitt ersichtlich wird, tragen beide Gesichter sehr weibliche Züge und ähnliche Frisuren, allein die Kleidung der beiden dargestellten Personen unterscheidet sich.

Die Geschichte die Venus erzählt, ist die Geschichte von Hippomenes und Atalanta, denen die Göttin Diana zur Hochzeit verhalf und welche sie später aus Zorn in Löwen verwandelte und die nun im Wald umherstreifen und eine Gefahr für Adonis darstellen.

Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto – der Mythos⁴¹²:

Kallisto, eine arkadische Nymphe, gehörte zu den Gefährtinnen der Diana, die ein Keuschheitsgelübde abgelegt hatten. Jupiter nahm die Gestalt der Diana (auch: Artemis) an, um sich ihr nähern zu können, die Nymphe konnte dem Gott nicht widerstehen und

⁴⁰⁹ Ovid Met. = Publius Ovidius Naso, Ovids Metamorphosen – Epos in 15 Büchern, übers. und hrsg. von Hermann Breitenbach, Einl. von L. P. Wilkinson, Stuttgart 2001, Zehntes Buch (X), Vers 555-560 im Folgenden Zitiert als Ovid Met., X, 555-560, 338.

⁴¹⁰ Ovid Met., X, 555-560.

⁴¹¹ Abb. 24 – „Venus und Adonis“, Detail, Prugg. Fotonaachweis: Doris Binder. Provenienz: Privatbesitz.

⁴¹² Der Mythos von Diana und Kallisto; In: Ovid, Fasti II, 155-192; Vgl. dazu: Lieben und Leiden der Götter, Krems 1992, 138.; ebenfalls in: Ovid, Met. II, 332-345.

empfangt ein Kind von ihm. Beim Baden wird die Schwangerschaft der Nymphe entdeckt und Diana verwandelt sie in eine Bärin und tötet diese. Nach dem Tod der Kallisto setzte Jupiter sie als Sternbild ans Firmament.⁴¹³

Bei Ovid heißt es: „... sie schmückt sich die Haare, nicht nach wechselnder Mode; sie heftet das Kleid mit der Spange, Bändigt das lässig geknotet Haar mit gewöhnlicher weißer Binde, und bald mit dem Bogen bewaffnet und bald mit dem blanken Speer ist sie Kriegerin Phoebes. Als Trivias liebste Gefährtin schweift sie in Maenalos Gründen; doch keine Gewalt ist von Dauer! Schon überschritt die erhabene Sonne die Mitte des Himmels: Jene betritt einen Wald, den niemals die Äxte berührten. Alsdann streift sie den Köcher herab, den elastischen Bogen spannt sie los und legt sich hernach auf den grasigen Boden, wo sie den Köcher, den bunten, verwendet, den Nacken zu stützen. Jupiter sah die Müde, Verlassene ruhen und sagte: „Wirklich ein Schlich, der sicherlich meiner Gemahlin versteckt bleibt, oder erfährt sie ihn doch, so lohnt sich wahrlich die Schelte!“ Alsbald hüllt sich der Gott in Gestalt und Tracht der Diana...“⁴¹⁴

5.1.3. Bildliche Vorlagen

Das Motiv der Tapiserie „Venus und Adonis“ zeigt einen Ausschnitt des Mythos der Ovidschen Metamorphosen der nicht so oft in der bildenden Kunst verwendet wurde. Die meisten Maler die diese Szene abbildeten, zeigen die Göttin Diana (Aphrodite), die versucht Adonis von der Jagd abzuhalten.⁴¹⁵ Nicht ganz so oft werden die beiden „in Ruhestellung“ gezeigt. Bekannte Maler wie Tizian, Annibale Caracci und Nicolas Poussin u.a. nahmen sich dieses Themas an.⁴¹⁶ Ebenso oft wurde die Szene „Jupiter und Kallisto“ abgebildet, unter anderem von Peter Paul Rubens, die Darstellungen des Mythos können oftmals nur durch die Attribute unterschieden werden.⁴¹⁷ Die Differenzierung der verschiedenen Liebespaare ist mitunter schwierig, so findet sich ein Gemälde „Venus und Adonis“ mit folgender Beschreibung: „...der Jüngling sitzt unter Bäumen und liebkost seine Geliebte, welche zu seinen Füßen niedergelassen...“, dieses

⁴¹³ Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der bildenden Kunst, 171.

⁴¹⁴ Ovid, Met II, 412-430.

⁴¹⁵ Krauss/Uthemann, Was Bilder erzählen, 19.

⁴¹⁶ Ebd., 19.

⁴¹⁷ Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der bildenden Kunst, 171.

Gemälde wird auch betitelt als „Ariadne und Bacchus“ und „Angelika und Medor“; die Komposition wird Guilio Romano zugeschrieben.⁴¹⁸

5.1.4. Vergleich mit der Wiener Serie „Venus und Adonis“ (Inv.Nr. TLXXIX 5)⁴¹⁹

Die Wiener Serie trägt den Namen „Mythologische Darstellungen“ und wird dem Wirker Jakob I. van der Borcht bzw. Jan van der Borcht zugeschrieben, datiert wurde die Serie um das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts. Die Zuschreibung erfolgte aufgrund der Wirkerinitialien I.V.D.B. und der Malersignierung L.VAN SCHOOR.⁴²⁰ Hier gibt es auffallende Abweichungen:

Venus und Adonis lagern auf einer Lichtung, auf der linken Seite fehlt der Fluss. Im Vordergrund sieht man erlegtes Wild und Jagdgerät. Die Kleidung der sitzenden Person, welche nach Ovid Adonis darstellt, unterscheidet sich erheblich von jener in Prugg. Der Hintergrund und die Landschaftsdarstellung sind nicht ident, ebenso wie die Farbgebung der gesamten Tapissérie. Die von den beiden Putto gehaltene Pergamentrolle weist eine Unterscheidung auf, dass in der Mitte dargestellte Herz ist auf der Wiener-Serie weiß.



ABB. 25 – TAPISSERIE „VENUS UND ADONIS“ KHM⁴²¹

⁴¹⁸ Gemälde „Venus und Adonis“, In: Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Zweiter Theil, Leipzig 1839, 282.

⁴¹⁹ Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, 83.

⁴²⁰ Göbel, Wandteppiche. Teil 1 – Die Niederlande, Band 1, 320.

⁴²¹ Abb.25 – „Venus und Adonis“, Kunsthistorisches Museum Wien, In: Wohnen im Schloss, 83.

und zum Vergleich das Pendant aus der Residenz in München⁴²²:



ABB. 26 – TAPISSERIE VENUS UND ADONIS AUS DER RESIDENZ IN MÜNCHEN

Eine andere Brüssler Tapissérie (Abb. 27) mit der Darstellung des „Venus und Adonis“
Themas mit eindeutiger Identifizierung der abgebildeten Personen, hier sind sowohl
Venus als auch Adonis deutlich als Mann und Frau erkennbar.

⁴²² Abb. 26 - „Venus und Adonis“, Residenz München, wurde freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Bayrischen Staatsministerium für Inneres. Fotonachweis: Bayrisches Staatsministerium für Inneres; Provenienz: Residenz München.

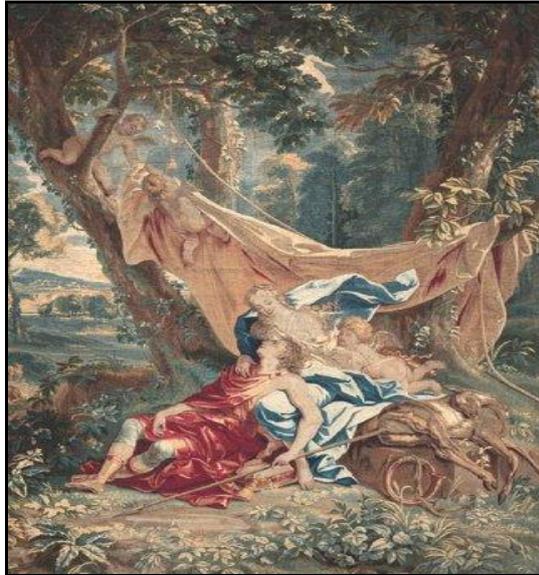


ABB.27 – „VENUS UND ADONIS“⁴²³

Auf der Brüssler Tapissérie aus dem 18. Jahrhundert kann man eindeutig zwei unterschiedliche Geschlechter identifizieren, daher kann man aufgrund der zugeordneten Attribute die beiden Personen als Venus und Adonis identifizieren. Bereits Iris Marzik weist daraufhin, dass es schwierig sein kann, Sujets zu identifizieren, wenn die eindeutigen Attribute fehlen und diese von Malern weggelassen wurden bzw. eine genaue Beschreibung fehlt.⁴²⁴ In der Spezifikation ist keine „Venus und Adonis“ –Tapissérie zu finden, aber es wurde eine Tapissérie „Jupiter, wie er sich in die Dianam verwandelt und eine von ihren Nymphen verführt“ aufgeführt.⁴²⁵

⁴²³ Abb. 27 – „Venus und Adonis“ - Tapissérie, Brüssel zw. 1720 und 1730; Dessigns von Albano; Abbildung, In: http://www.goldenmean-uk.co.uk/acatalog/Basic_Products.html vom 11.10. 2007 [letzter Zugriff 11.10.2007].

⁴²⁴ Iris Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986, 228.

⁴²⁵ ÖSTA, AVA Harrach, Karton 473, Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (1751-), (sic!).

Gesamtansicht der Tapissérie „Venus und Adonis“ in Prugg.



ABB. 28 - TAPISSERIE „VENUS UND ADONIS“ – SCHLOSS PRUGG AN DER LEITHA⁴²⁶

⁴²⁶ Abb. 28 – „Venus und Adonis“, Prugg. Foto: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.2. Triumphzug von Bacchus und Ariadne



ABB. 29 – TAPISSERIE „TRIUMPHZUG BACCHUS UND ARIADNE“⁴²⁷

⁴²⁷ Abb. 29 – Prugger Tapisserie, Triumphzug Bacchus und Ariadne, Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.2.1. Ikonographische Beschreibung

Bei den zwei Personen auf dem Wagen handelt es sich um Bacchus und Ariadne. Der Gott Bacchus (auch: Dionysios) ist erkennbar an seinem Lorbeerkranz [*Symbol für Frieden nach dem Sieg über einen Feind; wurde von den Griechen und Römern auch als Symbol der rituellen Reinigung von vergossenem Blut*]⁴²⁸ und den weinumrankten Stab, der Thyrsos – Stab, der zum Kennzeichen des Gottes wurde.⁴²⁹ Bacchus ist der Gott des Weines und der Fruchtbarkeit, Sohn des Zeus und der Semele, die Geschichten über seine Kindheit und Jugend sind zum Teil sehr unterschiedlich.⁴³⁰

Neben ihm sitzt Ariadne, welche von einem Putto⁴³¹ gekrönt wird – ein Hinweis auf die weitere Geschichte der Ariadne, welche in ein Sternbild verwandelt wird. Ariadne, Tochter des Königs Minos von Kreta und seiner Gemahlin Pasiphae, wurde als „Aphrodite Ariadne“ auf einigen griechischen Inseln kultisch verehrt.⁴³² Die Krone der Thetis wurde von Hephaistos in Form von Rosen aus Gold geschmiedet und später Brautkrone der Ariadne.⁴³³ Der Wagen des Bacchus wird von zwei Leoparden gezogen [*Hinweis auf die Verbreitung des Dionysoskultes in Asien*]⁴³⁴, der neben den Tieren dargestellte Putto weist mit der Hand den Weg.

Der ganz in gold gehaltene Triumphwagen [*Triumphwagen; Symbol des Sieges; Rad mit acht Speichen, Hinweis auf die Ewigkeit und Sonnensymbol*] wird in dieser Abbildung von Ost nach West gezogen; die meisten Gemälde zeigen den Siegeszug des Bacchus von West nach Ost.⁴³⁵

⁴²⁸ Kaspar, Die Welt der Symbole, 175.

⁴²⁹ Bacchus, Dionysios, In: Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, 107; Abbildung entstammt der Prugger Tapiserie, Teilausschnitt.

⁴³⁰ Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, 107

⁴³¹ Putto: kleine, meist nackte Knabenfigur. Sie gehen auf das antike Vorbild der geflügelten Knaben zurück, diese gelten als verniedlichte Gestaltungen des griechisch-römischen Liebesgottes Eros/Amor. Unterschieden werden diese von den Heldenputti, im Barock meist mit Pfeil und Bogen oder Köchergurt dargestellt, diese werden dann als Amoretten bezeichnet. Bei erotischen Motiven werden diese als Erogen bezeichnet, In: P.W. Hartmanns großes Kunstlexikon, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7315.html vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007]

⁴³² Impelluso, Lexikon der Götter und Helden der Antike, 44.

⁴³³ Ariadne, In: P.W. Hartmanns großes Kunstlexikon, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_612.html vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

⁴³⁴ Impelluso, Götter und Helden der Antike, 81.

⁴³⁵ Ulrike Müller Kaspar (Hg.), Die Welt der Symbole. Ein Lexikon von A-Z, Wien 2005, 225.



ABB. 30 - TRIUMPHWAGEN MIT BACCHUS UND ARIADNE -
AUSSCHNITT AUS DER TAPISSERIE⁴³⁶

Neben dem Putto mit der Krone befindet sich Eros, erkennbar an Pfeil und Bogen und dem Apfel [*Apfel; Symbol der Liebe*]⁴³⁷ in der Hand. Neben dem Wagen eine Frau mit Korb voll Früchten auf dem Kopf die ikonographisch nicht genau zu deuten ist, sie könnte zu dem Gefolge des Bacchus, welches sich hinter dem Wagen befindet, gehören. Die Frauen hinter dem Wagen sind die Bacchantinnen, interessant ist die Darstellungsweise der Bacchantinnen, die ihre jugendliche Blüte etwas überschritten haben (ABB. 30).

⁴³⁶ Abb. 30 – „Triumphzug Bacchus und Ariadne“, Detail, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

⁴³⁷ Müller-Kaspar, *Die Welt der Symbole*, 22-23.



ABB.31 - BACCHANTINNEN - AUSSCHNITT AUS DER
TAPISSERIE „TRIUMPHZUG DES BACCHUS UND DER ARIADNE“⁴³⁸

Auf der rechten Seite befindet sich eine Gruppe Männer mit einem Esel, hierbei handelt es sich um den trunkenen Silen, Gefährte und Begleiter des Bacchus und eine Gruppe von Faunen, die ihn stützen. Silen ist weit mehr als nur ein trunkenes Alter, so wird dieser wegen seiner Klugheit und seiner hellseherischen Fähigkeiten verehrt.⁴³⁹ Bacchus, Gott des Weins, der Fruchtbarkeit und der Ekstase, Sohn von Zeus und Semele, ihm geweiht sind die Tiere Panther und Ziege.⁴⁴⁰ Bacchus steht sinnbildlich für den Herbst, er gilt als Gegenstück zu Apollon - lichte Vernunft gegen orgiastischen Taumel.⁴⁴¹ Der Triumphzug von Bacchus und Ariadne wird oft mit dem Zug Alexander des Großen nach Indien und seiner Vermählung mit Roxane gleichgesetzt.

5.2.2. Literarische Vorlage

Ovid Metamorphosen, Achtes Buch, Vers 175-180.

Ariadne hat Theseus aus dem Labyrinth des Minotaurus geholfen und beide fliehen von der Insel Kreta. Doch Theseus lässt Ariadne, welcher er die Ehe versprochen hatte, auf

⁴³⁸ Abb. 31 – „Triumphzug Bacchus und Ariadne“, Prugg. Detail. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

⁴³⁹ Impelluso, Götter und Helden der Antike, 241.

⁴⁴⁰ Eric M. Moormann / Wilfried Uitterhoeve, Lexikon der Antiken Gestalten – Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995, 243.

⁴⁴¹ Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, 109.

der Insel Naxos zurück. Da bringt der Weingott Bacchus „Umarmungen und Hilfe“ (wie es bei Ovid heißt) und heiratet sie. Der Kranz, den ihr Hephaistos / Vulcanus zu ihrer Vermählung mit Bacchus geschenkt hat, wird als Sternbild an den Himmel versetzt. Nach Ariadnes Tod führte Bacchus sie in den Olymp.⁴⁴²

5.2.3. Bildliche Vorlagen

Bacchus wurde in der bildenden Kunst schon sehr früh abgebildet, ein römisches Mosaik des „Triumph des Bacchus“ wird datiert um 3 n. Chr. (heute: Sousse/Tunesien, Musee Archeologique).⁴⁴³ Eine der bekanntesten Darstellungen des Triumphzugs von Bacchus und Ariadne befindet sich in der Galleria Farnese in Rom (Abb. 23), diese stammt von Annibale Caracci.⁴⁴⁴



ABB. 32 – TRIUMPHZUG VON BACCHUS UND ARIADNE⁴⁴⁵

5.2.4. Vergleich mit der Tapiserie aus der Wiener – Serie „Triumphzug des Bacchus und der Ariadne“ (Inv.-Nr. TLXXIX 7)⁴⁴⁶

Der Triumphwagen mit Bacchus und Ariadne unterscheidet sich nur geringfügig, das Gewand der Ariadne zeigt Abweichungen, ebenso wie die Landschaft um das Gefolge

⁴⁴² Krauss/Ulemann, Was Bilder erzählen, 39.

⁴⁴³ Moormann, Lexikon der Antiken Gestalten, Stuttgart 1995, 243 und Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, 108.

⁴⁴⁴ Marzik, Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom, 201-205.

⁴⁴⁵ Abb.32 – „Triumphzug Bacchus und Ariadne“, Annibale Carracci, In: <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={b872213f-0a63-4c9c-ac27-d15573565677}&cnt=173917&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=dom&%3Alang=de&&query=+xdbpics:alle%20+Triumphzu%20+des%20+Bacchus> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff am 2.11.2007] Carracci, Annibale (Nachahmer), Triumph des Bacchus (Rom, Palazzo Farnese), Bild, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 3493.

⁴⁴⁶ Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, In: Wohnen im Schloss, 85.

hinter dem Wagen Unterschiede aufweist. Auf der Tapiserie in Wien fehlen der Ziegenbock auf dem ein Junge mit Ziegenfell bekleidet reitet (dieser wurde ikonographisch nicht gedeutet, der Ziegenbock gehört zu den Attributen der Faune und Satyren, Begleiter des Bacchus).⁴⁴⁷ Der Silen, welcher auf dieser Tapiserie hinter den Bacchantinnen abgebildet ist, fehlt auf der Prugger Tapiserie. So wie auf allen Tapisseries gibt es in der Prugger Serie Abweichungen zur Bordüre, die Serie in München weicht von der Prugger Serie erheblich ab.



ABB. 33 – TRIUMPHZUG BACCHUS UND ARIADNE
 AUS DEM KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM WIEN⁴⁴⁸

Eine weitere Tapiserie des „Triumphzugs von Bacchus und Ariadne“ befindet sich im königlichen Schloss Wawel, Krakau. Diese Tapiserie ist identisch mit jener in Prugg und wurde datiert um 1700, die Kartons stammen von Lodewijk van Schorr als Weber wird Jakob I. van der Broght oder Jan der Borght angegeben.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, 332.

⁴⁴⁸ Abb. 23 – „Triumphzug Bacchus und Ariadne“ (Kunsthistorisches Museum Wien), In: Wohnen im Schloss, 85.

⁴⁴⁹ Maria Hennel-Bernasikowa, Gebliny XV-XIX Wieku w Zamku Krolewksim Na Wawlu; Tapestrys at Wawel Royal Castle 15TH – 19TH Centuries, Krakow 2000, 318

Gesamtansicht der Tapissérie „Triumphzug des Bacchus und der Ariadne“ in Prugg.



ABB. 34 - TAPISSERIE „TRIUMPHZUG BACCHUS UND ARIADNE“ - SCHLOSS PRUGG AN DER LEITHA⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Abb. 34 – „Triumphzug von Bacchus und Ariadne“, Prugg. Fotonachweis. Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.3. Opfer der vier Jahreszeiten an den Lichtgott



ABB. 35 – TAPISSERIE „VIER JAHRESZEITEN OPFERN DEM SONNENGOTT“⁴⁵¹

⁴⁵¹ Abb. 35 – „Vier Jahreszeiten bringen dem Lichtgott Opfer dar“, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.3.1. Ikonographische Beschreibung

Die Personifikationen der vier Jahreszeiten sind an ihren Attributen erkennbar. Der blumenbekränzte Frühling trägt einen Korb mit Blumen; der Sommer trägt Ähren in der Hand, der Herbst folgt ihm. Dieser hat Weintrauben und Reben in der Hand und am Kopf. Der Winter, auf der rechten Seite, hebt sich deutlich ab, ist fast vollständig eingehüllt und trägt zwei Kohlköpfe in der Hand, welche die karge Ernährung während des Winters symbolisieren. Unter dem Gewand versteckt sich anscheinend ein Kind. Ein Junge wärmt sich die Hände am Opferaltar, welcher in Form eines Widders [*Widder; Symbol der Fruchtbarkeit und der Kraft; als Frühlingstierkreiszeichen wird dieser auch mit dem keimenden Leben in Verbindung gebracht*]⁴⁵² dargestellt ist. Hoch oben in der Wolke thront, nach Literaturangaben, der Sonnengott.⁴⁵³ Der Widder wird mit Jupiter/Zeus in Verbindung gebracht – daher könnte dies eine Anspielung sein, dass hier nicht der Gott Apoll gemeint ist, sondern Jupiter, dies würde den Angaben in den Metamorphosen des Ovids und den Aufzeichnungen von Denuce entsprechen.⁴⁵⁴

5.3.2. Literarische Vorlage

Ovid Metamorphosen, Erstes Buch Vers 113-120.

„...*Jupiter kürzte den einstigen Frühling: durch Winter und heiße Sommer, durch wetterwendische Herbst und einen gar kurzen Frühling ließ er das Jahr in vier Perioden verlaufen...*“ Allerdings erscheint in den Metamorphosen des Ovid Jupiter, und nicht Apoll als Sonnengott, der den ewigen Frühling durch die vier Jahreszeiten – Frühling, Sommer, Herbst und Winter – ersetzt, die Ikonographie des Gottes ist nicht ganz eindeutig. Eine eindeutige Identifizierung aufgrund der Ikonographie scheint nicht möglich, dass es sich hierbei um Jupiter handeln könnte und nicht um Apoll, geht aus den ausgewerteten Quellen von Denuce zurück, hier findet sich die Bestellung einer Tapiserie „les quatre saisons de l’année viennent faire sacrifice á Jupiter“.⁴⁵⁵ Ebenfalls werden die Gottheiten als Jahreszeiten sinnbildlich dargestellt. Für den Frühling stehen: Eros, Zeus, Hera, Kore, Persephone und Flora; den Sommer repräsentieren: Helios,

⁴⁵² Müller-Kaspar, Lexikon der Symbole, 305.

⁴⁵³ Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991.

⁴⁵⁴ Widder: Die Olympischen Götter mussten sich nach ihrem Kämpfen mit den Titanen und Giganten, auch noch gegen Typhon durchsetzen. Dieser verteidigte sich und die Olympier mussten die Flucht antreten, dabei verwandelten sich die Götter in Tiere: Zeus in einen Widder, Dionysos in einen Ziegenbock usw., In: Michael Grant/John Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1980, 418.

⁴⁵⁵ „Die vier Jahreszeiten opfern Jupiter“, In: Jean Denuce, Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst, Bd. IV, 318.

Apoll Phoibus, Demeter und Pomona.⁴⁵⁶ Für den Herbst: Dionysos und Vertuumus; den Winter symbolisieren: Hades, Hephaistos, Kronos und Janus.⁴⁵⁷

Ovid schildert eine andere Begebenheit in der die Gottheiten der Zeit um den Thron des Phöbus⁴⁵⁸, Sonnengott, stehen⁴⁵⁹: „*Jugendlich stand auch der Frühling, den blumigen Kranz um den Scheitel; Auch der nackte Sommer, im Schmuck umwindender Aehren; auch der Herbst mit der Kufen betretenem Moste besudelt; Und der beeiste Winter, umstarrt von grauendem Haupthaar.*“⁴⁶⁰

5.3.3. Bildliche Vorlagen

Eine bildliche Vorlage für diese mythologische Szene wurde bereits von Raphael gestochen, wird jedoch Franz Floris zugewiesen. Ein Gemälde von Rosso zeigt ebenfalls die vier Jahreszeiten, wobei hier Frühling und Sommer als weibliche, Herbst und Winter als männliche Figuren auftreten. Der Winter, ganz verhüllt wärmt sich an einem Feuer.⁴⁶¹ Auf einem bronzenen Basrelief aus dem 16. Jahrhundert sind alle Jahreszeiten als weibliche Figuren dargestellt.⁴⁶² Frühling und Sommer werden durch Ähren und Blumen erkenntlich, der Herbst (eigentlich: die Hore des Herbstes) hat ein Füllhorn im Arm und der Winter eine Kohlpfanne.⁴⁶³ Gemälde aus dem 17. Jahrhundert stammen u.a. von Nicholas Poussin und Louis Boulunge.⁴⁶⁴ Apollo mit den vier Jahreszeiten, eine Komposition wird Rafael zugeschrieben, ein Kupferstich davon wurde von Gibertus Venius 1589, eine weitere Darstellung wurde Frans Floris zugeschrieben.⁴⁶⁵

In den in den illustrierten Metamorphosen des Ovid aus dem Jahr 1690 von Johann Ulrich Krauss befindet sich eine allegorische Darstellung der vier Jahreszeiten und Jupiter.

⁴⁵⁶ Jahreszeiten, in: Matilde Battistini, Symbole und Allegorien. Stefano Zuffi (Hg.), Bildlexikon der Kunst, Symbole und Allegorien, Bd.3, Mailand 2002, 32.

⁴⁵⁷ Jahreszeiten, in: Matilde Battistini, Symbole und Allegorien, 32.

⁴⁵⁸ Phöbus: alte Schreibweise für Phoibos (der Strahlende), Beiname des Gottes Apollon, In: Grant/Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, 339.

⁴⁵⁹ Ovid, Met. II, 27-30.

⁴⁶⁰ Ferdinand Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's 16. Jahrhundert, Erster Band/Zweite Abtheilung, Weimar 1851, 319.

⁴⁶¹ Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, 342.

⁴⁶² Relief in der Sammlung Depaulis in Paris, zitiert nach: Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, 342.

⁴⁶³ Ebd., 342.

⁴⁶⁴ Vgl. dazu: Ebd., 343.

⁴⁶⁵ Vgl. Passavant, Rafael von Urbino, 656. und ebenfalls, In: Ferdinand Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins sechzehnte Jahrhundert, Ersten Bandes zweite Abtheilung, Weimar 1851, 342.



ABB. 36 – ALLEGORIE DER VIER JAHRESZEITEN UND JUPITER
 AUS DER JOHANN ULRICH KRAUSS EDITION 1690

In dieser, um 1690 entstanden, Allegorie schwebt Jupiter *[erkennbar an dem Adler]*⁴⁶⁶ hoch in der Luft, der Frühling wird repräsentiert durch die sitzende junge Frau, neben ihr steht ein Blütenkorb. Der Sommer *[junge Frau mit Sense; Sense ebenfalls ein Symbol des Sommers]*⁴⁶⁷ ebenfalls als junge Frau dargestellt mit entblößter Brust schaut in Richtung des Herbstes, welcher aus einem Gefäß wahrscheinlich Wein *[Wein; steht für Herbst]*⁴⁶⁸ trinkt. Hinter dem Herbst, der bereits als junger Mann symbolisiert ist, sieht man einen weiteren Mann der eine Hand in einen Trog taucht. Auf der rechten Seite sitzt ein alter Mann der den Winter symbolisiert. Diese werden symbolisch für die Lebenszeitalter des Menschen *[Kindheit, Jugend, Erwachsenen-und Greisenzeitalter]* verwendet.⁴⁶⁹ Die vier Jahreszeiten stellen den Beginn eines neuen Abschnitts dar, stehen diese bei Ovid für den Übergang vom goldenen zum silbernen Zeitalter.

⁴⁶⁶ Frühling, In: Battistini, Symbole und Allegorien, 34.

⁴⁶⁷ Sommer, In: Ebd., 36.

⁴⁶⁸ Herbst, In: Ebd., 39.

⁴⁶⁹ Winter, In: Ebd., 42.

5.3.4. Vergleich mit der Wiener Serie „Opfer der vier Jahreszeiten an Apoll als Sonnengott“ (Inv.Nr. TLXXIX 1)

„Der Name des Erfinders und Malers dieser Szene, Ludwig van Schoor, befindet sich auf der Basisplatte des Altars“ in Prugg fehlt diese Angabe, andere Abweichungen springen ins Auge. Ist der Sonnengott in der „Prugger – Serie“ deutlich in den Hintergrund gerückt und kaum noch erkennbar, ist er auf der Wiener Tapiserie im Vordergrund. Ebenso wie auf den anderen Tapisseries ist die Farbgebung und Bordüre unterschiedlich.



ABB.37 – OPFER DER VIER JAHRESZEITEN AN DEN GOTT APOLL⁴⁷⁰

In den Sockel der im KHM befindlichen Tapiserie hat sich der Maler der Szene, Ludwig von Schoor, verewigt;⁴⁷¹ diese Angabe ist auf der Prugger Tapiserie nicht finden. Eine idente Tapiserie befindet sich im Königlichen Schloss in Krakau, Polen, bei der die Signierung durch Ludwig van Schoor ebenfalls fehlt.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Abb. 37 – „Opfer der vier Jahreszeiten an den Gott Apoll“ (Kunsthistorisches Museum Wien), In: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, o.S. Abb. 27.

⁴⁷¹ Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, 81.

⁴⁷² Maria Hannel-Bernasikowa, Gebliny XV-XIX Wieku w Zamku Krolewksim Na Wawlu; Tapestrys at Wawel Royal Castle 15TH – 19TH Centuries, Krakow 2000, 319.

Gesamtansicht der Tapiserie „Die vier Jahreszeiten bringen dem Lichtgott ein Opfer dar“ in Prugg.



ABB. 38 -TAPISSERIE „DIE VIER JAHRESZEITEN BRINGEN DEM LICHTGOTT EIN OPFER“ –
SCHLOSS PRUGG AN DER LEITHA⁴⁷³

⁴⁷³ Abb. 38 – „Die vier Jahreszeiten opfern dem Lichtgott“, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.4. Krönung der Flora durch Amor und Zephyr



ABB. 39 – TAPISSERIE „KRÖNUNG DER FLORA
DURCH AMOR UND ZEPHYROS“⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ Abb. 39 – Krönung der Flora durch Amor und Zephyr. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.4.1. Ikonographische Beschreibung

Nach der Überlieferung von Homer gelten die Winde als Vermittler zwischen Ober – und Unterwelt. Nach der Erzählung in Ovids Fasti erblickt Zephyros [die Wolke]⁴⁷⁵ die Nymphe Chloris und verliebt sich in sie; vergewaltigt diese und nimmt sie später zur Frau. So wird aus der Nymphe wird die Göttin Flora [erkennbar an dem Blumenkranz mit dem diese bekrönt wird].⁴⁷⁶ Der Blumenkranz wird von einem Putto und Amor [der schwebende Engel vor der Wolke] gehalten.⁴⁷⁷



ABB. 40 – MERKUR UND MINERVA,
PRUGGER TAPISserie⁴⁷⁸

Die Göttin Minerva scheint sich hinter Merkur zu verstecken und warnt anscheinend die Nymphen und Flora sie zu verraten. Der Götterbote hält einen Stab in seinem ausgestreckten Arm, dieser Stab ist nicht der Caduceus,⁴⁷⁹ an dessen Stab sich zwei Schlangen hinauf winden. Bei genauerer Betrachtung sieht man den Stab des Merkur in der Hand der Göttin Minerva. Die Göttin legt einen Finger an ihre Lippen und scheint

⁴⁷⁵ Flora, In: Impelluso, Götter und Helden der Antike, 107-108.

⁴⁷⁶ Reclams Lexikon der Antiken Götter und Heroen in der bildenden Kunst, 313.

⁴⁷⁷ Impelluso, Götter und Helden der Antike, 107-108.

⁴⁷⁸ Abb. 40 – „Merkur und Minerva“, Detailausschnitt aus der Prugger – Tapiserie. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

⁴⁷⁹ Caduceus, auch Hermesstab (Zauberstab), In: Vollmer, Wörterbuch der griechischen Mythologie, 332.

sich unbemerkt hinter Merkur zu verstecken. Möglicherweise handelt es sich bei der als Göttin Minerva identifizierten Person nicht um Minerva, sondern um Merkur [*Flügelhaube und Hermesstab gehören zu seinen Attributen*].⁴⁸⁰ Bleibt noch die Frage zu klären, wer die Person vor der Göttin darstellen soll? Da in der Geschichte der Flora ferner Merkur und Minerva nicht vorkommen,⁴⁸¹ ist eine eindeutige ikonographische Zuweisung schwierig, da eine identische Tapissérie auf der alle Figuren, die in Prugg, abgebildet worden sind nicht gefunden werden konnte. Möglicherweise wurde diese Tapissérie in der Spezifikation mit „Perseus wie er sich in Herse verliebt“ bezeichnet.“

5.4.2. Literarische Vorlagen

Flora, die italische Göttin der Blumen und des Frühlings kommt in den Metamorphosen des Ovid nicht vor, diese spielt eine Rolle in Ovids *Fasti*.⁴⁸² Dort wird die Nymphe Chloris erst nach ihrer Vermählung mit dem Windgott Zephyros in die römische Göttin Flora verwandelt. Die mehrtägigen ausgelassenen „Ludi Florales“, ein römisches Fest, erfuhren jährlich am 1. und 2. Mai ihre Höhepunkte. Bei diesem Fest spielten u.a. die Kurtisanen eine Rolle.⁴⁸³

5.4.3. Bildliche Vorlagen

Eine der bekanntesten Darstellungen der Verwandlung der Chloris zu Flora ist Sandro Botticellis Gemälde *Primavera* (1477/78), das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet. Antoine Coypel hat ein Gemälde von Flora gemalt (1699), in der er diese als Personifikation des Frühlings abgebildet hat (das Bild befindet sich heute im Louvre, Paris).

⁴⁸⁰ Vollmer, Wörterbuch der Mythologie, 332.

⁴⁸¹ Reclams Lexikon der Antiken Götter und Heroen in der bildenden Kunst, 313.

⁴⁸² Ovid, *Fasti* 5,183

⁴⁸³ Reclams Lexikon der Antiken Götter und Heroen in der bildenden Kunst,120.



ABB. 41 – PRIMAVERA VON SANDRO BOTTICELLI⁴⁸⁴

Sandro Botticellis Gemälde entstand um 1480 und wird heute als Primavera bezeichnet. Venus wird hier als Göttin der edlen, also ehelichen, Liebe dargestellt, in ihrem Garten herrscht immer der Frühling, die Grazien gehören zu ihren ständigen Begleiterinnen. Die Nymphe Cloris wurde von Zephyr im Garten der Hesperiden vergewaltigt, diese versucht zu schreien, aus ihrem Mund kommen keine Schreie, sondern Blumen quellen heraus. Hier sieht man den Windgott, Zephyr, wie er die flüchtende Nymphe Chloris festhält, welche sich nach ihrer Hochzeit in die Göttin Flora verwandelt. Der Götterbote Merkur benutzt seinen Heroldsstab [*Caduceus; Zeichen des Friedens und der Eintracht*]⁴⁸⁵ um die Wolken zu streuen, die im Garten der Venus keinen Platz haben.⁴⁸⁶ Als Verkörperung der Vernunft und der guten Ratschläge wacht Merkur/Hermes über die Verwandlung der Liebe, indem er verhindert, dass die Nebel der Leidenschaft die Oberhand gewinnen.⁴⁸⁷ Ikonographisch gesehen wurde dieses Gemälde viel diskutiert, jede der anwesenden Personen kann aber mit einer Hochzeit in Verbindung gebracht

⁴⁸⁴ Abb. 41 – “Primavera” von Sandro Botticelli, In: http://online-media.uni-marburg.de/kunstgeschichte/sds/secure/marburg/31-antike-mythologie/31_06_utopie/bilder/primavera.jpg vom 2.11. 2007 [lette Zugriff vom 2.11.2007].

⁴⁸⁵ Impelluso, Götter und Helden der Antike, 96.

⁴⁸⁶ Patrick de Rynck, Die Kunst Bilder zu lesen – Alte Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2005, 84-87.

⁴⁸⁷ Impelluso, Götter und Helden der Antike, 96.

werden.⁴⁸⁸

5.4.4. Vergleich mit der Wiener Serie (Inv. Nr. T LXXIX 3)

Das auffälligste Unterscheidungsmerkmal ist, dass auf dieser Tapissérie Merkur und Minerva fehlen. Ebenso weichen Hintergrund, Farbgebung, Figuren und Bordüre ab.



ABB. 42 – TAPISSERIE „FLORA WIRD DURCH AMOR UND ZEPHYR BEKRÖNT“⁴⁸⁹

Die auf dieser Tapissérie gezeigte Szene der Flora, welche durch Amor und Zephyr bekrönt wird wurde Ludwig van Schoor zugeordnet (um 1700). Hier werden die Unterschiede deutlich, die beiden Figuren auf dem rechten Bildrand (als Merkur und Minerva bezeichnet) fehlen. Bei dieser Tapissérie findet sich noch der Vermerk, dass Ludwig van Schoor die Kartons nach Vorlagen von Pierre Mignard gezeichnet habe.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ De Rynck, Die Kunst Bilder zu lesen, 84.

⁴⁸⁹ Abb. 42 – „Flora wird durch Amor und Zephyr bekrönt“, Tapissérie aus dem Kunsthistorisches Museum Wien, In: The Getty, Getty Photo Studio, Tapisséries, Flora, <http://luna.getty.edu/cgi-bin/starfinder/13478/gt2web.txt> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

⁴⁹⁰ Pierre Mignard (1612-1695) gehörte zu den bekanntesten französischen Porträtmalern des Barock Klassizismus. Er prägte zusammen mit Hyacinthe Rigaud und Philippe de Champaigne die Entwicklung des Genres im Laufe des 17. Jahrhunderts, in: Thieme-Becker, XXIV, 1930, 546.

Gesamtansicht der Tapiserie „Flora wird durch Amor und Zephyr bekörnt“, Prugg.



ABB. 43 - TAPISserie „KRÖNUNG DER FLORA DURCH AMOR UND ZEPHYR“
SCHLOSS PRUGG AN DER LEITHA⁴⁹¹

⁴⁹¹ Abb. 43 – „Krönung der Flora“, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

5.5. Eurydike wird von der Schlange gebissen



ABB. 44 – TAPISSERIE „EURYDIKE WIRD VON DER SCHLANGE GEBISSEN“⁴⁹²

⁴⁹² Abb. 44 – „Eurydike wird von der Schlange gebissen“, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.5.1. Ikonographische Beschreibung

Der Mythos von Orpheus und Eurydike erzählt eine tragische Geschichte, die von Schmerz, Liebe und Leid handelt. Eurydike [*identifizierbar nur durch die Schlange am Boden*], die auf der Flucht vor Aristaios war, ein Hirte, der sie begehrte. Eurydike ist in Begleitung der Nymphen [*die Nymphen verkörpert durch junge Mädchen, symbolisieren Sexualität und Fruchtbarkeit; aber auch Bräute*]⁴⁹³ und hält einen Granatapfel [*hier steht der Granatapfel für die Wiedergeburt nach dem Tod*]⁴⁹⁴ in der Hand. Ihr Mann Orpheus war der größte Sänger der griechischen Mythologie, Sohn oder Schüler des Apollon und der Muse Kalliope. Auf der Flucht wird diese von einer Schlange [*als Symbol der ewigen Erneuerung des Lebens*]⁴⁹⁵ gebissen und stirbt daran, die Schlange [*als Symbol des ewigen Lebens*]⁴⁹⁶ ist bereits ein Hinweis auf die weitere Geschichte. Der Genius mit der Fackel stellt den Hochzeitgott Hymenaios⁴⁹⁷ dar, interessanterweise ist dessen Fackel erloschen und es steigt nur mehr Rauch empor,⁴⁹⁸ diese Abbildung ist sehr selten – an dessen Stelle sollte ein Genius des Todes abgebildet werden.⁴⁹⁹

Da man den meisten mythologischen Geschichten eine christliche Komponente zuordnen kann, so könnte man den Mythos von Orpheus und Eurydike wie folgt deuten: Eurydike verkörpert die Urteilskraft, Orpheus wird vom Teufel in Versuchung geführt und kommt vom rechten Weg ab; verliert damit Eurydike [*also seine Urteilskraft*].⁵⁰⁰ Er bereute und betete zu Gott; sein Urteilsvermögen [*Eurydike*] wurde ihm unter der Bedingung zurückgegeben, dass er der Versuchung sich nicht umzublicken widerstehe.⁵⁰¹ Die ikonographische Umsetzung ergibt sich erst aus dem Kontext.

⁴⁹³ Müller-Kaspar, Lexikon der Symbole, 204.

⁴⁹⁴ Ebd., 113.

⁴⁹⁵ Ebd., 247.

⁴⁹⁶ Ebd., 247.

⁴⁹⁷ Hymenaios oder Hymen, ist die Personifikation der Ehe, In: Grant/Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, 212.

⁴⁹⁸ Fackel, die brennende Fackel wird in der bildenden Kunst meist nach oben gerichtet abgebildet und symbolisiert das Leben, während die nach unten gerichtete, erlöschte Fackel den Tod darstellt, In: Müller-Kaspar, Lexikon der Symbole, 83.

⁴⁹⁹ Ovid, Met. X, 8-63.

⁵⁰⁰ Burke, Die Renaissance in Italien, 166.

⁵⁰¹ Vgl. Ebd., 166.

5.5.2. Bildliche Vorlagen

Abbildungen dieser Szenen finden sich in den illustrierten Metamorphosen von Ovid, so in der Ausgabe von 1581.⁵⁰²



ABB. 45 - EURYDICA VULNERATUR
(EINE SCHLANGE TÖTET EURYDIKE)⁵⁰³

5.5.3. Literarische Vorlage

Der Mythos von Orpheus und Eurydike erzählt eine tragische Geschichte.⁵⁰⁴ Die Nymphe Eurydike vermählt sich mit Orpheus, dem mystischen Sänger dessen Leierspiel unübertroffen war. Auf der Flucht vor dem Hirten, Aristaios, wird Eurydike von einer Schlange gebissen und eine tragische Liebesgeschichte beginnt. In seiner Verzweiflung über den Tod der Geliebten steigt Orpheus in die Unterwelt hinab um nach ihr zu suchen. Die Götter besänftigt durch sein Leierspiel lassen sich erweichen und Eurydike ziehen, allerdings darf sich Orpheus nicht zu seiner Gattin umdrehen. Eurydike und Orpheus beginnen den Aufstieg, doch auf halber Strecke dreht sich Orpheus um – nun gibt es keine Hoffnung mehr. Eurydike muss zurück in die Unterwelt und Orpheus allein in die Oberwelt.⁵⁰⁵

⁵⁰² P. Ovidii Metamorphosis - Edition von Sigmund Feyerabendt, Zehntes Buch, Frankfurt 1581, In: http://latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch10/vs10_1.htm vom 11.10.2007 [letzter Zugriff 11.10.2007].

⁵⁰³ Abb. 45 - „Eurydica vulneratur“, In: http://latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch10/vs10_1.htm vom 11.10.2007 [letzter Zugriff vom 11.10.2007].

⁵⁰⁴ Ovid Met. X, 8b-10.

⁵⁰⁵ Lucia Impelluso, Götter und Helden der Antike, Mailand 2002, 105.

Bei Ovid wird der Mythos wie folgt beschrieben: „ ... denn es lädt ihn die Bitte des Orpheus: vergebliches mühen! Zwar, er ist da; doch bringt er nicht festliche Worte, nicht heitre Mienen, kein günstiges Omen als Zeichen des künftigen Glückes. Auch die vom Gott getragene Fackel, so sehr er sie schwenkte, wollte nicht leichten: sie zischte beständig und beizte die Augen. Doch was geschah, übertraf noch das Zeichen. Denn während die junge Frau sich im Grase ergeht, von der Schar der najaden begleitet, Stürzt sie und stirbt, in die Ferse vom Zahn einer Schlange gebissen... “.⁵⁰⁶

5.5.4. Vergleich mit der Wiener Serie Eurydike wird von der Schlange gebissen (Inv. Nr. TLXXIX)

Auf dieser Tapissérie unterscheidet sich sowohl in der Farbgebung, als auch in der Bekleidung der Figuren. Ebenso weichen Landschaft und Hintergrund ab, das Sujet ist ident mit der Prugger Tapissérie „Eurydike wird von der Schlange gebissen“.

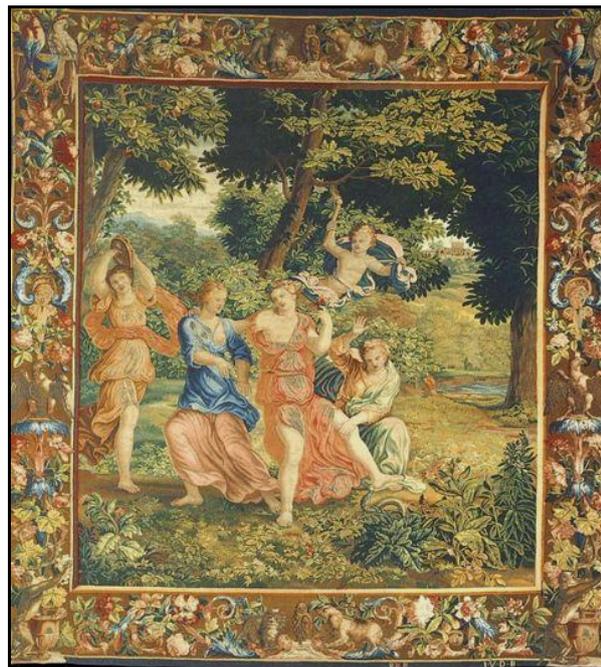


ABB. 46 – EURYDIKE WIRD VON DER SCHLANGE GEBISSEN AUS DEM BESITZ DES KHM⁵⁰⁷

Auf der Tapissérie „Eurydike“ aus dem Kunsthistorisches Museum Wien ist im unteren rechten Bereich der Bordüre die Stadtmarke (BB) und das Monogram IVDB erkennbar.

⁵⁰⁶ Ovid Met. X, 1-10.

⁵⁰⁷ Abb. 46 - „Eurydike von der Schlange gebissen“ (Kunsthistorisches Museum Wien), In: Wohnen im Schloss, o.S. - Abb. 29.; Auf dieser Tapissérie gut erkennbar die Stadtmarke und die Webersignatur in der rechten unteren Ecke.

Gesamtansicht der Tapissérie „Eurydike wird von der Schlange gebissen“, Prugg.



ABB. 47 - TAPISSERIE „EURYDIKE WIRD VON DER SCHLANGE GEBISSEN“
SCHLOSS PRUGG AN DER LEITHA⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Abb. 47 – „Eurydike wird von der Schlange gebissen“, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.6. Merkur übergibt dem Bacchusknaben den Nymphen von Nysa



ABB. 48 – TAPISSERIE „MERKUR ÜBERGIBT DEN BACCHUSKNABEN DEN NYMPHEN VON NYSA, DETAIL“⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Abb. 48 - „Merkur übergibt den Bacchusknaben“, Prugg. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.6.1. Ikonographische Beschreibung

Merkur (Hermes) übergibt den Bacchusknaben den Nymphen von Nysa zur Pflege und Erziehung. Merkur ist identifizierbar an seinen typischen Attributen der Flügelhaube und den geflügelten Schuhen, Bacchus an seinem mit Weinlaub umrankten Haupt erkennbar und an der Geste des Götterboten auf die Weinreben. Ikonographisch nicht eindeutig ist die Nymphe mit dem Schild in der Hand, welche auf die Nymphe am rechten Rand deutet. Diese scheint bei einer Opfertätigkeit [*auch als Hinweis auf das Ende des Lebens*] unterbrochen worden zu sein. Die Szene selbst wird in den Metamorphosen des Ovid nicht erzählt. Dies könnte ein Hinweis auf den Kult des Weingottes sein, nicht selten wurde dieser in der römischen Mythologie neben dem Kult der Hecate abgebildet und in Verbindung gebracht.⁵¹⁰



ABB. 49 – PRUGGER TAPISSERIE,
DETAIL⁵¹¹

⁵¹⁰ Ludwig Preller, Römische Mythologie, Berlin 1858, 770.

⁵¹¹ Abb. 49 – Prugger Tapisserie, Detail. Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz. Teilausschnitt aus Tapisserie „Übergabe des Bacchusknaben an die Nymphen von Nysa“.

5.6.2. Bildliche Vorlagen

Wahrscheinlich wurde diese Vorlage inspiriert durch Nicholas Poussins „Geburt des Bacchus“ (um 1660).



ABB. 50 – NICHOLAS POUSSIN „GEBURT DES BACCHUS“⁵¹²

5.6.3. Literarische Vorlage

Bei Ovid wird erzählt, dass Semele Jupiter schwören lässt, ihn so sehen zu dürfen, wie ihn seine Gattin sieht.

„...doch erträgt einer Sterblichen Körper nicht das Getöse des Himmels: er brennt von den bräutlichen Gaben. Unreif wird aus dem Leib der Mutter das Kindlein gerissen, Und wenn man's zu glauben vermag: hier erfüllt es die Zeiten der Reife. Ino, die Schwester der Mutter, betreut in der Wiege den Säugling heimlich; dann wird er den Nymphen von Nysa gegeben; in ihrer Grotte verbergen sie ihn und spenden Milch ihm zur Nahrung.“⁵¹³

⁵¹² Abb. 50 - Nicholas Poussin, Geburt des Bacchus um 1660, Fog Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

⁵¹³ Ovid Met. III, 308-315.

5.6.4. Vergleich mit der Wiener Serie „Merkur übergibt den Bacchusknaben den Nymphen“ (Inv. Nr. TLXXIX 4)⁵¹⁴

Auf der Tapiserie im Kunsthistorisches Museum Wien ist am linken Rand ein Flussgott sichtbar, die Landschaft zeigt deutliche Unterschiede zu jener in Prugg. Ebenso wie der kleine Junge, welcher an der Ziege saugt, fehlt auf der Prugger Tapiserie. Diese Darstellung könnte als Hinweis auf das weitere Schicksal des Bacchus aufgefasst werden. Vergleicht man die beiden Tapisseries miteinander, so ist auf der Wiener Tapiserie die Szene allein auf die Übergabe des Kindes beschränkt, in Prugg hingegen findet auf der rechten Seite die Übergabe des Bacchus-Knaben statt, auf der linken Seite wird ein Opfer gebracht - möglicherweise ein Hinweis auf den Beginn der Geschichte – der Tod der Mutter. Der Hintergrund auf beiden Tapisseries weist starke Unterschiede auf.



ABB.51 – MERKUR ÜBERGIBT DEN BACCHUSKNABEN AN DIE NYMPHEN VON NYSA AUS DEM BESITZ DES KHM⁵¹⁵

Auf der Wiener Tapiserie sind insgesamt acht Personen abgebildet, hingegen auf der Tapiserie aus Prugg wurden zwölf mythologische Figuren dargestellt. Eine ähnliche mythologische Darstellung gibt es für Zeus, der als Kind Nymphen übergeben wurde,

⁵¹⁴ Wohnen im Schloss, 82.

⁵¹⁵ Abb. 51- „Merkur übergibt den Bacchusknaben“ (Kunsthistorisches Museum Wien), Aus: Wohnen im Schloss, o.S. Abb. 28.

so unter anderem dargestellt von Jacques-Francois Courtin (s. Abb. 44), eine eindeutige Identifizierung, welches Kind hier übergeben wird, ist nur durch die beigefügten Attribute möglich.



ABB.52 – HERMES ÜBERGIBT DEN
NYMPHEN DAS ZEUSKIND⁵¹⁶

Bei der Darstellung von „Hermes übergibt den Nymphen das Zeuskind“ ist auf den ersten Blick nicht klar welches Kind gemeint war; weiters erscheint hier die Benennung des Bildes fraglich, könnte es sich hier ebenso um Bacchus handeln, da es nicht eindeutig ikonographisch konnotiert ist. Möglicherweise ist hier die Namensgebung des Gemäldes falsch.

⁵¹⁶ Abb. 52 – Hermes übergibt den Nymphen das Zeuskind von Jacques-Francois Courtin, 18. Jhd. (Arras, Musee des Beaux-Art); Aus: Reclams Lexikon der Antiken Götter und Heroen in der bildenden Kunst, 316.

Gesamtansicht der Tapissérie „Merkur übergibt den Bacchusknaben an die Nymphen von Nysa“, Prugg.



ABB. 53 - TAPISSERIE „MERKUR ÜBERGIBT DEN BACCHUSKNABEN DEN NYMPHEN VON NYSA“⁵¹⁷

⁵¹⁷ Abb. 53 – „Merkur übergibt den Bacchusknaben den Nymphen von Nysa“, Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.7. Luna und Endymion

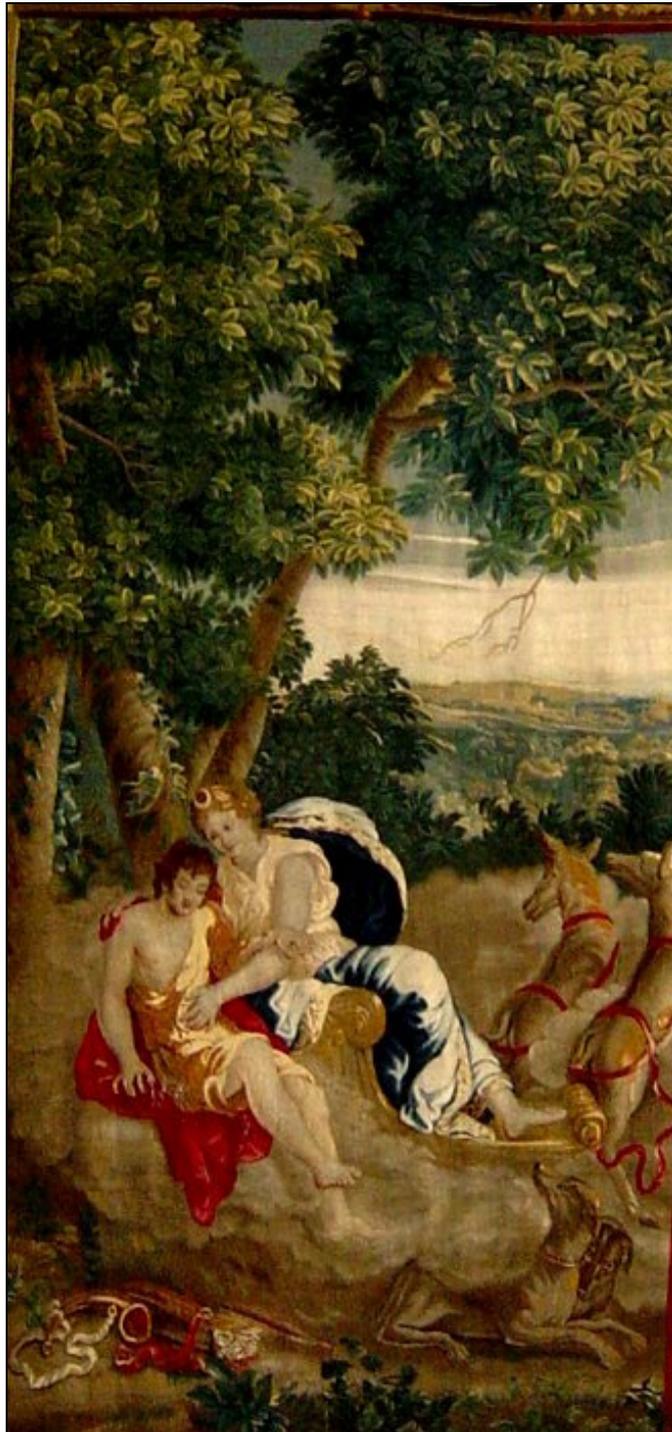


ABB. 54 – TAPISSERIE „LUNA UND ENDYMION“⁵¹⁸

⁵¹⁸ Abb. 54 – „Luna und Endymion“, Prugger Tapisserie „Luna und Endymion“; Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

5.7.1. Ikonographische Beschreibung

Endymion, dessen Name „der sanft Beschleichende“ bedeutet ruht auf dem Berg Latmos – auf dem Berg der Vergessenheit. Die Göttin [*identifizierbar an dem Halbmond im Haar als Luna*] hält den schlafenden Hirten im Arm, dieser scheint auf einer Wolke [die Wolke besitzt eine sexuelle Komponente]⁵¹⁹ zu schweben. Die Göttin sitzt in ihrem Wagen, welcher von Hunden gezogen wird. Die Hunde [*Treue, Anhänglichkeit und Wachsamkeit*]⁵²⁰ in Endymions Begleitung schlafen nicht, sondern blicken in Richtung des Paares. Die Hunde die den Wagen der Göttin ziehen weisen daraufhin, dass Luna (auch: Artemis) eine passionierte Jägerin ist.⁵²¹ Die Liebe zwischen Luna und Endymion war einmal keusch, dann wieder gebar Luna ihm fünfzig Töchter. Endymion war bereits mit Chromia verheiratet mit der er drei Söhne und eine Tochter hatte.⁵²²

5.7.2. Literarische Vorlage

Die Geschichte von Luna und Endymion kommt in den Metamorphosen des Ovid nicht vor, sondern in Ovids *Artis amatorie*, *Libri tres*, Ovids Liebeskunst, Vers 85f.⁵²³ Der Mythos von Endymion und Diana (Artemis, Selene, auch: Luna) beschreibt die Liebe des jugendlichen Hirten, Endymion, zur Mondgöttin, diese wird meist als unnahbar dargestellt. Als diese den Hirten entdeckt bat sie Zeus den Hirten in ewigen Schlaf zu versetzen bzw. Endymion bat Zeus selbst darum. Es bestehen unterschiedliche Versionen dieses Mythos.⁵²⁴ In manchen Erzählungen war die Liebe der beiden keusch, dann wiederum zeugte Luna mit Endymion fünfzig Töchter.⁵²⁵ Endymion war der Sohn des Aethlios und der Kalyke, dieser wird meist für den König für Elis gehalten.⁵²⁶

⁵¹⁹ Wolke: die Wolke symbolisiert auch die sexuelle Verbindung von Mann und Frau, dies wird meist als Wolke und Bergspitze angedeutet, mitunter auch als Regenfall, In: Müller-Kaspar, *Die Welt der Symbole*, 308.

⁵²⁰ Müller-Kaspar, *Die Welt der Symbole*, 133.

⁵²¹ *Götter und Helden der Antike*, Berlin 2003, 52.

⁵²² Vollmer, *Wörterbuch der Mythologie*, 187.

⁵²³ Ovid, *Artis amatory Libri Tres*, Drittes Buch, Vers 85, Leipzig 1861, online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/ovid/arsamato/arsama31.htm> vom 28. 1. 2007 [letzter Zugriff vom 28.1.2007].

⁵²⁴ Endymion, In: *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen*, Stuttgart 2000, 109-110.

⁵²⁵ *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen*, 87.

⁵²⁶ *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen*, 87.

5.7.3. Bildliche Vorlagen

Bereits in der Antike wurde dieses Motiv gerne auf römischen Sarkophagen verwendet, diese wurde oft als Allegorie des Todes verstanden.⁵²⁷ Auf den meisten Gemälden schlafen Endymion und die Hunde, auf der Tapiserie in Prugg und bei dem Maler, Charles – Antoine Coypel, sind die Hunde wach (Abb. 45).⁵²⁸



ABB. 55 – CHARLES ANTOINE COYPEL
“DIANA UND ENDYMION”⁵²⁹

Nicolas Poussin malte ein Gemälde mit Diana und Endymion, auf diesem Gemälde ist Endymion wach und es wurde dargestellt wie ihn die Mondgöttin zu Tagesanbruch verlässt. Bereits in der Antike wurde diese Thematik auf verschiedenen Sarkophagen dargestellt und Poussin kannte die entsprechenden Vorlagen.⁵³⁰

⁵²⁷ Allegorie: Allegorien, sind Bilder in deren Mittelpunkt Personifikationen stehen, die nicht eigentlich Geschichten erzählen, sondern vielmehr Ideen verkörpern. Beliebte allegorische Bilder waren unter anderem Triumph der Liebe, der Keuschheit, des Todes u.a. – einige Bilder lassen sich relativ einfach identifizieren, andere wiederum nur sehr schwer, z.B. Botticellis Pallas und der Kentaur als Zähmung der Leidenschaften durch die Weisheit dar?, In: Burke, Die Renaissance in Italien, 160.

⁵²⁸ Charles – Antoine Coypel “Diana und Endymion” (1720, Kreide, National Gallery of Art, Washington D.C.).

⁵²⁹ Abb. 55 – Diana und Endymion, In: <http://art.pro.tok2.com/Greek/Endymion/Endymion.htm> vom 11.10.2007 [letzter Zugriff 11.10.2007].

⁵³⁰ Vgl. Erika Simon, Schriften zur Kunstgeschichte, Stuttgart 2003, 217.

5.7.4. Vergleich mit der Wiener Serie

Diese Tapissérie ist, bis auf die Bordüre, identisch mit jener in Schloss Prugg. Eine weitere Tapissérie befindet sich in der Residenz in München.

Gesamtansicht der Tapissérie „Luna und Endymion“, Prugg.



ABB. 56 - TAPISSÉRIE „LUNA UND ENDYMION“ – SCHLOSS PRUGG AN DER LEITHA⁵³¹

⁵³¹ Abb. 56 – Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

6. *Beschreibung der Bordüre*

Die Bildteppiche des 14. und 15. Jahrhunderts besaßen noch keine Bordüren, diese wird erst notwendig als sich der Bildteppich als fester Bestandteil in den Raum integrierte. Die Bordüren änderten sich im Lauf der Jahrhunderte und passten sich dem Zeitgeschmack und dem ihrer Meister an.⁵³²

Die Bordüren der Prugger – Serie mit Akanthusranken, Blumen und Früchten, auf der linken und rechten Seitenbordüre sieht man Luna und Sol, welche einen Machtanspruch repräsentieren.⁵³³ Ebenso findet sich hier in der Seitenbordüre jeweils ein Adler abgebildet, in der Mythologie symbolisiert dieser Zeus / Jupiter, den höchsten der Götter, dieser gehört zu jenen Symbolen, welche einen Machtanspruch repräsentieren. Auf der unteren Bordüre in der Mitte befinden sich die Symbole für Weisheit und Treue, abgebildet als Eule und zwei Hunde. In der oberen Bordüre befindet sich links und rechts jeweils ein goldenes Gefäß aus dem Rauch aufsteigt, die Interpretation hier ist schwierig, da diese Symbole auf den anderen Tapissereien der Wiener Serie fehlen, ebenso wie die Darstellung in der Mitte. Hier finden wir zwei schnäbelnde Täubchen, sie können sowohl den Frieden wie die Liebe symbolisieren, weiters sieht man im oberen Bereich die drei goldenen Hesperidenäpfel in einem Gefäß. In der oberen Bordüre der Wiener Serie fehlen die Darstellung der beiden Täubchen und Gefäße, ebenso wie unten keine Affen auf der Prugger Serie dargestellt wurden.

Die Bordüre (Abb. 45) ist in der Prugger-Serie auf allen Tapissereien einheitlich und identisch dargestellt. Zum Vergleich die obere Bordüre (Abb. 46) aus dem Kunsthistorischen Museum Wien.



ABB. 57 – OBERE BORDÜRE DER PRUGGER SERIE⁵³⁴

⁵³² Heinrich Göbel, Wandteppiche, Teil 1/Band 1, Leipzig 1923, 438.

⁵³³ Luna und Sol: Darstellung der Ewigkeit, Sol aufgehend und Luna absteigend, oft zu finden als Repräsentation eines Kaisers, In: Ludwig Preller, Römische Mythologie, Berlin 1858, 289-290.

⁵³⁴ Abb. 57- Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.



ABB. 58 – OBERE BORDÜRE AUS DEM KHM⁵³⁵



ABB. 59 – UNTERE BORDÜRE AUS PRUGG⁵³⁶

Die Tapissereien passen genau in die dafür vorgesehen Rahmen, in den beiden Räumen, welche ebenfalls mit Blumen verziert wurden. Insgesamt lässt sich über die Bordüren der Tapissereien-Serie sagen, dass diese zum Teil ebenso augenfälligen Unterschiede zeigen, wie die Motive der Serie selbst sich unterscheiden von den Serien in Wien und München. Die Bordüre kann Hinweise auf die Manufaktur enthalten, in der sie entstanden ist, ebenso wie diese zum Teil die Datierung erleichtert.⁵³⁷

Eine Bordüre, die identisch ist mit der Wiener Serie und ähnlich der Prugger-Tapissereien, befindet sich auf einem Wandteppich der „Apollo, Minerva und die Musen“ darstellt. Dieser Teppich befindet sich ebenfalls in Besitz des Kunsthistorischen Museums und stammt aus der Manufaktur des Geraert Peemans und wurde um 1710 datiert.⁵³⁸ Die Bordüre auf der Prugger – Serie mit den floralen Mustern findet man häufig zwischen 1680 und 1720.⁵³⁹

⁵³⁵ Abb. 58 – Bordüre, Kunsthistorisches Museum Wien, In: Wohnen im Schloss, o.S. Abb. 28.

⁵³⁶ Abb. 59 – Bordüre, Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

⁵³⁷ Vgl. Göbels, Wandteppiche. Teil 1 – Die Niederlande, Band 1, 444-445.

⁵³⁸ Göbels, Wandteppiche. Teil 1- Die Niederlande, Band 1, 385.

⁵³⁹ Vgl. dazu die Abbildungen, In: Göbels, Wandteppiche. Teil 1- Die Niederlande, Band 1, Abb. 330 (Die Ovidschen Fabeln); Abb. 342 (Apollo und die Musen); Abb. 324 (Die Vier Jahreszeiten: Sommer).

7. *Zusammenfassung und Zuschreibung der Prugger - Serie*

Durch Vergleiche mit den beiden anderen Serien in München und Wien und einzelnen Tapisserien, die dieser Serie zugeordnet werden können, kann der Entstehungszeitraum der Prugger-Serie zwischen 1690 und 1710 eingegrenzt werden. Eine weitere Eingrenzung war möglich durch die beiden Tapisserien, welche sich in Krakau befinden und um 1700 datiert wurden.⁵⁴⁰ Die beiden Tapisserien in Krakau wurden ebenfalls Ludwig van Schoor als Maler und als Wirker Jan oder Jakob van der Borch zugeschrieben. Diese Zuschreibungen gründen sich auf die Signierung durch Ludwig van Schoor auf der Tapisserie „die vier Jahreszeiten bringen Apoll als Lichtgott ein Opfer dar“; diese Vorlage Ludwigs van Schoors kann durch eine andere Manufaktur/Weber oder einen anderen Maler, z.B. Coppens, verändert worden sein – dies würde die Abweichungen im Sujet und in der Bordüre erklären.

Aufgrund der Archivalien kann die Manufaktur bzw. der Weber Cognat/Coenot, welcher zeitweise mit Jakob van der Borch zusammen arbeitete in Frage kommen, da Kartons nicht nur von einem Weber bzw. einer Manufaktur verwendet wurden.⁵⁴¹

Die Vorlagen für die Petit Patrons stammen von bekannten Malern wie Nicholas Poussin oder Antoine Coypel. Die Vorlagen zur Tapisserie „Eurydike wird von der Schlange gebissen“ wurde von Albert Auwerx (De Wit Royal Manufaktur) und anderen in Beauvais verwendet. Das Thema dieser Tapisserie ist auf den Tapisserien im Kunsthistorischen Museum und auf jener Tapisserie von Albert Auwerx das gleiche, die Sujets unterschieden sich – ebenso wie die Bordüre.⁵⁴²

Die Tapisserien wurden von Aloys Thomas von Harrach gekauft, gesichert ist, dass diese Tapisserien von diesem zum Fideicommiß hinzugefügt worden sind, sodass diese bis heute im Familienbesitz geblieben sind. Friedrich August kehrte 1743 nach Wien zurück, die Spezifikation zum Testament Aloys Thomas von Harrach stammt aus dem Jahre 1738.⁵⁴³ Die These, dass Friedrich August die Tapisserien aus Brüssel mitbrachte, konnte somit widerlegt werden. Das Motiv für den Kauf kann die Hochzeit, Friedrich Augusts von Harrach mit Eleonore von Liechtenstein 1719, angenommen werden. Friedrich August war zu diesem Zeitpunkt 23 Jahre alt, Eleonore sieben Jahre jünger. Die moralische Aussage der Tapisserien nicht nur in Hinblick auf die Erhaltung

⁵⁴⁰ Maria Hannel-Bernasikowa, *Gebliny XV-XIX Wieku w Zamku Krolewskim Na Wawlu; Tapestrys at Wawel Royal Castle 15TH – 19TH Centuries*, Krakow 2000, 319.

⁵⁴¹ Vgl. Göbels, *Wandteppiche. Teil 1- Die Niederlande*, Band 1, 332.

⁵⁴² Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry*, New York 1999, 306.

⁵⁴³ Vgl. Keysellitz, *Die Grafen von Harrach*, 112-113.

des Hauses, sondern ebenso auf das richtige Verhalten abzielend, wurde durch die Auswahl der mythologischen Motive von einer Generation an die Nächste weitergegeben. Zwischen Aloys Thomas und seinem Sohn kam es häufiger zu Spannungen, da Friedrich August durch Belastungen (z.B. der Herrschaft Freistadt) an Grund und Boden Aloys Thomas als Majoratsherr gefährdete.⁵⁴⁴

Die Grafen von Harrach sind besonders Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert zeitlich schwer zu unterscheiden, da alle ein hohes Lebensalter erreicht haben und da Tapisserien in den Inventaren und Aufzeichnungen (Testamente, Inventarbücher, Bestandslisten) meist nur als „Niederländische Spallier“ angegeben worden sind.

Selbst für Zeitgenossen war es schwierig zu unterscheiden, um welchen Grafen von Harrach es sich handelte, wenn nicht der Vorname beigefügt war. „*Morgen sind wir von 4. bis 6. Uhr zum Grafen Harrach bestellt ich weis aber nicht zu was für einem.*“, vor diesem Problem stand Leopold Mozart am 17. Oktober 1762, wie dieser in einem Brief schilderte. Leopold von Mozart und seine beiden Kinder wurden durch eine von den Grafen von Harrach gesandte Kutsche abgeholt und an den Bestimmungsort gebracht.⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Vgl. Bastl, Haus und Haushaltung des Adels in den österreichischen Erblanden, 272-273.

⁵⁴⁵ Leopold Mozart in einem Brief an Lorenz Hagenauer vom Oktober 1762, In: Joseph Heinz Eibl, Mozart. Dokumente seines Lebens: Addenda und Corrigenda, Kassel 1978,4-6.

8. *Moralisches Hochzeitsgeschenk – Weiblicher Tugendkatalog und männlicher Fürstenspiegel*

Die Tapissereien der Familie Harrach, welche mythologische Themen darstellen, dienen nicht nur der Ausschmückung der Wohnräume, sondern diese vermitteln eine Botschaft und bedienen sich dazu der symbolischen Repräsentation. Hier möchte ich sogar noch einen Schritt weiter gehen und differenzieren zwischen der symbolischen Repräsentation nach außen und jener nach innen. Somit sind die Tapissereien nicht nur Repräsentationsobjekte, sie werden primär zu Informationsträgern. Denn die Botschaft der Tapissereien ist an die Familie Harrach gerichtet und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Hier soll nicht mittels codierten Bildern eine Botschaft „an den Mann“ gebracht werden, wie bei Kirchen, Palästen und Herrscherporträts, sondern die Botschaft ist allein an die Mitglieder der Familie Harrach gerichtet.

Auffallend ist das hier in allen Szenen das „Weibliche“ im Vordergrund steht, selbst in der Darstellung der „Vier Jahreszeiten opfern dem Sonnengott“ ist der Gott in weite Ferne gerückt, dominiert wird das Bild von den Personifikationen der vier Jahreszeiten.

So symbolisieren „Venus und Adonis“ die Verbindung von Mann und Frau oder diese stehen exemplarisch für die Verbindung zweier Familien. Eine Erklärung für die Papyrusrolle, die nicht zur Geschichte von Venus und Adonis gehört, könnte ein Vertrag oder aber der Hinweis auf die Verbindung mit einem alten Geschlecht sein.⁵⁴⁶ Bei der Eheschließung ging es nicht um emotionales Glück, es war kein privater individueller Akt, sondern ein gesellschaftliches Ereignis, in diesem wurden die emotionalen von familiären Ansprüchen überdeckt.⁵⁴⁷ Durch Heirat fand der Übergang von Kind ins Erwachsenenalter statt, es kam zur Gründung eines eigenen Hausstandes mit dem sowohl politische wie gesellschaftliche Rechte und Pflichten verbunden war, aber durchaus nicht immer Mündigkeit.⁵⁴⁸ Gerade in der Frühen Neuzeit und in adeligen Kreisen war die Eheschließung dem Diktat politischer und ökonomischer Interessen unterworfen.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Wenn man die Symbolik der Horapollo – Hieroglyphen heranzieht, so verweist die Papyrusrolle auf ein altes Geschlecht, in: Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, 239.

⁵⁴⁷ Vgl. Richard van Dülmen (Hg.), Armut. Liebe.Ehre, 67.

⁵⁴⁸ Vgl. Ebd., 67.

⁵⁴⁹ Vgl. Ebd., 73.

Der Vertrag – möglicherweise für den Ehevertrag zwischen zwei Familien, ein Vorgang der der Absicherung der beiden Familien diene.⁵⁵⁰ Die Familie Harrach gehörte zu den mächtigsten und einflussreichsten Familien am Wiener Hof, durch eine konsequent verfolgte Heiratspolitik verstand es die Familie Harrach ein weitläufiges Verwandtschaftsnetz aufzubauen.⁵⁵¹ Es galt für die adeligen Familien nicht nur eine Machtposition zu erreichen, sondern diese musste gefestigt werden.⁵⁵² Bis zum Abschluss konnte nicht bestätigt werden, ob diese Tapisserie „Venus und Adonis“ oder „Diana und Kallisto“ zeigt. Im Falle des Letzteren könnte es sich um eine Warnung handeln, den richtigen Partner zu wählen, denn wie Beatrix Bastl schon schrieb, konnte eine falsche Partnerwahl verheerende, auch ökonomische, Konsequenzen auf die Familie haben.⁵⁵³ Der Ehevertrag war ein wichtiges Instrument der Absicherung der beiden Familien. Die Wahl des Partners oblag den adeligen Familien, mitunter wurde die Hilfe eines Heiratsvermittlers in Anspruch genommen.⁵⁵⁴ Im Falle der Ehe zwischen Friedrich August von Harrach und Eleonore von Liechtenstein dürfte ein Graf Leopold Joseph Schlick als Vermittler, Mediator, zwischen den beiden Familien fungiert haben.⁵⁵⁵ Der Ehevertrag selbst gibt den Grund der Verheiratung preis „...Fortpflanzung und Erhaltung beiderseitigen hohen Häuser und Freundschaft nachfolgende kräftige und beständige Heiraths-Abred getroffen und geschlossen worden...“.⁵⁵⁶ Aus dem Ehevertrag geht ebenfalls hervor, daß die Ehe mit Einwilligung von Eleonore von Liechtenstein geschlossen wurde und ihr eine großzügige Mitgift von ihrem Vater, Fürsten Anton Florian von Liechtenstein, regierender Fürst des Hauses Liechtenstein von Nicolsprug, mitbekommen hat, dafür verzichtete Eleonore auf alle Ansprüche auf das väterliche Erbe.⁵⁵⁷ Im letzten Punkt der Heiratsabrede wird deutlich, daß man sich Seitens des Bräutigams von der fürslichen Braut „...weilen bey dem fürstl. Hause Liechtenstein vermög Kayserlichen allergnädisten Diplomatis das Männliche und

⁵⁵⁰ Vgl. Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.), Wien – Geschichte einer Stadt, Bd. 2, Wien 2003, 249.

⁵⁵¹ Csendes, Wien, 249 und Vgl. dazu: Beatrix Bastl, Haus und Haushaltung des Adels in den österreichischen Erblanden, In: Ronald G. Ash (Hg.), Der europäische Adel im Ancien Regime. Von der Krise der ständischen Monarchien bis zur Revolution (1600-1789), Köln/Weimar/Wien 2001, 263-269.

⁵⁵² Csendes, Wien, 250.

⁵⁵³ Vgl. Beatrix Bastl, Adelige Lebenslauf, In: Adel im Wandel, 377.

⁵⁵⁴ Vgl. Richard van Dülmen, Armut, Liebe, Ehre, 73.

⁵⁵⁵ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719) (sic!).

⁵⁵⁶ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719) (sic!), Blatt 2.

⁵⁵⁷ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.11.1719) (sic!), Blatt 2.

Weibliche Geschlecht die fürstl. Würde und Nahmen auf sich hatt, Ihrer fürstl. Geburth gemässs geübend bedienen auch von denen Officieren und übrigen Persohnen, welche dieselbe oder dero Herrn Vatters Excellenz zu befehlen haben mit dem fürstl. Titul beehren zu lassen.⁵⁵⁸ Der Ehevertrag selbst wurde in drei Ausfertitungen ausgestellt, je ein Exemplar bekamen der Mediatoris (in diesem Falle Graf Schlick) und die Familie Harrach und ein Exemplar ging in das Liechtenstein Archiv. Als Zeugen fungierten u.a. Fürst Trautson, Graf Starhemberg, Graf Salm und Graf Althan sowie die Fürsten von Liechtenstein (Hartmann, Joseph und Josef Wenzel).⁵⁵⁹ Die Ehe selbst ging meistens von Seiten der väterlichen Familie aus, Voraussetzung für die Verehelichung war, daß notwendige Heiratsalter des Mannes und das dieser bereits eine Stelle bzw. ein Amt bekleidete.⁵⁶⁰ Friedrich August war zum Zeitpunkt der Eheschließung „Cämmerer“.⁵⁶¹ Zusätzlich wurde im Ehevertrag für den Fall des Witwenstandes vorgesorgt.

„Der Triumphzug des Bacchus und der Ariadne“ versinnbildlicht die Hochzeit, die Bekrönung der Ariadne könnte möglicherweise auf eine Heirat mit einer höhergestellten Person hindeuten. Dies würde dazu passen, dass Graf Friedrich August mit der Fürstin Eleonore von Liechtenstein vermählt wurde, in der Frühen Neuzeit war die Eheschließung ein „gesellschaftliches Ereignis mit ökonomischen Folgen“.⁵⁶² Wolfgang Weber verweist in seiner Arbeit auf die Erwartungen welche sich auf die Fürstin in Bezug auf die Dynastie richteten: die Mithilfe und Bewahrung von *pax* und *amicitia* im Inneren wie im Äußeren.⁵⁶³ Die Eheschließung erfolgt in der Regel nicht um den beiden Partnern emotionales Glück zu verschaffen und steht daher im

⁵⁵⁸ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719) (sic!), Blatt 12.

⁵⁵⁹ Zu den Eheverträgen Vgl. auch: Bastl, Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit, 34-50.

⁵⁶⁰ Vgl. Richard van Dülmen, Kulut und Alltag in der Frühen Neuzeit. Das Haus und seine Menschen 16-18. Jahrhundert, Bd.1, 134.

⁵⁶¹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719) (sic!), Blatt 2.

⁵⁶² Beatrix Bastl, Tugend, Liebe Ehre, 152 und vgl. Richard van Dülmen, Fest der Liebe – Heirat und Ehe in der Frühen Neuzeit, In: Richard van Dülmen (Hg.), Armut, Liebe, Ehre – Studien zur historischen Kulturforschung, Frankfurt am Main 1988, 67-106.

⁵⁶³ Zum Begriff der Ehe: in der Frühen Neuzeit waren Frauen an der Herrschaft beteiligt, sie verfügten über weit mehr als „informelle“ Macht; die Vorstellung das Ehe und Geschlechterbeziehungen Privatsache sind stammt aus dem 19. Jahrhundert, In: Susanne Claudine Pils, Frauenleben im 17. und 18. Jahrhundert, In: Amt der NÖ Landesregierung (Hg.), aufmüpfig & angepaßt. Frauenleben in Österreich. Niederösterreichische Landesausstellung 1998 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums NF 419) Wien- Köln-Weimar 1998, 63-82 hier: 63.

Gegensatz zu *felicia matrimonia*, sondern zur Erhaltung der Dynastie.⁵⁶⁴ Bei der Partnerwahl galt es diesen nach verschiedenen Kriterien auszuwählen, dazu zählten ökonomische Nutzung, Wahrung der Gleichrangigkeit und Sicherung des Grundbesitzes.⁵⁶⁵ All dies trifft auf die, von Friedrich August von Harrach und Eleonore von Liechtenstein, geschlossene Ehe zu.

Da Fehlentscheidungen in Bezug auf die Partnerwahl schwerwiegende Konsequenzen haben konnten, mitunter sogar Existenz gefährdend war, griff die Familie normierend in die Partnerwahl ein.⁵⁶⁶ Die Ehe von Friedrich August von Harrach und Eleonore von Liechtenstein wurde durch Heiratsabrede am 29. Jänner 1719 von beiden Familien besiegelt, die Trauung selbst fand in der Michaelerkirche in Wien statt.

Moralische Hochzeitsgeschenke bzw. Beschreibungen mit moralischer Komponente wurden vielfach zu Hochzeiten verfasst bzw. übergeben. Im Bayrischen Nationalmuseum befindet sich eine Tapisserie, die um 1600 datiert, und einer Familie Lindauer zugeordnet wurde. Diese Familie gehörte der Oberschicht an und ließ den Teppich anlässlich einer Hochzeit anfertigen. Auf dieser Tapisserie besteht das Zentralmotiv aus Szenen der „Susanna – Erzählung“,⁵⁶⁷ die sich im 16. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreute. Die tragische Geschichte der Susanna, die an die Geschichte der Flora erinnert, dient als Exempel ehelicher Keuschheit wie sie bereits in einer Bibel (1576) von Tobias Stimmer zu finden ist. Weitere Darstellungen auf dem Teppich zeigen tugendhafte (Ehe-) Frauen, wie die Jüdin Esther (sie steht für Demut und Ehre) und Rebecca (Frömmigkeit). Weiters finden sich Darstellungen von Tugend, Keuschheit, Demut, Tapferkeit und Frömmigkeit abgebildet – Eigenschaften die eine Ehefrau gemäß dem gesellschaftlichen Idealen des 16. Jahrhunderts besitzen sollte.⁵⁶⁸ Dies ist keine Einzeldarstellung, hauptsächliches Augenmerk liegt hierbei auf den moralischen Tugenden der Frau. Der Hochzeitskodex von Erzherzog Ferdiand II. weist diese Merkmale auf. Erzherzog Ferdiand II. heiratete 1582 seine sechzehnjährige Nichte

⁵⁶⁴ Wolfgang E.J. Weber (Hg.), *Der Fürst – Ideen und Wirklichkeiten in der europäischen Geschichte*, Wien 1998, 115.

⁵⁶⁵ Vgl. Bastl, *Adeliger Lebenslauf*, In: *Adel im Wandel*, 377

⁵⁶⁶ Bastl, *Adeliger Lebenslauf*, 377.

⁵⁶⁷ Susanna-Erzählung stammt aus der Bibel (Dan 13, 1-64): Susanna wird von zwei Alten beim Baden in ihrem Garten belästigt. Sie verteidigt sich, wird aber dennoch wegen Ehebruchs angeklagt und zum Tode verurteilt. Kurz vor der Vollstreckung des Todesurteils deckt Daniel, von Gott gesandt, die Verleumdung auf, In: Sabine Philipp, *Hochzeitsgeschenk mit moralischem Anspruch: eine schweizerische Wollstickerei um 1600 aus dem Bayrischen Nationalmuseum*, In: *Kunst und Architektur der Schweiz*, Band 53 (2002), Heft 1, 45-50 hier: 47.

⁵⁶⁸ Philipp, *Hochzeitsgeschenk mit moralischen Anspruch*, 47-48.

Anna Katherina Gonzaga. In diesem Kodex wurden Geschichten aus der griechischen und römischen Mythologie und Heroensagen dargestellt.⁵⁶⁹ Die in diesem Hochzeitskodex dargestellten Szenen konnten nicht alle entschlüsselt werden, jedoch wurde hier eine Bildsprache verwendet die den „Zeitgenossen bekannt und vertraut war“.⁵⁷⁰

„Die Opfer der vier Jahreszeiten an den Lichtgott“ (Apoll) als allegorische Darstellung der Unterwerfung, sowohl in privater und in öffentlicher Funktion.⁵⁷¹ Die Verbindung der Harrachs zum Kaiserhaus, die Entfernung Wien - Bruck an der Leitha, all dies kann mittels der Mythologie symbolisch ausgedrückt werden, gleichermaßen kann so die Abhängigkeit der Familienmitglieder vom Majoratsherrn verdeutlicht werden. Friedrich August von Harrach war zum Zeitpunkt seiner Hochzeit zwar bereits Kaiserlicher Kämmerer, jedoch immer abhängig von seinem Vater, Aloys Thomas, der der Familie vorstand und Majoratsherr war; mitunter führte dies zu Spannungen zwischen Vater und Sohn. Natalie Zemon Davies schrieb: „Zentren und Hierarchien kann man nicht völlig entkommen“ und weiters bezieht sie sich auf Michel Foucault und seine Aussage über die Orte der Macht. *„Michel Foucault hatte die richtige Einsicht über den Ort der Macht im siebzehnten Jahrhundert, als er sagte, deren Möglichkeitsbedingungen liege nicht in der ursprünglichen Existenz eines Mittelpunkts, nicht in einer Sonne der Souveränität, sondern in dem bebenden Sockel allgegenwärtiger Kraftverhältnisse, die Machtzustände erzeugen“*.⁵⁷²

Die vier Jahreszeiten - Frühling, Sommer, Herbst und Winter – abhängig vom Gott der Sonne (Apoll als Sonnengott im Gegensatz zu seiner Zwillingschwester Diana die zur Mondgöttin wurde) – huldigen diesem und bringen ihm die Opfer dar.⁵⁷³ Apoll steht nicht nur für den Lichtgott, er galt bei den Griechen als Gott der sittlichen

⁵⁶⁹ Veronika Sandbichler, In Nuptias Ferdinandi. Der Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinand II., In: Václav Bužek und Pavel Král (Hg.), Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních mestech raného novoveku České Budejovice 2000 (Opera historica 8), 282.

⁵⁷⁰ Veronika Sandbichler, In Nuptias Ferdinandi, 290-291.

⁵⁷¹ Hier findet sich die biblische Entsprechung in der Genesis (Gen 8,22): Gott als Urheber der wechselnden Naturerscheinungen; Solange die Erde steht, soll nicht aufhören Saat und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht, In: Bibel, 1. Buch Moses (Genesis), 8. Kapitel, 22 (=Luther Bibel von 1984, 1. Moses, Gen 8,22).

⁵⁷² Natalie Zemon Davies, Metamorphosen– Das Leben der Maria Sibylla Merian, Berlin 2003, 126.

⁵⁷³ Die vier Jahreszeiten wurden in der Antike vielfach als Allegorie des menschlichen Lebens gesehen, in der Neuzeit war damit auch der Hinweis verbunden, die Zeit weise zu nutzen, In: Michael Fischer, Das Leben gleicht den Jahreszeiten, IN: Populäre und traditionelle Lieder. Kritisch Historisches Liederlexikon, online unter: http://www.liederlexikon.de/lieder/das_leben_gleicht_den_jahreszeiten/ vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

Ordnung, damit könnte diese Darstellung auf das „richtige moralische“ Verhalten abzielen, auf das damals herrschende Gebot wonach die Frau dem Mann untertan und gehorsam zu sein hatte.⁵⁷⁴ Alle Mitglieder der Familie Harrach bildeten eine Hausgemeinschaft, welche in der Frühen Neuzeit einen geschlossenen Rahmen aller sozialen Beziehungen darstellten,⁵⁷⁵ innerhalb dessen sie agieren konnten und waren doch abhängig vom Majoratsherren, welcher wiederum abhängig war – dies stellt einen geschlossenen Kreislauf dar.⁵⁷⁶ Ferner bilden die vier Jahreszeiten einen geschlossenen Kreislauf, in ständiger Abhängigkeit von der Sonne. Die Bedeutung von Eheverbindungen, in der Frühen Neuzeit, zur Erhaltung und zum Transfer von Besitz, Rang und Titel über Generationen war für den Adel mit „hohen strategischen Anforderungen“ verbunden.⁵⁷⁷

„Die Krönung der Flora durch Amor und Zephyr“ könnte als weiteres Sinnbild für eine Hochzeit gedeutet werden. Flora gilt als Symbol der guten Hoffnung bei den Frauen und der Fruchtbarkeit und somit für Nachkommenschaft. Diese war in der adeligen Gesellschaft in der Frühen Neuzeit so wichtig, dass dem Thema sogar Instruktionen gewidmet waren, unter anderem von Karl Eusebius von Liechtenstein. In diesen Instruktionen, gab der Fürst seinen Söhnen Anleitungen, wie sie die eheliche Sexualität gestalten sollten um Nachwuchs zu bekommen, diese waren zum Teil so detailliert, dass darin die beste Position für die Frau beschrieben wurde um zu empfangen.⁵⁷⁸ Hierin spiegelt sich die Wichtigkeit der Nachkommenschaft für das eigene „Haus“. Ein weiterer interessanter Aspekt der Flora Symbolik ist, dass bereits in dem antiken Text die Mitgift erwähnt.⁵⁷⁹ Eleonore von Liechtenstein bekam von ihrem Vater eine großzügige Mitgift, dazu gehörten unter anderem Kleinod im Wert von 4000 fl.⁵⁸⁰ und eine standesgemäße Ausstaffierung im Wert von 10 000 fl.; und bei

⁵⁷⁴ Zemon Davies, *Metamorphosen*, Berlin 2003, 121.

⁵⁷⁵ Bastl, *Tugend Liebe Ehre*, 200.

⁵⁷⁶ Vgl. Susanne Claudine Pils, *Frauenleben im 17. und 18. Jahrhundert*, 63-81 hier: 63f.

⁵⁷⁷ Vgl. Michael Sikora, *Ungleiche Verbindlichkeiten. Gestaltungsspielräume standesverschiedener Partnerschaften im deutschen Hochadel der Frühen Neuzeit*, In: *zeitenblicke* 4 (2005), Nr. 3, [13.12.2005], URL: http://www.zeitenblicke.de/2005/3/Sikora/index_html vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007]

⁵⁷⁸ Beatrix Bastl, „Adeliger Lebenslauf“ – Die Riten um Leben und Sterben in der Frühen Neuzeit, In: *Adel im Wandel*, Ausstellungskatalog, 382.

⁵⁷⁹ Ovid, *Fasten*, übers. v. W. Richter, Hollfeld o. J., 13-15.

⁵⁸⁰ 1 Gulden (rheinisch) = 1 Florin (fl.); Abkürzung von Gulden = fl.

Verheiratung eine Summe von 3000 Gulden als Abfertigung und eine Schenkung des Vaters in Form von weiteren 75 000 rheinl. Gulden.⁵⁸¹

Verfolgt man die Erzählung der Flora weiter so erfährt man, dass sie zwar geraubt und vergewaltigt wurde und mit der Vermählung nicht einverstanden war, dass sie danach keinen Grund zur Klage mehr gehabt habe. Interessant sind hier Merkur und Minerva, die in keiner Beziehung zu Flora stehen. Der Mythos erzählt die Geschichte der Verwandlung der Nymphe, welche durch die Hochzeit mit dem Windgott in die Göttin Flora verwandelt wird, nachdem diese zuvor vergewaltigt worden ist. Die Figur neben Flora stellt möglicherweise Psyche dar, welche mit Amor verheiratet wird, den diese zuerst verliert und dann wiedergewinnt. Diese Geschichte von Amor und Psyche steht nicht in den Metamorphosen des Ovid, sondern findet sich bei Apuleius, der diese Erzählung als Allegorie der Seele auf der Suche nach der göttlichen Liebe verstand.⁵⁸² Die beiden Figuren des Merkur und der Minerva sind allegorische Herrschaftsdarstellungen, Minerva könnte hier für das Geschlecht der Harrachs bzw. eine Verkörperung der Tugend der Harrachs stehen, sie verkörpert ferner die Prudentia.⁵⁸³ Merkur, der Götterbote, bekannt für seine Redegewandtheit (Eloquentia), unterrichtet die Menschen. Die Kombination der beiden Götter könnte für eine allegorische Darstellung der klugen Staatsführung und Redegewandtheit stehen.⁵⁸⁴ Merkur fehlen seine typischen Attribute, er trägt weder den geflügelten Helm noch den Schlangenstab.⁵⁸⁵ Es scheint keine weitere Tapiserie gleichen Sujets hergestellt worden zu sein, auf der dieses Dreierpaar – Flora, Merkur und Minerva – dargestellt worden ist. Dass die beiden Figuren des Merkur und der Minerva möglicherweise Herrschaftsdarstellungen sind und die Familie Harrach repräsentieren, scheint auf den ersten Blick möglicherweise weit hergeholt. Bei näherer Beschäftigung findet man diese

⁵⁸¹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719) (sic!).

⁵⁸² Michael Grant und John Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten – Psyche, München 2004, 358.

⁵⁸³ Prudentia: Klugheit oder Weisheit, lat., sie verkörpert eine der vier Kardinaltugenden, In: Lieben und Leiden der Götter, Ausstellungskatalog, Krems 1992, 197

⁵⁸⁴ Vgl. Susanne Claudine Pils, Identität und Kontinuität. Die Erziehung zum Höfling am Beispiel der Harrach im 17. Jahrhundert, In: Dies., Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Jahrgang 10 (2000) Nr. 1, online unter: Susanne Claudine Pils, <http://resikom.adw-goettingen.gwdg.de/MRK/MRK10-1.htm> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007] und ebenfalls: Identität und Kontinuität - Erziehung für den Hofdienst am Beispiel der Familie Harrach im 17. Jahrhundert. In: Werner Paravicini (Hg.): Erziehung bei Hofe. Sigmaringen 2001 (= Residenzenforschung) (i.D.).

⁵⁸⁴ Annemarie Velo Heijn et al. (Hg.), Die Bilder der flämischen und niederländischer Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2003, 153.

⁵⁸⁵ Annemarie Velo Heijn et al. (Hg.), Die Bilder der flämischen und niederländischer Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2003, 153.

beiden Figuren stellvertretend für die Familie Harrach, so in Bartolomeo Altomontes Bild „Allegorie auf die glückliche Regierung des Hauses Harrach in Neapel“ um 1729/30 (Privatbesitz).⁵⁸⁶ Gleichmaßen taucht die Figur der Minerva in der allegorischen Darstellung und dem mythologischen Ursprung der Grafen von Harrach als Personifikation der Familie bzw. der Tugenden auf.

„Eurydike wird von der Schlange gebissen“ scheint ikonographisch nicht eindeutig konnotiert zu sein. Orpheus und Eurydike sind bereits verheiratet, der Biss der Schlange könnte auf Verlust, Schmerz oder Schwierigkeiten während der Ehe hindeuten. Der Mythos von Orpheus und Eurydike, eine tragische Liebesgeschichte, zeigt, dass jeder Mensch sterben muss, dies kann jeden von uns unerwartet und plötzlich treffen. Daher wird der von Hades an Orpheus gerichtete Befehl „Sieh nicht zurück!“ verständlich, die Trauer hilft den Verlust zu ertragen und nach vorne zu schauen;⁵⁸⁷ besonders wenn es um die Erhaltung des Hauses und des Mannesstammes geht. Aloys Thomas von Harrach war dreimal verheiratet und hatte insgesamt 13 Kinder, von denen nicht alle das Erwachsenenalter erreichten, so gehörte der Verlust und die Trauer zum Leben der Menschen der Frühen Neuzeit. Der Tod gehört zum Leben und wurde nicht als absolut letzter Endpunkt aufgefasst,⁵⁸⁸ der Tod eines Kindes war eingebunden in den Alltag; die Abstände zwischen den einzelnen Schwangerschaften waren zum Teil sehr kurz.⁵⁸⁹ Friedrich August und Eleonore werden im Laufe ihrer Ehe sechzehn Kinder bekommen von denen die meisten das Erwachsenenalter erreichen.

„Mercur übergibt den Bacchusknaben den Nymphen von Nysa“ als symbolische Darstellung für Erziehung und Bildung, sowie für die Geburt eines Sohnes und Stammhalters – zur Erhaltung des Geschlechts. In den ersten Lebensjahren des Bacchus, die er bei den Nymphen von Nysa verbrachte, fungierte der „trunkene Silenos“ als Erzieher und in den späteren Lebensjahren als ständiger Begleiter. Die Kleinkinderziehung lag bei Frauen und Ammen, wobei die adeligen Kinder schnellst möglich entwöhnt werden sollten und gehen lernen; Laufwagen waren in der Frühen

⁵⁸⁶ Palais Harrach, 30.

⁵⁸⁷ Liz Greene / Juliet Sharman – Burke, Die mythische Reise – Die Bedeutung der Mythen als Führer durch das Leben, London 1999, 259.

⁵⁸⁸ Beatrix Bastl, Adelige Lebenslauf, 366.

⁵⁸⁹ Vgl. Beatrix Bastl, Adelige Lebenslauf, 381-386 und ebenso in: Beatrix Bastl, Tugend, Liebe, Ehre. Die Adelige Frau in der Frühen Neuzeit, 504 f.

Neuzeit keine Seltenheit.⁵⁹⁰ Im Knabenalter kamen die Anleitungen vom Vater und durch häusliche Erzieher und Lehrer bis hin zum Studium und den anschließenden „Peregrinatio academica“. Diese hatte das ausdrückliche Ziel verwandte Fürsten und Dynastien zu besuchen – all dies wurde in den Fürstenspiegeln und Instruktionen schriftlich festgehalten.⁵⁹¹ Die adelige Erziehung im 17. und 18. Jahrhundert beinhaltete weit mehr als das Erlernen gewisser Kenntnisse, hier sollte der Eifer geweckt werden, die Väter noch zu übertreffen.⁵⁹² Ziel jeder Erziehung ist der gute und wissende Mensch, die Definition dieser beiden Eigenschaften war von der Zeit abhängig.⁵⁹³ All dies trifft auf die Familie Harrach zu, wie bereits im historischen Überblick gezeigt wurde. Alle männlichen Mitglieder der Familie absolvierten die sog. Kavaliertouren, besonders bei Ernst Guidos Briefen aus Brüssel wird deutlich, dass dieser viele bedeutende Persönlichkeiten seiner Zeit traf.⁵⁹⁴

„Luna und Endymion“, die Abbildung der beiden, meist als Allegorie des Todes interpretiert, basierend auf den ewigen Schlaf des Jünglings. Betrachtet man den Mythos von Luna und Endymion genauer so erfährt man, dass Endymion nicht einfach nur ein Hirte war, sondern der Sohn des Königs von Elis und sein Nachfolger in der Herrschaft. Aufgrund seiner außergewöhnlichen Gerechtigkeit soll ihm Zeus einen Wunsch erfüllt haben, dieser erwählte Schlaf und Jugend; während Endymion schlief, schwand aber sein Reichtum nicht. Luna's Liebe zu Endymion war je nach Mythos einmal keusch, dann wiederum zeugte sie mit ihm fünfzig Kinder. Die Hunde neben Endymion sind eine allegorische Abbildung der Treue. Francis Bacon sieht in Endymion den Diener eines Fürsten, der sich nicht in die Regierung einmischte und dafür mit Reichtum belohnt wurde. Fürstendienst und Staatsdienst spielten eine

⁵⁹⁰ Vgl. Beatrix Bastl, *Adeliger Lebenslauf*, 382-384.

⁵⁹¹ Vgl. Weber, *Der Fürst*, Köln 1998, 118.

⁵⁹² Vgl. Weber, *Der Fürst*, Köln 1998, 117.

⁵⁹³ Gernot Heiss, *Standeserziehung und Schulunterricht. Zur Bildung des niederösterreichischen Adligen in der Frühen Neuzeit*, In: *Niederösterreichische Landesausstellung, Adel im Wandel – Politik – Kultur - Konfession 1500-1700*, Katalog des NÖ Landesmuseums, Neue Folge Nr. 251, Wien 1990, 391.

⁵⁹⁴ Zum Begriff Bildung: Vgl. Gernot Heiss, *Standeserziehung und Schulunterricht. Zur Bildung des niederösterreichischen Adligen in der Frühen Neuzeit*, In: *Niederösterreichische Landesausstellung, Adel im Wandel – Politik – Kultur - Konfession 1500-1700*, Katalog des NÖ Landesmuseums, Neue Folge Nr. 251, Wien 1990, 391-404.

wichtige Rolle zur Versorgung der Adeligen,⁵⁹⁵ ebenso wie die Grundherrschaft. Bei der Erlangung der Ämter spielte die Familie eine wesentliche Rolle und die Adeligen entwickelten „spezifische Herrschaftsstrategien“.⁵⁹⁶

Die Tapisserien der Familie Harrach sind weit mehr als eine gute Investition, sie werden somit zu Repräsentationsmittel und Informationsträger, wobei es hier vordergründig nicht um die Repräsentation nach Außen geht, sondern um jene nach innen – die Botschaft an das „Haus Harrach“ - ein in Bildern dargestellter „Fürstenspiegel“ der noch lange weitergegeben werden sollte. Winifried Schulze der den Begriff der „steinernen Ego-Dokumente“ prägte, meinte damit: *„Darunter sollten alle jene Quellen verstanden werden, die uns über die Art und Weise informieren, in der ein Mensch Auskunft über sich selbst gibt, unabhängig davon, ob dies freiwillig – also etwa in einem Brief oder in einem autobiographischen Text – oder durch andere Umstände bedingt geschieht.“*⁵⁹⁷ Beatrix Bastl erweitert diesen Begriff auf Quellen und Materialien, so dass hierunter nicht nur Grabdenkmäler subsumiert werden können, sondern ebenso Tapisserien.⁵⁹⁸

Sieht man sich diesen Bilderreigen an, der ein ganzes Leben umspannt, und zieht die vorhandenen Quellen hinzu, so könnte diese Serie von Tapisserien ein Hochzeitsgeschenk des Aloys Thomas Raimund von Harrach an seinen Sohn, Friedrich August, gewesen sein. Dieser ehelichte im Jahre 1719 die Fürstin Eleonora von Lichtenstein.⁵⁹⁹ Somit ergibt sich ein interessanter Bezug zur Hochzeit der beiden, besonders wenn man das Heiratsalter der beiden bedenkt.⁶⁰⁰ Die Tapisserien könnten

⁵⁹⁵ Zur Versorgung der Adeligen spielten Fürsten- und Staatsdienst eine wichtige Rolle, weitere wichtige Faktoren waren die Ehre und Reputation, welche von Esteban Mauerer als „verhaltensleitender Code“ definiert wurden, da diese nicht nur Einfluss auf die gesellschaftliche Stellung hatten, sondern auch auf den Stand innerhalb des Hofes, In: Esteban Mauerer, Geld, Reputation, Karriere im Haus Fürstenberg. Beobachtungen zu einigen Motiven adeligen Handelns im barocken Reich, in: *zeitenblicke* 4 (2005), Nr. 2, [2005-06-28], URL: http://www.zeitenblicke.de/2005/2/Mauerer/index_html, vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

⁵⁹⁶ Karl Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt, 309.

⁵⁹⁷ Winfried Schulze (Hg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin 1996, 13-14.

⁵⁹⁸ Beatrix Bastl, Der Adel in den Österreichischen Erbländen. Selbstverständnis – Selbstdarstellung – Selbstbehauptung, In: *zeitenblicke* 4 (2005), Nr. 2, [2005-06-28], URL: http://www.zeitenblicke.de/2005/2/Bastl/index_html vom 22.1.2006 [letzter Zugriff 26.1.2006]

⁵⁹⁹ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 – Ehevertrag von Friedrich August von Harrach und Eleonore, geb. Fürstin von Liechtenstein.

⁶⁰⁰ Friedrich August von Harrach war zum Zeitpunkt der Hochzeit (1719) 23 Jahre alt, seine Ehefrau, Eleonore von Liechtenstein, 16 Jahre jung, In: ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473- Fasz. Ehevertrag Friedrich August von Harrach (29.1.1719) (sic!).

somit eine Art von „Fürstenspiegel“ ergeben - eine „Anleitung für die Erhaltung des Geschlechts“ – welche dem Mann oblag - in Kombination mit „weiblichen Tugenden“, die Tapisserien könnten somit als eine Art „Tugendspiegel“⁶⁰¹ und „moralisches Hochzeitsgeschenk“ dienen. Eine solche Anleitung zur Erhaltung des Geschlechts schrieb Karl Eusebius von Liechtenstein an seinen Sohn anlässlich seiner bevorstehenden Hochzeit. In dieser Instruktion geschrieben vor 1681, ging es um die Gewährleistung der Erziehung der zukünftigen Generationen, den Dienst am Kaiserhaus und die Ehre des eigenen fürstlichen Geschlechts. Beatrix Bastl schreibt, dass diese Tugendspiegel nicht nur zur „Disziplinierung des eigenen Geschlechtes“ dienten, sondern Warnungen an die Frauen enthielten.⁶⁰² Trotz der Bemühungen der adeligen Familien ein weitreichendes Netz an verwandtschaftlichen Beziehungen aufzubauen, stellte das adelige Haus einen Mikrokosmos dar.

Interessant ist die Reihenfolge, in der die Tapisserien hängen, beginnen diese nicht beim Beginn des Lebens - der Geburt, sondern bei der Verbindung von Mann und Frau, die Verbindung zweier Familien symbolisierend, bis hin zum Weiterleben in der Nachkommenschaft und spannen so einen Bogen, der alle Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens darstellt, und mit dem Motto der Harrachs harmoniert, welches lautet „*Clara per Europam – Milite, Bello, Pace*“.⁶⁰³

⁶⁰¹ Tugendspiegel: Bereits 1551 erscheint ein Tugendspiegel der „Hoch und weltweisen von löblichen guten Sitten und Wandel. XXI Bücher mancherley weisser Lehren und Unterweisung aus Plutarch. Durch Heinrich Eppendorf eingeteuscht“, In: S.F.G. Hoffmann, *Lexicon Bibliographicum sive Index Editionum et Interpretationum Scriptorum Graecum tum sacorum tum profanorum – Cura et studio*, Tomus tertius L-Z, Lipsiae 1836, 382.

⁶⁰² Beatrix Bastl, *Liebe – Tugend – Ehre*, 381 und vgl. Gernot Heiss, „Ihro keiserliche Mayestät zu Diensten ... unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori“. *Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus*, In: Evelin OBERHAMMER (Hg.), *Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*, Wien 1990, 155–181.

⁶⁰³ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift R 8.



ABB. 60 – AUSSCHNITT AUS DER AHNENPROBE⁶⁰⁴

Da die sieben Tapisserien dem Fideicommiß einverleibt wurden, sind diese und die, in ihnen enthaltenen Botschaften, die von Generation zu Generation weitergeben worden sind, ein Teil des kulturellen Gedächtnisses. Diese stellen, nach Aby Warburg, Ausdruckssymbole dar, die sich ein bestimmter Lebenskreis geschaffen hat,⁶⁰⁵ dass die Botschaften der Tapisserien Ende des 18. Jahrhunderts noch verstanden wurde, zeigt eine Handschrift aus dem Jahr 1780, in der sich eine genaue Beschreibung der griechischen Götter befindet.⁶⁰⁶ Ein ähnlicher Tugendspiegel, in Form von Gemälden, findet sich in der Galleria Farnese in Rom.⁶⁰⁷ Dass der europäische Adel zwischen dem Hochmittelalter und der Neuzeit unterschiedlich gesellschaftlich situiert war, aber dennoch in einem Punkt sehr ähnlich, schreibt Beatrix Bastl. Dieser Punkt bezieht sich auf die Intimität, „hier muss hinter kodiertem Verhaltensweisen und Worten, aus Orten und Objekten, in denen sich Gefühle, Empfindungen und Erinnerungen verkörpern entschlüsselt werden“.⁶⁰⁸ Ein zentrales Anliegen der Familien des 16. und 17. Jahrhunderts waren die Fortführung des Geschlechts und die Übergabe des Familienerbes an die nächste Generation - in väterlicher Linie.⁶⁰⁹ Dies wird durch einen Brief belegt, den Rosa Angela, Gräfin von Harrach, an ihren Bruder, Aloys Thomas

⁶⁰⁴ Abb. 60 - Bildausschnitt aus der Ahnenprobe, In: ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift R 8.

⁶⁰⁵ Aby Warburg, zitiert nach: Beatrix Bastl, Liebe – Tugend – Ehre, 17.

⁶⁰⁶ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift Nr. Nr. 352 „Bilder – Galerie er heidischen Fabeln oder Mithologie. Carl Leonhard Graf von Harrach und Alois Leonhard X. Graf von Harrach 1788“ (sic!).

⁶⁰⁷ Vgl. dazu Marzik, Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom, Berlin 1986.

⁶⁰⁸ Beatrix Bastl, Haus und Haushaltung des Adels in den österreichischen Erblanden, Köln/Weimar/Wien 2001, 266.

⁶⁰⁹ Natalie Zemon Davis, Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit – Studien über Familie, Religion und die Wandlungsfähigkeit des sozialen Körpers, Berlin 1986, 19.

Raimund, schreibt und in dem sie anmerkt, dass ihr Bruder genug Kinder habe, so dass „harrach haus wird erhalten“.⁶¹⁰ Die Erhaltung des „Hauses“, des eigenen Geschlechts, hatte einen so hohen Stellwert, dass diese mit Verträgen juristisch u.a. mit Eheverträgen abgesichert wurden.⁶¹¹

Bereits Erasmus machte den Vorschlag die Tugendlehren an allen möglichen Gegenständen und Orten darzustellen; diese Tradition besteht seit der Antike, dort wurde bereits darauf hingewiesen, dass ein „Vor-Augen-Führen“ eine viele stärkere Wirkung besitze als jede sprachliche Unterweisung.⁶¹² Gombrich verweist darauf, dass ein Beweis „ad oculos“ eine stärkere Wirkung hat als die sprachliche Unterweisung, bereits Horaz hat dies in „Ars poetica“ so formuliert: „*senius irritant animos demissa per aurem quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.*“ (*Langsamer reizt den Geist, was uns das Ohr bloß ermittelt, als was vors redliche Aug' deutlich und klar man uns stellt.*“).⁶¹³

⁶¹⁰ Beatrix Bastl, Macht der Emotionen? Refugien der Intimität? – Die Erhaltung des Namens und die Ordnung der aristokratischen Familie, In: Vaclav Bůžek, Peter Král (Hg.), Aritokraticke rezidence a vory v ranem novoveku, Opera Historic 7, Budejovice 1999, 278.

⁶¹¹ Bastl, Macht der Emotionen?, 504.

⁶¹² Knall - Brskovsky, Ethos und Bildwelt des Adels, In: Adel im Wandel, Ausstellungskatalog, Wien 1990, 488.

⁶¹³ Ernst H. Gombrich, Das symbolische Bild – Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986, 174.

9. *Resümee und Ausblick*

Am Ende einer langen Spurensuche angelangt ist es Zeit Resümee zu ziehen; einige der gestellten Fragen konnten beantwortet werden. So soll diese Arbeit zeigen, dass die Tapisserien nicht nur von kunsthistorischem Interesse, sondern Gebrauchsgegenstand sind und somit zum Objekt für den/die HistorikerIn werden. Die Tapisserien waren bereits im Besitz von Aloys Thomas von Harrach und wurden möglicherweise zur Hochzeit seines Sohnes, Friedrich August von Harrach, angeschafft. Ausgeschlossen werden kann, unter Berücksichtigung der Datierung der Tapisserien um 1700, dem Alter von Friedrich August, welcher 1696 auf die Welt kam und der vorhandenen Quellen, dass die Tapisserien von Friedrich August gekauft wurden.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit kann nur der Versuch einer Deutung erfolgen; ausgehend von visuellen Quellen und den Archivalien. Aufgrund der Thematik und zeitlichen Einordnung konnte gezeigt werden, dass diese als „moralisches Hochzeitsgeschenk“ gedacht waren und somit nicht nur künstlerischen Wert besaßen, sondern die Bildwelt berührte den Standesethos der Auftraggeber und besaß somit eine moralische Qualität. Gronemeyer verweist in der „Optischen Magie“ auf Elias Selbstzwangapperatur,⁶¹⁴ Repräsentation und Affektkontrolle spielen hier eine besondere Bedeutung. „...*Da sich die höfische Gesellschaft erst in der Wechselwirkung von Sehen und Gesehenwerden konstituierte, galt dem Ansehen alles. [...], Was nicht sichtbar wurde, hatte keine Bedeutung, was sichtbar war, unterlag der ständigen Kontrolle durch den Blick.*“⁶¹⁵ Dass diese bereits dem Auftraggeber bekannt war, wird durch die Vorrede Pierre Du - Ryer klar, der schrieb, „...*dass dieses dichterische Kunstwerk – gemeint damit sind die Metamorphosen des Ovid - nicht nur zum Vergnügen geschrieben wurden, sondern dass dies ein von den Alten erfundener „Rosenpfad“ sei, um uns mit erfreuenden Mitteln zur Tugend zu führen*“.⁶¹⁶

Die Tapisserien boten sich als Medium an um in die Welt der Familie Harrach einzudringen, die sieben Bildteppiche waren gleichzeitig Medium und Botschaft. Die Vermischung von antiker Mythologie mit frühneuzeitlichen Vorstellungen von Liebe,

⁶¹⁴ Selbstzwangapperatur, in: Nicole Gronemeyer, *Optische Magie – Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2004, 196.

⁶¹⁵ Gronemeyer, *Optische Magie*, 196.

⁶¹⁶ Knall - Brskovsky, *Ethos und Bildwelt des Adels*, 487.

Ehe und Tod in Form eines „Tugendkatalogs“.⁶¹⁷ Dieser Tugendkatalog handelt von grundlegenden menschlichen Erfahrungen, angefangen bei den Familienbeziehungen bis hin zum Tod, als der letzten mythischen Reise, wurden in die sieben Tapisserien in Schloss Prugg eingewebt. Die Götter und Heroen dienten dazu, um durch ihre göttliche Abstammung, *„Menschliches und Allzumenschliches im Mythos zu überhöhen oder zu sublimieren, dem Odeur des Anrühigen oder moralisch Zweifelhaften zu entziehen und bisweilen zu sanktionieren.“*⁶¹⁸

Sowohl Schloss Prugg selbst als auch die sieben Bildteppiche sind Ausdruck der Repräsentation mit völlig unterschiedlichen Empfängern. Das Bauwerk dient der Repräsentation nach außen und soll mittels des mittelalterlichen Turms Kontinuität vermitteln. Die Tapisserien hingegen sind für einen Nicht – Eingeweihten Ausschmückung der Salons, einfaches Interieur, für die Familie Harrach hingegen weisen diese den Weg zur Erhaltung ihres Geschlechts. Der Bildteppich erzählt in stofflichen Bildern eine Geschichte, er ist ein „mixed medium“⁶¹⁹ – in diesem vereinigen sich Mündlichkeit und Bildsprache.⁶²⁰ Der Begriff des Adels wurde von Beatrix Bastl treffend definiert: *„Adel beruht – nicht zuletzt – auf der Vorstellung von biologisch begründbaren, psychischen und physischen Eigenschaften, das heißt auf der Überzeugung solcher Eigenschaften durch Vererbung, Herkunft, Abstammung, Geburt, Geblüt und anderes mehr.“*⁶²¹ Dennoch scheint eine weitere Beschäftigung mit der Familie Harrach nötig, denn noch längst sind nicht alle Fragen beantwortet worden und neue Fragen haben sich gestellt. Immer noch scheint die österreichische adelige Lebenswelt, besonders im Hinblick die Wohnkultur und die darin stattfindende Antikenrezeption, nicht ausreichend behandelt worden zu sein, ebenso die historische Bildforschung.

In Anlehnung an Charles Baudelaire, wo die Erinnerung an „nackten Zeiten“ wach wird, so war den Zeitgenossen klar, dass diese Zeit vorüber ist und dennoch verloren die Mythen und Heroensagen nicht an Kraft, denn *„Schließlich hätten ja alle unsterblichen Götter bis hinauf zum Göttervater Jupiter längst vor dem biblischen*

⁶¹⁷ Lieben und Leiden der Götter, 14.

⁶¹⁸ Lieben und Leiden der Götter, 14.

⁶¹⁹ Richard Brilliant: The Bayeux Tapestry. A stripped narrative for their eyes and ears, In: Word & Image, 1991, 104.

⁶²⁰ Lösel, Textilien und Texte als Informationsträger am Beginn der Neuzeit, 42.

⁶²¹ Bastl, Tugend-Liebe-Ehre, 524.

*Erlöser mit den Sterblichen zusammen geliebt und gelitten.*⁶²² Welches Medium könnte geeigneter sein dies zu vermitteln als ein Bild oder in diesem Fall Tapisserien?

⁶²² Lechner, Lieben und Leiden der Götter, 14.

10. *Bildindex*

Vergleichsmaterial zur Bestimmung der Vorlagen der Prugger Tapisserien; laut Angabe wurden die drei Tapisserien „Eurydike wird von der Schlange gebissen“, „Venus und Adonis“ und „Krönung der Flora durch Amor und Zephyr“ von Coypel inventiert. Der Rest der Tapisserien war laut Spezifikation von Cognat.⁶²³

1. Venus und Adonis
2. Triumphzug von Bacchus und Ariadne
3. Opfer der vier Jahreszeiten an Apoll als Sonnengott
4. Krönung der Flora durch Amor und Zephyr
5. Eurydike wird von der Schlange gebissen
6. Merkur übergibt den Bacchusknabe an die Nymphen von Nysa
7. Luna und Endymion

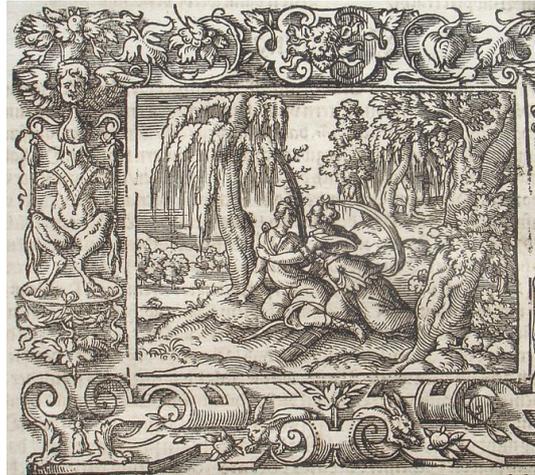
1. **Venus und Adonis bzw. Jupiter und Callisto**

Venus und Adonis von Nicholas Poussin
Montpeller, Musee Fabre, don Fabre,
No. 825.1.171



⁶²³ ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Fasz. Friedrich August Verlassenschaft (-1750), Spezifikation, denen gräfl. Harrachl. Zu dem fidei Commiss gehörigen niederländischer Spalliere. (sic!)

Jupiter und Kallisto,
 aus den illustrierten Metamorphosen
 des Ovid von Virgil Solis et al., with a
 verse commentary by Johann Spreng
 (1563).



Jupiter in Gestalt der Diana bei der
 Nymphe Kallisto von
 Nicholas Poussin



Venus und Adonis
 Lustgarten.
 Allen Züchtigen Tugensamen Jungen
 Gesellen unnd Jungfrauen zu Ehren
 auff's Kupfer und in Truck gebracht
 1620.
 Der Autor dieser Drucke ist bisher
 unbekannt.



2. Triumphzug Bacchus und Ariadne

Brüssel – 17. Jahrhundert
(zwischen 1675-1700)
Triumphzug von Bacchus
(Dionysos) und Ariadne



Triumphzug von Bacchus und
Ariadne (Vorderseite, Detail:
Triumphwagen), Sarkophag,
2.Jh. vor Chr.,
41 x 214 cm, British Museum,
London



Annibale Carracci: Der Triumph
des Bacchus und der Ariadne, um
1600, Freskomalerei, Galleria
Farnese im Palazzo Farnese,
Rom.



Wedding of Bacchus (Dionysus)
and Ariadne
Flemish - 17th century
Zwischen 1675-1700
Keine Zuordnung an eine
Manufaktur oder Weber.



3. Opfer der vier Jahreszeiten an den Gott Apoll

Allegorie der vier Jahreszeiten und
Jupiter,
Johann Ulrich Krauss, Edition 1690)
Ovid, Met. I, 118.



4. Krönung der Flora durch Amor und Zephyr

Antonine Coypel,
Flora und Zepyr,
Reference Number: 2577;
Fitzwilliam Museum,
Cambridge



French - Metamorphoses:
Zephyrus and Flora - 18th
century (c. 1700-1730)



Flora
In garden with Zephyrus &
Cupid, who places wreath
on her head; maiden hands
Flora wreath
Maler: Lodewijk van
Schoor,
Flemish - 17th century
(c. 1680-1700)
Notiz: Bordüre fehlt



5. Eurydike wird von der Schlange gebissen

Virgil Soli Ovid
Metamorphosen
Eine Schlange tötet Eurydike



Eurydice
De Wit, Gaspard,
Autor: unbekannter Weber
Brüssel
Entstehungszeitraum:
zwischen 1676 und 1700,
Aus: Luna Getty Photo Studio,
Tapestries collection,
[http://luna.getty.edu/cgi-
bin/starfinder/20841/gt2web.txt](http://luna.getty.edu/cgi-bin/starfinder/20841/gt2web.txt)
vom 2.11.2007 [letzter Zugriff
vom 2.11.2007]



Flemish, Brussels -
Metamorphoses: Eurydice, while
fleeing from Aristaeus, is killed
by snake - 17th century (c. 1675-
1700), Aus:
Luna Getty Photo Studio,
Tapestries collection,
[http://luna.getty.edu/cgi-
bin/starfinder/20841/gt2web.txt](http://luna.getty.edu/cgi-bin/starfinder/20841/gt2web.txt)
vom 2.11.2007 [letzter Zugriff
vom 2.11.2007]



6. Merkur übergibt den Bacchusknabe an die Nymphen von Nysa

Nymphen vom berg nysa
ziehen den kleinen Bacchus
groß,
Zeichner: Lauren de la hyre
1638,
ovid met III, 314-315.



French - Metamorphoses:
Mercury hands Baby Bacchus
over to nymphs of Nysa - 18th
century.
Manufaktur: Aubusson.
(zw. 1750-1775)
[http://luna.getty.edu/cgi-
bin/starfinder/20841/gt2web.t
xt](http://luna.getty.edu/cgi-bin/starfinder/20841/gt2web.txt) vom 2.11.2007 [letzter
Zugriff vom 2.11.2007]



7. Luna und Endymion

Diana und Endymion
Autor: Coomans & Van der
Planken (atelier)
Entstehungsort: Paris
Entstehungszeitraum: ca. 1630,
Aus: Luna Getty Photo Studio,
Tapestries collection,
[http://luna.getty.edu/cgi-
bin/starfinder/20841/gt2web.txt](http://luna.getty.edu/cgi-bin/starfinder/20841/gt2web.txt)
vom 2.11.2007 [letzter Zugriff
vom 2.11.2007]



Giacinto Calandrucci,
Diana und Endymion
Schaffenszeit: 1661-1707



Diana und Endymion
Autor: Leyniers, Daniël II
(licier atelier)
Leyniers, Urbaan (licier atelier)
Reydams, Hendrik II (licier
atelier)
Produktionsort: Brüssel
Date: zwischen 1701 und 1800

Bibliographie : A. Delhaes,
l'Hôtel de ville de Liège, p.13.



Diana und Endymion,
Tapisserie
Maler: Houasse, René-Antoine
Französische Tapisserie
zwischen 1700 und 1720
Aus: Luna Getty Photo Studio,
Tapestries collection,
[http://luna.getty.edu/cgi-
bin/starfinder/20841/gt2web.txt](http://luna.getty.edu/cgi-bin/starfinder/20841/gt2web.txt)
vom 2.11.2007



"Endymion" Sarkopharg, frühes
3 Jahrhundert, Louvre.



8. Tapisserien mit unbekanntem Sujets aus der Mythologie

Apollon und Nympe :
Clymène?

"Verdure"

Author: Reydam, Hendrik II
Produktionsort: Brüssel

Date: Zwischen 1691 und 1710
Produktionsort: unbekannt

Aus: Getty Photo Studio,
Tapestries Collection,
<http://luna.getty.edu/images/tapestries/0237007.jpg> vom
2.11.2007



"Verdure" Mit Nymphen
Unbekannte Manufaktur;
Produktionsort: Oudenaarde
Date: zwischen 1691 und 1700



Bildteppich mit mythologischer
Szene "Union"

Keine Identifizierung der Szene
Keine Datierung,
Keine Zuschreibung an eine
Manufaktur bzw. Atelier



Alle Abbildungen von Tapissereien wurden der Datenbank des Getty Photo Studies, tapestries collection, entnommen. online abrufbar: <http://luna.getty.edu/cgi-bin/starfinder/20841/gt2web.txt> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

IV. Anhang

1. Quellen

Oberösterreichisches Landesarchiv Linz, Musealarchiv, HS-Nr. 185, Harrach – Rohrau
Genealogie, Nr. 163.

Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien, Familienarchiv
Harrach, Karton 476, Faszikel Familiensachen Friedrich August-Verlassenschaft,
Testament Friedrich August von Harrach 4. Juni 1749

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 476, Fasz. Verlassenschaft Maria Eleonore Harrach,
Inventar vom 10. März 1758

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 - Familiensachen, Inventarium 4. Juni 1749

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 474 – Friedrich August Verlassenschaft (-1750)

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 774 - Kunst, Fasz. Tapetzerein (sic!)

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 - Franz Ernst Finanzielles bis Friedrich August
Familiensachen, Fasz. Kinder-Verzeichnisse der Kinder von Friedrich und Eleonora
(1733-1738)

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 - Franz Ernst Finanzielles bis Friedrich August
Familiensachen, Fasz. Heiratsvertrag von Friedrich und Eleonore

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift Nr. 14 - Inventar der Mobilien und Effekten im
Schlosse Prugg 1801

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 638 – Friedrich August Biographie chronologische
Reihe bis (-1745) Finanzielles seiner Gemahlin, Fasz. Friedrich August Biographica -
Copia eines eigenhändiges Billets von ihrer Mayestät der Kaiserin De dato 4. Juni 1749
(sic!)

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526 - Friedrich August Korrespondenzen, Harrach Graf Alois Thomas (1741-) bis Harrach Graf Ernst Guido, Fasz. Harrach Gräfin Eleonore Barbara, Gemahlin

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526 - Friedrich August Korrespondenzen Fasz. Harrach Gräfin Bonaventura (Tuperl) Tochter 1739/1745

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526 - Friedrich August Korrespondenzen Fasz. Harrach Gräfin Anna Viktoria, Tochter 1737/1741

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526 - Friedrich August Korrespondenzen Fasz. Harrach Graf Alois Thomas Raimund, Vater 1741

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526 - Friedrich August Korrespondenzen Fasz. Harrach Graf Alois Thomas Raimund, Vater 1742

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526 - Friedrich August Korrespondenzen Fasz. Harrach Graf Ernst Guido, Sohn 1731/1749

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 79 – Brief von Aloys Thomas von Harrach an Prinz Eugen, 27.5.1730

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 473 - Geburtenbuch der Kinder Friedrich Augusts und Eleonora

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift Nr. 352, Bilder Galerie der heidischen Fabeln oder Mithologie, Wienn 1779 (sic!)

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 532 – Friedrich August Korrespondenz, Harrach Graf Johann Joseph Philipp bis Harrach Gräfin Maria Eleonore
Fasz. Briefe von Harrach Gräfin Maria Anna, Tochter 1733/1748
Fasz. Briefe von Harrach Gräfin Maria Christine , Tochter 1749
Fasz. Briefe von Harrach Gräfin Maria Anna, Schwester 1733

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 533 – Friedrich August Korrespondenz, Gräfin Maria Eleonora (1738-) bis Harrach Gräfin Maria Ernestine
Fasz. Briefe von Harrach Gräfin Maria Eleonore, Gemahlin 1738-1744
Fasz. Briefe von Harrach Gräfin Maria Eleonore, Gemahlin 1740-1744

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 526, Fasz. Harrach Graf Ernst Guido Sohn 1731/49

ÖSTA, AVA, FA Harrach, Karton 74, Briefe des Friedrich August an seinen Vater

2. *Abbildungsverzeichnis*

Abb. 1 –Hieroglyphisches Bildnis Kaiser Maximilians I. von Albrecht Dürer,
Ausschnitt aus dem Mittelteil der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. 1515, Aus: Rudolf Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 2002, 239.

Abb. 2 - Ferdinand Bonaventura Harrach;
Aus: Sabine Fellner, Das adelige Porträt, In: Ausstellungskatalog ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700, Rosenberg 1990, 507.

Abb. 3 – Aloys Thomas Raimund Harrach;
Aus: <http://www.kunstkopie.de/a/kupezky-or-kupetzky-johan/count-alois-thomas-raimun-1.html> vom vom 21.10.2007 [letzter Zugriff vom 21.10.2007].

Abb. 4 –Friedrich August Harrach;
Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 5 - Allianzwappen auf Schloss Kunewald;
Fotonachweis: Jaroslav Zezulcik; Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 6 – Eleonore von Harrach;
Fotonachweis: Jaroslav Zezulcik; Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 7 – Palais auf der Freyung, 1715;

Aus:http://www.noel.gv.at/service/K/K3/Ausstellung_Friedrich_Bernhard_Werner/bruck_leitha.htm vom 26.1.2006 [letzter Zugriff 26.1.2007].

Abb. 8 – Schloss und Stadt Prugg in Niederösterreich,

Aus:http://www.noel.gv.at/service/K/K3/Ausstellung_Friedrich_Bernhard_Werner/bruck_leitha.htm vom 26.1.2006 [letzter Zugriff 21.10.2007].

Abb. 9 - „Theatrum Genealogicum“;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 10 - Ahnenrolle,

Details; Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 11 - Ahnenrolle,

Details; Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 12 - Familienbild Grafen von Harrach;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 13 - Familienbild, Detail;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 14 - Familienbild, Detail;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz

Abb. 15 - Familienbild, Detail;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz

Abb. 16 - Familienbild, Detail;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz

Abb. 17 - Christoph Schomburg,

Aus: Redlefsen Ellen, Das gräflich Harrach'sche Familienbild von Christoph Schomburg in Brugg a./Leitha, in: Nordelbingen, Bd. 39/1970, 128.

Abb. 18 - Friedrich August Harrach (1749),

Aus: ÖNB, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommißbibliothek; Fotonachweis: NB 512-792-B

Abb. 19 - Wappen, Grafen von Harrach;

Aus: Palais Harrach, Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Hg. Österreichische Realitäten – Aktiengesellschaft, Wien 1995, 82.

Abb. 20 – Der Teppichwirker,

Aus: Stich Weigel 1692, entnommen aus:

<http://www.deutschefotothek.de/obj70022349.html> vom 11.10.2007 [letzter Zugriff vom 11.10.2007].

Abb. 21 – Teppich von Bayeux, Detail;

Aus: <http://www.iris-kammerer.de/html/bayeux.html> vom 10.2.2007 [letzter Zugriff 10.02.2007]

Abb. 22 – „Triumphzug des Bacchus und der Ariadne“,

Stadtmarke; Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 23 - Tapiserie „Venus und Adonis“ ;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 24 – Tapiserie „Venus und Adonis“;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 25 – Tapiserie „Venus und Adonis“,

Kunsthistorisches Museum Wien, Aus: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, 83.

Abb. 26 – Tapisserie Venus und Adonis;

Fotonachweis: Bayrisches Staatsministerium, Provenienz: Residenz in München

Abb. 27 – Brüssler Tapisserie „Venus und Adonis“ (Anfang 18. Jhdt.);

Aus: http://www.goldenmean-uk.co.uk/acatalog/Basic_Products.html vom 11.10. 2007
[letzter Zugriff 11.10.2007]

Abb. 28 – Tapisserie „Triumphzug Bacchus und Ariadne“;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 29 - Tapisserie Triumphzug des Bacchus und der Ariadne,

Detail; Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 30 - Triumphwagen mit Bacchus und Ariadne -

Ausschnitt aus der Tapisserie; Detail; Fotonachweis: Doris Binder,
Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 31 – Annibale Carracci, Triumphzug von Bacchus und Ariadne;

In: <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={b872213f-0a63-4c9c-ac27-d15573565677}&cnt=173917&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=dom&%3Alang=de&&query=+xdbpics:alle%20+Triumphzu%20+des%20+Bacchus> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007]

Abb. 32 – Triumphzug Bacchus und Ariadne,

Kunsthistorisches Museum Wien, Aus: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, 85.

Abb. 33 – Tapisserie „Vier Jahreszeiten opfern dem Sonnengott“;

Aus: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, 85.

Abb. 34 – Allegorie der vier Jahreszeiten und Jupiter,

Edition Johann U. Krauss 1690), Aus: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1992, o.S. Abb. 27.

Abb. 35 – Opfer der Vier Jahreszeiten an den Gott Apoll;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 36 – Tapiserie „Krönung der Flora durch Amor und Zephyros“;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 37 – Primavera von Sandro Botticelli,

In: http://online-media.uni-marburg.de/kunstgeschichte/sds/secure/marburg/31-antike-mythologie/31_06_utopie/bilder/primavera.jpg vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007]

Abb. 38 – Tapiserie „Eurydike wird von der Schlange gebissen“;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 39 - Eurydica vulneratur;

Aus: http://latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch10/vs10_1.htm vom 11.10.2007 [letzter Zugriff vom 11.10.2007].

Abb. 40 – Eurydike wird von der Schlange gebissen,

Kunsthistorisches Museum Wien, Aus: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, o.S. Abb. 29.

Abb. 41 – Tapiserie „Mercur übergibt den Bacchusknaben den Nymphen von Nysa“; Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 42 – Teilausschnitt aus der Prugger Tapiserie;

Fotonachweis: Doris Binder; Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 43 – Nicholas Poussin „Geburt des Bacchus“;

Aus: http://online-media.uni-marburg.de/kunstgeschichte/sds/secure/marburg/31-antike-mythologie/31_04_ekstase/04_abbildungen.htm vom 21.10.2007 [letzter Zugriff vom 21.10.2007]

Abb. 44 – Merkur übergibt den Bacchusknaben an die Nymphen von Nysa;

Aus: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, o.S. Abb. 28.

Abb. 45 – Hermes übergibt den Nymphen das Zeuskind;

Aus: Reclams Lexikon der Antiken Götter und Heroen in der bildenden Kunst, S. 316.

Abb. 46 – Tapiserie „Luna und Endymion“;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 47 – Charles A. Coypel „Diana und Endymion“;

Aus: <http://art.pro.tok2.com/Greek/Endymion/Endymion.htm> vom 11.10.2007 [letzter Zugriff 11.10.2007].

Abb. 48 – Bordüre, Prugger Serie;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 49 – Bordüre, KHM;

Aus: Wohnen im Schloss, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1991, o.S. Abb.28

Abb. 50– Bordüre, Prugger Serie;

Fotonachweis: Doris Binder, Provenienz: Privatbesitz.

Abb. 51 – Ahnenprobe Harrach;

Aus: ÖSTA, AVA, FA Harrach, Handschrift R8.

3. Bibliographie

3.1. Primärliteratur

Ovid Met. = Publius Ovidius Naso, Ovids Metamorphosen – Epos in 15 Büchern, übers. und hrsg. von Hermann BREITENBACH, Einl. von L. P. Wilkinson, Stuttgart 2001.

Johann Samuel ESCH, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften der Künste in alphabetischer Reihenfolge, Zweite Section H-N, Leipzig 1828

Arnold GAEDECKE , Das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach während seines Aufenthaltes am spanischen Hofe in den Jahren 1697 und 1698 nebst zwei geheimen Instructionen, Wien 1872

3.2. Sekundärliteratur

Wolfram AICHINGER, Franz X. EDER, Claudia LEITHNER (Hg.), Sinne und Erfahrung in der Geschichte (=Querschnitte, Band 13),Innsbruck/Wien/München/Bozen 2003.

Heribert AIGNER, Von „amikaler“ Antikenbegeisterung zur wissenschaftlichen Betrachtung des Altertums: Die neue Gelehrsamkeit des 18. Jahrhunderts, In: Österreichische Gesellschaft zur Erforschung des 18.Jahrhunderts (Hg.), Zur Ausweitung des Horizonts (= Jahrbuch der Österr. Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts), Band 13, Wien 1999, 29-39.

Ralph ANDRASCHKE – HOLZER, Historische Bildkunde, In:, Geschichte in Bildern?, Wiener Zeitschrift für Geschichte der Neuzeit, Heft 2, 6. Jahrgang 2006, Wien 2006.

Jan ANDRES, Alexa GEISTHÄVEL, Matthais SCHWENGELBECK (Hg.), Die Sinnlichkeit der Macht – Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit, Frankfurt/New York 2005.

Ludwig BALDASS, Österreichische Kunstbücher - Die Wiener Gobelinsammlung, Bd. 8-9, Wien, o.J.

Barock in Neapel – Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien und der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Neapel, Wien/Neapel 1993.

Barocke Tapissereien aus dem Besitz des kunsthistorischen Museums Wien, Hg. Amt der Burgenländischen Landesregierung, Kulturabteilung, Ausstellung in Schloss Halbturn 14. Mai bis 16. Oktober 1975.

Beatrix BASTL, Tugend, Liebe, Ehre. Die Adelige Frau in der Frühen Neuzeit, Wien 2000.

Beatrix BASTL, „Adeliger Lebenslauf“. Die Riten um Leben und Sterben in der frühen Neuzeit, In: Ausstellungskatalog ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700, Rosenberg 1990.

Beatrix BASTL, Der Herr gibt, der Herr nimmt – Bemerkungen zur Geschichte von Kindheit und Tod im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, In: Triumph des Todes?, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1992.

Beatrix BASTL, Macht der Emotionen? Refugien der Intimität? – Die Erhaltung des Namens und die Ordnung der aristokratischen Familie, In: Vaclav BŮŽEK, Peter KRÁL (Hg.), Aritokraticke rezidence a vory v ranem novoveku, Opera Historie 7, Budejovice 1999.

Beatrix BASTL, Haus und Haushaltung des Adels in den österreichischen Erblanden, In: Ronald G. ASCH (Hg.), Der europäische Adel im Ancien Regime – Von der Krise der ständischen Monarchien bis zur Revolution (ca. 1600 – 1789), Köln/Weimar/Wien 2000.

Beatrix BASTL, Das österreichische Frauenzimmer – Zur Rolle der Frau im höfischen Fest- und Hofleben 15. bis 17. Jahrhundert, In: Vaclav BUZEK/Pavel KRÁL, Slavnosti

a zabavy na dvorech a v redidencnich mestech raneho novoveku, Opera Historica 8, Ceske Budejovice 2000.

Matilde BATTISTINI, Symbole und Allegorien. Stefano Zuffi (Hg.), Bildlexikon der Kunst, Symbole und Allegorien, Bd.3, Mailand 2002.

Rotraud BAUER, Flämische Weber im deutschsprachigen Raum, In: Flemish Tapestry weavers abroad: emigration and the founding of manufactories in Europe, Leuven 2002.

Gabriele BAUMBACH / Cordula BISCHOFF (Hg.) Frau und Bildnis 1600 – 1750 – Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, Kassel 2003.

Friedrich William BAUTZ, Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd.2, Hamm 1990.

Eva BERGER, Adelige Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert, In: Ausstellungskatalog ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700, Rosenberg 1990.

Hans BIEDERMANN, Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989.

Peter BURKE, Augenzeugenschaft – Bilder aus historischen Quellen, Berlin 2003.

Peter BURKE, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, London 1987.

Frank Büttner/Andrea Gott dang, Einführung in die Ikonographie – Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

Evelyn CHAMRAD, Der Mythos vom Verstehen: Ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation, Dissertation an der Heinrich Heine-Universität Düsseldorf 2001.

Roger CHARTIER/ Guglielmo CAVALLO (Hg.), Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Buchdruck, Frankfurt/New York 1999

Natalie DAVIS, Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit – Studien über Familie, Religion und die Wandlungsfähigkeit des sozialen Körpers, Berlin 1986.

Natalie Zemon DAVIES, Metamorphosen – Das Leben der Maria Sibylla Merian, Berlin 2003.

Guy DELMARCEL, Flemish Tapestry, New York 1999.

Jean DENUCE, Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst – IV Antwerpener Teppichkunst und Handel, Antwerpen 1936.

Jean DENUCE, Kunstausfuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert – Die Firma Forchoudt, Antwerpen 1931.

Richard van DÜLMEN (Hg.), Armut, Liebe, Ehre – Studien zur historischen Kulturforschung, Frankfurt am Main 1988.

Joseph Heinz Eibl, Mozart. Dokumente seines Lebens: Addenda und Corrigenda, Kassel 1978.

Friedrich ENGEL - JANOSI (Hg.), Formen der europäischen Aufklärung: Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft (=Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Bd.3, Wien 1976)

Hans J. FAHRENKAMP, Gobelins – Bildteppiche und Tapisserien, München 1977

Petr FIDLER, „Bauen ist eine höhere Lust als Kriegführen“ – Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein als Bauherr und Mäzen – Zur Baustrategie eines Fürsten, In: Vaclav CŮZEK/Pavel KRAL (Hg.), Opera Historica 7 – Aristokraticke rezidence a dvory v ranem novoveku, Ceske Budjovice 1999

Konrad FUCHS / Heribert RAAB, Wörterbuch Geschichte, München 2001

Vilém FLUSSER, Medienkultur, Frankfurt am Main 2002

Michael GRANT/John HAZEL, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1980.

Immanuel GEISS, Geschichte griffbereit – Schauplätze. Die geographische Dimension der Weltgeschichte, Band 3, München 2002.

Nicole GRONEMEYER, Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit, Bielefeld 2004.

Heinrich GÖBEL, Die Wandteppiche und Ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, II. Teil, Band 1, Leipzig 1928

Heinrich GÖBEL, Wandteppiche. Teil1.Die Niederlande, Bd.1., Leipzig 1923

Ernst H GOMBRICH., Das symbolische Bild – Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986.

Gerhard GONSA, Die Harrach im Mittelalter, Universität Wien, 2005.

Luisa HAGER, Alte Wandbespannungen und Tapeten, In: Heinrich Kreisel (Hg.), Wohnkunst und Hausrat – Einst und Jetzt, Bd.3, Darmstadt 1953.

Otto von HARRACH, Rohrau – Geschichtliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Rücksicht auf deren Besitzer, Erster Teil 1240-1688, Wien 1906.

Brigitte HAMANN (Hg.), Die Habsburger – Ein biographisches Lexikon, Wien 1988.

Gernot HEIß, Standeserziehung und Schulunterricht. Zur Bildung des niederösterreichischen Adelligen in der frühen Neuzeit, In: Ausstellungskatalog ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700, Rosenberg 1990.

Gernot HEIß, „Ihro keiserliche Mayestät zu Diensten ... unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori“. Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im

Zeitalter des Absolutismus, In: Evelin OBERHAMMER (Hg.), Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, Wien 1990.

Dietrich HEIßENBÜTTEL, Italienische Malerei vor Giotto: Wandmalerei und Geschichte des Gebiets um Matera (Apulien/ Basilicata) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts: Matera, Laterza, Ginosa, Gravina, Dissertation, Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Wittenberg 2000.

Dora HEINZ, Europäische Tapissierkunst des 17. und 18. Jahrhunderts – Die Geschichte der Produktionsstätten und ihre künstlerischen Zielsetzungen, Wien/Köln/Weimar 1995.

Dora HEINZ, Europäische Wandteppiche I.- Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Braunschweig 1963 (=Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde Bd. 33).

Maria HENNEL-BERNASIKOWA, Gebliny XV-XIX Wieku w Zamku Krolewksim Na Wawlu; Tapestrys at Wawel Royal Castle 15TH – 19TH Centuries, Krakow 2000.

Thomas HERMSEN, Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz – Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne, Frankfurt/Main 1997.

S.F.G. HOFFMANN, Lexicon Bibliographicum sive Index Editionum et Interpretationum Scriptorum Graecum tum sacorum tum profanorum – Cura et studio, Tomus tertius L-Z, Lipsiae 1836.

Nicole GARNIER, Antoine Coypel (1661-1722) – Ouverange publie avel le concours du Centre National des Lettres, Paris 1989.

Ernst H GOMBRICH., Das symbolische Bild – Zur Kultur der Renaissance II, Stuttgart 1986.

Klaus GRAF, Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert, In: Chantal GRELL/Werner

PARAVICINI/Jürgen VOSS (Hg.,)Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle (= Pariser Historische Studien 47), Bonn 1998, 1-11.

Liz GREENE / Juliet SHARMAN – BURKE, Die mythische Reise – Die Bedeutung der Mythen als Führer durch das Leben, London 1999.

Mark HENGERER: Zur symbolischen Dimension eines sozialen Phänomens: Adelsgräber in der Residenz (Wien im 17. Jahrhundert), in: Andreas WEIGL (Hg.), Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung, Gesellschaft, Kultur, Konfession, Wien / Köln / Weimar 2001.

Gabriele HOFNER-KULENKAMP, Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts, In: Sabine SCHMOLINSKY u.a. (Hg.), Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, Band 2, Bochum 2002, 12.

Helmut HUNDSBICHLER, Zur Wohnkultur des Adels (1500-1700), In: Ausstellungskatalog ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700, Rosenburg 1990.

Erich HUBALA, Kunst des Barock und Rokoko – Malerei, Plastik und Architektur, Stuttgart 1991.

Bernhard IGLHAUPT (Hg.), Wörterbuch der Synonyme, München 2000.

Lucia IMPELLUSO, Götter und Helden der Antike, In: Stefano Zuffi (Hg.), Bildlexikon der Kunst, Bd.1, Berlin 2003.

Robert KEYSSELITZ, Die Grafen von Harrach, In: Große Familiensammlungen, Hg. Douglas Cooper, München/Zürich 1967.

Ulrike KNALL – BRŠKOVSKY, Ethos und Bildwelt des Adels, In: Ausstellungskatalog ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700, Rosenburg 1990.

Heinrich KRAUSS / Eva UTHEMANN, Was Bilder erzählen – Die Klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1987.

Andre KRISCHER, Symbolisches Handeln als politische Praxis bei Kurfürst Clemens August von Köln, Köln 2001.

Robert KEYSSELITZ, Die Grafen von Harrach, In: Große Familiensammlungen, Hg. Douglas Cooper, München/Zürich 1967.

Hanno-Walter KRUFIT, Geschichte der Architekturtheorie – Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995.

Gregor Martin LECHNER/Werner TELESKO, Lieben und Leiden der Götter – Antikenrezeption in der Barockgraphik, Ausstellungskatalog Stift Göttweig, Krems 1992.

Fred LEEMAN, Anamorphosen – ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit, Köln 1981.

Niklas LUHMANN / Karl Eberhard SCHORR (Hrsg.): Zwischen Anfang und Ende. Fragen an die Pädagogik, Frankfurt am Main 1990.

Marshall MC LUHAN, Die magischen Kanäle. Understanding Media, Basel 1995.

Alberto MANGUEL, Eine Geschichte des Lesens, Reinbeck bei Hamburg 2002.

Iris MARZIK, Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, früher Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte, Hg. Wolfram Prinz, Bd. 13), Berlin 1986.

Ignaz Franz von MOSEL, Geschichte der Kaiserl. Königl. Hofbibliothek zu Wien, Wien 1835.

Eric M MOORMANN./ Wilfried UITTERHOEVER, Lexikon der Antiken Gestalten – Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995.

Ulrike MÜLLER-KASPAR (Hg.), Die Welt der Symbole. Ein Lexikon von A-Z, Wien 2005.

Friedrich MÜLLER / Karl KLUNZINGER, Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der Berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart, 2. Band, Stuttgart 1860.

Harald OLBRICH (Hg.), Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Band 6.

Palais Harrach, Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Hg. Österreichische Realitäten – Aktiengesellschaft, Wien 1995.

Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Zweiter Theil, Leipzig 1839.

Richard PERGER, Die Zusammensetzung des Adels im Land unter der Enns, In: Ausstellungskatalog ‚Adel im Wandel‘. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700, Rosenberg 1990.

Susanne Claudine PILS, Schreiben über Stadt. Das Wien der Johanna Theresia Harrach 1639-1716 (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte; Bd. 36), Wien 2002.

Susanne Claudine PILS, Frauenleben im 17. und 18. Jahrhundert, In: Amt der NÖ Landesregierung (Hg.), aufmüßig & angepaßt. Frauenleben in Österreich. Niederösterreichische Landesausstellung 1998 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums NF 419) Wien- Köln-Weimar 1998.

.Ferdinand PIPER, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's 16. Jahrhundert, Erster Band/Zweithe Abtheilung, Weimar 1851.

Ludwig PRELLER, Römische Mythologie, Berlin 1858.

Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart 2000.

Markus REISENLEITNER, Habsburgische Höfe in der Frühen Neuzeit – Entwicklungslinien und Forschungsprobleme, In: Vaclav BÜZEK / Pavel KRÁL (Hg.), Opera Historica 7, Aristokraticke rezidence a dvory v ranem novoveku, Ceske Budejovice 1999.

Bernd ROECK, Vom Umgang mit Bildern, Innsbruck 2006.

Jörn RÜSEN, Zerbrechende Zeit – Über den Sinn der Geschichte, Köln 2001.

Pierre Du RYER, Métamorphoses d'Ovide en Latin et Francais, Brussels, 1677; repr. Amsterdam 1702.

Patrick de RYNCK, Die Kunst Bilder zu lesen – Alte Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2005.

Rüdiger SCHELL (Hg.), Text und Geschlecht – Mann und Frau in Eheschriften der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 1997.

Schloss Rohrau in Niederösterreich und die Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schnell Kunstführer Nr. 960, München³ 1984.

Veronika SANDBICHLER, In Nuptias Ferdinandi. Der Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinand II., In: Václav Bužek und Pavel Král (Hg.), Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních mestech raného novoveku České, Budejovice 2000 (Opera historica 8).

Hermann SCHMITZ, Die Gobelins des Wiener kaiserlichen Hofes. Die Winer Gobelins – Sammlung, Wien 1922.

Winfried SCHULZE (Hg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin 1996.

Anna-Franziska von SCHWEINITZ, Höfische Repräsentation als Einladung zu Täuschung und Lüge, In: Oliver HOCHADEL/Ursula KOCHER, Lügen und Betrügen. Das Falsche in der Geschichte von der Antike bis zur Moderne, Köln 2000.

Erika Simon, Schriften zur Kunstgeschichte, Stuttgart 2003.

Stift Göttweig, Lieben und Leiden der Götter – Antikenrezeption im Hochbarock, Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig / Niederösterreich, 41. Jahresausstellung 1992, Krems/Donau 1992.

Barbara STOLLBERG-RILINGER, Herstellung und Darstellung politischer Einheit: Instrumentelle und symbolische Dimensionen politischer Repräsentation im 18. Jahrhundert, In: Jan ANDRES u.a. (Hg.), Die Sinnlichkeit der Macht – Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit, Frankfurt / New York 2005.

Heike TALKENBERGER, Historische Erkenntnis durch Bilder, In: Hans – Jürgen Goertz (Hg.), Geschichte – Ein Grundkurs, Reinbeck bei Hamburg 1998.

Tapisseries – Wandteppiche aus den staatlichen Schlössern Baden – Württembergs, Schätze aus unseren Schlössern und Gärten, Band 6, Weinheim 2002.

Annemarie VELO HEIJN et al. (Hg.), Die Bilder der flämischen und niederländischer Meister entschlüsseln und verstehen, Berlin 2003.

Rudolf VIERHAUS, Vom Nutzen und Nachteil des Begriffs „Frühe Neuzeit“ – Fragen und Thesen, In: Frühe Neuzeit – Frühe Moderne? – Forschungen zur Vielschichtigkeit von Übergangprozessen, Rudolf Vierhaus u.a. (Hg.), Göttingen 1992.

Karl Vocelka, Österreichische Geschichte 1699-1815 – Untergang der höfischen Welt – Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat, Wien 2004.

Karl VOCELKA/Anita TRANINGER, Die frühneuzeitliche Residenz (16.–18. Jahrhundert), Bd. 2, In: Peter CSENDES/Ferdinand OPLL, Wien - Geschichte einer Stadt, Wien 2003.

VOLLMER, Wörterbuch der Mythologie aller Völker, Neu bearbeitet von Dr. W. Binder, Stuttgart³1874.

Ernst WASMUTH, Orbis Pictus, Bd. 18 – Altfranzösische Bildteppiche, Berlin.

Wolfgang E. J. WEBER (Hg.), Der Fürst – Ideen und Wirklichkeiten in der europäischen Geschichte, Köln/Weimar/Wien 1998.

Angelo WALTHER, Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst, Düsseldorf 2003.

Herman Wiesflecker, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Bd. V. , München 1991.

Rudolf WITTKOWER, Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 2002.

Constant WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Siebenter Theil, Wien 1861.

Leopold Freiherr von ZEDLITZ-NEUKRICH, Neues preussisches Adels-lexicon; oder genealogische und diplomatische Nachrichten von den in der preussischen Monarchie ansässigen oder zu derselben in Beziehung stehenden fürstlichen, gräflichen, freiherrlichen und adeligen Häusern, Leipzig 1837.

3.3. Zeitschriftenartikel

Rotraud BAUER, Zur Ikonographie der Tapisserienserie „Die sechs Weltzeitalter“ im Kunsthistorischen Museum in Wien, In: Flemish Tapestry in European and American collections: studies in Honor of Guy Delmarcel, Turnhout 2003, 99-116.

Rotraud BAUER, Flämische Weber im deutschsprachigen Raum, In: Flemish Tapestry weavers abroad: emigration and the founding of manufactories in Europe, Leuven 2002, 63-89.

Wolfgang BEHRINGER, „Von der Gutenberg-Galaxis zur Taxis-Galaxis“. Die Kommunikationsrevolution – ein Konzept zum besseren Verständnis der Frühen Neuzeit, In: Johannes BURKHARDT, Christine WERKSTETTER (Hg.), Historische Zeitschrift - Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit, Beiheft 41, München 2005, 39-56.

Susan Groag BELL, Verlorene Wandteppiche und politische Symbolik. Die Cité des Dames der Margarete von Österreich, In: Une Femme de lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan, Liliane DULAC und Bernard RIBÉMONT (Hg.), Orleans 1995.

Heinrich BENEDIKT, Die Grafen von Harrach, In: Alte und moderne Kunst (=Österreichische Zeitschrift für Kunst und Kunsthandwerk und Wohnkultur, 5. Jg., Bd. 4), Wien 1960, 10-15.

Georg BIERMANN (Hg.), Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, 1909.

Richard BRILLIANT: The Bayeux Tapestry. A stripped narrative for their eyes and ears, In: Word & Image, 1991, 104.

Wolfgang BEHRINGER, „Von der Gutenberg-Galaxis zur Taxis-Galaxis“. Die Kommunikationsrevolution – ein Konzept zum besseren Verständnis der Frühen Neuzeit, In: Johannes Burkhardt, Christine Werkstetter (Hg.), Historische Zeitschrift - Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit, Beiheft 41, München 2005, 39-56.

Sabine BÜTTNER, Bilder als historische Quellen, online unter: <http://www.historicum.net/lehren-lernen/arbeiten-mit-quellen/bilder-als-quellen/> vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

Maria CSERNYÁNSKY, Flandrische Tapisserien im Vorarlberger Landesmuseum, In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseums, Freunde der Landeskunde, 1968/69, 26-38.

Peter M. DALY, The Sheldon „Four Seasons” tapestries at Hatfield House: a seventeenth- century instance of significant emblematic decoration in the decorative arts, In: Emblematica, Band 14, 2005, 251-269.

Eric DUVERGER Voruntersuchungen zur Literatur als Inspirationsquelle für die flämische Bildteppichkunst des 17. Jahrhunderts, In: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984, 91-122.

Friedrich ENGEL - JANOSI (Hg.), Formen der europäischen Aufklärung: Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft (=Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Bd.3, Wien 1976).

Rudolf FELBINGER, Höfische Repräsentation im Ende des 17. Jahrhunderts: Aspekte der Herrscherinszenierung am Beispiel des bayrischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (1662-1726), In: Verein für Geschichte und Sozialkunde (Hg.), Beiträge zur historischen Sozialkunde, Heft 4 (2001), Wien 2001.

Michael FISCHER, Das Leben gleicht den Jahreszeiten, IN: Populäre und traditionelle Lieder. Kritisch Historisches Liederlexikon, online unter: http://www.liederlexikon.de/lieder/das_leben_gleicht_den_jahreszeiten/ vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

Birgit FRANKE, Flämische Tapisserien des 17. Jahrhunderts, In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Heft 12, 2002, 27-40.

Stefan FÜSSEL, Klassische Druckmedien der Frühen Neuzeit, In: Johannes Burkhardt, Christine Werkstetter (Hg.), Historische Zeitschrift - Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit, Beiheft 41, München 2005,57-62.

Klaus GRAF, Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert, In: Chantal GRELL/Werner PARAVICINI/Jürgen VOSS (Hg.,)Les princes et l'histoire du XIVE au XVIIIe siècle (= Pariser Historische Studien 47), Bonn 1998, 1-11.

Stefan HAAS, Vom Schreiben in Bildern. Visualität, Narrativität und digitale Medien in den historischen Wissenschaften, In: zeitenblicke 5 (2006), Nr. 3, [2006-12-03], URL: http://www.zeitenblicke.de/2006/3/Haas/index_html vom 2.11.2007 [letzter Zugriff am 2.11.2007].

Ruth KALTENEGGER, Die Familie Harrach, das Königreich Neapel und Aufträge für Salzburg: familiäre Machtbestrebungen und die Auswirkungen auf eine aktive Kunstpolitik, In: Kunstgeschichte: Tagungsband; Mitteilungen des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker / Verband Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Band 20/21.2003/04, Wien 2004, 34-39.

Andre KRISCHER, Ein nothwendig Stück Ambassaden – Zur politischen Rationalität des diplomatischen Zeremoniells bei Kurfürst Clemens August, In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 205 (2002).

Kathrin KUTZERA, Die Restaurierung der Niederländischen Bildteppiche der Gemäldegalerie Alte Meister, In: Dresdner Kunstblätter, Heft 3, Band 48/2004, 147-177.

Sven LUKEN, Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 61 Bd., Heft Nr. 4 (1998), 449-490.

Esteban MAUERER, in: zeitenblicke 4 (2005), Nr. 2, [2005-06-28], URL: http://www.zeitenblicke.de/2005/2/Mauerer/index_html, vom 2.11.2007 [letzter Zugriff vom 2.11.2007].

Ingrid de MEUTER, Le peinture anversois Pieter Spierinx (1635-1711), createur de cartons de tapisseries, In: Flemish Tapestry in European and American collections: studies in honour of Guy Delmarcel, Turnhout 2003, 133-152.

Engelhart MICHEL, Die Rekonstruktion des Palais Harrach, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Nr. 7/1953, 26-31.

Sigrid PALLMERT, Der Allianzteppich und die Fragen von Selbstdarstellung, Repräsentation und Rezeption, In: Kunst und Architektur in der Schweiz, Band 53, Heft 1, 2002, 51-59.

Sabine PHILIPP, Hochzeitsgeschenk mit moralischem Anspruch: eine schweizerische Wollstickerei um 1600 aus dem Bayrischen Nationalmuseum, In: Kunst und Architektur der Schweiz, Bd. 53, Heft 1, 2002, 45-50.

Susanne Claudine PILS, Identität und Kontinuität. Die Erziehung zum Höfling am Beispiel der Harrach im 17. Jahrhundert, In: Dies., Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Jahrgang 10 (2000) Nr. 1.

Helga PUHLMANN, „nicht ohne Armut und selbst in der Erfindung lobenswert“: die Dresdner Bildteppiche nach Kartons von Raffael und ihre Bordüren, In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, Band 26, 1996/1997, 55-68.

Ellen REDLEFSEN, Das gräflich Harrach'sche Familienbild von Christoph Schomburg in Brugg a./Leitha, In: Nordelbingen, Bd. 39/1970, 127-134.

Andreas RUTZ, Ego-Dokument oder Ich-Konstruktion? Selbstzeugnisse als Quellen zur Erforschung des frühneuzeitlichen Menschen, In: Zeitenblicke 1 (2002), Nr. 2.

Regina SCHULTE (Hg.), Reading, Interpreting and Historicizing: Letters as Historical Sources, European University Florence, Departement of History and Civilization, EUI Working Paper HEC No. 2004/2, San Domenico 2004.

Dora Skamperls, ...der Verfluchte Kerl zürnet mich oft das ime möchte in die Ohren beissen... - Quellen zu Johann Lukas von Hildebrandt aus dem Harrachschen Familienarchiv, In: Hippolytus Neue Folge, St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde 28/29 (2004), St. Pölten 2004.

Dora SKAMPERLS, Neue Forschungen zu den Gärten der Grafen Harrach in Wien und Niederösterreich: Quellen aus dem harrachschen Familienarchiv, In: Die Gartenkunst, Band 16, Heft Nr. 2, o.O 2004, 291-310.

Michael SIKORA, Ungleiche Verbindlichkeiten. Gestaltungsspielräume standes verschiedener Partnerschaften im deutschen Hochadel der Frühen Neuzeit, In: zeitenblicke 4 (2005), Nr. 3, [13.12.2005],online unter:URL: http://www.zeitenblicke.de/2005/3/Sikora/index_html.

Herbert W. WURSTER, Fürstliche Repräsentationslandschaft: Land und Herrschaft und Kultur im Barock, In: Ein Hauch von Gold: Pomeranzen und Gartenkunst im Passauer Land, Regensburg 2005, 159-172.

Frank ZÖLLNER, Die Malerei des Quattrocento in Italien. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 10, o.O. 2002.

3.4. Internetadressen

Aloys Thomas Raimund, Graf Harrach, In:

<http://www.kunstkopie.de/a/kupezky-or-kupetzky-johan/count-alois-thomas-raimund-1.html> vom 21.10.2007 [letzter Zugriff vom 21.10.2007]

Johann Lukas von Hildebrandt, In:

<http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encycloped.h/h572164.htm> vom 25.11.2006 [letzter Zugriff vom 21.10.2007].

Das Gartenpalais Harrach, In:

<http://www.bezirksmuseum.at/landstrasse/page.asp/955.htm> vom 25.11.2006 [letzter Zugriff 21.10.2007].

Abbildung „Luna und Endymion“, In:

<http://art.pro.tok2.com/Greek/Endymion/coypel.jpg> vom 21.10.2007 [letzter Zugriff vom 21.10.2007]

Prugg an der Leitha von Georg Matthäus Vischer: Bruck/Leitha, 1672 entnommen aus:

http://www.noel.gv.at/service/K/K3/Ausstellung_Friedrich_Bernhard_Werner/bruckleitha.htm vom 26.1.2006 [letzter Zugriff 21.10.2007].

Andreas Pecar, Genealogie als Instrument fürstlicher Selbstdarstellung, In: zeitenblicke

4 (2005), Nr. 2, URL: <http://www.zeitenblicke.de/2005/2/Pecar/index.html> vom 13.1.2007 [letzter Zugriff 13.1.2007].

Caub am Rhein, In: <http://www.kaubamrhein.de/Deutsch/frameset.htm> vom 15.10.2007

[letzter Zugriff 15.10.2007]

Giovanni Stanetti, In: <http://aia.art-platform.com/stanetti.htm> vom 26.1.2007 [letztes

Update vom 21.10.2007].

Hersperidenäpfel, In: Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann,

http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8834.html vom 2.2.2006 [letzter Zugriff 21.1.2007].

Pazyrik-Teppich, In: [http://www.pakzad-](http://www.pakzad-orientteppiche.de/museum/teppichgeschichte/index.shtml)

[orientteppiche.de/museum/teppichgeschichte/index.shtml](http://www.pakzad-orientteppiche.de/museum/teppichgeschichte/index.shtml) vom 23.12.2006 [letzter Zugriff vom 21.10.2007].

Beowulf-Epos, In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Beowulf> vom 22.10.2006 [letzter

Zugriff am 21.10.2006]

Der Teppichwirker, Stich Weigel 1692, entnommen aus:

<http://www.deutschefotothek.de/obj70022349.html> vom 11.10.2007 [letzter Zugriff vom 11.10.2007].

Arazzo, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann:
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_576.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 21.10.2006]

Tapisseriemarke, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann:
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8892.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 21.10.2006].

Petit Patron, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann:
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6902.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 21.10.2007].

Verdüre, In: das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann:
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9340.html vom 29.12.2006 [letzter Zugriff 21.10.2007].

Ausschnitt des Teppichs von Bayeux, entnommen aus:
<http://www.turmhuegelburg.de/bau/teppich.html> vom 10.2.2007 [letzter Zugriff 21.10.2007]

Ivan Muchka, Sammlung und Ausstattung des Walleinstein Palais in Prag, In:
http://www.lwl.org/westfaelischegeschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=485&url_tabelle=tab_texte vom 8.1.2007 [letzter Zugriff 21.10.2007].

„Venus und Adonis“ – Tapiserie, In: http://www.goldenmean-uk.co.uk/acatalog/Basic_Products.html vom 11.10.2007 [letzter Zugriff 11.10.2007].

P. OVIDII METAMORPHOSIS - Edition von Sigmund Feyerabendt, Zehntes Buch, Frankfurt 1581, In: http://latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch10/vs10_1.htm vom 11.10.2007 [letzter Zugriff 21.10.2007].

Luna und Endymion, In: http://latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch10/vs10_1.htm vom 11.10.2007 [letzter Zugriff vom 11.10.2007].

Ovid, Artis amatory Libri Tres, Drittes Buch, Vers 85, Leipzig 1861, online unter:
<http://gutenberg.spiegel.de/ovid/arsamato/arsama31.htm> vom 28. 1. 2007 [letzter Zugriff vom 21.10.2007].

Apokryphe Schriften, In: Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann,
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_540.html vom 21.10.2007 [letzter Zugriff vom 21.10.2007].

4. Abkürzungsverzeichnis

<i>Abb.</i>	<i>Abbildung</i>
<i>AVA</i>	<i>Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien</i>
<i>Bd.</i>	<i>Band</i>
<i>bzw.</i>	<i>beziehungsweise</i>
<i>ca.</i>	<i>circa</i>
<i>d.h.</i>	<i>das heißt</i>
<i>Dipl.-Arb</i>	<i>Diplomarbeit</i>
<i>Diss.</i>	<i>Dissertation</i>
<i>dt.</i>	<i>deutsche</i>
<i>Ebd.</i>	<i>Eben dieser</i>
<i>f.</i>	<i>folgend</i>
<i>FA</i>	<i>Familienarchiv</i>
<i>Fasz.</i>	<i>Faszikel</i>
<i>fl.</i>	<i>Gulden</i>
<i>fürstl.</i>	<i>fürstlich</i>
<i>geb.</i>	<i>Geboren</i>
<i>gest.</i>	<i>Gestorben</i>
<i>Hg.</i>	<i>Herausgeber</i>
<i>HS.NR.</i>	<i>Handschriften Nummer</i>
<i>Inv.-Nr.</i>	<i>Inventar-Nummer</i>
<i>k.k.</i>	<i>kaiserlich königlich</i>
<i>n.Chr.</i>	<i>nach Christus</i>
<i>v.Chr.</i>	<i>vor Christus</i>
<i>Nr.</i>	<i>Nummer</i>
<i>NÖ</i>	<i>Niederösterreich</i>
<i>OÖLA</i>	<i>Oberösterreichisches Landesarchiv Linz</i>
<i>ÖSTA</i>	<i>Oberösterreichisches Staatsarchiv</i>
<i>sic!</i>	<i>Aus dem Originaltext (Quelle) unverändert übernommen</i>
<i>u.a.</i>	<i>unter anderem</i>
<i>Vgl.</i>	<i>Vergleiche</i>
<i>z.B.</i>	<i>zum Beispiel</i>

5. *Abstracts*

Bilder von Historien. Die Tapisserien der Familie Harrach als moralisches Hochzeitsgeschenk?

Diese Arbeit versucht aufzuzeigen, dass visuelle Quellen, besonders Gemälde und Tapisserien, weit mehr sind als schmückendes Beiwerk, entscheidende Rolle spielen hier Lokalität und Modus. Tapisserien wurden meist als Serien produziert, als Vorlagen dienten Gemälde, welche zuerst auf einen Karton gezeichnet wurden und so dem Weber als Vorlage dienten. Die Serie besteht aus sieben Tapisserien, welche heute als „mythologisch barocke Tapisserien“ bezeichnet werden.

Für die Prugger-Serie wurde, vom ehemaligen Kurator der Harrachschen Sammlung, Ludwig van Schoor als Maler und Jan van der Borcht als Weber angegeben. Nur eine Tapisserie aus Prugg trägt die Brüssler Stadtmarke – 2 B am unteren Rand, auf keiner der sieben Tapisserien ist ein Webermonogram zu finden. Die Tapisserien werden in einem Inventar aus dem Jahr 1753 genannt – bisher wurde angenommen, dass die Tapisserien von Friedrich August von Harrach, als er aus den Niederlanden 1743 nach Wien zurückkehrte, mitgebracht wurden.

Aufzeichnungen zeigen, dass die Familie Harrach Tapisserien in großer Zahl besaß; die Bestellungen sind in französischer, spanischer und italienischer Sprache abgefasst worden – zumeist mit sehr detaillierten Angaben von wem die Vorlagen stammen. Alle Tapisserien scheinen von gleicher Größe zu sein – es wurden nur die Seriennamen angegeben – meist als „Historie von...“.

Da der ursprüngliche Name dieser mythologisch barocken Tapisserien anscheinend nicht bekannt ist, erschwerte dies die Recherche.

Die einzelnen Tapisserien zeigen mythologische Motive, welche zum größten Teil aus den Metamorphosen des Ovid entnommen wurden.

1. Triumphzug des Bacchus und der Ariadne
2. Krönung der Flora durch Amor und Zephyr
3. Vier Jahreszeiten bringen Apoll ein Opfer
4. Venus und Adonis
5. Eurydike wird von der Schlange gebissen
6. Merkur übergibt den Bacchusknaben den Nymphen von Nysa

7. Diana und Endymion

Tapisserien wurden bereits seit dem Mittelalter zur Repräsentationszwecken eingesetzt und waren ein mobiles Gut. Je nach Beschaffenheit der Tapisserien, d.h. mit oder ohne Goldfäden, waren diese entsprechend kostbar und konnten durch ihr Medium, nämlich das Bild, verschiedene Aufgaben erfüllen, da sie ohne Sprache auskamen. So wurden diese für profane und religiöse Botschaften verwendet.

Die Prugger Tapisserien folgen diesem Beispiel – diese haben bei genauerer Betrachtung noch eine andere Botschaft. Die Botschaft nach außen ist die Repräsentation - der Herrschaftsanspruch, diese Tapisserien beinhalten noch einen anderen Code: Die Motive erzählen eine Geschichte bzw. ergeben sogar eine „Anleitung“ - Liebe, Heirat, Geburt des Kindes – ersten Sohnes, Schwierigkeiten, die Suche nach der göttlichen Liebe, Tod und den Kreislauf des Lebens – und ergeben somit einen moralischer Tugendkatalog.

Da es in der Bordüre erhebliche Abweichungen zu den anderen Serien gibt, und aufgrund der Recherchen, könnten diese Tapisserien anlässlich der Hochzeit von Friedrich August von Harrach und Eleonore von Liechtenstein erstanden worden sein – dies würde die Hochzeitstäubchen auf der Bordüre erklären. Sicher ist, dass sich die Tapisserien bereits unter Aloys Thomas von Harrach im Besitz der Familie befanden und welche von ihm dem Fideikommiss zugeordnet wurden.

Eine ähnliche Serie wie in Prugg gibt es im Kunsthistorischen Museum in Wien und in der Residenzgalerie in München – allerdings gibt es ebenso wie bei den Motiven bei den Bordüren Abweichungen.

Ebenfalls in Schloss Prugg findet sich das Familienbild von Friedrich August von Harrach und seiner Frau und 10 seiner 16 Kinder. Das Bild ist 4x3 m groß und passt nicht in dem Raum in dem es hängt. Nach dieser Identifizierung würde also, wenn die Datierung von 1742 stimmt, das jüngste Kind Maria Christina fehlen, welche 1742 (Ende des Jahres) eineinhalb Jahre alt gewesen wäre. Wahrscheinlich ist, dass es sich hier um Ferdinand handelt und das Bild 1739 gemalt wurde.

Dies wird durch Redlefsen bestätigt die bereits in den 1970 Jahren einen Bericht über „Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha“ verfasste.⁶²⁴

⁶²⁴ Ellen Redlefsen, Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a./Leitha, in: Nordelbingen, Bd. 39/1970, o.O, 124-134.

Friedrich August wird 1741 Generalgouverneur der Niederlande, sein Patent ist allerdings schon vom 12. November 1740⁶²⁵ – anlässlich dieser Berufung könnte auch das Bild in Auftrag gegeben worden sein, dies würde auch die über ein „Familienbild“ hinausgehende Symbolik erklären. Ein weiterer Hinweis ist der Orden des Goldenen Vlieses, welcher Friedrich August 1741 verliehen wurde und der auf allen Portraits abgebildet ist –auf dem Prugger Familienbild fehlt dieser. Das Bild weist eine Beschriftung und eine Datierung auf – beides scheint nachträglich angebracht worden zu sein. Der Herrschaftsanspruch wird durch den roten Baldachin unter welchem das Paar zentral sitzt unterstrichen, ebenso wie die purpurne Schärpe welche Friedrich August trägt. Ebenso wie der Hermlinbesatz den Eleonore trägt. Die Kinder halten kostbare Utensilien in den Händen – exotische Früchte, ein Papagei. Der kleine Hund im Vordergrund symbolisiert die Treue. Der Hintergrund des Bildes ist nicht eindeutig zu entziffern, handelt es sich hierbei um das Gartenpalais der Harrachs in der Ungargasse - von diesem existiert nur mehr ein Stich von Salomon Kleiner. Das Bild wurde von Christoph Schomburg im Auftrag von Friedrich August von Harrach gemalt, dies konnte anhand von Quellen und einem Artikel von Ellen Redlefsen bestätigt werden.

***Images of history. The tapestries of the family Harrach
as a moral wedding gift?***

This thesis tries to show that visual sources, especially paintings and tapestries, were far more than decorative embellishment. They played a decisive role for the aristocratic society in the 17th and 18th century. Nowadays, they are an important field of research not only for the art historian but also for the historian interested in depicting social codes.

Tapestries were mostly produced as series. The mythological subjects were first drawn to a carton which served as a template to the weaver. The tapestries to which I refer in my thesis were found in an inventory from 1753 and consist of seven tapestries which are today known as “mythological baroque tapestries”. According to the former curator of the Harrach collection we know Ludwig van Schoor as the painter and Jan van der Borch as the weaver of the tapestries of Prugg. It was previously assumed that

⁶²⁵ Johann Samuel Esch, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften der Künste in alphabetischer Reihenfolge, Zweite Section H-N, Leipzig 1828, 353.

Friedrich August von Harrach brought them back from the Netherlands to Vienna. Considering the fact that only one of the seven tapestries shows the city brand of Brussels on his bottom we have to put us the question if this supposition would bear closer examination. Unfortunately, there are no other monograms to find (for example the monogram of the weaver) which could light up the question of their provenience.

Records show that the family Harrach owned a large number of tapestries which have been ordered in several languages like French, Spanish or Italian. In the most case, we have detailed information about their nature as well as their depiction. As the original name of this mythological baroque tapestries to which I refer is apparently not known, the research turned out to become very difficult. The tapestries show mythological motifs which – for the most part – had been taken from the famous “Metamorphoses” of Ovid:

1. Triumph of Bacchus and Ariadne
2. Coronation of Flora and Zephyr by Amor
3. The four seasons bring a victim to Apollo
4. Venus and Adonis
5. Eurydice is bitten by the snake
6. Mercury brings the young Bacchus to the nymphs of Nysa
7. Diana and Endymion

Since the Middle-Ages, tapestries were not only a mobile good but also served as representational purpose. Depending on the nature of the tapestries – woven with or without gold threads – they were appropriately precious. Apart from their value that lies in the preciousness of tapestries, they also had an important symbolic value. Therefore, they were used to transport secular and/or religious messages. The tapestries of Prugg follow this example – a closer look to them reveals their hidden message; for the outside world they were seen as a kind of representation, for the Harrach they implied at the same time a social code known by the family members. The images tell a story or even result in a “guide” – love, marriage, child-birth of the first son, difficulties, the search for the divine love, death and the cycle of life. In a word, the tapestries were seen as a catalogue of moral and virtues.

6. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Doris Antonia Renata BINDER
Geburtsdatum: 29. Jänner 1975
Geburtsort: Linz
Staatsbgsch: Österreich

Berufliche Aus- und Weiterbildung:

Schulische Bildung: VS, HS, Gymnasium

1990-1992 2 Jahre Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe
(Schwerpunkt Fremdsprachen, Einführung in die EDV)

1992-1993 Wiener Schule für Körperpflege, 1010 Wien
Ausbildung zur Diplomkosmetikerin

1993-1994 1. Wiener Schönheitsfarm Aphrodite, 1020 Wien

1994 Renate Vargas, 1170 Wien, Diplomkosmetikerin
Monika Riemer, 1010 Wien, Diplomkosmetikerin

1995 Benesch & Co., 1180 Wien, Kosmetikerin und Parfümerie
Gesundheitsschule Hildegard von Bingen, 1070 Wien
Ausbildung zum Heilmasseurin und Heilbademeisterin

1995-1997 Therme Oberlaa, Kurmittelhaus, 1100 Wien
(Heilbademasseurin, Heilbademeisterin und Ausbildung
zur Unterwassergymnastik)
Ausbildung zur Unterwassergymnastik

- 1998 – 2001 Dr. Malus, 1020 Wien
(Heilmasseurin)
- 2005 Aushilfe in der Bibliothek der Akademie der Bildenden
Künste beschäftigt – Entlehnung (Zeitschriften-Wesen,
Mahnwesen, Fernleihe)
- 2007 - Akademie der bildenden Künste Wien, Entlehnung

Wissenschaftliche Ausbildung:

- 2002 Studienberechtigungsprüfung am Poly College für das
Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und
Politikwissenschaft.
- ab 2002 Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien;
1. Abschnitt mit „Auszeichnung“ bestanden;
Schwerpunkt: Adel in der Frühen Neuzeit, historische
Bildwissenschaften und Kulturgeschichte.
- 2006 Beginn der Diplomarbeit „Bilder von Historien. Die
Tapisserien der Familie Harrach als moralisches
Hochzeitsgeschenk?“.
Betreuerin: Univ. Doz. Dr. Beatrix Bastl.