



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das abgeschlagene Haupt als Thema in der Gemälde-
sammlung und Lebenswelt von Fürst Paul I. Esterházy“

Verfasserin

Margit Kopp, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Petr Fidler

Meinen Eltern

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINFÜHRUNG UND INTENTION	S.5
2. FORSCHUNGSLAGE	S.7
3. ZUR PERSON VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY	S.9
3.1. Situierung der Familie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	S.9
3.2. Erziehung	S.10
3.3. Politik und militärische Auseinandersetzungen	S.11
3.4. Mäzenatentum, Repräsentation, Bildprogramm	S.13
4. JUDITH-DARSTELLUNGEN AUS DER SAMMLUNG VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY AUF BURG FORCHTENSTEIN	S.14
4.1. Graf Paul Esterházy als Judith – Halbfigurenporträt	S.15
4.2. Graf Paul Esterházy als Judith – ganzfiguriges Porträt	S.21
4.3. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Cranach im Kunsthistorischen Museum Wien	S.26
4.4. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Cranach im Metropolitan Museum New York	S.29
4.5. Judith mit ihrer Dienerin vor dem Zelt des Holofernes	S.32
4.6. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Rubens	S.38
4.7. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Allori	S.42
4.8. Judith mit dem Haupt des Holofernes – mit Kerzenleuchter	S.46
5. WEITERE GEMÄLDE DER SAMMLUNG VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY ZUM GEWÄHLTEN FOKUS	S.51
5.1. Salome empfängt das Johanneshaupt	S.51
5.2. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers – nach Giovane	S.57
5.3. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers – nach Tizian	S.60
5.4. Salome und Hl. Katharina (?)	S.65
5.5. Jaël und Sisera – nach Goltzius	S.66
5.6. Mercur übergibt das Haupt des Argus – nach Lairese	S.70
6. VERSUCH EINER VERORTUNG DER GEMÄLDE JUDITHS, SALOMES UND JAËLS IM BILDPROGRAMM VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY	S.73
6.1. Burg Forchtenstein	S.73
6.2. Schloss Eisenstadt	S.80

7. MÖGLICHE SAMMLUNGSVORBILDER BEZÜGLICH JUDITH- ODER SALOME-DARSTELLUNGEN ALS BILDTHEMA FÜR FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY	S.85
7.1. Kaiser Rudolf II. (1552-1612)	S.85
7.2. Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662)	S.87
7.3. Herzog Maximilian I. von Bayern (1573-1651)	S.89
8. DAS ABGESCHLAGENE HAUPT UND SEINE BILDLICHE PRÄSENZ IM KONTEXT DER OSMANISCHEN BEDROHUNG	S.92
8.1. Judith und Holofernes in der Türkenpropaganda gegen Sultan Mehmed II.	S.92
8.2. Die Kopftrophäe als Signum des Sieges in Zeiten der osmanischen Bedrohung	S.94
9. DAS ABGESCHLAGENE HAUPT IN FÜRST PAUL I. ESTERHÁZYS LEBENSWELT UND SEINE MEDIALE PRÄSENZ	S.97
9.1. Die Schlacht bei Vezekény	S.97
9.2. Die Enthauptung von Paul Esterházy's Schwager Franz Nádasdy	S.102
10. ZUSAMMENFÜHRUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG	S.103
 <u>ANHANG</u>	
LITERATURVERZEICHNIS	S.107
ABBILDUNGSNACHWEIS	S.130
ABBILDUNGEN	S.133
ABSTRACT	S.172
CURRICULUM VITAE	S.174

1. EINFÜHRUNG UND INTENTION

Sollte man Vertreter der Familie Esterházy nennen, die wesentlich zum Aufstieg dieser Magnatendynastie beigetragen haben, so wäre wohl unter den ersten Paul I. (1635-1713) anzuführen (Abb.1). Jener Sohn Palatin Nikolaus Esterházy (1583-1645), der mit nur 17 Jahren nach den tragischen Ereignissen in der Schlacht bei Vezekény, in der sein Bruder Ladislaus und seine Cousins Kaspar, Thomas und Franz in einem Scharmützel mit osmanischen Soldaten ums Leben kamen, das Erbe anzutreten hatte. Vorgesehen war ursprünglich eine geistliche Karriere, aber das Schicksal meinte es mit dem jungen Grafen anders und hielt eine steile politische Karriere sowie Entfaltungsmöglichkeiten sonder Zahl bereit: Paul, in seinem religiösen Eifer und seiner Marienverehrung von seiner Mutter, Christina Nyáry, sowie durch die Jesuitenerziehung in Graz und Thyrnau geprägt, sollte seine Besitzungen nach den neuesten architektonischen Einflüssen ausbauen und ausstatten, seine musischen Talente entfalten, sich als Mäzen betätigen, die historische Schatzkammer auf Burg Forchtenstein erbauen und einrichten lassen, sich aber auch mit der ständigen osmanischen Bedrohung im 17. Jahrhundert auseinandersetzen. Die Fürstung durch Kaiser Leopold I. (Abb.2) im Jahr 1687 sollte den politischen Zenit seiner Laufbahn, aber auch eine Zäsur und stärkere Hinwendung zur Beschäftigung mit Kunst und Mäzenatentum bedeuten.

In meiner berufsbedingten Auseinandersetzung mit den Sammlungen der Fürsten Esterházy und den unterschiedlichen Familienmitgliedern der ungarischen Magnatendynastie in den vergangenen Jahren war natürlich auch immer wieder jener Paul I. Thema. Auf den ersten Blick schienen in der Fachliteratur zu seiner Person alle möglichen Schlüsse in den verschiedensten Themenschwerpunkten – von seiner Religiosität über seine Betätigung in den Türkenkriegen bis hin zu seinem literarischen Schaffen oder seinem Verhältnis zu Architektur und Kunst – bereits gezogen. Jedoch überraschte Paul I. durchaus jeweils aufs Neue, wenn es galt, die bisher gezeichneten Pfade zu verlassen, zu den Primärquellen und Inventaren zurückzukehren sowie den bisher getroffenen Aussagen mit einer gesunden Portion Skepsis zu begegnen und einen neuen Blickwinkel einzunehmen.

Zur Themenfindung und Themengewichtung der vorliegenden Arbeit trugen einige Erkenntnisse bei, die aus der Beschäftigung mit dem Bildprogramm Paul I. in seinen Besitzungen in Forchtenstein und Eisenstadt resultierten sowie einschneidende Ereignisse in seiner Biografie, die sich hier zu einem interessanten Fokus fügen sollten. So war es die Analyse der Gemälde in der Schatzkammer des Fürsten, seiner Bildthemen und deren Hängung vor allem im Eisenstädter Schloss, die mich auf eine auffallend große Zahl an Judith-Darstellungen aufmerksam machten. Die Durchsicht der auf Burg Forchtenstein gelagerten Gemälde auf dem Dachboden und in den Depots – dem Dornröschenschlaf

und dem Vergessen beinahe gänzlich anheimgefallen – förderte wunderbarerweise etliche Bilder zu Tage, die tatsächlich eindeutig als Judith-Darstellungen zu identifizieren waren, auch wenn diese meist völlig verschmutzt, löchrig und halb zerstört waren. Es ist dem Umstand zu verdanken, dass Burg Forchtenstein etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Teil als „Abstellplatz“ für alle möglichen sonst ungebrauchten oder für unbedeutend gehaltene Objekte diente und dass diese, trotzdem sie den Unbilden der Zeit, der Witterung, den Hinterlassenschaften so manchen Getiers und dem Vergessen überlassen waren, doch die Jahrhunderte überdauert hatten. Sie sind mittlerweile als spannender historischer Schatz zu werten. Zwar wurden bereits einige der Esterházy Gemälde (z.B. Porträts, Schlachtendarstellungen) vor allem von Géza Galavics¹, Klára Garas² oder Enikő Buzási³ angesprochen, analysiert und publiziert, aber es blieb offen, etliche der Gemälde in neue Zusammenhänge zu stellen und weitere – vielleicht auf den ersten Blick ungewöhnliche – Fragen zu stellen. So auch hinsichtlich der Ausstattungsbilder von Paul I., die ich im Rahmen eines Aufsatzes in Zusammenarbeit mit Stefan Körner 2010 bereits in Angriff genommen habe.⁴ Die damaligen Analysen geschahen bereits in Hinblick auf die hier vorliegende Arbeit, die an jene Ergebnisse anknüpft, aber einen engeren Fokus setzt und eine tiefgehendere und komplexere Beschäftigung mit jenem erlaubt.⁵

So wurde ein neuer Versuch hinsichtlich genauerer Zuordnung jener im Depot- und am Dachboden aufgefundenen Gemälde vorgenommen und festgestellt, dass bei eingehender Betrachtung der Bildthemen im Gesamtprogramm noch weitere Gemälde auftauchten, die das abgeschlagene Haupt zum Thema hatten. Natürlich ist hier in erster Linie das Salome-Thema zu nennen, aber auch weitere Motive aus der Bibel oder der Mythologie waren hier einzubinden. Spätestens zu diesem Zeitpunkt stellte sich die dringliche Frage nach dem Warum. Weshalb war es diese Thematik des abgeschlagenen Hauptes, die sich so oft im Bildprogramm Paul I. Esterházy wiederfand? Was hatte den Magnaten veranlasst, derartige Gemälde zu erwerben? War es Zufall oder hatte dieser Fokus Programm und eine Aussage? Wenn eine Absicht des Sammlers dahinterstand, welche? Um diese Fragen, die ansatzweise im Aufsatz von 2010 angegangen worden waren, weiter zu klären und die Antworten noch genauer zu schärfen, war es unabdingbar, die Biografie von Paul I. Esterházy noch eingehender zu untersuchen und

¹ Z.B.: Galavics 1986, Galavics 1992, Galavics (Brüssel) 2004.

² Garas 1999.

³ Buzási 1995, Buzási 2008.

⁴ Körner/Kopp 2010.

⁵ Hier sei der Esterházy Privatstiftung, aber vor allem Florian T. Bayer, dem Leiter der Abteilung Sammlung Privatstiftung Esterházy, mein größter Dank ausgesprochen. Ohne seine Zuführung der beschädigten und verschmutzten Gemälde zu einer Restaurierung wäre die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen. Bedanken möchte ich mich bei ihm auch für sein kollegiales Entgegenkommen und die Möglichkeit, Fotomaterial der Esterházy Privatstiftung für diese Arbeit verwenden zu können. Meinen ganz besonderen Dank möchte ich Herrn Univ. Prof. Dr. Petr Fidler aussprechen, der sich bereit erklärt hat, das von mir gewählte Thema der These zu betreuen.

mögliche Ursachen und Anstöße zu finden. Und diese scheinen tatsächlich vorhanden zu sein: teilweise in der Familiengeschichte der Esterházy als unumstößliche Marksteine der Identifikation und des Selbstverständnisses bis heute vermittelt und gegenwärtig, teilweise von Paul selbst beschworene und in seinem Tagebuch sowie seiner Schatzkammer manifestierte Aussage oder auch in einem politisch-familiären Ereignis, das möglicherweise ebenfalls seinen subtilen Niederschlag in der Bildthemenwahl Pauls I. fand.

Das Thema des abgeschlagenen Hauptes im Bildprogramm des Magnaten scheint durch unmittelbare Erlebnisse und Entscheidungen mit seiner Person untrennbar verbunden. Es könnte Ausdruck seiner Selbstwahrnehmung und Selbstdeutung sowie des daraus resultierenden Wunsches nach Visualisierung desselben in den Residenzen ebenso sein wie nach Initiierung und Inszenierung eines Familienmythos.

2. FORSCHUNGS-LAGE

Die Präsenz des Bildthemas des abgeschlagenen Hauptes im Bildprogramm von Paul I. Esterházy fand bisher in der Fachwelt keine Beachtung und erfuhr keine spezifische, umfangreiche Untersuchung. Wohl findet man Publikationen zu einzelnen Gemälden, Sujets oder seinem Mäzenatentum – vor allem im ungarischen Forscherkreis, wie oben angedeutet –, aber dieser Fokus wurde noch nicht gesetzt. Erstmals deutet sich bei Körner/Kopp 2010 jene Thematik im Rahmen der Untersuchungen zum Bildprogramm Esterházy an und es werden zur Analyse Ereignisse im Zusammenhang mit seiner Person, der ungarischen Geschichte, seiner Ahnengalerie oder Schatzkammer in Beziehung gesetzt. Der im Aufsatz unternommene Versuch einer erstmaligen Zusammenschau der Bildprogramme Pauls I. in seinen verschiedenen Besitzungen und die Frage nach seiner diesbezüglichen Intention und seines Geschmacks ist erfolgt. Nun soll in der vorliegenden Arbeit das Thema des abgeschlagenen Hauptes herausgegriffen und vertieft einer eingehenden Analyse zu Verortung, Intention und Vorbildern untersucht werden.

Im Folgenden sollen die historische Person Paul I. Esterházy und seine Wurzeln kurz umrissen werden – seine Erziehung und Bildung, sein Bildprogramm. Kurz dargestellt werden muss zur Sichtbarmachung des historischen Kontextes aber auch die politische Situation im westungarischen Grenzraum, die osmanische Bedrohung in jenen Tagen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, um eine Einbettung des Magnaten in seine Lebenswelt möglichst bündig darzustellen. Kern der Arbeit ist die Vorstellung und Analyse

der einzelnen von der Autorin aufgefundenen, ausgewählten und häufig erstmals angesprochenen Gemälde. Hierbei soll jeweils, soweit möglich, auf einen unmittelbaren Bezug zur Biografie von Paul I. geachtet und dieser aufgezeigt werden. Auch wird der Versuch unternommen, Vorbilder zu den Esterházy Gemälden zu finden oder Inspirationen hierzu herauszuarbeiten. Die vorgestellten Gemälde der Esterházy Sammlungen werden im Anschluss dahingehend analysiert, wo deren Sujets einst im Eisenstädter Schloss oder auf Burg Forchtenstein platziert und präsentiert waren. Soweit möglich, werden Verknüpfungen mit den Angaben in den Inventaren und den analysierten Gemälden hergestellt, Zuordnungen getätigt und eine mögliche Intention Esterházy in der Hängung herausgearbeitet. Ein weiterer zentraler Punkt im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist die Frage nach möglichen Vorbildern des Sammelns des Fürsten von gerade diesem Thema. Es ist zu klären, ob, und wenn ja, an welchen Sammlungen er sich orientiert haben könnte. Hieran wird sich ein Exkurs zum Motiv des abgeschlagenen Hauptes und seiner bildlichen Präsenz im Kontext der osmanischen Bedrohung anschließen. In diesem soll an ausgewählten Beispielen das Judith-Thema in der Türkenpropaganda angesprochen und die Kopftrophäe als Zeichen des Sieges während der osmanischen Bedrängnis betrachtet werden. Einen wichtigen Punkt, der in der Betrachtung der Thematik unerlässlich ist, stellt die Analyse von bestimmten biografischen, möglicherweise traumatischen Ereignissen in Pauls unmittelbarem familiärem Umfeld dar, die ebenfalls Eingang in die Darstellungswelt seiner Sammlungen gefunden haben. Vor allem wird die Verkörperung der alttestamentarischen Judith durch Paul Esterházy im Rahmen einer Schulaufführung bei den Jesuiten in Tyrnau noch stärker als bei Körner/Kopp zu berücksichtigen und ihr noch mehr Aufmerksamkeit zu schenken sein. Hierfür werden die Untersuchungen von Éva Knapp, die sich eingehend mit der Forschung zu jenem bestimmten Schuldrama beschäftigt hat, herangezogen. Indem sie bisherige Erkenntnisse hierzu kritisch hinterfragte und neue Forschungsansätze fand, konnte sie u.a. Ungereimtheiten zur Datierung des Stücks glaubwürdig lösen. Ihr Herausstreichen der Verknüpfungen zwischen Judith und Maria in diesem Stück und des Aufführungsanlasses selbst wird einen wesentlichen Beitrag zur Lösung der Frage nach der Intention Paul Esterházy hinsichtlich des abgeschlagenen Hauptes und seiner Darstellungsweise auf den erhaltenen Gemälden bilden.

3. ZUR PERSON VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY

3.1. Situierung der Familie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

In einem Jahrhundert, in dem Mitteleuropa abermals der Türkengefahr ausgesetzt war und religiös-politisch motivierte Glaubens- und Machtkämpfe tobten, wurde Paul Esterházy (1635-1713) als Sohn des ungarischen Palatins, des Stellvertreters des ungarischen Königs, in eine aufstrebende Adelsfamilie hineingeboren, wobei jener Aufstieg erst durch seinen Vater Nikolaus (1583-1645) in nur einer Lebensspanne durch Annahme der katholischen Konfession⁶, gelungene Heiratspolitik, diplomatisches Geschick, Zuverlässigkeit und politische Orientierung am Hause Habsburg ermöglicht worden war. In erster Ehe mit Ursula Dersffy (1583-1619), der Witwe seines einstigen Dienstherrn Franz Magócsy, verbunden, gelangten beachtliche Geldwerte sowie Grund und Boden – z.B. die Herrschaft Landsee/Lackenbach und Munkács⁷ – an Nikolaus Esterházy. Auch die zweite Ehe, die der talentierte Adelige nach dem Tod seiner ersten Frau einging, sollte sich in wirtschaftlicher sowie gesellschaftlicher Hinsicht lohnen. Christina Nyáry (1604-1641), Witwe des Hauptkapitäns der oberungarischen Festungen Emmerich Thurzó, war anlässlich der Vermählung mit Esterházy wie ihre Vorgängerin zum katholischen Glauben konvertiert, entstammte wie Ursula altem, ungarischem Adel und garantierte ihrem zweiten Gatten eine Festigung, ja sogar eine Erweiterung seines Vermögens, seiner gesellschaftlichen Stellung und somit auch seiner politischen Bedeutung. In die Zeit seiner zweiten Ehe fällt u.a. die Verleihung des Erbgrafentitels von Forchtenstein, er wurde Kaiserlicher Kammerherr, Obergespan von Eisenstadt und Ödenburg, erhielt den Orden vom Goldenen Vlies und wurde zur Krönung seiner politischen Laufbahn 1625 zum Palatin des Königreichs Ungarn gewählt.⁸

Nikolaus galt als standhafter Katholik, der die auf seinen Gütern lebenden Protestanten zur Rückkehr oder zur Annahme des katholischen Glaubens bewegen wollte und somit eifrig die Gegenreformation unterstützte. Ordensleute wie Franziskaner und vor allem Jesuiten sollten hierbei missionierend behilflich sein.⁹ Privat umgab sich Esterházy mit Jesuiten, die am Hof als Beichtväter, Prediger und Lehrer seiner Kinder fungierten. Besonders hervorzuheben ist hier Pater Matthias Hajnal, der als Missionar tätig war und 1628 für Christina, Pauls Mutter, auf ihren Wunsch hin für sie ein eigenes Gebetbuch erstellte.¹⁰ Auch die Bemühungen des im von Nikolaus gegründeten Eisenstädter Franziskanerkloster wirkenden Schriftstellers Martin Kopcsányi Pap, die Verehrung

⁶ Er hatte zuvor am Jesuiten-Gymnasium in Tyrnau studiert: Szaniszló 2008, S.128. Laut Rittsteuer studierte er bei den Jesuiten in Sellye und Wien: Rittsteuer 2001, S.363.

⁷ Heute in der Ukraine gelegen.

⁸ Zur Person Palatin Nikolaus Esterházy: Péter 1993.

⁹ Szaniszló 2008, S.128-130, Kovács 1999.

¹⁰ Rittsteuer 2001, S.364; v.a. Kovács 1999, S.271-272.

Mariens den Konvertiten nahezubringen und zu verinnerlichen, fielen bei Christina auf fruchtbaren Boden. In einem ihr gewidmeten und übergebenen Werk zierte das Titelblattverso Maria als Patrona Hungariae.¹¹ Nicht nur durch Einbeziehung von Jesuitenpatern in seine Rekatholisierungsbestrebungen, sondern auch durch bauliche Maßnahmen unterstützte Nikolaus Esterházy diesen Orden; er ließ in Tyrnau eine Jesuitenkirche errichten, die, Johannes dem Täufer geweiht, im 17. Jahrhundert als Grablege der Esterházy dienen sollte.¹²

3.2. Erziehung

Die Lehren des Jesuitenordens, seine Unterrichtsmethoden, Lehr- und Lerninhalte, ja seine Omnipräsenz in den Adelskreisen des 17. Jahrhunderts – auch in Bezug auf Knabenerziehung der ungarischen Aristokratie – prägten die Schul- und Studienjahre von Paul Esterházy. Schon von klein auf war er am Hof seines Vaters von Jesuiten umgeben und seine Mutter Christina vermittelte ihm durch ihre Religiosität und die tief empfundene Verehrung Mariens unmittelbar aufrichtig gelebten Glauben. Zeit seines Lebens zählte er zu den glühendsten Marienverehrern, zum Ausdruck gebracht durch regelmäßige Wallfahrten, in literarischen und musikalischen Werken aber auch anhand von unzähligen beauftragten, erworbenen, aber auch selbst gemalten Marienbildnissen.¹³ Den Unterweisungen am Hof seines Vaters folgte 1646 der Unterricht am Jesuiten-Gymnasium in Graz¹⁴ und später bei den Jesuiten in Thyrnau. Von seiner bereits damals vorhandenen innigen Verehrung Mariens zeugen die Worte „Mariano honori“¹⁵ auf seinen Schulheften sowie die Bekleidung des Amtes des Rektors der Marien-Kongregation: der Kongregation der „Unbefleckten Heiligen Jungfrau“¹⁶ und 1651 jener vom „Besuch der Heiligen Jungfrau“¹⁷. In seiner Schulzeit bei den Jesuiten tat sich Paul besonders in Theateraufführungen hervor, in denen er stets bedeutende Rollen verkörperte. So spielte er u.a. König Joas¹⁸, Judith¹⁹, die Hl. Katharina²⁰, Jesus²¹ oder auch den Hl. Franz

¹¹ Kovács 1999, S.270-271.

¹² Zur Jesuitenkirche in Tyrnau: Fidler 1990, S.118-123.

¹³ So ist z.B. im Schatzkammerinventar von 1696 ein von ihm selbst gemaltes Marienbild angeführt: „Imago B : V : Maris dolorosá in agonia existentis, per Cellmum. Principém Palatinum adhuc in Anno 1656 picta.“, in: MOL, P. 108., Rep. 8, Fasc. C., Nr.37/NB.

¹⁴ Wobei seine Tagebuchaufzeichnungen am Beginn des 6. Kapitels anführen, dass in Graz u.a. auch der künftige ungarische König Ferdinand IV., seine Schwester (spätere Königin Spaniens) sowie Leopold, der spätere Kaiser Leopold I. unterrichtet wurden. Paul war somit bereits in Kindertagen mit Leopold I. freundschaftlich und in religiös-geistiger Haltung verbunden. Vgl.: Bubics/Merényi 1895, S.85.

¹⁵ Z.B.: MOL, P. 125. Fasc. 53., Rep. 11957.

¹⁶ Bubics/Merényi 1895, S.87. Zu einer allgemeinen Kurzbiografie Paul Esterházy's siehe auch: Fazekas 1993.

¹⁷ Bubics/Merényi 1895, S.98.

¹⁸ Ebd., S.86.

¹⁹ Ebd., S.87.

²⁰ Ebd., S.88.

²¹ Ebd., S.94.

Xaver²². Derartige Auftritte vor Publikum bereiteten die jungen Adeligen wie Paul nicht unwesentlich auf ihre künftigen politischen Aufgaben vor, indem sie sich mit Rhetorik, körperlicher Präsenz und der Präsentation ihrer Person in der Öffentlichkeit auseinandersetzen mussten und sich all diese Fertigkeiten gleichsam spielerisch – verknüpft mit theologischen und philosophischen Inhalten – aneigneten.²³ Paul war offenbar vom Jesuitenorden und seinen Lehren angetan und vermerkte in seinem Tagebuch, dass sein Lehrer Aincsics den Orden mit derart schönen Worten gelobt und die Vorteile des Mönchdaseins so hervorgehoben habe, dass er in Betracht ziehe, Jesuit zu werden.²⁴ Doch derartige Pläne sollten sich binnen kürzester Zeit zerschlagen, denn schon 1652, im Alter von nur 17 Jahren, musste Paul Esterházy das Erbe antreten, da in der für ihn schicksalhaften Schlacht bei Vezekény nicht nur drei Cousins, sondern auch sein älterer Bruder und Familienoberhaupt, Ladislaus, ums Leben kamen.²⁵

3.3. Politik und militärische Auseinandersetzungen

Um das Familienvermögen zu sichern, heiratete Paul Esterházy nach dem Tod seines Bruders Ladislaus unverzüglich mit Dispens des Papstes die Tochter seines Halbbruders Stephan, Ursula. Er nahm die Verwaltung und Mehrung des ererbten Besitzes auf und war immer wieder in den Kampf gegen die von Osten heranrückenden Türken eingebunden. Er focht in 15 Schlachten gegen den Feind, war in der Schlacht von St. Gotthard/ Mogersdorf im Einsatz, kämpfte im Sommer- und Winterfeldzug 1664 und soll schließlich sogar in der Schlacht um Wien durch eine Kugel verwundet worden sein.²⁶ An Papst Innozenz XI., der sich vehement um eine Allianz gegen die heranrückenden Türken bemühte, übersandte Paul eine 1684 bei der Burg Erczi erbeutete osmanische Fahne.²⁷

Seine Ländereien nahmen während der Kriegsjahre erheblichen Schaden und auch die Bevölkerung hatte unter den kriegerischen Auseinandersetzungen, aber auch unter den marodierenden kaiserlichen Truppen zu leiden. In seinem Testament von 1695 äußert sich Paul zu den damaligen Ereignissen so:

„Zu diesem [den Unkosten] kommt noch, daß während des unglücklichen Türkenkrieges, als die Flut der Heiden auch Wien belagerte, die Türken mit Ausnahme des Schlosses Forchtenstein alle meine Besitzungen eroberten, das Schloß Kittsee mit

²² Ebd., S.98.

²³ Jesuitenerziehung und Jesuitentheater: Müller 1930, Schröteler 1940, Szarota 1979-1987.

²⁴ Bubics/Merényi 1895, S.92.

²⁵ Zur Schlacht bei Vezekény: Körner/Bayer/Dziersk/Kopp 2006, S.42-58 und Bubics/Merényi 1895, S.100-104.

²⁶ Fazekas 1993.

²⁷ Körner/Bayer/Dziersk/Kopp 2006, S.111, Kat.Nr.172.

der ganzen Herrschaft zusammen bis zum Boden niederrissen, die Herrschaften Forchtenstein, Eisenstadt, Kapuvaer, die Herrschaften Landsee und Lockenhaus gänzlich in Asche legten, meine schönsten Meierhöfe mit Wirtschaftsgeräten, Frucht und Wein und anderen vollständig verwüsteten, mehr als 10.000 Seelen in meinen Herrschaften töteten oder in grausame Gefangenschaft schleppten. Aus meinem Schloß in Eisenstadt haben sie den größten Teil meiner Möbel verschleppt, mit einem Worte, sie verursachten mir einen Schaden bei 2 Millionen Gulden. Und alles das darum, weil ich ihnen nicht gehorchen wollte, sondern meinem König treu blieb, und weil ich eher bereit war, auch den Tod zu erdulden, als gegen meinen Gott, gegen meinen gekrönten König und gesetzlichen Herrn und gegen das Christentum zur Waffe zu greifen. Und ich hätte meine Güter retten können, wie dies einige auch taten, wenn ich geneigt gewesen wäre, gegen mein Gewissen und meine schuldige Treue zu verstoßen, weil dies aber ein ehrlicher, treuer und guter Christ nicht tun kann, obwohl ich infolge der erlittenen Schäden auch die größte Not erdulden mußte, freue ich mich dennoch, daß mir der Allmächtige soviel Gnade gegeben hat und mich unwürdigen Sünder auch in der Zeit einer so schweren Gefahr, in seinem eigenen und im Dienste des Christentums und der Treue erhalten hat. Als dieses so geschah, mußte ich mit meiner Frau und meinen Kindern in Passau und Linz und anderen Orten, wohin ich meinem allergütigsten Kaiser und König folgte, schrecklich teuer leben. Nach diesem nahm ich mit dem christlichen Heere und dem erhabenen König Polens mit meinen wenigen, noch übrig gebliebenen Soldaten an der Schlacht bei Wien teil.²⁸

In diesen Zeiten der Bedrängnis durch die Osmanen verabsäumte Esterházy jedoch nicht, sein Erbe und seinen Einfluss zu mehren, einerseits indem er Grund und Boden ankaupte, andererseits aber auch, indem er – wie sein Vater – wohl kalkulierte Heiratspolitik betrieb. Nach dem Tod seiner ersten Frau ehelichte er Eva Thököly, die Schwester des Kuruzzenführers Imre Thököly, der mit den Osmanen sympathisierte und gegen den Kaiser mobil machte. Durch diese Eheschließung 1681 gedachte sich Esterházy offensichtlich gegen den Aufständischen abzusichern, geriet aber in politischer Hinsicht zunehmend ins Hintertreffen. Dennoch setzte er die steile Karriere seines Vaters fort, trat als gewählter Palatin ab 1681 in dessen Fußstapfen, war u.a. wirklicher kaiserlicher geheimer Rath, Ritter des Ordens des Goldenen Vlieses und krönte seine politische Karriere durch die Erlangung des Fürstentitels im Jahr 1687. Hierbei spielte das Engagement Esterházy's gegen die Osmanen, aber vor allem sein Einwirken auf die Durchsetzung der erblichen ungarischen Königswürde für das Haus Habsburg 1687 eine wesentliche Rolle.²⁹

²⁸ Puff 1953, S.8.

²⁹ Fazekas 1993.

3.4. Mäzenatentum, Repräsentation, Bildprogramm

Paul Esterházy hatte sich jedoch nicht allein der Verteidigung des Abendlandes, des christlichen Glaubens und seiner Güter gewidmet, sondern suchte auch seine Stellung und Person mithilfe von Kunst und Architektur in Szene zu setzen. Und er tat dies mit klugem Verstand, Orientierung am Hause Habsburg und mit dessen Hofmalern, Hofarchitekten und mit eindringlich plakativen, medialen Mitteln. Er setzt Architektur, Skulptur, Malerei, Grafik und kunstgewerbliche Objekte ein, um seine Person, seine Familie und den Anspruch der Esterházy auf Macht, Würde und Stand zu dokumentieren und aller Welt vor Augen zu führen.

Die alte Eisenstädter Burg wurde unter Paul Esterházy ab 1663 u.a. mit Hilfe italienischer Baumeister, Maler, Stuckateure, die auch im Dienste des Kaisers standen, zu einem Barockschloss um- und ausgebaut: mit einem imposanten Bildprogramm, das u.a. Feldherrnbüsten und Feldherrnskulpturen, Kaiser- und Herrscherporträts sowie die omnipräsenten Ahnenbildnisse zeigte, mit einer Gemäldegalerie, die sich über mehrere Räume erstreckte, mit einer Schatzkammer und einer wohlgeordneten Bibliothek sowie mit einem illustren Garten nach italienischem Vorbild.³⁰ Als dieses Meisterstück vollbracht war, baute er seine zweite bedeutende Besitzung, Burg Forchtenstein, zum Bollwerk und Rückzugsort für einen militärischen Ernstfall aus und der konnte aufgrund der Türkengefahr jeden Tag eintreten. Die Burg wurde aber auch zum Familientresor mit einer prächtigen Kunst- und Wunderkammer voller Kuriositäten, wertvollster Kunstobjekte sowie Familienpreziosen.³¹ Wurden Gästen in Eisenstadt bereits unzählige Familienporträts in beinahe allen Räumen präsentiert, jedoch mit Zugabe einer respektablen Zahl von Herrscher- und Feldherrnporträts, mythologischen Szenen, Schlachtenbildern etc., so fanden sich auf Forchtenstein beinahe ausschließlich Familienbildnisse. Auffallend ist jedoch auch die große Zahl an Marien- und Judith-Darstellungen. Ahnen, Marien, Judiths – das war der Schwerpunkt im Forchtensteiner Bildprogramm.³²

Im letzten Drittel seines Lebens widmete sich Paul nun wohl vermehrt der Zusammenstellung, Beauftragung und dem Ankauf von Kunstwerken für seine Kunst- und Wunderkammer auf Burg Forchtenstein sowie für die Gemäldesammlungen im Eisenstädter Schloss und im Wiener Palais in der Wallnerstraße.³³

³⁰ Zur Baugeschichte des Schloss Eisenstadt vgl. Holzschuh 1995, zum Bildprogramm vgl. Körner/Kopp 2010.

³¹ Zur Baugeschichte der Burg Forchtensteins vgl. Holzschuh 2001.

³² Zum Bildprogramm Paul I. Esterházy vgl. Körner/Kopp 2010.

³³ Zu Pauls Hinwendung zu einem verstärkten Mäzenatentum vgl. Galavics 1992.

4. JUDITH-DARSTELLUNGEN AUS DER SAMMLUNG VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY AUF BURG FORCHTENSTEIN

Bei der Durchsicht von Gemäldeinventaren aus der Zeit Paul I. Esterházy, den Gemäldeinventaren von 1692³⁴ und 1694³⁵ von Burg Forchtenstein sowie dem Inventar des Eisenstädter Schlosses aus 1721/22³⁶, fiel die häufige Nennung von Judith-Darstellungen ins Auge. Da Pauls Söhnen, Joseph und Michael, jeweils nur eine relativ kurze Zeit als Majoratsherren vergönnt war, kann auch jenes Inventar von 1721/22, das rund acht Jahre nach dem Tod des Fürsten Paul entstand, noch als Zeugnis seiner Gemäldesammlung im Eisenstädter Schloss herangezogen werden. Bestand und Hängung wurden von seinen Söhnen sicherlich kaum in umfassender Weise verändert.³⁷

Die im Gemäldedepot und am Dachboden von Burg Forchtenstein für die vorliegende Arbeit erfolgte genaue Sichtung der Gemälde bestätigte letztendlich tatsächlich die Häufigkeit des genannten Bildthemas und mehr noch – es schienen sich die meisten Judith-Darstellungen erhalten zu haben. Die Gemälde des Eisenstädter Schlosses, die Paul dort für sein Bildprogramm zusammengetragen hatte, gelangten spätestens Mitte des 18. Jahrhunderts auf Burg Forchtenstein, um dem neuen Zeitgeschmack und einer neuen Innenraumgestaltung im Schloss Platz zu machen.³⁸ Die Verbringung der meisten Gemälde, vor allem jener von geringerer Qualität, ist aber wohl doch früher anzusetzen, nämlich mit der Vermählung von Paul II. Anton Esterházy mit Maria-Anna Lunati Visconti, einer Hofdame von Elisabeth Charlotte de Bourbon-Orléans, die viele Jahre in Schloss Luneville verbracht hatte. Sie brachte lothringische Künstler an den Esterházy Hof und nahm sich der zeitgemäßen Umgestaltung von Schloss und Park in Eisenstadt an.³⁹

Im Folgenden sollen nun die noch auf Burg Forchtenstein befindlichen bzw. aufgefundenen Judith-Darstellungen einer – zumeist ersten – Beschreibung und Analyse unterzogen werden. Des Weiteren wird versucht, unmittelbare Vorbilder ausfindig zu machen, anzusprechen und mit dem jeweiligen Forchtensteiner Werk zu vergleichen. Wo dies nicht eindeutig möglich ist, soll zumindest eine adäquate Quelle der Inspiration angeführt werden.

³⁴ Magyar Ország Levéltár (künftig "MOL" abgekürzt) P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38.

³⁵ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38/1.

³⁶ EPA, Prot. 6.022.

³⁷ Körner/Kopp 2010, S.230; Garas 1999, S. 104.

³⁸ Harich 1972, S.130.

³⁹ Perschy 1995, S.51-52.

4.1. Graf Paul Esterházy als Judith – Halbfigurenporträt

Anonym

1650

Öl auf Leinwand

Bezeichnet unten rechts:

„Effigie Comitiss Pauli Esterhas Altae Suae 15 Ao 1650“

Ehemals Burg Forchtenstein – Schatzkammer

Verbleib heute unbekannt

Abb.3

Literatur: Bubics/Merényi 1895, S.87, Abb.S.89; Galavics 1992, S.123; Körner/Kopp 2010, S.228-230, S.241.

Zu diesem Porträt ist festzuhalten, dass es heute verschollen ist und sein annäherndes Aussehen nur mehr über die farbige Illustration in der Publikation zur Person von Paul Esterházy von Bubics/Merényi überliefert ist⁴⁰, wobei diese Illustration in ihrer Wiedergabe des Sujets wohl eine Vereinfachung der Formen gegenüber dem ursprünglichen Ölbildnis erfahren hat.

Stolz präsentiert sich der junge Paul Esterházy dem Betrachter – mit offenem Blick und in selbstbewusster Pose (Abb.3). Doch ist hier tatsächlich ein Knabe porträtiert? In Frauenkleidern, mit kunstvoll arrangiertem Haar und mit kostbarem Geschmeide? Oder ist es doch das Porträt einer jungen Frau aus ungarischem Adel? Weshalb dann aber ein erhobenes Schwert, das sie bedeutungsvoll präsentiert? Diesem auf den ersten Blick irritierenden und ungewöhnlichen Gemälde im Bildprogramm von Paul Esterházy kommt in der Betrachtung des gewählten Themas eine Schlüsselrolle zu und es verdient im Folgenden eingehende Betrachtung!

Die Person, die in etwa bis zum Hüftbereich gezeigt wird, nimmt den gesamten Bildraum ein. Der Oberkörper ist leicht aus der horizontalen Bildachse gedreht, die linke Schulter dem Betrachter zugewendet, der linke Arm wird frontal auf diesen zugeführt, findet seinen Halt auf einer Art Pult, auf dem die linke Hand ruht, die eine Schwertscheide umfasst. Die Öffnung, aus der das Schwert eben herausgezogen worden zu sein scheint, wird hier gut sichtbar präsentiert. Der rechte Arm ist angewinkelt, wobei der Unterarm mit dem Schwert in der Hand aus der Bildtiefe dem Betrachter entgegengehalten wird. Durch die Haltung und Positionierung beider Arme sowie das eindringlich präsentierte Schwert, das in seiner gesamten Länge kerzengerade und in seiner Vertikalen dem Betrachter vollkommen bildparallel entgegengehalten wird, wird eine gewisse Distanz zu ihm aufgebaut. Und auch der im rechten Bildvordergrund positionierte, pultartige Aufbau, auf dem Arm, Hand und Schwertscheide ruhen, lässt eine Barriere entstehen. Diese ist Trägerin für die äußerst bedeutende und erhellende Inschrift: „Effigie Comitiss Pauli

⁴⁰ Bubics/Merényi 1895, Abb. S.89.

Esterhas Altae Suae 15 Ao 1650". Sie weist nun die Person auf dem Bildnis eindeutig als Paul Esterházy aus und liefert mit der angegebenen Datierung von 1650 eine Erklärung für die Präsentation eines Knaben in Frauenkleidern und -schmuck mit erhobenem Schwert: Tatsächlich handelt sich bei dem Bildnis nämlich um das Porträt des fünfzehnjährigen Paul, das ihn als alttestamentarische Judith und mit erhobenem Schwert zeigt. Es wurde nach seiner Verkörperung dieser Heroine in einer Theateraufführung im Tyrnauer Jesuitenkolleg gefertigt und zwar der Inschrift nach 1650.⁴¹ Laut den Ausführungen von Géza Galavics wurde das kleine Brustbildnis von Pauls Lehrer in Auftrag gegeben.⁴² Der bisher nicht identifizierte Maler stellte den jungen Aristokraten und späteren Fürsten in der Gewandung und mit dem Schmuck der Zeit dar, wie man es auf den zahlreichen Ahnenporträts der Familie aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sieht, die auf Burg Forchtenstein ausgestellt sind oder im Depot aufbewahrt werden. Man erkennt etwa beim Porträt der Helena Illésházy (Abb.6), Gattin von Franz Esterházy, einen ganz ähnlichen Blusenausschnitt, den mit schwarzer Spitze gestalteten Kragenbesatz und das vorne geschnürte Mieder. Auch ein aufwändiger Anhänger in Maschenform und mit Edelsteinen reich besetzt, wie ihn die ungarischen Aristokratinnen gerne trugen, hat seinen Platz am Dekolletee gefunden. Perlenkette und Ringe schmücken Paul in der Rolle als Judith ebenfalls. Er trägt offenbar eine aufwändig gearbeitete, gelockte Perücke mit „Häubchen“, wie dieses z.B. auch am Ahnenporträt von Christina Nyáry⁴³ (Abb.8) in etwas abgewandelter Form zu sehen ist. Und wie seine Schwester Anna Julia⁴⁴ (Abb.7) trägt er einen mit Edelsteinen und Perlen besetzten Anhänger im Haar. Ein von der linken Schulter aus drapiertes Band ist ebenfalls auf einem erhaltenen Ahnenporträt auf Burg Forchtenstein in dieser Form zu erkennen und zwar wieder auf dem Bildnis der Helena Illésházy. Es ist den Stoffbändchen oder Perlenschnüren (Abb.7) zuzuordnen, die von einem Miederrand zum anderen führen und an ihrem Fixierungspunkt meist mit einer Masche verziert sind. Bei Paul verläuft das Band in größerer Geste von der Schulter über den Oberkörper und hinunter in Richtung rechter Hüfte und ist eine weitere Spielart eines derartigen Miederschmuckes.

Beeindruckend ist der frische, unbekümmerte und vor allem stolze Blick des jungen Paul, der uns im Kostüm der Judith entgegen sieht. Dass er stolz auf die Verkörperung dieser Heroine war, lässt sich aus seinen Tagebuchaufzeichnungen schließen, die von Bubics/Merényi 1895 im Zuge der Lebensbeschreibung Paul Esterházy veröffentlicht wurden. Paul berichtet, dass zur Abwechslung ein anderes Theaterstück, ein Stück über

⁴¹ Auch Éva Knapp kommt zu diesem Schluss, dass das Datum auf dem Bildnis nur das Jahr meinen kann, in dem es vollendet worden war und nicht das Jahr der Theateraufführung. Vgl. Knapp 1997, S.83.

⁴² Galavics 1992, S. 123.

⁴³ Körner/Bayer/Dzierks/Kopp 2006, S.33, Kat.Nr.36.

⁴⁴ Ebd., S.54, Kat.Nr.64.

die Heilige Judith, einstudiert und aufgeführt wurde. Er habe Judith gespielt und Frau Thurzó habe ihn eingekleidet. Paul erwähnt auch, dass er beinahe 500 Verse für die Aufführung lernen musste und er mit drei Prämien geehrt wurde.⁴⁵

Das Stück der Judith, in dem Paul die Rolle der Heroine spielte, stammt laut Éva Knapp, die sich eingehend mit Recherchen zum Stück beschäftigt hat, von Gabriel Dietenshamer und trug den Titel *Patrona Hungariae in Coelos Assumpta sub schemate Victricis, Triumphatricis Judit*.⁴⁶ Die Aufführung des Stücks erfolgte laut Knapp am 1. September 1649 und nicht, wie zuvor angenommen, im Jahr 1648.⁴⁷ Sie weist auch dezidiert auf die Bedeutung der Aufführung des Werkes hin, das maßgeschneidert erscheint, erfolgte diese doch anlässlich der Eröffnungsfeierlichkeiten des Collegium Rubrorum, eines neuen Seminars der Jesuiten in Tyrnau. Tyrnau war, so Knapp, Zentrum für ganz Ungarn, um das Priestertum des Landes zum Erblühen zu bringen. Die Gründer dieses Seminars hofften laut der Autorin auf das Erstarren der Priestererziehung in Ungarn und das Seminar war als Ort für alle Priesteranwärter aus ganz Ungarn gedacht. Außerdem wollte man durch das Seminar das Niveau der Ausbildung steigern. Der Titel des Judith-Dramas ist verknüpft mit dem unter den Schutz der Patrona Hungariae, also der Jungfrau Maria, gestellten Seminar von Tyrnau und unterstreicht ebenso seine unmittelbare Bedeutung für das neu gegründete Collegium Rubrorum.⁴⁸ Der Autor verschmilzt gleichsam die Titelheldin Judith mit Maria. Knapp führt an, dass in Dietenshamers Stück der Hauptcharakter der Heroine Maria als Schutzpatronin Ungarns symbolisierte.⁴⁹ Das besondere an Dietenshamers Stück in 18 Bildern ist aber nicht nur das Zusammenfließen der Figuren von Judith und Maria, sondern auch das Fehlen des Feldherrn Holofernes als Rollenfigur. Knapp weist noch darauf hin, dass es außerdem das erste Judith-Drama war, das in einem ungarischen, katholischen Schultheater aufgeführt wurde.⁵⁰ Die Kongregation der „Unbefleckten Heiligen Jungfrau“, deren Rektor Paul Esterházy war, setzte sich für den Druck des Programms ein, das eine kurze Beschreibung des

⁴⁵ Bubits/Merényi 1895, S.87. Die Passage zu Judith im ungarischen Original: „Akkor is egy igen szép comoedia tartatott, szent Judit asszonyról, a mikkor a vörös papokat elsőben vitték be a seminariumba, Lippay esztergami érsek előtt; Judit képit én viseltem. Turzó Mihályné asszonyom öltöztetett föl, igen szép arany míveket rakván reám; ugyanakkor le is íratott engem pater Keresztes uram, ki a vörös papok rectorává lött. Azon comoediában is igen sok verseim voltak, majd ötszázig való. Ott is három praemiumot vettem. Azon comoediában volt Judit vénasszonya Salacher nevű deák, ki igen csúfos ábrázatú vala, szava is ahoz igen jeles volt, úgy hogy az emberek igen nevetnék. Ez a comoedia bőjtben volt. A nagyhétben pedig, úgymint nagypénteken, a processióban az isteni szeretetnek geniussa voltam, a hol a theatrum köllött bizonyos verseket mondanom: úgy a comoediában is a szent koporsó előtt egy zöld leveles fára voltak kezeim fölfüggesztve, ugyanazon isteni szeretetnek képit viselvén.“

⁴⁶ Knapp 1997, S.82. Es sei an dieser Stelle Herrn Robert Wagner für seine Übersetzung des in Ungarisch verfassten Aufsatzes sowie für die anregende Diskussion hierzu herzlich gedankt. Mein Dank gilt auch Balázs Czigany u.a. hinsichtlich der Besuche im ungarischen Staatsarchiv sowie der ungarischen Nationalbibliothek.

⁴⁷ Ebd., S.83.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Knapp 2002.

⁵⁰ Knapp 1997, S.99.

Geschehens sowie auch die Nennung der Akteure enthält.⁵¹ Somit ist in etwa bekannt, wie die Rolle Judiths angelegt war und was der junge Esterházy auf der Bühne zu tun hatte: Bereits im zweiten Bild trat er bewaffnet auf und bat um Gottes Hilfe und Beistand für sein Vorhaben. Interessanterweise wurde Judith im darauffolgenden Bild durch den sogenannten „Orator“ mit Maria in Beziehung gesetzt. Die Aktivitäten im assyrischen Lager – Judiths Ankommen im Lager, die Begegnung mit Holofernes sowie die Tat der Enthauptung selbst – wurden nicht dargestellt, sondern es wurde nach Judiths Rückkehr ins Lager von ihr darüber berichtet. Der bluttriefende Kopf des Holofernes wurde von Paul mehrere Male hochgehalten und schließlich im zehnten Bild aufgehängt, Trompeten und Trommeln forderten die Akteure zum Tanz und zum Feiern auf. Vom 12. bis zum 18. Bild wurde ein Fest zelebriert, in dessen Rahmen Judith gepriesen wurde und Paul das Lied der Heroine aus dem Alten Testament anstimmte.⁵² Der Orator widmete das Stück im Zuge dieses Festes Maria. Ungarn und das Collegium Generalis wurden der Jungfrau geweiht und der Chor besang die Früchte, die das Collegium hervorbringen würde.⁵³ Knapp führt an, dass Judith in Bezug auf das aufgeführte Stück nicht nur Beschützerin der ungarischen Heimat sondern auch des christlichen Glaubens sei und setzt dieses Bild in direkten Zusammenhang mit der Gegenreformation.⁵⁴ Sie spricht ebenso an, dass der Inhalt des Dramas von Dietenshammer und die Person Judiths zum außergewöhnlichen Ereignis der Seminargründung und seiner Weihe an Maria passten und die Heroine als Präfiguration Mariens im 17. Jahrhundert bekannt und anerkannt war.⁵⁵

Spannend sind die Ausführungen Knapps zum nicht gezeigten Teil des Geschehens, wie der Enthauptungsszene. So war es nach der Autorin im aktuellen Schuldrama der Jesuiten und in ihrer Erziehung üblich, das Zusammentreffen von Mann und Frau nicht zu thematisieren bzw. zu visualisieren. Daher verzichtete man laut Knapp bewusst auf die Darstellung Judiths im Lager des Holofernes. Durch die Erzählung Judiths über jene Ereignisse erfuhr der Zuschauer aber doch noch den nicht gezeigten Teil der Handlung.⁵⁶

Ein Indiz dafür, dass für Paul Esterházy die Rolle der alttestamentarischen Judith und die theologische Bedeutung derselben einen besonderen Stellenwert in seiner Biografie und in seinem Selbstverständnis hatten, stellt auch die Aufnahme dieses Brustbildnisses in die Schatzkammer auf Burg Forchtenstein dar, worauf Körner/Kopp

⁵¹ Ebd., S.81. Ein Programmheft hat sich in Budapest in der ungarischen Nationalbibliothek erhalten: Dietenshammer 1649. Die Signatur lautet: OSzK K RMK II. 708/a. FM2 2328.

⁵² Ebd., S.86.

⁵³ Ebd., S.87.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S.88.

⁵⁶ Ebd.

hinweisen.⁵⁷ Dort lässt es sich zum Beispiel im Schatzkammerinventar von 1696 nachweisen: „Imago parva Cellmi Principis Pauli Esterhás, originalis cum Personam Judith équisset Anno 1650. Aeraris Sua 15“.⁵⁸ Er reiht es unter die Schatzkammergemälde, die sich vorwiegend aus Marien- und Heiligendarstellungen und Herrscherbildnissen zusammensetzen. Neben diesem kleinen Brustbildnis von Paul als Judith befand sich eine weitere Judith-Darstellung in der Schatzkammer des Fürsten. Sie wird im Schatzkammerinventar von 1696 wie folgt erwähnt: „Imago Juditha, cum Capité Holofernis originalis per Albertum Durer celeberrimus Pictorem ar=tificiosè picta“⁵⁹. Keine der auf Burg Forchtenstein erhaltenen Judith-Darstellungen, die in Folge behandelt werden, kann dieser Beschreibung eindeutig zugeordnet werden. Lediglich kann man die Vermutung anstellen, dass möglicherweise der Verfasser des Inventars es mit der Namensnennung von Malern nicht sehr genau genommen hat, dass er der Materie nicht sehr kundig war oder dass das Gemälde bereits unter falscher Benennung angekauft worden war. Vielleicht verbirgt sich so hinter dem Dürer zugeordneten Judith-Gemälde ein Werk, das mit Cranach in Verbindung zu bringen ist und zwar – wie von Körner/Kopp angesprochen – die auf Forchtentein erhaltene Kopie (Abb.10) nach der Judith Cranachs im Kunsthistorischen Museum in Wien, die unten noch analysiert werden wird.⁶⁰ Eventuell ist das im Inventar genannte Gemälde aber auch einfach verloren gegangen.

Die Darstellung des jungen Paul als Judith, die den Bildraum völlig füllt, auf den sich die Aufmerksamkeit des Betrachters vollkommen konzentrieren kann, ist bemerkenswert. Sie scheint an die zahlreichen Gemälde des Themas von Lucas Cranach anzuknüpfen, die Judith vor einer Art schwarzer Hintergrundfolie zeigen. Findet sich bei Cranach noch der Kopf des Holofernes, der eindrucksvoll zur Schau gestellt wird, so fehlt dieser bei der Schatzkammer-Judith Esterházys. Er war nicht notwendig. Es genügte das Schwert, das so noch mehr Aufmerksamkeit erfährt, und die Inschrift, die eindeutig auf die Person Pauls hinweist und mit der Schatzkammernennung wird auf das Thema der Judith, die im Bildnis mitpersonifiziert wird, hingewiesen. Der Familie des jungen Akteurs werden die Umstände zu diesem Porträt ohnehin bekannt gewesen sein und bedurften keines Zusatzes mit dem Haupt. Das Schwert hingegen war essentiell, es war zur Ausführung der Tat unverzichtbar und Signum des Sieges – vor allem in der auf dem Bild präsentierten Form. Es ist wie bei Cranachs Wiener Judith ebenso keine subtile Erotik zu spüren. Auch das war nicht notwendig und wäre völlig fehl am Platz für die Darstellung eines adeligen Knaben in der Theaterrolle der Judith gewesen, die er in einem

⁵⁷ Körner/Kopp 2010, S.229.

⁵⁸ MOL, P. 108, Rep. 8, Fasc. C, Nr.37/NB.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Körner/Kopp 2010, S.242, Fußnote 106.

Jesuitentheater verkörpert hatte. Laszive oder erotische Tendenzen ließen diese Judith-Dramen, die so wichtige Bestandteile der Jesuitenlehre und -propaganda waren, nicht zu. So blieb allein Paul mit seinen fünfzehn Jahren zu porträtieren, in Frauengewändern und mit Schmuck der Zeit, einzig das Werkzeug seines (Rollen-)Tuns präsentierend.

Es kann festgehalten werden, dass der Maler von Pauls Judith-Porträt den monumentalen halbfigurigen Judith-Typus übernimmt, der sich vor allem ab den 1630er Jahren nördlich der Alpen entwickelt und durchsetzt, wie man ihn beispielsweise bei Lucas Cranach d.Ä. und seinem Umkreis, dem Umfeld von Baldung Grien, bei Jan Massys oder Michael Ostendorfer findet. Es gibt jedoch auch einen bemerkenswerten Link nach Italien, wo der in Antwerpen geborene Lambert Sustris (1515/20 - nach 1568) wirkte und die Einflüsse vor allem von Tizians Malerei aufnahm. Für seine Auftraggeber aus dem Norden griff er aber zum dort aktuellen Formenvokabular und schuf so eine Judith, für die seine Gattin Modell stand, was die Porträthaftigkeit seiner Heroine erklärt (Abb. 9).⁶¹ Sustris steht offenbar wie der anonyme Maler Paul Esterházy in der Tradition von Lucas Cranachs Gemälden, wie jenem im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 11). Es finden sich auch hier ein extrem reduzierter Bildhintergrund bzw. eine dunkle, homogene Hintergrundfolie, eine monumentale Präsenz und das erhobene Schwert. Auch Sustris zeigt seine Judith in zeitgenössischer Gewandung und auch er stellt den Holoferneskopf, in den die Hand Judiths greift, dar. Der Blick der Heroine ist jedoch ein anderer. Wie Paul Esterházy sieht Sustris' Judith dem Betrachter mit offenem, klarem Blick entgegen und steht hierin dem Esterházy Gemälde näher als Cranachs Judith. Und dies auch in der Negierung jeglichen Anflugs von Laszivität oder Erotik, die bei Sustris und beim anonymen Maler Pauls eine eindeutig politisch oder theologisch geprägte Lesbarkeit der Judith hinsichtlich Keuschheit, Reinheit und Lauterkeit der Heroine suggeriert.

Pauls Porträtist zeigt im Vergleich zu Sustris und Cranach keinen Holoferneskopf mehr. Die Haltung und Pose der dargestellten Person wird somit geöffnet, der linke Arm Pauls wandert an den rechten Bildrand und ruht nun nicht auf dem Holoferneskopf, sondern auf einer Art Pult oder Tischkante, welche die Brüstung in Cranachs Gemälde und vergleichbaren Werken zitieren mag. Die Hand Pauls umfasst nicht den Kopf des feindlichen Feldherrn, sondern die Schwertscheide, aus der das Werkzeug der siegreichen Tat gezogen ist. Was alle drei Gemälde verbindet, ist die Wahl von zeitgenössischer Kleidung zur Ausstattung Judiths.

⁶¹ Das Gemälde, das in der Marburger Bilddatenbank noch nicht eindeutig zugeschrieben ist, kann mittels Vergleich der dargestellten Judith mit Sustris' Venus nach Tizians Vorbild und ähnlichen Werken eindeutig als eines seiner Modelle, genauer gesagt wohl als seine Frau, identifiziert werden. Zu dieser Judith des Lambert Sustris vgl. Kopp 2009, S.25-26, zu Sustris und seinem Oeuvre vgl. z.B. Ballarin 1963, Mancini 1993, Meijer 1993, Ost 1985, Peltzer 1913.

Mit seiner frühen Entstehung im Jahr 1650 kann das Bildnis Paul Esterházy als Judith wohl als die erste Darstellung einer wahren „Judith-Serie“ gelten, die der aufstrebende Aristokrat ab der Mitte des 17. Jahrhunderts sammeln sollte.

Welch große Bedeutung dem Porträt Pauls als Judith zukommt, zeigt die unmittelbare Beziehung des Dargestellten selbst zur Figur der Judith und ihrem biblischen, theologischen, politischen Inhalt sowie nicht zuletzt zur Jesuitenpropaganda und ist durch die Einordnung in seine Schatzkammer offensichtlich. Noch deutlicher aber wird die Bedeutung des Darstellens und des Präsentierens seiner Person in dieser Rolle durch ein neuerliches Aufgreifen seines Porträts mittels nun selbst durchgeführter Beauftragung zu seinem Porträt als Judith – und diesmal ganzfigurig und wohl in Lebensgröße.

4.2. Graf Paul Esterházy als Judith - ganzfiguriges Porträt

Anonym

vor 1681

Öl auf Leinwand

Bezeichnet oben links unter dem gräflichen Wappen:

„COMES PAULUS:ESTERHAS:DE:

GALANTA:PERP:IN:FRANKNO:

JUDITAE, PERSONAM:IN:COMAEDIA

AGENS:DUM:RUBRORUM CLERICORUM

TURNAVIAE COLLEGIUM INSTITUERE.

AETAT IS. Ao: 1650.“

Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein – Ahnengalerie

B22

Abb.4 und 5

Literatur: Körner/Kopp 2010, S.228-230, Abb.18.; Körner/Bayer/Dzierks/Kopp 2006, S.55, Kat.Nr.65.

Im ganzfigurigen Porträt Paul Esterházy als Judith fügen sich nun Ahnenporträt und Judith-Darstellung monumental zu einem interessanten Gemälde (Abb.4, 5). Einerseits zeigt sich das Wiederaufgreifen des kleinen Porträts, das aus Anlass von Pauls Theaterrolle angefertigt wurde (Abb.3), andererseits war es offensichtlich der Wunsch des nunmehrigen Familienoberhauptes und späteren Fürsten, in der Ahnengalerie auch dieses Ereignis zu integrieren, zu visualisieren, zu präsentieren und daran zu erinnern. Die Inschrift unterhalb des gräflichen Wappens in der linken oberen Bildecke bezeichnet den Dargestellten und gibt genaue Auskunft über den Hintergrund des Bildnisses: Sie weist die gezeigte Person als Paul Esterházy aus, der Judith in einer Komödie darstellte, als das Collegium Rubrorum in Tyrnau begründet wurde.

Wann der Auftrag zum ganzfiguren Porträt konkret erfolgte, ist nicht genau eruierbar, es kann aber davon ausgegangen werden, dass er vor der Fürstung Pauls (1687) und vor dem Erhalt des Ordens vom Goldenen Vlies (1681) erteilt wurde, da weder Ordenskulane noch das fürstliche Wappen auf dem Gemälde erscheinen. Esterházy hätte derartige bedeutende Ehrenbezeugungen sicherlich an seinem Porträt visualisieren lassen, wenn diese zum Zeitpunkt des Entstehens bereits erfolgt gewesen wären. Somit wäre das zweite Porträt Pauls als Judith vor 1681 zu datieren.

Das Bildnis ist nun völlig in der Art der zeitgenössischen Adelsporträts gehalten und zeigt eine mächtige, dunkle Draperie, deren hellrote Seidenunterfütterung hervorgekehrt ist, sowie einen beigegestellten Tisch, der mit schwerem, dunkelgrünem Tuch mit abschließender Goldborte überworfen ist. Der Bildausschnitt hat sich gegenüber dem Bildnis von 1650 geweitet: Aus der halbfigurigen Darstellung wurde ein Ganzkörperporträt, statt des angedeuteten Pults oder Tisches findet sich nun eindeutig ein Tisch als Stütze für Pauls Hand und Schwertscheide. In der blanken Schwertklinge scheint sich das Rot der Draperie zu spiegeln, lässt zugleich aber auch an das Blut des bezwungenen Feldherrn denken, welches sich nach vollendeter Tat noch an der Waffe befindet (Abb.5). Die Inschrift hat ihre Position gewechselt und wurde in goldenen Lettern und im Inhalt erweitert unter das gräfliche Wappen – ein steigender Greif auf blauem Grund – in den linken oberen Bildbereich gesetzt. Die Ausführung des Gewandes und des Schmucks scheinen differenzierter und qualitätsvoller. Die Kleidung wirkt nun gegenüber der Abbildung im Werk Bubic/Merényis prächtiger und kostbarer gearbeitet, was jedoch auch an der vereinfachten Wiedergabe der Illustration liegen mag. Aus dem schlichten Mieder und den undefinierten Ärmeln wurde nun beispielsweise ein prunkvolles, aufwändig verziertes zeitgenössisches Gewand einer ungarischen Aristokratin. Pauls Verwandlung in die weibliche Heroine der Judith findet in diesem ganzfigurigen Porträt seine Vollendung.

Eine Frage, die sich angesichts der Betrachtung der beiden Porträts von Paul Esterházy als Judith sofort stellt, ist jene nach Vergleichsobjekten – nach Porträts, auf denen ebenfalls adelige Knaben oder Männer in einer Theaterrolle oder sogar als Heroine dargestellt sind.

Dass man seinen Sohn, der in einem Theaterstück im Jesuitenkolleg die Hauptrolle verkörpern durfte, zur Erinnerung an dieses Ereignis in seinem Rollenkostüm porträtieren ließ, ist naheliegend. Im Falle von Paul Esterházy soll, wie erwähnt, sein Lehrer die Anfertigung des Porträts veranlasst haben, was hier aber zu vernachlässigen ist. Es

erstaunt daher sehr, dass sich bei den unzähligen Knaben, die den Jesuiten zur Erziehung im 16. und 17. Jahrhundert anvertraut wurden und die die regelmäßig aufgeführten Theaterstücke mit ihrem Spiel zum Leben erweckten, offenbar kein weiteres Porträt wie das des jungen Esterházy erhalten hat. Zumindest schweigen die Standardwerke⁶² zu Adelsporträts hinsichtlich einer derartigen Nische in der Porträtkunst, während natürlich die Kostümporträts bedeutender historischer Persönlichkeiten, wie etwa Kaiser Leopold I.⁶³ (Abb.13), dem an Festkultur Interessierten gegenwärtig sind. Vielleicht gerieten die Bildnisse der kleinen Schauspieler einfach in Vergessenheit, wurden nicht als Kostümporträts und als wertig erkannt, fielen an ihrem Aufbewahrungsort einer schleichenden Zerstörung anheim oder wurden schlicht entsorgt. Aber vielleicht haben sich doch einige dieser Zeugnisse des Jesuitentheaters in kleinen, privaten Sammlungen erhalten, die es künftig noch zu entdecken gilt.

Wie steht es aber mit Porträts von Aristokraten als Heroinen? Lassen sich derartige Porträts finden? Ein einziges konnte aktuell ausfindig gemacht werden, das hier Erwähnung finden muss und das von Friedrich Polleross⁶⁴ in seiner Dissertation bezüglich des sakralen Identifikationsporträts genannt und vor allem von Brigitte Walbe⁶⁵ hinsichtlich der Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich analysiert wird. Es handelt sich um die Darstellung des französischen Königs Franz I. aus der Zeit um 1545 (Abb.14), die ihn in allegorischer Verkleidung zeigt.⁶⁶ Es begegnet einem hier ein Mann, dessen Erscheinungsbild ebenso verwirren mag, wie jenes des jungen Paul Esterházy. Der König ist einerseits deutlich als Mann durch den Bart charakterisiert, andererseits zeigt er einen weiblichen Körper in eleganter Pose. Auch bei seinen Attributen, die den Göttern zugeordnet sind, kommt es zu einer Vermengung von weiblich und männlich konnotierten Attribuierungen: Es finden sich Merkurs Caduceus und geflügelte

⁶² Heinz 1963, Polleross 1988.

⁶³ Zum Porträt des Kaisers vgl. etwa Heinz 1963, S.173, Abb.196, Kat.Nr.157 sowie zu Jan Thomas in Bezug zu ungarischen Mäzenen: Galavics, Brüssel 2004 (zum Porträt selbst S.46, Anm.4, Abb.1). Weiters vgl. zum Porträt Kat.Ausst. 1993, Kat.Nr.151 und 152, S.365 (Karl Schütz) sowie Abb.151; Kat.Ausst. 2009, S.215-216, Kat.Nr.3.38 (Veronika Sandbichler).

⁶⁴ Polleross 1988, S.62, Anmerkung 2.

⁶⁵ Walbe 1974, S.82-91.

⁶⁶ Die Darstellung des Franzosenkönigs befindet sich heute in Paris in der Bibliothèque Nationale und wird von Walbe in ihrer Dissertation *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II.* analysiert. Sie zieht Nicoletto da Modena als Urheber in betracht, der immer wieder mit Niccolo dell' Abbate verwechselt wurde, dem das Werk zuvor zugeschrieben war. Weiters führt sie die Aufenthalte Modenas in Frankreich als Untermauerung der Zuschreibung an. Er war bereits 1516 bis 1522 am Hof des Franzosenkönigs, sein Name wird 1532 in Rechnungen genannt und ab 1533 ist Modena in Fontainebleau tätig. Ab 1537 ist er Hofkünstler am englischen Hof, was Walbe den Entstehungszeitraum der Miniatur auf ca. 1535/36 eingrenzen lässt. Falls Niccolo da Modena nicht der Urheber wäre, so spricht sich Walbe auch für eine Entstehungszeit danach, allerdings nicht zu lange danach aus. Vgl. zur Zuschreibung und Datierung: Walbe 1974, S.88-91.

Fußgelenke, der geharnischte Arm sowie das Schwert, die Mars zuzuordnen sind, und Amors Bogen ebenso wie das Horn der Diana oder das Gorgonenhaupt der Minerva. Bei dieser Porträtminiatur von König Franz I. wurde – wie Walbe anmerkt – der zu seinen Füßen befindliche Vers⁶⁷ im bildlichen Konzept umgesetzt und visualisiert, wodurch sich die hybrid anmutende Erscheinung des Königs erklärt.⁶⁸ Friedrich Polleross weist in seinen Ausführungen zum Werk darauf hin, dass Tugendallegorien – wie diese – geschlechtsunabhängig waren.⁶⁹ Somit scheint die Aufnahme von Pauls Porträt als Judith, in seine eigene Ahnengalerie nicht mehr zu abwegig oder ungewöhnlich. Ihre Tugenden waren nun auch die seinen. Dieses zweite Porträt Esterházy als Judith löst sich sozusagen vom reinen Erinnerungsporträt, wie es das kleinere erste Bildnis war, und lässt es hinter sich. Es erhält eine überhöhte Bedeutung und Deutung. Esterházy wählte diesen Neuzugang in seine Ahnengalerie wohl sehr bewusst, hatte er doch nun im Erwachsenenalter, als Oberhaupt der Familie und Majoratsherr, wie Judith auch sein Land gegen eine fremde Macht zu verteidigen. Er stand im Kampf gegen die Osmanen und damit im Kampf gegen die Häresie an der Spitze seiner Soldaten.

Ob sich Paul Esterházy mit Judith, den ihr zugeschriebenen Tugenden und ihrer siegreichen Tat identifiziert hat, lässt sich vermuten und ist mehr als wahrscheinlich, es ist jedoch durch keine Äußerung von ihm aktuell belegbar. Dass Herrscherinnen mit Zuschreibungen von männlichen Tugenden bedacht und in ihrem Tun mit Männern verglichen wurden, ist belegbar. So verglich man Elisabeth I. von England im Zusammenhang mit der Kirchenreform hinsichtlich ihrer Tugenden nicht nur u.a. mit Judith, sondern auch mit König David, Josua und Ezechiel, wie Polleross anführt.⁷⁰

Vergleiche von Herrscherinnen mit biblischen Frauengestalten und den ihnen zugeschriebenen Tugenden gab es natürlich noch häufiger und unter ihnen ist immer wieder Judith anzutreffen. So verglich man etwa auch Maria von Bayern, Mutter von Kaiser Ferdinand II., mit Judith:

„Wir hatten dißfalls (d.i. während der Rebellion 1605) an Ir ein recht Gottselige Mannhafte Judith, welche dem Feind unnd Rebellanten, zwar nit mit dem Schwerdt, aber mit Gebett, Vernunfft und Weißheit, die Köpff und den Gewalt abgeschlagen.“⁷¹

⁶⁷ Vers unterhalb der Darstellung König Franz' I. : „En Paix Minerue & Diane a la chasse / A bien parler Mercure copieux / A bien aymer vray Amour plein de grace / O France heureuse honore donc la face / De ton grand Roy qui surpasse Nature / Car Ihonorant tu sers en mesme place / Minerue Mars Diane Amour Mercure.“

⁶⁸ Ebd., S.82-83.

⁶⁹ Polleross 1988, S.62.

⁷⁰ Polleross 1988, S.58.

⁷¹ Zitiert nach Polleross 1988, S.61.

Man beließ es aber nicht bei beschreibenden Vergleichen mit Worten. Es entstanden auch Darstellungen von Herrscherinnen als Judith. Im Zusammenhang mit Ungarn und der osmanischen Bedrohung sei hier eine allegorische Darstellung Königin Marias von Ungarn als Judith auf einer Tapiserie des 16. Jahrhunderts angeführt (Abb.15). Maria von Ungarn ist eng mit Esterházy verknüpft, was ihr Engagement im Kampf gegen die Osmanen und den Schutz ihres Landes betrifft. Hauptziel Marias und ihres Gemahls Ludwig II. war es gewesen, das Königreich Ungarn im Kampf gegen die Osmanen zu einen und zu stärken. Dieses Vorhaben fand jedoch sein jähes Ende, als im Sommer 1526 die legendäre Schlacht bei Mohács zugunsten des Feindes ausfiel, das ungarische Heer vernichtet wurde und der König auf der Flucht ums Leben kam. Maria ließ sich in Preßburg nieder und übte von hier aus bis 1527 die Statthalterschaft über Ungarn aus, ab 1531 auch über die Niederlande. In Schloss Binche (Belgien, südlich von Brüssel) hatte sie für die Ankunft des auf seiner Präsentationsreise befindlichen Philipp II. rauschende Feste geplant und die *grande salle* u.a. mit sechs Tapisseries der „Sieben Todsünden“ an der nordwestlichen Saalwand ausstatten lassen.⁷² Sabine Tischer führt an, dass unter den hier einst befindlichen sechs Tapisseries mit dem Triumph der Todsünden die Tapiserie der „Gula“, also der Völlerei, die den Höhepunkt des Zuges bildet, am Ende des Triumphzuges platziert war und eine Judith-Darstellung zeigte, die hier als *humilitas* zu verstehen ist, die *alle* Laster überwindet. Tischer weist darauf hin, dass Judith in Schloss Binche als allegorische Darstellung Marias von Ungarn gelesen werden kann.⁷³ War doch, wie erwähnt, ihr oberstes Ziel, dem ungläubigen Feind Einhalt zu gebieten. Erasmus von Rotterdam war einer derjenigen, der in seiner Trostschrift *De vidua christiana* von 1529, die er Maria von Ungarn gewidmet hatte, einen direkten Vergleich von Judith mit der einstigen Königin aufgrund ihrer Witwenschaft anstellte.⁷⁴ Wie die alttestamentarische Heroine blieb auch sie nach dem Tod ihres Gemahls unverheiratet und ließ sich von nun an nur noch in Witwentracht porträtieren.⁷⁵ Erasmus strich die Aufgabe einer christlichen Witwe heraus, alle Hoffnung in Gott zu setzen und nicht allein in die eigene Stärke, auch solle sie sich – wie Judith in Verkörperung der *humilitas* – gegen jegliches Laster sowohl bei sich als auch an ihrem Hof stellen. Der Bischof von Arras, François Richardot, der 1559 einen Nachruf auf Maria von Ungarn verfasst hatte, hob auch ihr politisches und militärisches Handeln hervor, das er mit dem Judiths verglich:

⁷²Tischer 1994, S.48-50; zum Ausstattungsprogramm der *grande salle* und seiner Funktion siehe S.109-120.

⁷³ Die Tapisseries mit Darstellungen der Todsünden waren von Maria von Ungarn für die Ausstattung von Schloss Binche nicht eigens in Auftrag gegeben, sondern bei Pieter van de Walle in Antwerpen erworben worden. Somit sind natürlich nicht die Gesichtszüge Marias festgehalten, aber Tischer führt plausibel an, dass dennoch eine eindeutige Verknüpfung der Darstellung der Judith (mit erhobenem Zeigefinger zu Pferd und der Kopfübergabe im Bildhintergrund) mit der verwitweten, einstigen Königin vorliegt. Vgl. hierzu Tischer 1994, S.117.

⁷⁴ Ebd., S.118-119.

⁷⁵ Ebd., S.116-117.

„Je diray d’auantage, que comme Judith seruit de conseil / aus Recteurs de sa patrie, & d’oracle à sa nation. Ainsi ceste vertueu- / se Princesse souuent a esté la conseilliere de son conseil, & comme l’oracle de la Republicque pour pourveoir de loin à ce que le temps / & la saison pourroient apporter.“⁷⁶

Er führt an, dass sie wie die großen Frauengestalten der Bibel, Debora, Esther oder eben Judith, im Auftrag Gottes handelte.⁷⁷ Der göttliche Ruf blieb also nicht nur Männern/Herrscher vorbehalten, sondern konnte ebenso Frauen/Herrscherinnen wie Maria von Ungarn ereilen, die sich dem Kampf gegen die Osmanen und dem Schutz ihres Landes verschrieben hatte – so wie Paul Esterházy auch.

4.3. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Cranach im Kunsthistorischen Museum Wien

Anonyme Kopie nach Lucas Cranach d.Ä., Original um 1530
17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein – Schatzkammer
B481
Abb.10
Literatur: Körner 2009, S.110,113; Körner/Kopp 2010, S.228-230, Abb.17.

In den Sammlungen der Esterházy Privatstiftung auf Burg Forchtenstein hat sich eine Judith-Darstellung von besonders schöner Qualität erhalten (Abb.10), die den Typus einer monumental ins Bild gesetzten Judith vor dunkler Hintergrundfolie zeigt – eine Judith, die derjenigen von Lucas Cranach im Kunsthistorischen Museum in Wien⁷⁸ (Abb.11) im wahrsten Sinn des Wortes beinahe bis aufs Haar gleicht. Auffälligstes Unterscheidungsmerkmal stellt der Malträger dar, der bei Cranach natürlich aus Holz besteht, bei der Forchtensteiner Judith aber aus Leinwand. Was bei einem Vergleich der beiden Gemälde noch ins Auge sticht, ist die etwas unterschiedlich gearbeitete Brüstung, auf der das Feldherrnhaupt abgelegt ist; Cranach zeigt eine geteilte Steinbrüstung, beim

⁷⁶ Zitiert nach Tischer 1994, S.119, Anmerkung 54.

⁷⁷ Tischer 1994, S.119, Anmerkung 55.

⁷⁸ Zu dieser Judith von Cranach, die sich in der Sammlung von Rudolf II. befand und die ihren Weg letztendlich in den Bestand des Kunsthistorischen Museums fand (zu den Kaiserlichen Sammlungen und ihrer Entwicklung vgl. z.B. Lhotsky 1941-1945 und Swoboda 2008), ließ der Kaiser durch seinen Hofmaler Joseph Heintz d.Ä. (1564-1609) eine Salome von Cranach kopieren, wohl um ein entsprechendes Pendant zu besitzen. Vgl. hierzu etwa Kat. Ausst. 1988, S. 561-562, Kat.Nr. 560 (Karl Schütz). Zur Judith im Kunsthistorischen Museum vgl. z.B. Kunsthistorisches Museum Wien 1996, S.310 (Karl Schütz), Swoboda 2008, S.18-19., Kunsthistorisches Museum Wien 1991, S.46 (Verzeichnis der Gemälde), Abb. Tafel 594. Zur Figur der Judith und anderen Heroinnen sowie *femmes fatales* in Cranachs Oeuvre vgl. z.B. Bücken 2010.

Forchtensteiner Bild besteht diese aus einem Stück und aus einer sonst nicht weiter differenzierten grauen Masse. Sonst scheinen alle wichtigen Gestaltungselemente und Details genau übernommen worden zu sein:

Judith ist vor einer dunklen, neutralen Hintergrundfolie monumental ins Bild gesetzt und präsentiert mit Schwert und Holoferneskopf die zentralen Utensilien ihrer Tat. Die Steinbrüstung, auf der der Kopf des Feldherrn ruht, schließt den Bildraum, den die Heroine vollkommen einnimmt, am unteren Bildrand ab. Der Körper ist nach links gewendet und leicht aus der bildparallelen Mittelachse in die Tiefe gedreht, ihr linker Arm ist bildparallel angewinkelt, die linke Hand ruht mit elegant angehobenem kleinem Finger oberhalb der Schläfe von Holofernes, wobei sie den Kopf weniger am gelockten hellbraunen Haar hält, als diesen mit der Hand zwischen Brüstung und ihrem Hüftbereich etwas aufstellt und einklemmt. Hierbei leistet die linke Hand Unterstützung, indem sie neben der anderen Kopfseite positioniert ist und in der sie das aufrecht präsentierte Schwert hält. Seine gerundete Klinge, die sich zum linken Bildrand neigt, zeigt links im unteren Viertel Cranachs Signatur in Form einer Schlange – seinem Wappen. Der Kopf des Feldherrn scheint an die Hand und den langen, vergoldeten Schwertgriff angelehnt zu sein. Judith hält ihren Kopf aufrecht und hat ihn etwas nach links gewendet. Ihr Gesicht erscheint beinahe völlig ausdruckslos, geradezu erstarrt, die Lippen mögen vielleicht ein kaum merkliches Lächeln zeigen. Der Blick aber gibt einen Hinweis auf den emotionalen Zustand der Heroine und verrät ein völliges in sich gekehrt Sein und einen nach innen geleiteten Affekt, wodurch eine Verbindung zu Holofernes bzw. seinem Haupt oder dem Betrachter unterbunden und eine gewisse Distanz erzeugt wird.

Das Haupt des Feldherrn, das jung und von angenehmem Äußeren ist, ist nach hinten, in Richtung Judith gekippt positioniert, sodass die klaffende Halswunde mit allen anatomischen Details sichtbar wird und Wangen und Oberlider dramatisch aufgeheilt werden können. Die unteren Augenlider sind leicht geöffnet, wodurch die gebrochenen, nach rechts gedrehten Augen zu sehen sind. Der Mund ist etwas geöffnet, wodurch man Zähne, Mundhöhle und Zunge erkennen kann. Brauen, Locken und Barthaar sind fein und differenziert herausgearbeitet; so, dass die jeweils unterschiedliche Haarstruktur und Haarbeschaffenheit erkennbar werden. Unterhalb der Halswunde und rechts neben dem Halsstumpf haben helle Blutstropfen auf der Brüstung ihre Spuren hinterlassen.

Judith wird in prachtvoller zeitgenössischer Kleidung und mit erlesenem Geschmeide präsentiert. Kleidung und Schmuck entsprechen der Vorgabe der Bibelstelle, die Auskunft über das Zurechtmachen mit Schmuck und festlicher Kleidung der Witwe Judith gibt:

„Hierauf ordnete sie ihre Haare, setzte ein Diadem auf und zog die Festkleider an, die sie zu Lebzeiten ihres Gatten Manasse getragen hatte. Auch zog sie Sandalen an, legte

ihre Fußspangen, Armbänder, Fingerringe, Ohrgehänge und all ihren Schmuck an und machte sich schön, um die Blicke aller Männer, die sie sähen, auf sich zu ziehen.⁷⁹

Der Maler des Forchtensteiner Bildes hält sich auch in der Wiedergabe von Schmuck, Stoffen und Bändchen an Cranachs Vorgabe. Judith trägt ein Kleid mit tiefem Dekolletee und Ärmelansatz, der Brokatstoff im Brustbereich ist mit kleinen Perlchen in Rautenform besetzt, in deren Feldern perlenbekrönte Goldringe aufgenäht sind. Unter der Miederverschnürung mit zarten Bändchen blitzt das weiße Untergewand ebenso durch wie an den Verschnürungen an den Ärmeln, wo der weite weiße Stoff hervorquillt. Die Bändchen sitzen jeweils an Brokatstreifen mit dunklem, feinlinig gezeichnetem Rankenwerk, die das Mieder an der Schulter einfassen ebenso wie die zweiteiligen Ärmelteile aus rotem Samt, unter deren geschlitzten Raffungen sich eine in graublau kontrastierende Unterfütterung zeigt. Auch der Ärmelsaum schließt mit diesem Brokat ab. Der breite rote Samthut, der Judith regelrecht beschirmt, hat eine nach oben umgeschlagene Krempe, ist mehrfach unterteilt und zeigt feinste weiße Federspitzen über den Rand lugen. Zwei großgliedrige Goldhalsketten am tiefen Dekolletee, ein eng anliegendes perlen- und edelsteinbesetztes, breites Goldhalsband sowie Ringe komplettieren die prachtvolle Ausstattung der Heroine.

Der rote Samt an Ärmeln, Rock und Kopfbedeckung, der Brokat mit seinen fein eingewobenen Goldfäden, Metallstrukturen an Halsband, Ketten, Ringen und Schwertgriff oder die zarten, hauchfeinen Federn der Kopfbedeckung sind ebenso meisterlich wiedergegeben wie das bereits angesprochene Haar des Holofernes, aber auch die Handschuhe der Heroine. Letztere sind bemerkenswert ausgeführt, zeigen sie doch, wie sich kaum merklich, aber doch, die Fingerspitzen am edlen, feinen Stoff abzeichnen – etwa am kleinen Finger der linken Hand. Die Schlitze an den Fingergliedern geben den Blick auf die darunter sitzenden kostbaren, edelsteinbesetzten Goldringe frei. Die Handschuhe sind aber nicht nur vordergründiges, nobles Accessoire, sondern innerhalb der kompositorischen Mittel wichtige Inhaltsträger – unterstreichen sie doch die Distanziertheit Judiths zum Haupt des Holofernes. Die Blicke treffen sich nicht, Judith ist in sich gekehrt, die Tat ist vollbracht, der Kopf wird präsentiert – aber nicht im Triumph. Judith fasst nicht in den Haarschopf und vergräbt nicht ihre Finger darin. Zusätzlich findet keine unmittelbare Berührung des abgeschlagenen Kopfes statt – hier bilden die Handschuhe eine Barriere.

Außer der Wiener Judith, die bereits ab etwa 1610 bis 1619 in der kaiserlichen Sammlung in Wien nachweisbar ist,⁸⁰ entstanden in der Zeit um 1530 noch weitere

⁷⁹ Jdt.10,3-4, in: Interdiözesaner Katechetischer Fonds 1982, S.207.

Judiths dieses halbfürigen, monumentalen Judith-Typus mit Konzentration auf die Attribute Schwert und Holoferneskopf durch die Hand Cranachs und seiner Werkstatt. Ein Beispiel stellt ein Gemälde dar, das sich in der Staatsgalerie Stuttgart⁸¹ befindet (Abb.12) und das das Wiener Bild leicht variiert, was z.B. Kleidung, Schmuck oder die Haarstruktur betrifft. Eine gehäufte Auftragslage des Themas und die Nachfrage danach resultierte offenbar aus der politischen Einvernahme durch den protestantischen Widerstand und aus der Gründung des Schmalkaldischen Bundes, mit dessen Entstehung Judith-Darstellungen aus Cranachs Hand verknüpft sind – worauf Veronique Bücken in ihren Ausführungen zu Cranachs Heroinnen und *femmes fatales* dezidiert hinweist.⁸² Eine weitere monumentale Judith-Variante des Meisters findet sich im New Yorker Metropolitan Museum. Eine Kopie nach diesem Gemälde hat sich bis heute auf Burg Forchtenstein erhalten und soll im folgenden Punkt erstmals angesprochen werden.

4.4. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Cranach im Metropolitan Museum New York

Anonyme Kopie nach Lucas Cranach d.Ä. im Metropolitan Museum New York, Original um 1530
17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.16
Literatur: unpubliziert

Die Forchtensteiner Kopie (Abb.16) nach der New Yorker Judith⁸³ von Cranach (Abb.17) zeigt, wie die Wiener Judith, wieder die halbfürige, monumentale Darstellung der Heroine mit erhobenem Schwert und Kopf des Holofernes als Hauptattribute.

Die Figur Judiths dominiert den Bildraum und nimmt ihn, wie in der New Yorker oder Wiener Darstellung, völlig ein. Sie steht hinter einer Brüstung, auf welcher der Kopf des Feldherrn abgelegt ist. Ihr Körper ist aus der bildparallelen Achse gedreht, der Kopf dem Betrachter zugewandt und der Blick auf ihn gerichtet. Judiths linker Arm ist leicht angewinkelt und der Unterarm ruht nun bildparallel – und parallel zur Brüstung – auf dem Haupt des Holofernes, an dessen rechter Seite ihre linke Hand locker aufliegt. Ihr

⁸⁰ <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=535>, (26.06.2011).

⁸¹ Zu dieser Judith Cranachs vgl. z.B. Kat. Ausst. Brüssel 2010, S.212, Kat.Nr. 114 (Guido Messling).

⁸² Bücken 2010, S.56; vgl. auch Gorsen 1980, S.73-74.

⁸³ Vgl. z.B. Katalog 1947, S.202-203, Kat.Nr.11.15, Abb.11.15; <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/11.15> (2.1.2012).

rechter Arm ist ebenfalls angewinkelt, aber der Unterarm wird so zum Betrachter gedreht, dass eine gut sichtbare Präsentation des Schwertes möglich wird. Judith hält es derart in ihrer Hand, dass es beinahe völlig bildparallel erscheint. Einzig die Lichtführung des Malers, welche die linke Klingenseite hervorhebt, schwächt diesen Eindruck ab, betont hierdurch jedoch die schräg verlaufende Ausrichtung der Waffe innerhalb der gesamten Komposition. Der Blick wird von der linken, oberen Ecke leicht schräg nach rechts hinunter geleitet, über den ebenfalls durch Licht betonten Handrücken der rechten Hand, weiter über die linke Hand, die parallel an der Seite des Holofernes-Kopfes positioniert ist, zu eben dieser Kopftrophäe.

Der gerade hochragende Körper Judiths findet seine Entsprechung in der geraden Kopfhaltung und im direkten Blick zum Betrachter. Dieser vermittelt mit den fein gezeichneten Augenbrauen und dem zu einem leisen Lächeln geformten Mund einen heiteren, offenen Gesichtsausdruck. Der Kopf der Heroine steht in krassem Kontrast zu dem des enthaupteten Feldherrn, der, wie der ihre etwas aus der Mittelachse verschoben, gegenüber am unteren Bildende seinen Platz gefunden hat. Das abgeschlagene Haupt ist auf der Brüstung abgelegt, wodurch es nicht gehalten werden muss und so eine geradezu lässige Arm- und Handhaltung Judiths ermöglicht. Diese Präsentation wirkt beinahe beiläufig oder selbstverständlich und weicht von der häufig gezeigten Sieergeste der ins Haar vergrabenen Finger oder der den Haarschopf (empor)haltenden Hand ab. Sie stellt eine interessante Variante dar, den Holoferneskopf zu inszenieren. Dieser ist es auch, der sich bei dieser Judith-Darstellung deutlich vom vermeintlichen Vorbild unterscheidet: Im Gegensatz zu Cranachs Holoferneskopf ist dieser nun weniger nach links gedreht wiedergegeben, er wirkt leicht aufgestellt und das Gesicht ist somit noch mehr dem Betrachter präsentiert. Aber vor allem ist der Mund nun weiter geöffnet, das Kinn ist herabgesunken. Die Haartracht ist undifferenzierter ausgeführt, es finden sich keine derart ziselierten Locken wie bei Cranach. Der Maler des Forchtensteiner Bildes setzt bei der Darstellung der gebrochenen Augen von Holofernes auf mehr Dramatik als das Vorbild, indem er sie blutunterlaufen zeigt und die Augäpfel zudem weiter nach oben dreht malt.

Den augenscheinlichsten Unterschied zu Cranachs Judith stellt das Hinzufügen eines definierten Bildhintergrundes dar. Im Forchtensteiner Gemälde findet sich nun eine dominante Draperie, die in einem sanften Bogen vom rechten oberen Bildbereich zur linken oberen Bildecke geführt ist. Von hier fällt sie parallel zum linken Bildrand bis in etwa zur Schulterhöhe Judiths herab. Es kann festgehalten werden, dass diese Zutat der Draperie offenbar eine Ausnahme in der Rezeption des New Yorker Bildes darstellt und aktuell keine vergleichbare Darstellung ausfindig gemacht werden konnte.

Interessant ist auch die ganz eigene Umsetzung der Kleidung und des Schmucks der Heroine, die sich zwar eindeutig an den Vorgaben Cranachs – wie etwa der Farbigkeit – orientiert, in mancherlei Details aber der eigenen Interpretation den Vorzug gibt. Vor allem Judiths Kopf ist individueller, frontaler und beinahe porträthaft gestaltet. Ihre Haare verschwinden fast zur Gänze unter der reich mit bunten Edelsteinen und Perlen besetzten Haube. Am Samthut, dessen weiße Federn akribisch, jedoch kompakter übernommen wurden, wurde auf Mundhöhe noch eine kleine Krempe angefügt. Der Halsschmuck Cranachs, der sich aus einem schmäleren und einem breiteren edelstein- und perlenbesetzten Reif zusammensetzt, wird beim Forchtensteiner Gemälde zu zwei gleich breiten und in gleicher Weise verzierten Reifen umgewandelt. Das Dekor korrespondiert mit jenem der Haube unter dem Samthut und zeigt im Vergleich zu Cranachs aufwändig und vielgestaltig gearbeitetem Halsschmuck, der sogar die Struktur/Wölbung des Objektes wiedergibt, eine einfache Abfolge des Edelstein- und Perlenbesatzes. Ein weiteres Schmuckelement, das zwar übernommen, aber doch individuell abgewandelt wird, ist die große ovalgliedrige Goldkette von Cranachs Judith. Diese wandelt sich im Forchtensteiner Bild zu einer zarteren Goldkette mit eher runden Kettengliedern. Fällt die Kette bei Cranach in einem dem Körper folgenden Bogen zum linken Ellenbogen hin herab, so verschwindet sie im Forchtensteiner Bild im Schulterbereich. Oberhalb des linken Ellenbogens tauchen derartige Kettenglieder wieder auf, wobei es jedoch den Anschein hat, dass hier die Glieder eher von einer goldenen Ärmelborte als Kleidungsschmuck geführt zu verstehen sind. Eine weitere eigenständige Umsetzung bzw. ein falsch gedeutetes Element von Judiths Kleidung findet sich in ihrem Schulterbereich: Die reich dekorierte goldene Borte, die bei Cranachs Bild seitlich entlang des Oberkörpers über die Schulter geführt wird, zeigt sich bei der Judith des Esterházy Bildes zwar auch in sich strukturiert wiedergegeben, jedoch völlig in die Fläche aufgeklappt und vermittelt so den Eindruck eines senkrecht abstehenden Stoffteiles. Der Maler übernimmt auch die Gestaltung des goldenen Stoffes im Brustbereich und den aufwändigen, kostbaren Dekor, aber er bleibt seiner individuellen Gestaltung treu, indem er – wie Cranach dies auch tut – den Dekor der Haube aufnimmt, der aber, wie oben erwähnt, von Cranachs Dekor abweicht. Die Bänder, die bei Cranachs Judith über dem weißen Untergewand an den Ellenbogen die Ärmelteile zusammenhalten, werden in der Kopie zu beinahe grafischen Elementen, die von ihrer Funktion befreit scheinen – nicht zuletzt durch ihr „zittriges“ Erscheinungsbild. Was ebenso für die „losen“ Schnüre im Unterbrustbereich gilt.

Gesamt kann zu dieser Forchtensteiner Judith-Darstellung festgehalten werden, dass sich der Maler auf den ersten Blick strikt an Cranachs Vorbild im Metropolitan Museum hält, bei näherer Betrachtung aber Eigeninterpretation zulässt, indem er u.a.

einen Hintergrund definiert, flächiger und in den Formen vereinfachter arbeitet, jedoch gesamt ein in sich stimmiges Gemälde mit besonderem Charme entstehen lässt.

4.5. Judith mit ihrer Dienerin vor dem Zelt des Holofernes

Anonym
Öl auf Leinwand
Zweite Hälfte 17. Jahrhundert
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.18
Literatur: unpubliziert

Dieses Gemälde auf Burg Forchtenstein zeigt eine Judith-Darstellung im klassischen Sinn, wie man sie ebenfalls von den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts kennt: Judith und ihre Magd befinden sich vor dem Eingang zum Zelt des Holofernes, die Tat ist vollbracht und der Kopf des Holofernes soll in einen Sack gesteckt werden (Abb.18).

Der anonyme Maler zeigt einen eng gesetzten Bildausschnitt, der jedoch mit Zutaten gestaltet ist, die dem Betrachter sofort die dargestellte Szene erschließen. Die Hauptfigur der Judith nimmt die rechte Bildhälfte ein, ihr Körper ist leicht schräg in den Bildraum gestellt, wobei ihre linke Seite den Raum zum Betrachter hin öffnet. Sie ist ihrer Magd zugewandt, hat den Kopf sanft zu dieser geneigt, sieht sie jedoch nicht an, sondern scheint vielmehr den Blick nach innen gekehrt zu haben, wobei die Augen leicht gen Himmel gewendet sind. Ihren Mund umspielt ein zartes Lächeln. Judith hält ihre Arme angewinkelt, wobei ihre rechte Hand das gut sichtbare, blanke Schwert umfasst, in dem sich entweder das Gesicht der Magd spiegelt oder auf dem sich das Blut des Holofernes zeigt. Die Linke umfasst das Haupt des Holofernes, das sie entlang der Wangen- und Kinnpartie gegen den Unterleib abgestützt hält. Die Schwertklinge verläuft parallel zu Judiths rechtem Oberarm und somit in einer leichten Neigung gegen das Zeltinnere und wird weiter über die Schulter, hinter dem Barett entlang, geführt. Die Hand, die es hält, ist für den Betrachter nicht sichtbar, was jedoch das Erfassen der Darstellung nicht beeinträchtigt.

Judith ist in ein kostbares Kleid aus Samt und Brokat gewandet, das im Miederbereich aufwändige Stickereien mit vegetabilen Formen und Ranken zeigt, Brust-, Schulter- und Oberarmbereich sind reich mit Edelsteinen und Perlen besetzt. Judith trägt Ohringe mit Perlenanhängern, auf dem weißen Unterkleid, das an Schultern und um den Ellenbogen bauschig das Oberkleid durchbricht, liegt im Dekolletée-Bereich eine

edelsteingeschmückte Goldkette. Die Hüfte umspielt ein Gürtel aus goldenen Kettengliedern. Aus rotem Samt ist auch das Barett gearbeitet, an dem sich feinste weiße Federn zeigen und das Judith weit aus der Stirn geschoben trägt, wodurch der Blick auf ihr blondes Haar freigegeben wird. Dieses wird offen, aber eng an der Halslinie entlang geführt und fällt hinter den Schultern herab. Die Handschuhe, die sie trägt, sind in einem weichen Beigeton gehalten. Ihre Verarbeitung zeigt in den Bereichen der einzelnen Fingerglieder – außer den Fingerspitzen – sowie bei Schultern und Ellenbogen modische Schlitzte. Der Künstler hat also eine Erscheinung Judiths dargestellt, wie man diese von einer vermögenden Adelligen oder einer Dame des reichen Bürgertums erwartete und wie man sie von den Judith- oder Salome-Darstellungen von Lucas Cranach d.Ä. kennt.

Holofernes' Kopf liegt sanft und mit dem bärtigen Gesicht leicht nach oben gewandt in der linken Hand der Heroine. Die halb offenen Augen sind gebrochen, der leicht geöffnete Mund gibt den Blick auf die Zähne sowie die dunkle Mundhöhle frei, das Inkarnat zeigt die fahle Farbe eines Toten und die Position des Kopfes in Judiths Hand ermöglicht die Sicht des Betrachters auf die Wunde des durchschnittenen Halses. Der Kopf ist bereit, in den von der Magd gehaltenen braunen Sack gelegt zu werden, der mit einem Zugband versehen ist, das zwischen linkem Daumen und Zeigefinger der Magd zur Schlaufe geformt sichtbar ist und das ihre Hand offenbar umfasst – anders ist diese Handhaltung nicht zu erklären. Die Magd, die kleiner als Judith dargestellt ist und die die linke Bildhälfte dominiert, ist beinahe parallel zur Position Judiths im Raum gezeigt. Sie ist ihrer Herrin zugewandt, ihr jedoch mehr zugeneigt als umgekehrt. Ihr Kopf ist angehoben, sie blickt zu Judith auf, wodurch ihre Augenbrauen angehoben sind. Ihre braunen Haare sind nach hinten gekämmt und von einem haubenartig angelegten, grauen Tuch bedeckt. Der Gesichtsausdruck der Magd erscheint gelöst, ja geradezu heiter und sie scheint ihrer Herrin zuzulächeln. Ihr schräg ins Bild gestellter Körper, die durch das Bereithalten des Sackes geöffneten Arme – auch wenn der linke nicht sichtbar ist – und der ebenfalls schräg in die Tiefe platzierte Körper Judiths mit deren angewinkelten Armen bilden den Raum für das abgeschlagene Haupt des feindlichen Feldherrn. Die Dienerin ist außer durch ihre kleinere Gestalt auch durch die schlichte Beschaffenheit ihrer Kleidung und deren unscheinbaren Farbgebung in Grau- und Brauntönen deutlich von Judiths opulentem Äußeren als rangniedrigere Person zu erkennen. Der hochgekrempelte rechte Ärmel des weißen Untergewandes sowie das über die linke Schulter geworfene Tuch, das nochmals zwischen Bauchbereich, Oberarm und linker Hand sichtbar ist, sowie eine Schürze, auf die das am Rücken geknotete weiße Band schließen lässt, zeugen von getaner Arbeit und weisen die Magd als wichtige, aktive Verbündete ihrer Herrin aus. Sie ist es auch, welche den einzigen Hinweis auf die Positionierung der Protagonistinnen gibt. Stehen die Frauen im oder vor dem Zelt oder im Eingang? Der Kopf der Dienerin ist im Bereich des Kopftuches deutlich vor den Schlaufen

der linken, schräg zur Mitte verlaufenden Zeltbahn zu lesen. Judith müsste demzufolge durch ihre nach hinten gesetzte Position noch im Eingang, wenn nicht sogar etwas dahinter zu sehen sein. Sie ist also jedenfalls in dem Moment festgehalten, als sie nach vollendeter Tat aus dem Zelt heraustritt. Wieder hält sich der Maler an den Bibeltext:

„Kurz danach [der Tat] ging sie hinaus und übergab den Kopf des Holofernes ihrer Dienerin, die ihn in einen Sack steckte.“⁸⁴

Die Szene der Kopfübergabe ist durch den geöffneten Zelteingang und das dunkle Zeltinnere um- bzw. hinterfangen. Die geöffnete helle Zeltplane mit roten, aufgenähten Streifen, die in den zum Schließen des Zeltes dienenden Schlaufen enden, gibt den Blick auf die Ausrüstung des Feldherrn frei. An der rechten Zeltbahn entlang reihen sich Schwert, Helm, Pfeilköcher, Bogen, Schild; eine Speerspitze direkt über Judiths Kopf, die parallel zum oberen Bildrand verläuft, bildet den Abschluss. Die Linienführung der Ausrüstung verläuft leicht nach links oben – sie nimmt die Linie vom rechten Unterarm und der rechten Schulter der Magd auf.

Die Aufmachung der Judith in ihrer edlen Kleidung und ihrem kostbaren Schmuck lassen den Betrachter, wie erwähnt, sofort an die Judith-Darstellungen von Lucas Cranach d.Ä. denken. Dieser ist bekannt für seine „Close-ups“ von Judith, wie man dies etwa von seiner Judith im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb.11) kennt. Trotz eines nun etwas weiter gewählten Bildausschnitts und der Zugabe von Magd, Sack und Zelt beim Bild auf Burg Forchtenstein hat sich der Künstler beim Typus der Judith als vornehme Dame von Rang von Cranach inspirieren lassen. Die qualitativ etwas weniger ansprechende Ausführung des Werkes und der etwas unausgewogen wirkende Bildausschnitt sind Indizien dafür, dass der Maler des Esterházy-Bildes kaum selbst dieses In-den-Raum-Stellen der Protagonisten oder den perfekten bildlich geschaffenen Erzählfokus mittels Schwert, Händen, Sack sowie die anspruchsvolle Position des Holofernes Kopfes erarbeitet hat. Es ist vielmehr anzunehmen, dass er eine bereits existierende Variante einer ähnlichen Cranach-Darstellung oder eines anderen Künstlers seines Umfeldes für die Gestaltung des Gemäldes herangezogen hat. Er muss sich an einem konkreten Vorbild orientiert haben.

Darstellungen von Judith mit ihrer Dienerin vor dem Zelt des Holofernes sind z.B. bereits aus Miniaturen des 15. Jahrhunderts oder diversen Bibelillustrationen bekannt.⁸⁵ Sie sind entweder auf das unmittelbare Thema und wenige Protagonisten fokussiert, wie in der Darstellung Judiths in Martin Lefrancs (um 1410-1461) Werk *Champion des Dames*

⁸⁴ Jdt.13,10, in: Interdiözesaner Katechetischer Fonds 1982, S.510.

⁸⁵ Vgl. hierzu z.B. Uppenkamp 2004, S.27-34.

von 1440⁸⁶, wo sie mit Jeanne d'Arc gezeigt und verglichen wird (Abb.19), oder aber sie sind Teil einer umfassenderen, großangelegten Szenerie einer Schlacht oder Belagerung. Die Ähnlichkeit zu Cranach-Darstellungen lassen Vorbilder konkret im deutschen Raum vermuten, die auf Werken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts basieren. Es ist aber auch bereits Israel van Meckenems Kupferstich um 1495⁸⁷ anzuführen (Abb.20), auf dem der Künstler die reich illustrierte Belagerung von Betulia mit dem Ausfall der Juden aus der Stadt darstellt, in dessen rechter Bildhälfte sehr prominent und raumfüllend Holofernes' Zelt mit Judith und ihrer Dienerin samt Feldherrenkopf und Sack davor platziert sind. Im Hintergrund am linken Bildrand wird das Haupt des Holofernes als Trophäe aufgespießt zur Schau gestellt. Die linke vordere Bildhälfte dominieren groß ins Bild gesetzte Lafetten. Auch in dieser Darstellung des Judith-Themas ist das Feldherrenzelt geöffnet, jedoch blickt man nicht auf die Insignien des Holofernes, sondern er selbst ist als lebloser und enthaupteter Körper sichtbar. Sind es beim anonymen Maler des Forchtensteiner Bildes Waffen und Ausrüstung des feindlichen Heerführers, die der Betrachter wahrnimmt und die mit der Person des Holofernes gleichzusetzen sind, so hat van Meckenem den toten Körper noch zugedeckt im Bett liegend wiedergegeben und es bedurfte keinerlei anderer Verweise auf den Feldherrn. Das Schwert, mit dem die Tat erfolgreich vollbracht worden ist, hat Judith, die links vor der Zeltöffnung steht, im Zelt – gut sichtbar abgelegt – zurückgelassen. Sie ist dabei, das Haupt an die Dienerin, die dieses mit geöffnetem Sack erwartet, zu übergeben. Sie hat es mit der rechten Hand am Schopf gepackt und streckt es Richtung Sack, hat ihren Kopf jedoch vom Haupt des Holofernes abgewendet. Auch in dieser Judith-Darstellung ist die Heroine als nobel gekleidete Dame von Stand wiedergegeben.⁸⁸ Die Szene mit der Kopfübergabe vor dem Zelt nimmt die rechte Bildhälfte beinahe völlig ein, wodurch ihr entsprechende Bedeutung innerhalb der Darstellung zukommt und sie auch für sich stehen könnte. Der Künstler knüpft sie aber in die verschiedenen Zeit- und Handlungsebenen des Stiches ein und präsentiert sie als Hauptthema.

Einen Schritt weiter geht Hans Burgkmair, der in seinem Stich zum Judith-Thema aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts die Kopfübergabe für den Betrachter „herangezoomt“ hat (Abb.21).⁸⁹ Noch immer erkennt man das Zeltlager des Holofernes, das sich hier vom rechten Bildrand nach links in die Tiefe staffelt und hinter dem der Blick auf eine Bergkette mit einer im Vordergrund thronenden Festung frei wird. Zwar

⁸⁶ Das Philipp dem Guten gewidmete Werk Lefrancs führt in Versform Taten von Frauen der Geschichte an – so auch etwa von Jeanne d'Arc.

⁸⁷ Zu Meckenem und sein Werk vgl. vor allem Conzen 1982, S.19-23 und Horstmann 1968.

⁸⁸ Vgl. Horstmann 1968; Der Autor vertritt die These, dass zu dieser Darstellung die Belagerung von Neuss als Vorbild gedient hat. Somit hätte van Meckenem ein reales Geschehen, eine reale, militärische Bedrohung mit der Bedrohung von Judiths Volk und der Belagerung Betulias verknüpft.

⁸⁹ Zu Hans Burgkmair und seinem Holzschnitt mit der Judith-Darstellung: Staatliche Museen zu Berlin 1974, S.33, Kat.Nr.42, Abb. S.87.

finden sich auch vom Schlaf überwältigte Soldaten oder Geschützrohre im Blickfeld des Betrachters, Burkmair aber leitet die Aufmerksamkeit ohne Umschweife auf das Bildthema der Kopfübergabe und des baldigen Aufbruchs aus dem feindlichen Lager. Der Künstler konzentriert sich auf Judith, die Dienerin und den Kopf des Heerführers. Um hiervon ja nicht abzulenken, lässt er die Protagonistinnen vor einem geschlossenen kleineren Zelt Aufstellung nehmen, das geöffnete Zelt des Holofernes steht zwar groß und prominent in der rechten hinteren Bildhälfte und füllt diese völlig aus, der Blick kann auch ins Innere fallen, wobei aber Gegenstände oder ein Körper kaum erkennbar sind – es lenkt den Blick aber nicht vom Hauptgeschehen ab.

Bemerkenswert in dieser Darstellung des Judith-Themas ist nun die Zuwendung der beiden Frauen zueinander. Wie in der Forchtensteiner Darstellung wendet sich die kleinere Dienerin zu Judith, die sich ihrerseits nun zu dieser beugt, sie ansieht und ihr den am Schopf gepackten Kopf entgegenstreckt, damit er im bereitgehaltenen Sack verstaut werden kann. Das Schwert ist offenbar schräg, der Linie Judiths Oberkörper und linken Unterschenkel folgend, ins Erdreich gesteckt – es hat seinen Zweck erfüllt.

Nähert sich das Gemälde auf Burg Forchtenstein Burkmairs Stich hinsichtlich des gewählten Ortes des Geschehens, der Anordnung und Zuwendung der Frauen sowie vom Zoomfaktor her an, so bleibt die Frage nach einem vergleichbaren Werk Cranachs. 1531 malt dieser die Bewirtung Judiths durch Holofernes⁹⁰ (Abb.22), bei der zwar das Gastmahl im wahrsten Sinne des Wortes im Vordergrund steht, aber bei der eine weitere Erzählebene mit der Enthauptung des Holofernes in die Darstellung eingebunden ist. In der rechten Bildhälfte sieht man in der Ferne das Lager des Holofernes, dessen Zelt mit geöffnetem Eingang links vorne steht und in dem man Judith nach der Enthauptung des feindlichen Feldherrn mit gesenktem Schwert in ihrer Rechten und dem abgeschlagenen Haupt in der Linken erkennt. Sie reicht es ihrer Dienerin, die wieder den Sack bereithält. Auf diese Szene wird der Betrachter durch die schräg zum rechten oberen Bildrand ragende Pieke eines grün gekleideten, vollbärtigen Mannes mit rotem Barett aufmerksam gemacht. Die Szene der Kopfübergabe (Abb.23) ist jedoch in weite Ferne gerückt, wodurch die Frauen und ihr Tun erst auf den zweiten Blick zu erkennen sind.

Konkreter wird Cranach in seiner Darstellung von Judith mit dem Haupt des Holofernes aus demselben Jahr⁹¹ (Abb.24). Hier wiederholt er die Szene im Feldherrenzelt, setzt sie aber anstatt der Festtafel in den Vordergrund. Das Zelt des Holofernes steht mit geöffnetem Eingang am linken Bildrand und reicht bis in die linke obere und rechte untere Bildhälfte. Die Frauen in dieser Darstellung und in der oben genannten stehen eindeutig im Zelt, wobei Judith mit ihrem Körper zur Dienerin hin in

⁹⁰ Zu Cranach und dieser Judith-Darstellung in Gotha: Conzen 1982, S.55-56.

⁹¹ Ebd.

das Zelt gewandt wiedergegeben ist, aber den Kopf und den Blick zum Betrachter gewendet hat. Die Übergabe des Hauptes ist bei der Darstellung des in den Vordergrund gesetzten Zeltes zwar ein Stück näher an den Betrachter gerückt, jedoch sind der Handlung immer noch weitere Protagonisten in der rechten Bildhälfte, sowohl im Lager als auch im Umfeld außerhalb, beigegeben. Es lässt sich schließlich aber doch noch ein Judith-Gemälde Cranachs anführen, das sich vollkommen auf die beiden Frauen und die Kopfübergabe konzentriert und in seinem Zoom auf das Geschehen sogar noch weiter geht als das Forchtensteiner Judith-Bild. Dieses Gemälde Cranachs aus der Zeit nach 1537⁹² (Abb.25), das sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet, zeigt keinen identifizierbaren Ort des Geschehens mehr, sondern führt eine dunkle Raumfolie an, vor der Judith von der linken Bildhälfte bis in die rechte hinein dominant, fast völlig bildparallel, ihren Platz einnimmt. Der linke Arm ist angewinkelt und die linke Hand hat, vor den Körper gehalten, das Haupt des Holofernes an den Haaren gepackt. Der rechte Arm ist leicht angehoben und die rechte Hand hält das etwas aus der Waagerechten nach unten gerichtete Schwert, das gerade noch erkennbar ist. Der Blick Judiths ist in sich gekehrt, der Gesichtsausdruck spiegelt kaum einen Affekt oder eine Emotion. Die Kleidung ist wiederum kostbar, ebenso der Schmuck oder die Handschuhe. Das Barett ist einem transparenten Schleier gewichen, der über den Augen endet. Die Dienerin ist an den rechten Bildrand gerückt und an der rechten Körperhälfte so angeschnitten, dass Schulter und Arm nicht gezeigt werden. Sie ist kleiner als Judith wiedergegeben, mit geneigtem Haupt, die Augen auf das Feldherrenhaupt gerichtet, den Mund umspielt ein Lächeln. Sie hält den Sack für das abgeschlagene Haupt angewinkelt vor dem Körper. Der Kopf des Feldherrn ist in Dreiviertelansicht gezeigt und verschwindet bereits mit dem Kinnbereich im Sack. Dieses Gemälde Cranachs kann lediglich durch den extremen Fokus als Vergleichsbeispiel zum Forchtensteiner Bild herangezogen werden, sonst unterscheiden sie sich jedoch zu sehr voneinander. Die Frauen kommunizieren nicht miteinander, es gibt keinen Blickkontakt, jede scheint mit ihren eigenen Gefühlen beschäftigt, lediglich im Versenken des Holoferneskopfes in den Sack scheint sich ihr Tun und Sein zu vereinen. Die Verortung findet nicht statt, im Gegensatz zum Forchtensteiner Bild sind die Plätze der Frauen getauscht, die Kleidung in ihrer Ausführung ist einander angeglichen, ebenso die Schönheit und das Alter der Dienerin an ihre Herrin.

Ein unmittelbares, direktes Vorbild im Schaffen Cranachs für das Forchtensteiner Gemälde lässt sich also aktuell nicht finden. Dass der Schöpfer dieser Judith-Variante selbst Komposition und den nahen Bildausschnitt entworfen hat, scheint wie gesagt äußerst fraglich. Somit ist der Schluss zulässig, dass er ein heute vielleicht verschollenes

⁹² Kunsthistorisches Museum Wien 1991, S.47, Abb. Tafel 597.

Werk Cranachs kopiert bzw. zitiert hat. Seine Judith ist hinsichtlich Bekleidung eindeutig von Cranachs monumentalen Halbfiguren-Darstellungen, wie der Judith im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb.11), inspiriert, der Zoomfaktor von Cranachs Gemälde von 1531 (Abb.24) wurde noch verstärkt, aber im Vergleich zu dem von nach 1537 (Abb.25) abgemildert. Das Fehlen des Holoferneskörpers und dessen Ersatz durch Waffen und Ausrüstung, das schräg In-den-Raum-Drehen der Frauen – Judith geht aus dem Zelt, die Dienerin steht außerhalb – wäre, wenn nicht von einem Cranach-Bild übernommen, eine Komponente, die dem Forchtensteiner Künstler abzusprechen ist, ebenso wie auch eine eigenständige Kombination verschiedener Darstellungen von unterschiedlichen Künstlern.

4.6. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Rubens

Anonym

Kopie nach Peter Paul Rubens, Judith mit dem Haupt des Holofernes, Original um 1625

Zweite Hälfte 17. Jahrhundert

Öl auf Leinwand

Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein

O.Nr.

Abb.26

Literatur: unpubliziert

Auf Burg Forchtenstein hat sich eine weitere Judith-Darstellung erhalten, die einen engen Bildausschnitt zur Schilderung der Übergabe des Holoferneshauptes zeigt (Abb.26). Vorbild zur Umsetzung des Judith-Themas ist hier Peter Paul Rubens⁹³ (Abb.27) bzw. ein Stich von Alexander Voet nach Rubens⁹⁴ (Abb.29), an dem sich das Gemälde des anonymen Malers auf Burg Forchtenstein orientiert. Er hatte bei der Umsetzung seiner Judith wohl den Stich nach dem Meisterwerk von Rubens, das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet, vor sich, worauf neben der seitenverkehrten Wiedergabe auch die vollkommen unterschiedliche Farbigkeit zum Original in Öl schließen lässt. Er übernimmt die Komposition von Rubens über die Wiedergabe des Stichts, allerdings mit einem leicht veränderten Bildausschnitt. Dieser ist nun etwas verkleinert, die Figur der alten Dienerin wird noch stärker angeschnitten als bei Rubens oder Voet, ihr Unterkörper wird ebenfalls

⁹³ Zu Rubens und seinen Judith-Darstellungen: Conzen 1982, S.82-91; Liess 1977, S.257-354. Zum Stich Voets: Rooses 1977, Bd.I, S.158, Kat.Nr.127, Abb.38. Zur Judith von Rubens in den Uffizien: Rooses 1977, Bd.V, S.313-314, Nr.127.

⁹⁴ Vgl. Hulst/Vandenvan 1989, S.166-167, Abb.116.

beschnitten und auch der Unterteil des Sackes für den Feldherrenkopf wird nicht mehr wiedergegeben. Die Figuren im Forchtensteiner Gemälde, aber auch im Stich, erfahren insgesamt eine Drehung von der Gemäldevorlage gesehen nach rechts, wodurch die Protagonisten weniger dynamisch und somit aufrechter sowie statischer in Szene gesetzt werden. Die Gewand- sowie Schmuckwiedergabe wird im Forchtensteiner Gemälde reduzierter und schlichter gestaltet.

Der anonyme Maler zeigt in seiner Kopie nach Voets Stich die Heroine mit gesenktem Schwert in ihrer linken Hand, die Klinge ist noch am unteren rechten Bildrand zu erkennen, in ihrer Rechten hält sie das Holoferneshaupt am Schopf gepackt ihrer Dienerin entgegen, die im Begriff ist, den Sack darüber zu ziehen. Die beiden befinden sich im Zelt des Feldherren, das durch eine Draperie im Hintergrund angedeutet wird. Der Leichnam des Enthaupteten, das die Bettstatt bedeckende Laken in der rechten unteren Bildecke sowie der Ausblick auf einen nächtlichen, bewölkten Himmel unterstreichen die Verortung des Geschehens im Zelt.

Judiths Körper erscheint beinahe bildparallel in den Zeltraum positioniert, zeigt aber einen etwas nach vorne geneigten Oberkörper und eine sanfte Drehung aus der Bildparallelität. Die linke Schulter der Heroine ist leicht gesenkt und in den Zeltraum gedreht, die rechte Schulter ist durch das Hochheben der Last des Holoferneskopfes angehoben und nach vorne bewegt, der rechte Unterarm ist extrem verkürzt und dem Betrachter entgegengestreckt. Ihr Hüftbereich ist durch das leichte Vorbeugen und Drehen geknickt. Der Kopf Judiths neigt sich in einer ausgleichenden Bewegung der Körperhaltung zur Dienerin bzw. zu ihrer linken Schulter und somit sanft nach unten zum abgetrennten Haupt in ihrer rechten Hand. Die Lider sind gesenkt, ebenso der Blick, der mehr auf die Dienerin gerichtet ist, als auf den Holoferneskopf. Den Mund Judiths umspielt ein sanftes, zufriedenes Lächeln. Judith ist der Bibelstelle entsprechend geschmückt, wenn auch dezent. Sie trägt Perlenohrringe und ihr teilweise am Scheitel zusammengefasstes Haupthaar wird durch einen Reif gehalten und geziert. Dekolletee, Arme und Hände bleiben jedoch ungeschmückt. Auch Judiths Kleidung wird einfach wiedergegeben. Lediglich eine runde Brosche an der linken Schulter und eine Borte am Überkleid im Bereich des Oberschenkels werden übernommen. Die Farben von Judiths Gewand stehen in Kontrast zum Rubensgemälde, das in Weiß, Blau und blassem Veilchenton gehalten ist. Der anonyme Maler wählt für seine Heroine, ähnlich wie der anonyme Maler der Forchtensteiner Judith vor dem Zelt (Abb.18), Rot und Gold. Über dem weißen Untergewand, das Schultern und Dekolletee einrahmt sowie die linke Schulter bedeckt, trägt sie also nun ein rotes Mieder, das sich über die Hüfte erstreckt und mit einer goldenen Borte abschließt. Unterhalb wird am Oberschenkel wieder das weiße Untergewand sichtbar, ehe darunter ein goldfarbener Rock zum Vorschein kommt. Der anonyme Maler hat hier offenbar die Falten- und Liniengebung des Stiches sowie die

Kleidung Judiths falsch interpretiert: Rubens' Judith trägt ein blaues samtenes Mieder, das in Richtung Schoß zu einem Spitz zusammenzulaufen scheint. Darunter befindet sich derselbe veilchenblaue Seidenstoff wie an den Oberarmen, der an den Schultern von einem weißen, durch eine Brosche gerafften Stoff überdeckt ist. Diese Drapierung und Anordnung der Stofflagen hat der anonyme Künstler missverstanden und zeigt nun die rechte Schulter und den rechten Oberarm in goldfarbenen Stoff gehüllt, an der linken Schulter bauscht sich derselbe weiße Stoff wie an Dekolletee und Oberschenkel, ehe am Oberarm wieder goldfarbener Stoff erscheint. Das zarte goldfarbene Tuch bei Rubens' Judith wird völlig negiert und, wie oben beschrieben, als derselbe Stoff interpretiert, wie er etwa wieder beim Oberschenkel hervortritt.

Der Kopf des Holofernes, den Judith am Schopf gepackt eben in den Sack stecken will, ist mit dem vollbärtigen Gesicht nach vorne geneigt, Augen und Mund sind geschlossen, der Teint noch nicht fahl und die Wunde ist bei dieser Judith-Darstellung nicht sichtbar. Der Oberkörper des Enthaupteten ist hinter der Hand Judiths, die den Schwertgriff umfasst, sichtbar. Er ruht nackt auf einem mit einem Laken bedeckten Lager.

Die gegenüber Judith kleinere Gestalt der alten Dienerin ist stark angeschnitten und hierdurch extrem an den linken unteren Bildrand gedrückt. Wie bereits erwähnt, ist auch ihr Unterkörper beschnitten, sodass eine verstärkte Konzentration in der Bildbetrachtung auf Arme, Hände, Sack und Holoferneshaupt gelenkt wird. Der Körper der Dienerin beschreibt mit dem Judiths einen Halbkreis, der durch den gesenkten Arm und das schräggestellte Schwert abgeschlossen wird und den Raum für das Holoferneshaupt bildet. Der Kopf der Dienerin ist leicht gesenkt, die Haare werden durch ein blau-weiß gestreiftes Tuch fast zur Gänze bedeckt, der Blick richtet sich in die Raumtiefe offenbar zum toten Körper des Holofernes. Der rechte Arm ist unter das Feldherrnhaupt geführt und ihre Linke hält den Sackrand gerafft – bzw. sollte ihn so halten, stattdessen wirkt sie eher auf den Sack gelegt. Der Sack ist von der alten Magd so dicht an den Kopf angelegt und an der linken Hand so hoch gezogen, dass das Haupt jeden Moment darin zu verschwinden scheint. Die Öffnung ist so eng gewählt, dass keine Sicht auf eine Wunde oder Blut möglich wäre.

Trotz einiger Schwächen im Lesen und Wiedergeben des Stiches sowie der Drehung und Beschneidung des originalen Bildausschnitts, ist das Rubensvorbild einwandfrei wiederzuerkennen. Ein ähnliches Verfahren mit einem Rubens-Gemälde ist an einer „Reuigen Magdalena“ im Gemäldebestand der Esterházy Privatstiftung auf Burg Forchtenstein zu sehen (Abb.31). Ein anonymes Maler hat hier den Bildausschnitt des Rubens-Gemäldes „Die reuige Magdalena und ihre Schwester Martha“ von Rubens (Abb.30) noch radikaler verkleinert, indem er Martha kurzerhand eliminiert hat, wodurch

nur noch eine völlig außer sich seiende, weinende, blonde Frauengestalt vor einer knallroten Draperie in Szene gesetzt verbleibt.⁹⁵

Dass der Forchtensteiner Maler den Stich Voets vor Augen hatte, als er das Gemälde schuf, zeigt auch die zu diesem verwandtere Gestaltung der Draperie hinter der Heroine und vor allem die rechte Hand der Dienerin, die bei Rubens eine elegantere Modellierung und Haltung zeigt, als beim Stich. Hier ist durch die lediglich mögliche Abstufung in Grautönen keine sanfte Rückbiegung der Hand zu sehen, sondern ein regelrechtes Umknicken und man hat eher den Eindruck, auf einen Ellenbogen als auf das Armgelenk zu blicken. Einziger markanter Unterschied zum Stich und zum Rubensgemälde ist im Forchtensteiner Gemälde die Wiedergabe des Lagers des Feldherrn. Es wird nicht wie dort auf die weißen Pölster zurückgegriffen, auf denen Holofernes sein Haupt gebettet hat, sondern der anonyme Maler hat unter dem Holoferneskörper ein in senkrechten Falten wiedergegebenes Laken unmittelbar im Schulterbereich drapiert.

Es sei noch darauf hingewiesen, dass in der Literatur auch eine Judith-Darstellung aus den Uffizien⁹⁶ abgebildet ist (Abb.28), die sich von jener von Rubens (Abb.27) lediglich durch eine doppelreihige Perlenkette unterscheidet und die mit derselben Inventarnummer sowie denselben Maßen genannt wird. Hier ist ein und dasselbe Gemälde gemeint, die Abbildung mit der Perlenkette zeigt allerdings den Zustand des Bildes vor der Restaurierung durch Daniele Rossi 1993/94. Er schreibt in seinem Bericht: „L'indagine radiografica ha messo in evidenza una lacuna stuccata proprio al centro del collo della Giuditta dove era stata ridipinta una collana di perle debordante sulla zona originale del collo stesso.“⁹⁷ Die Kette ist somit im Zuge der Restaurierung durch Rossi entfernt worden.

⁹⁵ Körner/Kopp 2010, S.237-238. Das Gemälde von Peter Paul Rubens gelangte erst 1786 aus der Sammlung von Graf F.M. Nostitz in habsburgischen Besitz: Swoboda 2008, S.114. Somit dürfte das Original wohl nicht das Vorbild für den anonymen Maler des Bildausschnitts auf Forchtenstein gewesen sein, der ins 17. Jahrhundert datiert wird. Im *Verzeichnis von Mallereyen*, das sich auf die Bilder von Paul Esterházy in seinem Wiener Palais bezieht, ist z.B. eine Maria Magdalena von Rubens als Nr.10 gelistet: Körner/Kopp 2010, S.238, Anm. 88 und Galavics 2000, S.49, Anm. 14. Das Verzeichnis liegt im ungarischen Staatsarchiv und trägt die Signatur P. 125, 52, Nr.11672.

⁹⁶ Zum Gemälde und den unterschiedlichen Meinungen, der Provenienz sowie Literatur: Hulst/Vandenven 1989, S.166-167. Zur Abbildung der Judith-Darstellung mit Perlenkette in den Uffizien vgl. auch Gregori 1994, S.516, Abb.669.

⁹⁷ Ich möchte mich sehr herzlich bei Frau Maria Sframeli im Polo Museale Fiorentino für die kollegiale Hilfestellung bedanken, die mir diese Information sowie den Auszug aus dem Restaurierbericht zukommen ließ.

4.7. Judith mit dem Haupt des Holofernes – nach Allori

Anonyme Kopie nach Cristofano Allori
Zweite Hälfte 17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.32
Literatur: Körner/Kopp 2010, S.228-230, Abb.19.

Judith-Darstellungen, die unzählige Kopisten auf den Plan gerufen haben, sind neben jenen von Cranach auch die von Cristofano Allori, die er ab 1613 in Variationen⁹⁸ schuf (Abb.34, Abb.35, Abb.37). Auch auf Burg Forchtenstein befindet sich eine Kopie nach diesem Meister.

Es ist wieder der Moment nach der Enthauptung festgehalten, als der Kopf des Holofernes in den bereitgehaltenen Sack gesteckt werden soll. Die Wiedergabe der Szene ist abermals vollkommen auf Judith, Magd, Schwert und Holoferneskopf fokussiert, kein definierter Hintergrund lenkt von den Protagonisten und ihrer monumentalen Präsenz ab. Den einzigen Hinweis auf den Ort des Geschehens geben rechts unten in der Ecke ein in das Bild ragendes Holzgestell und ein grünes Samtkissen mit Goldborte und -quaste. Hierin kann das Lager des Holofernes im Zeltinneren gesehen werden, wodurch der Betrachter weiß, dass die Szene im Quartier des Holofernes stattfindet und Judith und ihre Dienerin das Zelt noch nicht verlassen haben.

Judith nimmt in diesem Kniestück den Bildraum beinahe zur Gänze in Besitz, lediglich am rechten Bildrand lugt hinter ihr die Magd hervor, der Holoferneskopf hebt sich vor ihrem goldfarbenen Gewand ab und ist somit in ihre Körpersilhouette integriert. Judith steht in der Mittelachse, ihr Körper ist etwas in den Raum nach hinten gedreht, der linke Arm verläuft fast bildparallel, ist angewinkelt und die Hand hält den Kopf des Feldherrn am Haarschopf gepackt, wodurch die Schulter angehoben werden muss, um das Gewicht des Hauptes zu bewältigen. Der rechte Arm ist seitlich vom Körper in die Tiefe gestreckt und die Hand hält ein Schwert mit mächtigem Griff, dessen Klinge vom linken Bildrand schon kurz oberhalb der geschwungenen Parierstange beschnitten wird. Judith hält ihren Kopf etwas nach vorne und zur Seite geneigt, zum Betrachter gedreht und blickt diesen mit leicht geöffnetem Mund an. Ihre Kopfhaltung samt Haartracht bildet mit ihrem linken Ärmel, dem drüber geworfenen Umhang und dem weiten Gewand

⁹⁸ Zu Allori und seinen Judith-Darstellungen, seiner Beziehung zu La Mazzafirra und Inspirationen zu den „Porträts“ in der Darstellung des Themas vgl. z.B. Shearman 1979, vgl. auch Zelisko 1992, S.54-55, Abb.83, vor allem zum Gemälde Alloris im Palazzo Pitti, zu Parallelen des Holoferneskopfes vor dem Kleid Judiths zum Haupt Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika, ähnlichen Rollenporträts zum Thema und weiteren Ausführungen vgl. Uppenkamp S.138-150. Zur Listung verschiedener Variationen von Alloris Judith vgl. Chappell 1984, Kat.Nr.25, S.78 bis S.81, weiters S.84 und S.120.

unterhalb des um die Mitte geschlungenen Tuches eine dominante Diagonale von links oben nach rechts unten, wo das angeschnittene Lager den Endpunkt bildet.

Die Heroine ist in ein prächtiges Gewand aus schwerem, goldenem, in sich ornamental gemustertem Stoff gehüllt, der sich jeweils im Bereich der Armbeuge bauscht und der das weite, weiße Untergewand zum Vorschein kommen lässt. Um die Körpermitte hat Judith ein gestreiftes, weißsilbernes Tuch mit langen Fransen gebunden. Von ihrer linken Schulter fällt ihr den Rücken entlang ein rotseiden gefütterter blaugrauer Umhang herab, der auch an ihrer rechten Körperseite unterhalb ihres ausgestreckten Armes in einer sanften Rundung sichtbar wird. Der Umhang zeigt bis auf wenige schmale Streifen ausschließlich die glänzende, kräftig rote Unterseite, die auf den blutigen Akt der Enthauptung schließen lassen könnte. Der Umhang lässt aber auch an die Kleidung Mariens, mit rotem Kleid und blauem Mantel denken, was die Präfiguration Mariens durch Judith ins Spiel brächte. Das von der linken Schulter Judiths quer über den Oberkörper unter den rechten Arm geführte flache schmale Band hält ihren Umhang am Körper. Einziger Schmuck Judiths ist ein Reif in ihrem dunkelbraunen, leicht gewellten, dichten Haar, auf dem kleine aufgereichte Perlen oder Edelsteine aufblitzen und ein ovaler Edelstein auf einer Goldscheibe sitzt.

Der abgeschlagene Feldherrenkopf wird von der Heroine beinahe wie in den Darstellungen der *Judith triumphans*, etwa im Fresko Domenichinos von 1628 in San Silvestro al Quirinale⁹⁹ (Abb.38) oder in Andrea Pozzos Fresko mit Judith in San Ignazio von 1685¹⁰⁰ (Abb.39), präsentiert. Uppenkamp erinnert in diesem Zusammenhang mit Recht an die Bibelstelle, in der Judith dem Volk das Haupt im Triumph präsentiert:¹⁰¹

„Seht, das ist der Kopf des Holofernes, des Oberbefehlshabers der assyrischen Truppen, [...]. Der Herr hat ihn durch die Hand einer Frau erschlagen.“¹⁰²

Das Antlitz des Holofernes ist schmerzverzerrt, die Augen sind geschlossen, der Mund ist geöffnet. Die braunen Haare stehen vom Kopf nach oben gedreht regelrecht ab, der Vollbart ist nicht gelockt, sondern zeigt glattes Barthaar. Der im Schmerz zusammengezogene Brauen- und Stirnbereich wird durch die Lichtregie akzentuiert und betont, wodurch ein Kontrast zum entspannten, glatten Gesicht Judiths entsteht, die völlig abgeklärt das Haupt präsentiert, ehe es im Sack der Magd verschwindet.

⁹⁹ Zum Typus und zu Beispielen der triumphierenden Judith: Uppenkamp 2004, S. 111-130; zu Dominichino und seiner Judith-Darstellung in S. Silvestro al Quirinale: Uppenkamp 2004, S.112-117.

¹⁰⁰ Zu den Darstellungen in S. Ignazio vom Parademaler der Jesuiten, Andrea Pozzo (Judith mit dem Haupt des Holofernes, Jael erschlägt Sisera, Simson zertrümmert mit einem Eselskinnbacken einem Philister den Schädel, David mit dem Haupt des Goliath): Telesko S.156-157; Uppenkamp 2004, S.120-123. Zur Ausmalung des Langhauses: Lindemann 1994.

¹⁰¹ Uppenkamp 2004, S.141.

¹⁰² Jdt.13,15, in: Interdiözesaner Katechetischer Fonds 1982, S.511.

Die alte Magd hält in etwas nach vorne gebeugter Haltung rechts hinter der Heroine den Sack auf und dreht ihren Kopf, der von einem groben weißen Tuch bedeckt und eingerahmt ist, zu ihrer jungen Herrin und blickt mit besorgter Mine zu ihr empor. Der an ihrer linken Gesichtshälfte senkrecht herabfallende, beleuchtete weiße Stoff bildet den markanten Endpunkt einer Diagonale, die über die linke Schulter Judiths weiter über deren ausgestreckten rechten Arm bis zum Schwert in ihrer Hand führt, das den anderen Endpunkt bildet.

Die durchaus qualitative Forchtensteiner Kopie nach Allori stimmt mit keinem im Abbildungsteil gezeigten Original des Meisters noch den zum Vergleich herangezogenen Kopien völlig überein. Man findet höchstens Anklänge von Ähnlichkeiten: Was die schräge Kopfhaltung Judiths betrifft bei Alloris Werk in der Royal Collection¹⁰³ (Abb.34) oder dem anonymen Gemälde in Nancy (Abb.36), wo ein ebenso langer senkrecht herabhängender Teil der Kopfbedeckung der Magd zu finden ist wie in der Judith-Darstellung in der Sammlung des Fürsten zu Liechtenstein¹⁰⁴ (Abb.37), die ebenfalls Allori zugeschrieben wird. Hier und beim Florentiner Original (Abb.35) zeigt sich eine vergleichbare Haar- und Bartracht des Holofernes wie im Forchtensteiner Gemälde und in letzterem ist eine ähnliche Polsterwiedergabe zu finden – ebenso in der Allori-Kopie des Kunsthistorischen Museums in Wien¹⁰⁵ (Abb.33) sowie in jenen in Nancy und in der Liechtenstein Sammlung. Spannend ist jedenfalls die Übereinstimmung der Kopien, auch die der Esterházy Privatstiftung, was die Farbwiedergabe betrifft. Bis auf die Wiedergabe der Streifen beim Tuch finden sich stets Gold samt berücksichtigter Stoffstruktur und auch das Rot und Blau des Umhangs sowie das Weiß bei der Kleidung der alten Dienerin wird immer eingehalten, womit diese Gemälde zumeist nach einem Original oder sehr guten Kopien entstanden sein müssten. Das spricht für einen großen Bekanntheitsgrad der Originale im 17. Jahrhundert und für eine enorme Beliebtheit von Alloris Judiths beim Adel. Für Jacob Burckhardt war seine Florentiner Judith die schönste Darstellung dieses Themas:

„Die schönste Judith ist ohne allen Zweifel die des Christofano Allori [...] freilich eine Buhlerin, bei welcher es zweifelhaft bleibt, ob sie irgendeiner Leidenschaft des Herzens fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt.“¹⁰⁶

¹⁰³ Vgl. zu dieser Judith Alloris: Gorsen 1980, S.77.

¹⁰⁴ Kräftner 2010, S.202.

¹⁰⁵ Kunsthistorisches Museum Wien, 1991, S.22.

¹⁰⁶ Zitiert nach Uppenkamp 2004, S.138.

Die Frage nach porträthaftern Zügen bei den Protagonisten des Forchtensteiner Gemäldes muss gerade hinsichtlich der originalen Vorbilder von Alloris Judith-Darstellungen aufgeworfen werden. Entbrannte er doch in Liebe zu Mazzafirra, die ihn inspiriert haben soll, ihr Antlitz in dem der Judith zu verewigen. Das ihrer Mutter stellte der Meister in dem der Magd dar und schließlich sein eigenes in dem des Holofernes.¹⁰⁷ Die Gesichtszüge der Forchtensteiner Kopie erscheinen im Vergleich bis auf Judith allerdings stereotypenhaft und lassen kaum eine individuelle oder porträthafte Wiedergabe bei der Magd oder bei Holofernes erkennen. Judiths Gesicht irritiert ein wenig, weckt es doch bei genauerer Betrachtung eine ganz bestimmte Assoziation: Hält man sich nun das ganzfigurige Porträt oder die Illustration bei Bubics/Merényi des Paul Esterházy als Judith vor Augen, so lässt sich durchaus eine Verknüpfung zwischen dem Bildnis des jungen Theaterhelden und der Judith nach Alloris Vorbild erkennen. Das ovale Gesicht mit seiner hohen Stirn, der Schnitt der Augen, die etwas hervorstehen, die langen, runden Brauenbögen, die der Form der Augen genau folgen, die schmale, lange und gerade Nase, der kleine Mund, die hohen Wangenknochen, das weiche, schmale Kinn, das sich sanft unterhalb der Lippen wölbt, sowie der Ausdruck des Blickes stimmen in den Bildnissen überein und unterscheiden sich lediglich in der Qualität der Malerei und im Stil der jeweils ausführenden Hand. Es wäre bemerkenswert, hätte sich Esterházy hier ausgerechnet nach Alloris Judith-Typus als Heroine darstellen lassen, wo doch der gefeierte Maler selbst drei Porträts in sein Werk eingearbeitet hatte. Ob der Magnat davon wusste, lässt sich aktuell nicht nachvollziehen. Fest steht, dass Alloris Judiths bekannt und zahlreiche Kopien in den Adelsammlungen im mitteleuropäischen Raum vorhanden waren. Somit dürfte den meisten Aristokraten dieses Sujet Alloris vertraut gewesen sein – wohl auch Esterházy.

Es handelt sich also bei dieser Forchtensteiner Kopie nach Allori offenbar um sein beauftragtes, eigenes Porträt als Judith, das der Adelige mit dem Bestand seiner Gemäldesammlung verknüpfte. Er brachte somit ein weiteres Selbstporträt als Judith in die Sammlung ein.

¹⁰⁷ Ebd., S.143; hierzu und zu Alloris Judiths vgl. auch: Shearman 1979.

4.8. Judith mit dem Haupt des Holofernes - mit Kerzenleuchter

Anonym
Zweite Hälfte 17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.40
Literatur: unpubliziert

Abschließend soll noch die letzte im Bestand der Esterházy Privatstiftung auf Burg Forchtenstein erhaltene Judith-Darstellung (Abb.40) analysiert werden, die wie die bereits oben behandelten Gemälde in schlechtem Zustand aufgefundenen wurde. Sie wies eine sich ablösende bzw. partiell bereits fehlende Malschicht und einen hohen Grad an aggressiver Verschmutzung sowie eine teilweise Übermalung mit einer Art Tempera in Schwarz auf. Dieses Gemälde zeigte nun nach seiner Reinigung eine zuvor nicht erkennbare schöne Qualität im Bereich des Kopfes der Hauptprotagonistin.

Judith nimmt auch in diesem Gemälde auf Forchtenstein den Bildraum dominant ein und ist mit gesenktem Schwert in ihrer Rechten und dem Holoferneshaupt in ihrer Linken wiedergegeben. Ihre alte Dienerin hält den Sack auf, in dem der Kopf verschwinden wird. Die gerade aufgerichtete Heroine ist bildparallel und mittig in das Bild gesetzt, die linke Schulter ist etwas angehoben, den rechten Arm hat sie angewinkelt und hält in der Rechten dem Betrachter das abgeschlagene Haupt beinahe frontal entgegen – es ist nur leicht zu ihr gedreht. Judith hält es am Schopf gepackt unmittelbar und im wahrsten Sinne des Wortes der Dienerin vor die Nase – die gebrochenen Augen des Feldherrn sind auf deren Augenhöhe positioniert und ihr Blick scheint wie gebannt auf diese fixiert. Judiths rechter Arm ist eng am Körper abgesenkt, der Unterarm nach außen gedreht und in ihrer rechten Hand hält sie das Werkzeug ihrer Heldentat – das Schwert ist gerade noch mit dem umfassten Griff und ansetzender Klinge am linken unteren Bildrand zu erkennen. Die Heroine hält es so, dass es vom Körper weg aus dem Bild zeigt. Folgt man der Schräge des Griffs hin zur Bildmitte und weiter, so wird der Blick zur anderen Hand Judiths und zu dem am Schopf gepackten Kopf des Holofernes geführt. Auch die Kopfhaltung Judiths – sie hat ihr Haupt aus ihrer Körperachse nach links gedreht und etwas geneigt – und ihre gesenkten Lider führen den Betrachterblick hinab zur Dienerin und zum Holoferneshaupt, wobei die Dienerin eine wichtige Rolle einnimmt, um den Blick mit ihrem Kopftuch zu leiten und den Zug nach rechts unten an ihrer Schulter abzufangen. Das Tuch fällt von ihrem Kopf herab und ist über die Schulter zum Oberkörper geführt. Diese Formgebung, ihr angewinkelter linker Unterarm, die Oberkante des Sacks sowie ihr aus der Bildmitte gedrehter Oberkörper tragen dazu bei, die Linien- und Blickführung abzufangen, ihr entgegen zu wirken und gleichzeitig wird so

der Raum geschaffen, den es braucht, um den hier doch großen Feldherrnkopf in den Sack zu manövrieren.

Das herausragendste gestalterische Mittel des Gemäldes ist der am linken Bildrand angebrachte und auf Schulterhöhe Judiths befindliche Kerzenleuchter. Diese Lichtquelle muss noch vor der Schulter positioniert sein, da sich nur so die Lichtführung im Bild erklären lässt: Die rechte Gesichtshälfte Judiths und ein Teil ihrer linken sind beleuchtet. Auch ihr Hals ist bis zu seiner Mitte beleuchtet, ebenso das Dekolletée, der Holoferneskopf und auch das beleuchtete Inkarnat des rechten Armes tritt hell hervor, wodurch natürlich der Blick zum Schwert hin geradezu erzwungen wird. Der Kerzenschein erleuchtet auch das fahle Inkarnat des Holoferneskopfes, der neben dem dunklen Inkarnat der alten Dienerin regelrecht gespensterhaft erscheint.

Die Lider des Holofernes sind fast geschlossen, die geöffneten Schlitze geben den Blick auf seine gebrochenen Augen gerade noch frei – gerade genug, um den zur Dienerin hin gewendeten, gebrochenen Blick zu erkennen. Auf diesen und auf die gesamte Situation scheint die Dienerin mit Abscheu zu reagieren. Zumindest lassen die nach unten gezogenen Mundwinkel darauf schließen. Sie ist hier eindeutig als ältere Frau mit unschönen, harten Gesichtszügen, Adlernase, fliehendem Kinn und dunklem Inkarnat gekennzeichnet und kontrastiert somit perfekt mit Judith. Deren Inkarnat erstrahlt in einem Elfenbeinton, die Stirn ist hoch, die Brauen sind zart gezeichnet, die Nase zeigt eine feine Linie, ihre Wangen sind zartrosa überhaucht, die Lippen ziert ein zartes Hellrot, das Kinn ist schmal und wohlproportioniert. Die helle Hautfarbe hebt sich kontrastreich vom schwarzen, hochgesteckten und geflochtenen Haar ab, wohingegen der Perlenohrring und die Perlenkette mit dem Hautton zu verschmelzen scheinen.

Ohrhinge und Perlenkette sind der einzige Schmuck der Heroine in dieser Darstellung, auch ihre Kleidung erweist sich als äußerst schlicht und der Oberkörper wirkt geradezu wie geharnischt. Keine Stickerei, kein Edelsteinbesatz, keine Goldborten und Goldketten wie bei den Judiths von Cranach, keine edlen, kostbaren Gewänder wie bei Allori und keine exquisite modische Erscheinung Judiths wie bei Rubens. Diese in sich ruhende Judith des Forchtensteiner Gemäldes zeichnet sich durch ihre noblen eleganten Gesichtszüge aus, die perfekt inszeniert werden und hervorstechen – was alles an ein Porträt denken lässt. Vielleicht handelt es sich bei dem Werk noch um einen Entwurf, der unvollendet blieb. So ließen sich auch die diffuse Draperie in der rechten Bildhälfte, der monochrome Kerzenleuchter oder die nur grob herausgearbeitete Kleidung erklären.

Ein unmittelbares Vorbild zur Forchtensteiner Judith-Darstellung konnte aktuell nicht aufgefunden werden, jedoch wären als Beispiele der Inspiration zwei Werke zu nennen, um zu zeigen, woran sich der Maler orientiert haben könnte.

So hat etwa Francesco Ruschi im 17. Jahrhundert ebenfalls eine Judith-Darstellung, die sich heute in Privatbesitz befindet, mit dramatischer Lichtführung durch Kerzenbeleuchtung gewählt, die eine ähnliche Personenanordnung, den Kontrast der Heroine und der alten Dienerin im Aussehen oder auch eine schlichte Gewandung zeigt (Abb.41).¹⁰⁸ Vor allem die Positionierung der Dienerin, ihr Tuch oder ihre Physiognomie scheinen verwandt und vor allem fällt auch hier das Nebeneinandersetzen der Köpfe von Dienerin und Holofernes auf. In dieser Darstellung ist es aber nun die Dienerin, welche die Kerze als Lichtquelle hält und es ist eine verstärkte Interaktion der Frauen gegeben. Auch eine gewisse Sinnlichkeit der Heroine sticht sofort ins Auge. Alles Elemente, die diese Darstellung nun vom Forchtensteiner Gemälde doch auffallend unterscheiden.

Interessanter erscheint die Darstellung der Judith mit dem Kopf des Holofernes von Carlo Saraceni aus der Zeit um 1610/15¹⁰⁹, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb.43). Diese ist seitenverkehrt als Radierung in David Teniers Werk *Theatrum pictorium*¹¹⁰ abgebildet (Abb.42), das sich in der Bibliothek Fürst Pauls I. Esterházy nachweisen lässt und das sich bis heute erhalten hat.¹¹¹ Paul kannte also diese Judith-Darstellung, zumindest jedoch ihre Radierung in Teniers Publikation für Erzherzog Leopold Wilhelm. Diese zeigt ebenfalls eine von Kerzenschein dramatisch beleuchtete Judith-Darstellung. Man sieht wieder, wie im Forchtensteiner Werk und dem des Ruschi, den herausgearbeiteten Kontrast der jungen und schönen Heroine mit feinen

¹⁰⁸ Zu Francesco Ruschi vgl. z.B. Vollmer 1992, S.220-221.

¹⁰⁹ Carlo Saraceni verstand es, in diesem „Nachtstück“ zum Judith-Thema mit der brennenden Kerze das Geschehen noch zu dramatisieren. Zu Saraceni und seiner Judith-Darstellung: Conzen 1982, S.89, Abb.66. Aber vor allem: Uppenkamp 2004, S.251-252, Abb.95. Die Autorin geht in ihren Ausführungen auf den Einsatz von Licht und Schatten und den diesbezüglichen Einfluss Caravaggios ein. Vgl. auch Swoboda 2008, S.61. Sie führt an, dass das Gemälde einst Teil der Sammlung von Bartolomeo della Nave war. Es gelangte durch Ankauf in die Sammlung Hamilton, die wiederum Erzherzog Leopold Wilhelm erwarb. Zur Sammlung Della Naves in Bezug zum Erzherzog z.B.: Swoboda 2008, S.58-61 oder Garas 1967, S.52-59. Zur Entstehung der Sammlung des Erzherzogs z.B.: Garas 1967. Der Künstler, der für Teniers das Gemälde Saracenis grafisch umsetzte, war Jan van Troyen, der im *Theatrum pictorium* meist mehrfigurige Szenen beisteuerte. Neben ihm waren für das Stichwerk z.B. noch Lucas Vorsterman d.J., der vorwiegend für Porträts und Halbfiguren zuständig war, Theodor van Kessel, dessen 27 Arbeiten Hell-Dunkel-Kontraste kennzeichnen, Quirin Bol, der zumeist Landschaften wiedergab, Pieter van Liesebetten, Nikolaus van Hoy oder Wenzel Hollar tätig: Schütz 2000, S.187-188.

¹¹⁰ Zu Teniers, Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelms, sowie zur Entstehung und Bedeutung seines *Theatrum pictorium*, dem ersten bebilderten und gedruckten „Gemäldekatalog“ Europas, der 245 Gemälde italienischer Maler aus der Sammlung Leopold Wilhelms zeigt, z.B.: Thomas 2004; Swoboda 2008, S.76-87; Klinge 2006, Waterfield 2006; Schütz 2000, S.187-188; zu Teniers und seinen „Galeriebildern“ für den Erzherzog z.B.: Schreiber 2004, S.100-109; Schreiber 2006; Schreiber 2008, S.186-192.

¹¹¹ Das Stichwerk Teniers ist in der Rubrik *Libri Topographici* unter *In Folio* angeführt. Der Bücherbestand Paul Esterházy ist veröffentlicht in: Grüll/Keveházy/Kokas u.a. 1996. Der Bücherkatalog trägt den Titel *Catalogus Librorum In Arce, et Bibliotheca Frakno repositum* und befindet sich im ungarischen Staatsarchiv in Budapest: MOL, P. 108, Rep. 8, Fasc. C, Nr. 49.

Gesichtszügen zu der alten Dienerin mit durchfurchtem, verlebtem Gesicht. Auch ein mächtiges, abgeschlagenes Feldherrenhaupt, das am Schopf gepackt darauf harrt, in den Sack gesteckt zu werden, zeigt Saraceni. Die Quelle des Lichts, die brennende Kerze, ist nun noch mehr in die untere Bildmitte gesetzt – im Gegensatz zum am linken Bildrand platzierten Kerzenleuchter im Forchtensteiner Gemälde.

Bei allen kompositorischen Abweichungen könnten derartige Judith-Darstellungen doch als Anregung für den Maler des Forchtensteiner Bildes gesehen werden, eine ähnliche Szenerie mit ähnlich gekennzeichneten Protagonisten zu schaffen. Als bedeutendstes kompositorisches Mittel, Herausforderung und vor allem als Anreiz für den anonymen Künstler gilt jedenfalls die Kerze als Lichtquelle. Die Esterházy offenbar bekannte Darstellung Saracenis in der Sammlung des Erzherzogs mit derselben Lichtquelle gab vielleicht den Ausschlag für den Ankauf bzw. die Beauftragung des Forchtensteiner Bildes durch Esterházy.

Einzugehen ist bei dieser Forchtensteiner Judith-Darstellung unbedingt auf die Gesichtszüge der Heldin, die sehr porträthaft erscheinen – vor allem im Vergleich zur alten Magd, die den reinen Typus der alten, hässlichen Dienerin zeigt. Könnte hier ein weibliches Mitglied der Familie Esterházy als Judith porträtiert worden sein? Nahe läge, dass Ursula Esterházy (Abb.44)¹¹² als alttestamentarische Heroine verewigt worden ist. Um 1670 entstand ein Porträt von dieser ersten Gattin Pauls, die dieser zeitlebens verehrte und auf dem er sie im bereits fortgeschrittenen Alter als Venus¹¹³ darstellen ließ (Abb.45). Auch ist auf Burg Forchtenstein ein weiteres Gemälde nach einem Mezzotinto von Jan Thomas erhalten, der dieses nach dem Original von Anthonis van Dyck (Abb.47), heute Collection Duke of Marlborough, gefertigt hatte und das Venus in der Rüstung des Mars mit Cupido darstellt (Abb.46).¹¹⁴ Zu diesem Gemälde eines anonymen Malers weist Géza Galavics auf die vom Original abweichenden und nun porträhaften Gesichtszüge der Venus hin. Der Autor ordnet es gemeinsam mit dem Porträt von Paul Esterházy als Heiliger Emmerich (Abb.48) den versteckten Porträts zu.¹¹⁵ Er untermauert mit seinen Ausführungen somit, dass es derartige Aufträge zu allegorischen Darstellungen von Familienmitgliedern unter Paul Esterházy gab. Hierbei darf natürlich nicht auf Pauls Porträts als Judith vergessen werden, wodurch sich sofort die Frage stellt, warum kein weiteres Familienporträt existieren sollte, auf dem nun eine Schwester oder Gattin –

¹¹² Körner/Bayer/Dzierks/Kopp 2006, S.60, Kat.Nr.74.

¹¹³ Galavics 2000, S.50, Abb.13.

¹¹⁴ Zu Jan Thomas und seinem Wirken für ungarische Mäzene: Galavics 2000. Speziell zu Van Dyck und seiner *Venus in der Rüstung von Mars mit Cupido*, dessen Ikonografie und dem Mezzotinto von Jan Thomas: Galavics 2000, S.49-50, Forchtensteiner Variante Abb.10, Mezzotinto des Jan Thomas Abb.11, Original des Anthonis van Dyck Abb.12.

¹¹⁵ Galavics, Brüssel 2004, S.50. Zum Porträt von Paul Esterházy als Emmerich vgl. vor allem Enikő Buzási 1995.

eventuell eben Ursula – in die Rolle der Judith geschlüpft ist? Prominente Beispiele aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, die derartige Porträts historischer Persönlichkeiten zeigen, ließen sich einige anführen. Es sei an Alloris Judith-Darstellungen erinnert, auf denen er sich selbst als Holofernes verewigte und seine Geliebte als Judith. Ein weiteres bekanntes Beispiel für die Verewigung eines geliebten Menschen als alttestamentarische Judith wäre das Porträt, das Agostino Carracci von Olimpia Luna als Judith und ihrem Mann Melchiore Zoppio als Holofernes¹¹⁶ (Abb.49) Ende des 16. Jahrhunderts anfertigte.

Der schlechte Erhaltungszustand des Forchtensteiner Gemäldes ließ zunächst – wie oben erwähnt – an einen Entwurf oder ein unvollendetes Werk denken. Im Zuge der Restaurierung konnte jedoch festgestellt werden, dass tatsächlich die Malschicht derart angegriffen und dadurch teilweise verändert worden war bzw. auch verloren ging, sodass dieser Eindruck entstehen konnte. Der Verschmutzungsgrad war enorm und die Schmutzablagerungen äußerst aggressiv. Unter anderem war der Bart des Holofernes nachträglich mit schwarzer Farbe – wohl Tempera – übermalt und verlängert worden, was im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen soweit wie möglich wieder rückgängig gemacht wurde.¹¹⁷

¹¹⁶ Wie Allori (siehe oben) reflektiert hier auch Agostino Carracci in der Wiedergabe der Protagonisten auf sich liebende Menschen und stellt konkret nach dem Willen des Auftraggebers Melchiore Zoppio diesen selbst und dessen Gattin als Judith und Holofernes dar. Beide haben keine politische Aussage, sondern dienen der Verherrlichung, Verehrung eines geliebten Menschen und hier liegt die Parallele zur Forchtensteiner Judith mit ihren porträthaftern Zügen. Mit dem in Privatbesitz befindlichen Werk Carraccis und mit der verwandten Darstellung Alloris hat sich z.B. Uppenkamp auseinandergesetzt, die in ihren Ausführungen u.a. auch auf das im Gewand der Judith, also Olimpia Luna, eingeht, mit dessen Dekor an Monden und Sonnen der Maler ein Gedicht des Gatten an seine geliebte, jung verstorbene Ehefrau visuell zitiert: Uppenkamp 2004, S.144-145, Abb.73. Vgl. zu Carracci und seinem Werk sowie Betrachtungen zu Alloris Judith von 1613 auch die interessanten Ausführungen (Liebe, Leid, Lust, Verlust, Tod, dem männlichen Blick) von Kobelt-Kroch 2005, S.171-173. Vgl. weiters Polleross 1988, Bd.1, S.97-98, der ebenfalls bereits Carraccis Werk mit jenem von Allori, aber auch mit Michelangelo da Caravaggios David-Darstellung in der Galleria Borghese von 1606 in Verbindung bringt, in der der Maler dem Kopf Goliaths seine eigenen Züge verleiht.

¹¹⁷ Zu diesen Informationen möchte ich Herrn Aginaldo Santos Jr., Restaurator in Wien, meinen Dank aussprechen.

5. WEITERE GEMÄLDE DER SAMMLUNG VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY ZUM GEWÄHLTEN FOKUS

Neben den zahlreichen Judith-Darstellungen, die sich auf Burg Forchtenstein befinden und aus dem Gemäldebestand Paul I. Esterházy erhalten geblieben sind, haben auch Salome-Darstellungen die Jahrhunderte überdauert und reihen sich in die zu behandelnde Thematik des abgeschlagen Hauptes ein. Auch diese Gemälde sollen nun angesprochen werden, gefolgt von einer Jaël und Sisera Darstellung sowie der Wiedergabe einer Szene aus den Metamorphosen des Ovid, die ebenfalls eine Haupt-Übergabe zeigt, nämlich die Übergabe des Arguskopfes von Merkur an Juno.

5.1. Salome empfängt das Johanneshaupt

Anonym
Öl auf Leinwand
Zweite Hälfte 17. Jahrhundert
Signatur: unleserlich, wohl „F Colli..s“
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.50
Literatur: unpubliziert

Auf Burg Forchtenstein findet sich auch eine bisher nicht beachtete, große und mehrfigurige Salome-Darstellung, die eine interessante Variante des Themas präsentiert – nämlich eine nächtliche Szenerie im Feuerschein mit monumental ins Bild gesetzten Protagonisten. Die Enthauptung des Täufers ist bereits vollzogen, sein Leichnam jedoch nicht in die Inszenierung aufgenommen. Es ist der Augenblick festgehalten, in dem der Henker das Johanneshaupt, von dem noch Blut trieft, in die von Salome bereitgehaltene Schüssel legt. Sie wird es an die mit ihrem Hofstaat wartenden Herodias weiterreichen. Welche Figuren wählt der Maler nun genau und wie positioniert er sie in den Kulissen? Lassen sich vielleicht auch ein Vorbild oder eine Quelle zur Inspiration für diese Salome-Darstellung finden oder handelt es sich um eine selbständige Interpretation und Umsetzung des Salome-Themas?

Das Erste, was dem Betrachter des Gemäldes wohl neben der bereits angesprochene Inszenierung des Geschehens in den Nachtstunden ins Auge sticht, ist die Aufteilung der Protagonisten in zwei Gruppen links und rechts der Mittelachse sowie deren hierarchische Positionierung im Bildraum. Während die Figurengruppe links vor einer Art Gefängnisarchitektur zu stehen scheint, hat die rechte Gruppe höher positioniert

auf einer Treppe Aufstellung genommen. Die beiden Fackelträger am rechten unteren Bildrand bzw. der rechten unteren Bildecke wirken als ausgleichendes Gegengewicht in dieser vom Maler entwickelten Diagonale, die in der linken Bildhälfte mit der Figur des Henkers ihren Anfang nimmt und sich über dessen ausgestreckten Arm sowie über die Figur seines Kompagnons, über Salome in die Tiefe und gleichzeitig empor zu Herodias und ihren Begleitern zur rechten oberen Bildecke entwickelt, wo sie ihren Endpunkt findet.

Der Henker ist somit auch gleichzeitig jene Figur, die in die Bildbetrachtung, in die Bewegung und Lesbarkeit des Erzählstrangs einlädt bzw. einführt. Er ist markant von der über ihm platzierten Feuerschale beleuchtet, seine Rückenpartie und seine Armkonturen heben sich kräftig aus der generellen Dunkelheit des Gemäldes heraus. Der Blick wird einerseits durch den Bogen, den seine Körperhaltung beschreibt, zum neben ihm stehenden weiteren Gehilfen gelenkt, andererseits führt der durch die Lichtregie des Malers betonte linke Arm des Henkers den Blick zum Haupt des Johannes, das er am Schopf gepackt hat und das er gerade in die Schale, die Salome bereit hält, legt. Er führt somit auch den Erzählstrang und den Blick zu Salome. Hinter dem Henker und kaum im Raumdunkel auszumachen, befindet sich eine weitere Figur – ein Soldat mit Helm und Federbusch darauf, der unterhalb eines vergitterten Fensters positioniert ist. Dass sich die Szene im Freien abspielt unterstreicht auch die über ihm in der linken oberen Bildecke platzierte Mondsichel, die erst bei der Ausrahmung und nach einer ersten Reinigung des Werkes sichtbar wurde. Die genauere Ausführung des Soldaten ist heute nicht mehr lesbar, er scheint sich jedoch in einer Drehbewegung der Gruppe mit Henker, Gehilfen und Salome zuzuwenden, sein linker Arm ist angewinkelt und gegen den linken Bildrand geführt. Er hält in seiner Linken wohl eine Lanze oder eine ähnliche Stangenwaffe.

Salome nimmt in ihrer gebückten Körperhaltung jenen beschriebenen Bogen des Henkers und seines Begleiters hinter ihr auf. Die Vollstrecker der Enthauptung umfassen Salome und schließen den Raum hinter ihr ab, wodurch sie sich in weiterer Handlungsabfolge mit dem Johanneshaupt in der Schale nur nach vorne oder nach links bewegen kann. Der Bildraum wird weiters an der rechten unteren Ecke von zwei Fackelträgern begrenzt und somit bleibt dem Betrachter lediglich der vom Maler freigegebene „Zutritt“ ins Geschehen über den zwischen Salome und den Fackelträgern unversperrten Bereich direkt zu Herodias. Durch die gesenkte Hand des Henkers, in der er das Schwert hält, und seinen ausgestreckten Arm, in dem er das Haupt hält, bildet er auf der linken Seite die Begrenzung für den in das Bild eintauchenden Betrachter, der sich einerseits inhaltlich sowie räumlich durch das Geschehen bewegen kann. Er wird gleichsam von der oben beschriebenen Diagonale geleitet. Betrachtet man diese im Detail, so ist hier auch noch die aus dem Dunkel herausleuchtende Hand, in der die

Mordwaffe gehalten wird, einzubinden und ebenso sind das beleuchtete Knie Salomes sowie der Schlüsselrand, den ihre beleuchtete linke und rechte Hand mitdefiniert, zum diagonalen Zug in Richtung Herodias zu zählen. Dieser entwickelt sich weiter über den ausgestreckten Arm der Königin zu deren vom Fackelschein akzentuierten Kopf, der den höchsten Punkt der Diagonale einnimmt.

Salome steht bereits leicht erhöht von Henker und Gehilfen und hat ihren Oberkörper vorgebeugt und zur Bildmitte hin gewendet. Sie hält mit angewinkelten Armen die Schale bereit, um das Haupt des Johannes zu empfangen. Sie ist eben im Begriff, den gleich in der Metallschale abgelegten Kopf an die samt Gefolge am Treppenecke wartende Herodias zu überreichen. Dies drückt sich auch durch ihren mittels Lichtregie hervorgehobenen rechten, angewinkelten Oberschenkel aus, mit dem sie ihre Bewegung empor zur Königin fortsetzen wird. Herodias wird wie Salome von einer Personengruppe hinterfangen. Diese höfische Gesellschaft, die sich hinter ihr in die Tiefe staffelt, schließt den Handlungsraum nun endgültig auch in diese Richtung ab.

Der Raum zwischen den beiden monumentalen Gruppierungen bleibt heute beinahe frei und lässt den Blick fast ungehindert in die Tiefe schweifen, wo am Ende eines Platzes wohl der Palast des Antipas mit dem Gastmahl, das in der hell erleuchteten Loggia des ersten Stocks stattfindet, zitiert wird. Ursprünglich jedoch war die Position Salomes in der Mittelachse gedacht oder zumindest etwas nach rechts zu Herodias verschoben vorgesehen gewesen und hätte so diese auffallende Distanz gemildert. Diese erste Variante war erst nach der Reinigung des Gemäldes erkennbar und ebenso die bei den Händen der Frau links hinter Herodias oder bei der in die Hüfte gestützten Hand der Königin zum Vorschein gebrachten Haltungsveränderungen. Der Palastbau sowie die Mauern und Türme hinter der Hofgesellschaft beschließen die Szenerie in der Tiefe. Der Blick des Betrachters bleibt bei seiner Annäherung an den erleuchteten Palast an der schräg ins Bild geschobenen Treppe mit einem darauf befindlichen Hund haften, der links zu Füßen der Herodias das Johanneshaupt verbellt. Ein weiterer Hund, diesmal ein Schoßhündchen, hat es sich währenddessen auf den Armen einer Hofdame hinter Herodias gemütlich gemacht.

Was an dieser Salome-Darstellung auffällt, ist die Herausarbeitung verschiedener Hierarchien mittels der bereits angesprochenen Diagonale, die vom Henker empor zur Königin führt, aber auch durch die wohl gewählte Kleidung, Accessoires sowie die Physiognomie. Salome erscheint im Vergleich zu Herodias wie eine Magd. Dass es sich nicht um eine solche handelt, sondern um eine Dame am Hof, zeigen zwar Perlenohrringe, Halskette und das rote, ins geflochtene Haar eingearbeitete Band und auch die seidig schimmernde, kostbare Kleidung, doch ist alles äußerst schlicht gehalten. Nichts ist verspielt oder mit schnörkeligem Dekor versehen. Ihre Figur wirkt gegenüber

Herodias geradezu derb. Die Mutter hingegen ist herausgeputzt. Sie trägt neben den Perlenohrringen ins Haar gesetzte Perlen und eine Perlenhalskette, einen weiten, seidig schimmernden und üppigen roten Brokatüberwurf mit aufwändigem Bortenbesatz und großflächigem, goldenem Blumendekor, der mit einer quer über den Oberkörper und unter der rechten Brust zum Rücken verlaufenden Kette am Körper gehalten wird. Die weite Stoffmasse des Umhangs wird von einem hinter Herodias – offenbar knieenden – Diener gleich einer Schleppe getragen. Die Kette ist außer mit Perlen noch mit Edelsteinen besetzt. Das hauchzarte, durchsichtige und silbrig glänzende Kleid, das die blanken Brüste freigegeben hat, wird im Bereich des Oberkörpers mit goldenen Schließen geziert. Die Gestalt der Herodias ist schlank und hochgewachsen, das Gesicht feingliedrig, der Ton der Haare golden. Auch ihre Körperhaltung mit dem in die Seite gestemmen linken Arm und der herrischen Geste der Salome entgegengestreckten rechten Hand stehen in Kontrast zur gebeugten, geradezu unterwürfig wirkenden Haltung der Tochter.

Was kann nun hinsichtlich der Vorbilder und Inspiration zur Forchtensteiner Salome-Darstellung gesagt werden? An welchem Werk hat sich der Maler orientiert – oder waren es mehrere? Wo lassen sich ähnlich markante Henkerdarstellungen finden und wieso scheinen die Figurengruppen so inhomogen und wie aus zwei unabhängigen Werken zusammengefügt? Wo findet sich eine ähnlich aufgebaute Bildkomposition bzw. eine räumlich entwickelte Erzählung?

Ein Blick in das grafische Werk von Maarten van Heemskerck macht auf einen Kupferstich von 1564 mit der Enthauptung des Täufers¹¹⁸ (Abb.51) aufmerksam, der die verschiedenen Handlungspunkte allerdings zeitgleich darstellt. Jedenfalls findet sich in diesem Werk ebenso wie im Forchtensteiner Gemälde eine Diagonale von rechts unten – vom Henker – über Salome, die im Begriff ist, mit dem Haupt in der Schale eine Drehbewegung auszuführen, hinauf in die rechte obere Bildecke, wo Herodias sich bereit hält, um das Haupt zu empfangen. Auch hier spielen Treppen und eine räumlich definierte Hierarchie eine Rolle. Allerdings sind Salome und Herodias gänzlich anders gestaltet als beim Forchtensteiner Gemälde: Hier ist es nun die Tochter, die herausgeputzt und in aufwändige, reiche Gewänder gekleidet ist, schlank und elegant wirkt, während die Mutter als alte, reizlose Frau wiedergegeben wird. Vielleicht mag ein Werk wie Heemskercks Stich eine Inspiration für die Diagonale in Hierarchie und

¹¹⁸ Das Blatt in der Herzog August Bibliothek mit der Enthauptung des Täufers ist Teil einer sechsteiligen Serie von Van Heemskerck zum Leben des Heiligen und wurde einst aus einem Band herausgelöst: <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-782t-6> (31.12.2011; Datenbank der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel). Es dürfte sich um die letzte Darstellung der Serie handeln, da auf dem Stein unterhalb Salomes am unteren Bildrand die Ziffer „6.“ deutlich zu erkennen ist. Zu Leben und Werk vgl. z.B. Preibisz 1911.

Erzählungsabfolge gewesen sein. Und auch die Henkerfigur mit einer markanten Rückenpartie taucht am linken Bildrand auf. Wo aber lässt sich ein dem Forchtensteiner Henker näher verwandtes Vorbild finden?

Der dominante, nackte und dem Besucher zugewandte, beleuchtete und kraftvolle Rücken des Henkers, seine beinahe völlig auf die Beinkleider reduzierte Gewandung (am linken Arm erkennt man noch einen um diesen geschlungenen Stoff), das Johanneshaupt in der ausgestreckten Linken und das Schwert in der gesenkten rechten Hand sowie seine Positionierung finden sich kaum in ein und demselben Gemälde oder Stich wieder. Meist hält er Salome das Haupt mit der Rechten entgegen und schließt damit den Bildraum zum Betrachter hin ab, er grenzt diesen geradezu aus. Häufig ist der Henker beinahe in voller Rückenansicht bildparallel in den Raum gestellt – wie etwa bei Heemskercks Stich. Wo lässt sich also eine derart caravaggieske Figur wie im Forchtensteiner Gemälde finden, bei der Haltung, Gestaltung und Verwendung als kompositorisches Mittel zusammengeführt sind? Hier wäre Filippo Paladinis Werk von 1608¹¹⁹ anzuführen, bei dem dies alles erfüllt ist (Abb.52). Seine Darstellung der Körper ist hier allgemein wesentlich statischer angelegt und somit auch die Figur des Henkers. Sonst jedoch finden sich die oben genannten Merkmale des Forchtensteiner Henkers in jenem bei Paladini wieder.

Wie sieht es nun mit der Darstellung von Herodias und ihrem Hofstaat aus? Ist auch hierzu eine Inspiration ausfindig zu machen? Aufgrund der zahlreichen und monumental in Szene gesetzten Figuren und der spektakulär beleuchteten Nachtszene denkt man vielleicht an Rembrandt, aber fündig wird man bei einem anderen Meister – bei Rubens bzw. jemandem, der eines seiner Werke als Stich variiert hat. Es ist Paulus Pontius, der 1630 die Darstellung der Königin Tomyris, die von Peter Paul Rubens um 1622/23 geschaffen wurde (Abb.54) und der das Haupt von König Cyrus gebracht wird, in einem Stich (Abb.53) frei wiedergab.¹²⁰ Beide Werke weisen eine Figurengruppe rund um Königin Tomyris auf, die frappant an das Forchtensteiner Gemälde erinnert, wobei die Arbeit von Pontius die größere Ähnlichkeiten aufweist. Steht bei Rubens die Gruppe nicht erhöht, so tut sie dies beim Stecher – und zwar auf einer Treppe. Lässt Rubens einen mächtigen Jagdhund in der rechten unteren Ecke ziemlich unbeteiligt ins Bild treten, so

¹¹⁹ Zum Gemälde Paladinis in Florenz, S. Iacopo in Campo Corbolini: Merkel 1990, S.332, Nr.278, Abb.142 und Kat. Ausst. Syrakus 1985, S.106, Abb.4. Zur Ikonografie der Salome-Darstellungen generell Merkel 1990.

¹²⁰ Zu Pontius, Schüler von Vosterman und langjähriger Werkstattmitarbeiter des Rubens, und seinem Stich: Pohlen 1985, S.70-83, S.228-229, Kat.Nr.22, Abb.22 (auf S.229 ein Vergleich des Gemäldes zur Stechervorlage und von dieser zum Stich sowie eine Bewertung der Qualität des Stiches im Vergleich zum Gemälde, in der die Autorin die lichtere Wirkung des Stiches sowie die stärkere Hervorhebung durch die erhöhte Position der Tomyris anspricht oder auch die „großartige Verteilung des Lichtes“). Zur Werkstatt des Rubens und deren Mitarbeiter und Organisation allgemein: Pohlen 1985 und Kat. Ausst. 1968. Zum Gemälde von Rubens im Bostoner Museum of Fine Arts vgl. vor allem die Ausführungen zu Entwürfen und Varianten: Logan/Plomp 2005, S.182-184, Kat.Nr.55 (Skizze) und S.300-302, Kat.Nr.112 (verso, Skizze), Abb. Fig.101 (Judith in Boston), Abb. Fig.100 (Stich des Pontius).

wählt Pontius ein kleineres Hündchen, bringt es an die Treppe und lässt es den Kopf des Cyrus verbellen. Der Maler des Forchtensteiner Bildes hatte offensichtlich den Stich vor Augen, als er seine Darstellung der Salome konzipierte, „lieh“ sich kurzerhand die rechte Bildhälfte von Pontius und machte aus der einen Königin eine andere – aus Tomyris wurde Herodias. In beiden Darstellungen dreht sich die Handlung um ein abgeschlagenes Haupt, also waren die Bildthemen mit ihren Hauptmerkmalen nicht allzu unterschiedlich. Was der Forchtensteiner Maler nun für seine Herodias samt Anhang variierte, waren folgende Elemente: Die Körperhaltung der Tomyris wurde für das Forchtensteiner Gemälde etwas abgewandelt, die Kopfbedeckung der weiblichen Person, die hinter ihr hervorblickt, fiel nicht mehr derart dramatisch aus, aus zwei Schleppenträgern wurde ein Diener, der Herodias' Mantel hält – der zweite wurde nicht mehr dargestellt. Weiters rückte das Hündchen an der mit Blut gefüllten Schale im Forchtensteiner Gemälde auf die Treppe und wechselte an die andere Seite der Königin. Alle Protagonisten behielten aber ihre Aufgaben und Rollen bei. Auch die Gruppe der Hofdamen, von der eine ein Hündchen auf den Armen hält, hat sich zum Stich kaum verändert.

Ein einziges, unmittelbares Vorbild für diese Forchtensteiner Salome-Darstellung konnte somit aktuell nicht gefunden werden, jedoch war der Maler zweifellos von caravaggiesken, monumentalen Rückenfiguren inspiriert und zugleich von der Rubens-Adaption des Tomyris-Themas bei Pontius. Vor allem zum Stich des Pontius kann festgehalten werden, dass hier eindeutig das Vorbild zu der in Kleidung und Habitus variierten Ausführung der rechten Bildhälfte des Forchtensteiner Gemäldes zu definieren ist. Die Auswahl und Positionierung der Personen samt den Hunden oder auch das eingesetzte Treppenelement belegen dies.

Zur fragmentarisch erhaltenen Signatur, die offenbar einst zweizeilig ausgefallen war, ist festzustellen, dass sich in der zweiten Zeile bis auf einen langgezogenen, kommaartigen Strich nichts mehr erkennen lässt. Der Name des Malers, der sich auf seinem Werk an einer Stufe verewigt hat, kann zwar nach der Reinigung wahrgenommen, jedoch kaum gelesen werden. Er ist jedoch wohl im Kreis jener Maler nördlich der Alpen anzusiedeln, die bereits selbstverständlich mit dem Werk der italienischen Meister – wie einem Caravaggio – vertraut und daran geschult waren und die in ihrem Schaffen versuchten, beide Welten zusammenzuführen.

5.2. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers – nach Giovane

Anonyme Kopie nach Palma il Giovane (1544-1628), Original um 1599
17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.55
Literatur: Körner/Kopp 2010, S.226.

Eine weitere Variante des Salome-Themas, allerdings in kleinerem Format und mit Fokussierung auf Salome, Herodias und das Johanneshaupt, findet sich ebenfalls auf Burg Forchtenstein (Abb.55). In den Ausführungen von Körner/Kopp zum Bildprogramm Paul I. Esterházy wurde dieses Werk bereits als Kopie nach Palma il Giovane genannt und soll nun einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.¹²¹

Das Forchtensteiner Gemälde zeigt zwei Frauen vor einem dunklen, kaum definierten Hintergrund, der höchstens eine Draperie erkennen lässt. Die Linke blickt zum Betrachter, die Rechte blickt auf etwas, das sich in der Hand der anderen befinden muss, jedoch nicht zu sehen ist, da jener Bereich einst aus dem Gemälde herausgeschnitten worden ist. Im direkten Vergleich zu Giovanes Gemälde (Abb.57) und seiner Darstellung in Teniers' Stichwerk des *Theatrum pictorium* wird klar,¹²² dass sich hier einst der Johanneskopf mitsamt seiner Schale befunden hat. Wann, weshalb und durch wen dieser brutale Akt ausgeführt worden ist, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Festgehalten sei an dieser Stelle jedoch, dass zahlreiche Gemälde auf Forchtenstein und auch im Eisenstädter Schloss derartige Verletzungen und Verstümmelungen davongetragen haben, von denen manche – so wie diese – irreversibel sind und bei denen man meist nur die Lücken mit genau eingepasster historischer Leinwand und akribischer Einzelfadenverklebung schließen kann, um die Werke vor weiterem Schaden zu bewahren. Nach der Reinigung und Festigung des Forchtensteiner Gemäldes wurde auf mechanische Weise die Leinwand behutsam wieder in ihre ursprünglich plane Form gebracht und anschließend wie oben beschrieben das Loch im Malträger vorsichtig geschlossen, um diesen zu stabilisieren. Die Abbildung zeigt das in einem Rotton grundierte, eingepasste Leinwandstück mit anskizziertem Arm der Salome, der die Schale halten würde.

In der linken Bildhälfte der Darstellung dominiert eine aufrecht stehende Salome die Darstellung – durch ihre monumentale Größe, durch das leuchtende Rot ihres tief

¹²¹ Körner/Kopp 2010, S.226.

¹²² Zu Palma il Giovane und seinen Zeichnungen sowie Gemälden: Kat.Ausst. 1990, hierin zu seiner Salome im Kunsthistorischen Museum Wien: S.208, Kat.Nr.89. Vgl. auch Kunsthistorisches Museum Wien 1991, S.91, Abb. Tafel 70. Zur Salome Giovanes weiters: Merkel 1990, S.204, Kat.Nr.280, Abb. 230 und zum Stich im *Theatrum pictorium* ebd., Kat.Nr.405.

dekolletierten Kleides und das helle Weiß des Untergewandes sowie durch den offenen Blick aus dem Bild zum Betrachter. Sie ist mit der linken Körperhälfte in die Tiefe des Bildraumes gedreht, wodurch ihr rechter, unbekleideter Unterarm vor dem Rot des Kleides durch sein helles Inkarnat wie ein Wegweiser die Aufmerksamkeit auf die in ihren Händen gehaltene Schale mit dem Johanneshaupt gelenkt hätte. Salome ist halbfigurig wiedergegeben, der Kopf dem Betrachter im Dreiviertelprofil zugewendet, die Kopfhaltung ist gerade, den Mund umspielt ein angedeutetes Lächeln. Als Schmuck trägt sie nur Ohringe, von denen durch die Kopfposition lediglich jener am rechten Ohr zu sehen ist. In den grob gewellten und hochgesteckten Haaren sind schmale rote Bänder und Blüten eingearbeitet. Der einzige Dekor der Kleidung besteht in der goldfarbenen Borte, die das schlichte rote Kleid einfasst, das die Oberarme bedeckt, die Unterarme jedoch nicht. Dort wird der Blick auf das zur Armbeuge hochgeraffte weiße Untergewand und weiter – wie erwähnt – auf den nackten rechten Unterarm frei. Unter dem tiefen Dekolletee blitzt das Untergewand ebenfalls hervor, verdeckt es jedoch nicht wesentlich.

Die Gestalt neben Salome wird bereits von Daffner 1912 in seinen Ausführungen zu Giovanes Gemälde als Mutter der Salome angesprochen.¹²³ Herodias ist hinter ihrer Tochter platziert und beugt sich seitlich hinter ihr hervor. Sie hat ihren Kopf zur Seite und nach vor geneigt, um das Johanneshaupt, das Objekt ihrer Begierde, zu betrachten. Die linke Hand hat die Königin mit gestrecktem Zeigefinger angehoben, so als wollte sie das Haupt jeden Moment berühren. Die Gesichtszüge sind fein, fast lieblich im Vergleich zum derber ausgefallenen Gesicht Salomes. Die schönen, zu einem leichten Lächeln geformten Lippen leuchten in ihrem satten, hellen Rot kontrastierend zum dunklen Kleid und zur schleierartigen Kopfbedeckung im selben tiefen graublauen Farbton auf. Beinahe liebevoll – jedenfalls fasziniert – blickt Herodias auf das Haupt des Johannes. Was sich vom Dunkel ihrer Kleidung noch durch geschickte Lichtregie hervortut, ist ihr Dekolletee, das wie jenes von Salome den Blick auf ihre weiblichen Reize lenkt.

Der Maler des Forchtensteiner Gemäldes hat von Teniers' Radierung (Abb.56) die Positionierung der Protagonisten übernommen, muss aber auch das Original (Abb.57) oder die Ölskizze¹²⁴ von Teniers (Abb.58) gekannt haben, da er von diesen die Farbigkeit übernimmt. Wobei er den Ton des leuchtenden Rots von Salomes Kleid intensiver und pastoser wählt, als im Original von Giovane und bei Teniers. Die Gesichtszüge und die Zuneigung – im doppelten Wortsinn – der Herodias finden sich jedoch authentischer bei Teniers' Skizze. Auch ihr Schleier an der Seite Salomes gleicht eher dem von Teniers Darstellung und ebenso findet sich die Haltung des Zeigefingers der Königin bei Teniers

¹²³ Daffner 1912, S. 230.

¹²⁴ Zu den kleinformatischen Vorlagen in Öl (Pastiches) von Teniers für die Grafiken, von denen sich z.B. sieben im Kunsthistorischen Museum in Wien erhalten haben und von denen allein John Herzog von Marlborough 120 erworben hatte, vgl. vor allem Methuen-Campbell 2006. Direkte Vergleiche von Vorlagen und ausgeführten Stichen im Katalogteil von: Kat.Ausst. 2006.

Skizze, aber auch in seiner Radierung wieder. Der Gesichtsausdruck und Blick Salomes sind wiederum dem Original von Giovane näher und wie im Werk des italienischen Meisters findet sich auch im Gemälde der Forchtensteiner Salome-Darstellung kein Mauerelement. Offenbar kannte der Maler Original, Ölskizze *und* Radierung: Er bediente sich der Grafik als Hauptvorlage zur Ausrichtung der Komposition, des Originals hinsichtlich der Farbigkeit des Kleides der Salome, ihres Ausdrucks und des Hintergrundes, der Skizze aber in der Ausführung der Herodias, bei der er jedoch selbständig die Lippen geschlossen darstellt und auch bei der Stoffbehandlung von Herodias' Kleidung und Kopfbedeckung geht er eigene Wege. Er wird pastoser, auch hellt er ihren Teint auf und bringt ein kräftiges Lippenrot auf. Auch in der Wiedergabe von Salomes Haaren entfernt er sich von den Ölgemälden und entscheidet sich für dunkle Haare, deren helle Lichtreflexe merkwürdig grau wie Strähnchen wirken. Interessant und aufschlussreich wäre an dieser Stelle auch ein Vergleich des Johanneskopfes des Forchtensteiner Gemäldes mit den Werken Giovanes und Teniers', der aber wohl niemals mehr erbracht werden kann.

Hingewiesen werden soll an dieser Stelle auf ein sehr ähnliches Werk, das im *Theatrum pictorium* des Teniers seinen Platz gefunden und sich somit in der Gemäldesammlung Erzherzog Leopold Wilhelms befunden hat – auf eine Salome Tizians, die Lucas Vosterman grafisch umgesetzt hat (Abb.59). Hier finden sich bereits alle Ingredienzien, die Giovane für seine Darstellung der Salome adaptieren wird. Einzige Zutat, die er nicht übernimmt, ist der dunkelhäutige Knabe an der Seite Salomes, der ihr assistiert. Der enge Fokus auf die Protagonisten ist jedoch bereits angelegt, ebenso die hinter Salome hervorlugende Herodias mit ihrem Schleier. Die Komposition Tizians zeigt jedoch etwas mehr Dynamik durch die sich leicht zurücklehrende und die den Betrachter aus dem Augenwinkel anblickende Salome. Sie ist hier ebenso dominant wie später bei Giovane. Bei Tizians Salome in einer New Yorker Privatsammlung (Abb.60) ist die Dominanz der Hauptprotagonistin etwas gesteigert, eine sinnlichere Körperlichkeit gegenüber der grafischen Umsetzung ist wahrnehmbar und auch ein lasziverer, erotischerer Blick, was bei Giovanes Salome nicht der Fall ist. Stefan Albl verweist im Zuge seiner Ausführungen zur Salome Tizians in der Mailänder Sammlung Koelliker darauf, dass Antonio Morassi die New Yorker Salome Tizians als jene identifiziert habe, welche die Vorlage für Teniers gewesen war und sich somit einst im Gemäldebestand Erzherzog Leopold Wilhelms befunden hat. Sie gelangte aus der Sammlung von Bartolomeo della Nave über die Sammlung Hamilton in den Bestand des Erzherzogs, dort war sie jedoch Palma il Giovane zugeschrieben, wurde aus der Sammlung ausgeschieden

und fand sich Anfang des 19. Jahrhunderts in polnischem Privatbesitz wieder.¹²⁵ Kleinere Abweichungen vom Original in Teniers Vorlagen bis hin zu einem völlig veränderten Hintergrund waren durchaus üblich und zeigen sich auch in der Gegenüberstellung von Morassis vorgeschlagenem Gemälde des Tizian und der Wiedergabe von Vosterman nach der Vorlage Teniers.

5.3. Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers – nach Tizian

Anonym, nach Tizian
17. Jahrhundert
Öl auf schwarzem Stein
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein – Schatzkammer
K539
Abb.61
Literatur: Körner/Kopp 2010, S.242, Abb.33.

Neben der heute verschollenen kleinformatigen Judith-Darstellung (Graf Paul als Judith, Abb.3) ist auch eine Salome-Darstellung aus dem Schatzkammerbestand Fürst Pauls eindeutig zu identifizieren (Abb.61), worauf Körner/Kopp hinweisen. Im Schatzkammerinventar von 1696 wird z.B. die hier anzusprechende Salome-Variante angeführt und mit folgenden Worten bezeichnet: „Imago Herodiadis cum capite S. Johannis Baptistá, supra nigrum marmor politum picta, per fa=mosu Pictorém Michaelém Angulum“.¹²⁶

Das Halbfigurenbild zeigt einen sehr engen, fokussierten Bildausschnitt, in dem die Person der Salome, leicht aus der Bildachse nach links versetzt, beinahe den gesamten Bildraum einnimmt. Sie ist vor einem schwarzen Bildgrund positioniert, an dessen linker Begrenzung eine leuchtend rote Draperie angebracht ist, vor Salome ruht das Johanneshaupt in einer Schale auf einer Steinbrüstung, die am unteren Bildrand von rechts ein wenig in die linke untere Bildhälfte ragt. Zwischen Schale und rechtem Bildrand ist ein kleines Holzkreuz – das Attribut des Täufers – eingepasst, dessen beide Stäbe mit einem roten Band zusammengebunden sind und um das ein weißes Band mit einem sichtbaren, zweispitzigen Ende gelegt ist. Hierauf ist zu lesen: „ECCE AGNUS DEI.“. Einziger weiterer Gegenstand im Raum ist die genannte Draperie, die schmal vom oberen linken Bildrand neben der Gestalt Salomes bis zur Höhe ihrer Hüfte herabfällt. Auf der Höhe ihres

¹²⁵ Albs Ausführungen: Kat.Ausst. 2007, S.338, Kat.Nr.3.17. Merkel 1990, S.204, Kat.Nr.416, Abb.282. Morassi 1968.

¹²⁶ MOL, P. 108, Rep. 8, Fasc. C, Nr. 37 / NB.; vgl.: Körner/Kopp 2010, S.242.

Gesichtes verläuft der Vorhang, den lediglich eine goldene Borte und kurze goldene Fransen zieren, zum linken Bildrand, er ist gebauscht und schafft Raum für Salome.

Salome nimmt in ihrer Positionierung das leichte Vor- und Rückschwingen des Vorhangs auf und ist mit ihrer linken Körperhälfte ein wenig in die Raumentiefe gedreht. Der Kopf ist leicht zum Betrachter gewendet und kaum merklich zur linken Schulter geneigt. Salome sieht den Betrachter direkt und offenen Blicks an und wie bereits bei den Judith-Darstellungen der Forchtensteiner Gemälde zu sehen war, umspielt den Mund dieser biblischen Gestalt ebenfalls ein Lächeln. Ihr Teint ist fein und die Wangen sind leicht gerötet, ebenso zeigt der Mund denselben zarten Rotton und auch die Augenlider haben eine sanfte Röte. Umrahmt wird das Gesicht Salomes von einem mächtigen, dunkelbraunen „Haarturban“, der etwas undifferenziert wiedergegeben ist, aber doch eine leichte Wellung der Haare erkennen lässt. Ein kakifarbenes Tuch mit kurzen Fransen und dunkelbraunem Dekor scheint in den Haarturm gesteckt, ist teils gerafft und hängt teils mit einem losen Ende oberhalb der rechten Schulter herab. Ins Haar gesetzt ist auch ein sternförmiges Perlendiadem mit sechs Spitzen, das in der Mitte eine weiße, rot eingefasste Kamee mit einer schwarzen Männerbüste im Profil zeigt. An der untersten rechten Perlenschleife ist mit rotem Draht oder Band eine kleine Perlenreihe zu drei Stück angebracht. Auch der Ohrschmuck ist perlengeziert und zeigt am rechten Ohr eine große, tropfenförmige Perle.

Das Heben der linken Schulter wird durch den angewinkelten linken Unterarm verursacht, der zu dem vor ihr ruhenden Haupt des Johannes in Richtung Bildmitte geführt ist. Die linke Hand greift mit zum Betrachter gedrehtem Handrücken und gespreizten, aber dabei leicht gekrümmten Fingern – nur der Daumen ist nicht sichtbar – an den Kopf des Täufers. Dessen Haar wird hierbei aber nicht versehrt, keine einzige Fingerspitze taucht darin ein. Lediglich der am meisten gekrümmte kleine Finger, der mit einem edelsteinbesetzten Goldring geschmückt ist, scheint mehr Kontakt zum Haar des Johannes zu haben. Die Hand liegt eigentlich kaum auf. Die rechte Schulter Salomes wirkt nach unten gesenkt, der tief angesetzte Ärmel unterstützt diesen Eindruck. Der rechte Arm ist leicht angewinkelt und die rechte Hand, deren Handrücken ebenfalls dem Betrachter zugewandt ist, führt die Linienführung des Unterarmes fort. Auch hier sind die Finger wieder gespreizt und zugleich gekrümmt, wodurch sich der Handrücken wölbt, doch hier greifen die Finger in den Stoff des Kleides und scheinen es samt dem roten Gürtel leicht zu raffen. Zeigefinger und kleiner Finger sind mit je einem Goldring geschmückt, den ein Edelstein ziert.

Gekleidet ist Salome in ein weites, zartes, weißes und spitzenbesetztes Untergewand, das am Dekolletée den Brustbereich verdeckt und durch die Linienführung des gefältelten und gerüschten Stoffes die leicht schräge Positionierung Salomes

unterstreicht und an den Unterarmen wieder reich gefältelt, gerafft und gerüschert hervorwallt. Die Ärmel enden jeweils oberhalb der Handgelenke. Das Kleid Salomes ist aus petrolgrünem Samt gearbeitet, im Miederbereich straff geführt und fällt an den Schultern und unterhalb des Brustbereiches in weiter Bahn herab, wobei der weite Stoff an den Oberarmen durch etliche angebrachte edelsteinbesetzte kleine goldene Broschen, die ihn an verschiedenen Stellen rafften, gebändigt und zugleich aufwändig geschmückt wird. Weitere Zierde am rechten petrolgrünen Samtärmel ist eine goldene Borte, die den Stoff zusätzlich rafft und in Form hält. Um die Hüfte hat Salome ein rotgoldenes seidenes Tuch mit zarten, Ton in Ton gehaltenen Streifen, geknotet, das die Farbe der Draperie aufgreift und sich auch harmonisch zum Farbton des Goldschmucks fügt. Von der linken Schulter schmiegt sich ein durch drei Streifen in regelmäßiger Abfolge verziertes, grünbraunes Tuch um den Dekolleteausschnitt über den rechten Brustbereich hin zum linken unteren Brustbereich. Scheint es an der linken Schulter von grobem Textil zu sein, so ist es ab dem rechten Schulterbereich als feines, transparentes Tuch wiedergegeben.

Vor Salome wird am rechten unteren Bildrand ein einfacher steinerner Brüstungsteil als Ablagemöglichkeit für die Schale mit dem Haupt des Täufers ins Bild gesetzt. Er ragt bis über die Bildhälfte und seine abschließende Platte zeigt in der rechten Hälfte zum Betrachter hin einen schräg in Richtung Kreuz verlaufenden Sprung. Die Schale wirft einen flachen Schatten, der sich bis zum rechten Bildrand erstreckt. Der untere Bereich samt oberer Kante der Brüstung liegt ebenfalls im Dunkel. Der Kopf des Johannes mit gelocktem, braunem Haar und Vollbart ruht zwar mit der Wunde auf der schlichten silbernen Metallschale, dennoch zeigen sich einige Blutflecken als Spuren der Enthauptung – vor allem unterhalb seines rechten Ohrs und der anschließenden Wangenpartie. Derselbe helle Rotton zeigt sich am Band, das die Kreuzesstäbe zusammenhält oder am Haarschmuck der Salome. Das Inkarnat des Johanneshauptes ist in einem fahlen, wächsernen Ockerton wiedergegeben. Die Augen sind geschlossen, ebenso der Mund, die Stirn ist leicht hochgezogen, sonst sind die Züge entspannt.

Die Suche nach einer Inspiration oder einem konkreten Vorbild gestaltete sich spannend und führte wie bei Körner/Kopp, die sich an Merkl's Angaben in ihrer Salome-Monografie anlehnen, zu Tizian.¹²⁷ Merkel zeigt in ihrer Salome-Ikonografie eine kleine, kaum lesbare Abbildung, die das mögliche Vorbild für das Forchtensteiner Gemälde auf Stein bilden könnte und benennt sie als „Variante des Portraits der Laura de Dianti von Tizian, nach 1523“. Sie verweist auf den Aufbewahrungsort in der Galleria Spada in Rom, spricht jedoch im Gegensatz zu den Führern der Galleria¹²⁸ nicht ausdrücklich von einer

¹²⁷ Körner/Kopp 2010, S.242.

¹²⁸ Vicini 1998, S.50, Abb.S.51; Zeri 1966, S.19, Kat.Nr.76.

Kopie nach Tizian und führt in der Katalognummer zur Abbildung nur einen Literaturverweis an, der jedoch lediglich zur Schweizer Salome des Meisters (Abb.62) führt, nicht aber zum eigentlichen Gemälde in der Galleria Spada (Abb.64).¹²⁹ Federico Zeri hingegen listet das Bildnis bereits in seinem Gallerieführer aus dem Jahr 1966 eindeutig als Kopie und als „Laura de’ Dianti“. Er verweist im Gegensatz zu Merkel auch auf die Technik – Öl auf Glas. Weiters datiert er das Werk in das Ende des 17. Jahrhunderts oder das frühe 18. Jahrhundert und bringt es schon mit dem Werk Tizians in Verbindung, das die Dianti mit dem Mohrenknaben¹³⁰ darstellt (Abb.62).¹³¹ Dieses zeigt nun tatsächlich ein Werk, von dem aus die weitere Spurensuche zur Entstehung des Forchtensteiner Bildes auf Stein erfolgen muss. Vergleicht man das Porträt mit dem Mohrenknaben in der Schweizer Sammlung Heinz Kisters mit jenem Gemälde auf Stein, so wäre der Schritt des Forchtensteiner Malers zu seinem Werk ein wahrhaft großer: Der Knabe wäre ohne Zwischenschritt durch das Johanneshaupt mit Schale und Kreuz samt Spruchband ausgetauscht, das Antlitz der Porträtierten hätte seine Züge markant verändert, die Stofflichkeit der Kleidung wäre eine weit kompaktere etc.

Näher an die Oberflächengestaltung, die Gesichtszüge und deren plastische Ausformung im Forchtensteiner Bild führt Aegidius Sadeler's Stich nach Tizians Laura Dianti mit dem Mohrenknaben¹³² (Abb.62a) – auch aufgrund der nun „richtigen“ Ausrichtung der Protagonisten. Doch immer noch findet sich nicht die geringste Andeutung eines Johanneshauptes, da Kaiser Rudolfs Stecher das einst in seinem Besitz befindliche Gemälde in seinem Werk getreu kopierte.

Eine spannende Variante der Darstellung der Laura Dianti findet sich in Tizians grafischem Werk. In den Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom befindet sich nicht nur der oben genannte Stich Sadeler's, sondern auch einer Tizians mit dem Titel „Laura Donati“¹³³ (Abb.63). Dieser zeigt eine Frau mit der Gewandung, wie man sie von der Dianti kennt. Ihre Hand ruht hier nicht auf der Schulter des Knaben, sondern auf einer Kugel, die auf einem beigestellten Tischchen abgelegt ist. Weshalb sollte der Meister eine derartige Darstellung mit einer schlichten Kugel konzipieren? Es ist durchaus in Betracht zu ziehen, dass der Stich als Vorbereitung für eine weitere Porträtvariante

¹²⁹ Merkel 1990, S.336, Kat.Nr.326, Abb.209.

¹³⁰ Zu diesem gefeierten Gemälde vgl. z.B.: Pedrocchi 2000, S.136 (Kat.Nr.72, Maria Agnese Chiari Moretto Wiel) oder Wethey 1971, S.93-94 sowie Pokorny-Waitzer 2008, S.36-52.

¹³¹ Zeri 1966, S.19, Kat.Nr.76. Es sei an dieser Stelle Frau Roberta Gelli aus dem Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma gedankt, die so freundlich war, die Eckdaten zum Gemälde Tizians in der Galleria Spada zu übermitteln, darunter auch Angaben zur Datierung: 1690-1710. Das Werk wird übrigens als Teilkopie des Porträts der Dianti in der Schweizer Sammlung angesehen.

¹³² Zu Sadeler's Stich: Catelli 1976, S.54-55, Kat.Nr.85, Abb.85.

¹³³ Catelli 1976, S.71, Abb.259.

dienen sollte. Vielleicht jedoch zeigt es eine Zwischenstufe am Weg zu einem Gemälde, das heute nicht bekannt oder verloren ist?

An dieser Stelle sollte doch die Frage nach einem unmittelbaren Vorbild zum Gemälde in der Galleria Spada von der Hand Tizians zur allgemeinen Diskussion gestellt und auch ein Werk des Meisters als direktes Vorbild des Forchtensteiner Gemäldes sollte nicht ausgeschlossen werden. Und hier käme wieder der Stich Tizians mit der Kugel ins Spiel. Auf diesem wäre bereits eine verwandte Ablagemöglichkeit für das Johanneshaupt vorbereitet, deren Aufgabe im Forchtensteiner Gemälde später ein Brüstungsteil übernimmt. Die Handhaltung auf der Kugel würde jene der Salome, ihre Hand ruht auf dem Johanneskopf, vorwegnehmen. Der Stich bzw. ein nach ihm ausgeführtes Gemälde, in dem die Kugel durch den Kopf des Täufers ersetzt wäre, stünde dem Forchtensteiner Bild in jedem Fall näher als das Gemälde in der Galleria Spada oder in der Schweizer Sammlung – auch hinsichtlich der Bedeutung des anonymen Gemäldes als Andachtsbild¹³⁴. Beim Bild auf Burg Forchtenstein fehlt der Mohrenknabe, er ist völlig durch das Johanneshaupt auf der Schale ersetzt. Der Fokus ist auf Meditation und Andacht gelegt und dieser erfährt durch das Spruchband – das Attribut des Heiligen – mit der Inschrift, ja mit der Aufforderung „Ecce Agnus Dei“ noch eine Betonung.

Der Andachtsgedanke dürfte es wohl auch u.a. gewesen sein, der das Gemälde auf Stein für Esterházy interessant gemacht hat. Außerdem erfuhr Johannes der Täufer bei den Jesuiten, dessen Erziehung Paul genossen hatte, größte Verehrung. Dem Heiligen waren zahlreiche Jesuitenkirchen geweiht – so auch die dem Magnaten wohl vertraute Jesuitenkirche in Tyrnau, die sein Vater hatte bauen lassen. Außerdem stand schon der Ordensgründer Ignazius von Loyola in besonderer Beziehung zu Johannes, hatte er doch am Fest des Heiligen die Priesterweihe empfangen. Auch der klingende – wenn auch falsch zugeschriebene – Name des Urhebers des Gemäldes, Michelangelo, war sicherlich von Bedeutung für Esterházy, um es anzukaufen. Welchen besonderen Wert es für Paul Esterházy hatte, dokumentiert auch die oben erwähnte Tatsache, dass dieser es in seine Schatzkammer integrierte, in der manche Objekte gleich Reliquien angesehen wurden.

¹³⁴ Zu Salome-Darstellungen als Andachts- und Galeriebilder: Merkel 1990, S.236-246.

5.4.Salome und Hl. Katharina (?)

Anonyme Skizzen
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.65
Literatur: unpubliziert

Anschließend an die beiden oben genannten Salome-Darstellungen auf Burg Forchtenstein sei noch auf eine bemerkenswerte Darstellung hingewiesen, die hinsichtlich der in der Arbeit behandelten Thematik zumindest kurz angesprochen werden soll, obwohl die Reinigung und Restaurierung zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen sind (Abb.65). Im Eisenstädter Schloss hat sich eine Landschaftsdarstellung erhalten, deren Leinwand auf der Rückseite einst als „Skizzenblock“ gedient haben dürfte. Nach aktuellem Reinigungsstand lässt sich mittlerweile erkennen, dass nicht – wie zuerst angenommen – eine einheitliche Salome-Darstellung zu sehen ist. Neben der Szene mit Salome, Magd, Henker und dem enthaupteten Johannes auf der rechten Seite der Leinwandrückseite zeigt sich auf der linken Seite eine gänzlich andere Darstellung. Bei dieser handelt es sich womöglich um eine Hl. Katharina vor einem Gebäude in der rechten Hälfte dieser Skizze. Unmittelbar hinter der durch den Hermelin aus königlichem Geblüt ausgewiesenen weiblichen Gestalt befindet sich in dynamischer Bewegung und Gewandung offenbar ihr Henker. Dieser muss beide Arme zum Hieb mit seinem Mordwerkzeug – dem Schwert – erhoben haben, da diese an der Skizze nicht sichtbar sind und die leere Schwertscheide an seiner linken Hüfte auf das gezogene, einsatzbereite Schwert in seinen Händen hinweist.

Die beiden Darstellungen haben bei näherer Betrachtung einiges gemeinsam. Wenn es sich tatsächlich um die Hl. Katharina handeln sollte, dann wäre wiederum das abgeschlagene Haupt Thema, und somit in beiden Darstellungen auf der Gemälderückseite gegeben. Ein hierzu unverzichtbares Objekt – das Schwert – taucht in beiden Szenen auf und zwar in derselben Ausführung, als ob es sich um dieselbe Waffe handeln würde: Das Schwert zeigt beide Male – in der linken Darstellung ist es genauer gesagt die Schwertscheide – eine gekrümmte Klinge, die an der Spitze verbreitert ist und die an Schwerter der Osmanen denken lässt. Derartige gekrümmte und geformte Klingen finden sich auch bei den diversen Judith-Darstellungen, wie beispielsweise bei Donatellos Figurengruppe in Florenz (Abb.97).

Dass es sich bei den beiden Szenen um Ölskizzen handelt, lässt sich an der unorthodoxen Aneinanderreihung der beiden Szenen erkennen, die unmittelbar nebeneinander gesetzt wurden und durch keine spezielle Abgrenzung – welcher Art auch immer – getrennt sind.

Eine Szene grenzt mit senkrechtem Bildabschluss an die andere. Um eine genaue Bildanalyse und Bewertung durchzuführen, ist eventuell noch die Entfernung des Keilrahmens durchzuführen, auf jeden Fall aber ist der Abschluss der Reinigung abzuwarten. Spannend und bemerkenswert jedenfalls, und daher die Erwähnung an dieser Stelle, sind die hier skizzierten Bildthemen an sich, die wieder in Zusammenhang mit dem Thema des abgeschlagenen Hauptes stehen.

5.5. Jaël und Sisera – nach Goltzius

Anonyme Kopie nach Jan Saenredams (1565–1607) Stich nach Hendrik Goltzius (1558–1616), Stich um 1595
vor 1694
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
B600
Abb.66
Literatur: Körner/Kopp 2010, S.227, Abb.13.

Das anonyme Gemälde von Jaël und Sisera¹³⁵ (Abb.66) ist eines aus dem Bestand der Esterházy Privatstiftung, das wieder eindeutig über ein Inventar Fürst Pauls verortet werden kann. Das Werk wird im Gemäldeinventar von Burg Forchtenstein 1694 unter Nr. 24 im ehemaligen Schlafhaus der Fräulein angeführt.¹³⁶ Somit kann auch eine Datierung des Gemäldes vor 1694 erfolgen.

Wie bei Körner/Kopp angemerkt, folgt die Darstellung auf Burg Forchtenstein einem Stich von Jan Saenredam nach Hendrik Goltzius (Abb.67)¹³⁷ und zeigt Jaël ganz dem Stich getreu bildparallel und beinahe den gesamten Bildraum füllend. Sie blickt auf den in ihrer Linken emporgestreckten Zeltnagel, der nur wenig später dem Leben des Tyrannen Sisera ein Ende machen wird. Der Kopf in Dreiviertelansicht ist leicht zum seitlich hoch gehaltenen Arm geneigt, die Augen fixieren den Nagel, goldene Locken umrahmen das Gesicht an den Seiten, sind an der Stirn von einer weißen, turbanartigen Kopfbedeckung überdeckt und fallen locker hinter den Schultern herab, wobei sie die Linie der Schultern

¹³⁵ Die Geschichte von Jaël und Sisera findet sich in der Bibel im Buch der Richter 4,1 bis 4,27. Sie schildert die Bedrohung der Israeliten durch den feindlichen Feldherrn Sisera, die Weissagung Deborahs, dass der Herr ihn einer Frauenhand ausliefern werde. Das Heer des Sisera konnte am Bach Kischon geschlagen werden, er aber floh in das Zelt Jaëls, wo er sie bat, ihn zu verstecken. Sie nahm ihn auf, gab ihm Milch zu trinken, aber als er eingeschlafen war schlug sie ihm einen Zeltpflock durch die Schläfe.

¹³⁶ MOL, P. 108, Rep. 8, Fasc. C, Nr.38/1.

¹³⁷ Körner/Kopp 2010, S.227. Zum Stich vgl. auch: Hollstein 1980, Bd.23, S. 20, Kat.Nr.19. Zu Goltzius und seinem druckgrafischem Oeuvre vgl. z.B. Leesberg 2012.

aufnehmen. Der rechte Arm ist gesenkt, am Körper angelegt und mit dem Unterarm etwas vor die Hüfte geführt, gegen die sie einen aufgerichteten, hellbraunen Holzhammer mit rundem Kopf hält. Das Gewicht Jaëls scheint auf den rechten Fuß verlagert, da der linke Oberschenkel gegen den am unteren Bildrand parallel positionierten Tisch, auf dem lediglich rechts eine goldene Kanne steht, angehoben ist. Geschmückt ist die Bezwingerin Siseras lediglich mit einer edelsteinbesetzten Goldbrosche an der Kopfbedeckung über der Stirnmitte, mit einem am rechten Ohr sichtbaren großen, birnenförmigen Perlenanhänger und einer edelsteinbesetzten Goldbrosche unter dem Brustbereich. Der weich fallende, gelbe Stoff bildet den Oberteil samt eng anliegendem Ärmelansatz am linken Arm sowie einem lose gebauschten Bereich an der rechten Schulter und rechtem Oberarm, er lässt Form und Konturen der Brust sich deutlich abzeichnen. An den Seiten des Dekolletees ist ein weißer Stoff in schmaler, nach unten gebogener Faltenbildung ausgeschlagen, die gerade Mitte des Ausschnitts ist jedoch mit einer Art hellweißem Band mit dünnen, blauen Streifen begrenzt. Der weiße Stoff am Dekolletee scheint an der linken Schulter einen weiteren Ärmel über dem eng anliegenden, goldenen zu bilden. Die Innenseite ist regelrecht aufgeklappt wiedergegeben und einsichtig. Ein schmales, etwas in sich gedrehtes, faltiges Tuch in gebrochenem Weiß und von zarterer Textur samt Ton in Ton eingearbeitetem Muster – aber auch mit zarten Streifen im Farbton des Rockes – wird oberhalb der rechten Hüfte hinter dem Rücken hervor eng zur Körpermitte hin geführt. Dort wird es von der Goldbrosche mit grünem Stein fixiert, fällt dann schräg zur linken Hüfte hinab und nimmt hierbei die Linie der rechten Hand und des Faltenwurfs über dem Brustbein auf, ebenso die sich hinter Jaël nach rechts öffnende Baldachinbahn. Der im unteren Brustbereich ansetzende mauvefarbige Rock fällt in halbrund ausgebildeten flachen Falten eng am Körper entlang herab.

Hinter der dominant ins Bild gestellten Jaël ist der Zeltraum des Sisera dargestellt, dessen schwerer, moosgrüner Baldachin vom oberen Bildrand hinter Jaël in teiligem Faltenwurf herabfällt. Über ihrer rechten Schulter ist der Stoff hochgezogen und gibt einen Blick auf die hinter dem Zelt befindliche Landschaft frei, die jedoch nur ein undifferenziertes Graublau zeigt. In der rechten oberen Bildecke scheint der Stoff, der am Bildrand entlang bis hinter den Tisch fällt, an der erhobenen Linken mit dem horizontal präsentierten mächtigen Zeltnagel aufzuliegen – eine unklare Wiedergabe der Situation auf dem Stich. In der linken unteren Bildecke ist auf Höhe des Holzhammers der auf einem preußischblauen Laken schlafende Sisera in rotem Gewand zu erkennen. Er liegt mit dem Kopf auf seine nackten, gekreuzten Unterarme gestützt, das vollbärtige Gesicht mit braunen Locken ist in einer leichten untersichtigen Dreiviertelansicht dem Betrachter zugewandt und der Mund entspannt geöffnet. Hinter ihm zeichnet sich, offenbar außerhalb des Zeltraums, eine nicht näher differenzierte graubraune Masse ab – möglicherweise eine Gesteinsformation.

Der Maler der Forchtensteiner Jaël übernimmt im Großen und Ganzen die Komposition von Goltzius, setzt aber einen etwas engeren Bildausschnitt, wodurch der Tisch mit den darauf abgelegten Gegenständen fast zur Gänze verschwunden ist. Lediglich die Kanne, deren Inhalt Sisera zum Einschlafen bringt und die Tat Jaëls so erst ermöglicht, bleibt gut sichtbar erhalten. Durch den leicht veränderten Bildausschnitt fehlt auch der Querbalken, an dem der Baldachin aufgehängt ist, wodurch der Bildraum noch mehr von der Heldin eingenommen werden kann. Der Kopist verzichtet völlig auf die Wiedergabe der differenzierten Landschaft in Goltzius' Darstellung, in die jener die Kampfhandlungen samt Bogenschützen, Lanzenträgern und der einzunehmenden Stadt gesetzt hat. Was noch abhanden gekommen ist, wäre der sich bauschende und nach links abstehende Stoff des Turbans, dafür hat der Kopist kurzerhand die Haare Jaëls verlängert. In der Kleidung findet sich mehrmals die Vereinfachung von Formen und Textur und Siseras Kopf liegt etwas steiler auf seinen verschränkten Armen auf.

Es scheint, als wollte der Urheber der Kopie nach Goltzius die Heldin noch monumentaler ins Bild setzen und hat dabei auf eine differenzierte Oberflächenwiedergabe und Details im Hintergrund, Vordergrund sowie bei der Kleidung verzichtet.

Mit der Aufnahme einer Jaël-Darstellung in sein Bildprogramm steht Fürst Paul I. Esterházy nicht allein. Sie war Teil der spätmittelalterlichen Tugenddarstellungen (Abb.70)¹³⁸, der *donne famose* der Renaissance, den neun guten Helden und Heldinnen, fand Eingang in die Reihe der *femmes fortes* und war in den vor allem zu Propagandazwecken eingerichteten Frauengalerien von Maria de Medici oder Anna von Österreich präsent. Die mächtigen, tugendhaften Frauen wie Jaël waren im 17. Jahrhundert längst Teil der Bildprogramme in Frankreich, Italien und natürlich auch am Wiener Hof – in Wien, Prag, Ambras. Bettina Baumgärtel weist darauf hin, dass auch Kleopatra, Lukretia, Artemisia, Dido, Semiramis etc. in Schloss Ambras in die Riege der Heldinnen aufgenommen worden waren, da man meinte „sie hätten wesentlich die Politik bestimmt, die Werte geprägt und die Geschichte in Bewegung gehalten.“¹³⁹ Doch Jaëls positiv besetzter Platz an der Seite Judiths wandelte sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts und sie wurde – wie nun Judith auch – negativ besetzt. Sie galt jetzt als listig und hinterhältig und wurde kurzerhand in die Weiberlisten aufgenommen, wo sie nun Eva, Delila oder Herodias gleichgesetzt war. Diesen Wandel führt Baumgärtel auf Bestrebungen zurück, die, von der Kirche gestützt, die vermeintliche Macht von Frauen zu brechen suchten. Derartige Weiberlist-/Weibermachzyklen strichen jetzt – im Gegensatz etwa zu den neun

¹³⁸ Zum *Speculum virginium* aus dem diese Darstellung stammt, die Jaël im Kreis von Judith und der Humilitas mit ihren „Opfern“ zeigt vgl. außer Baumgärtel 1995, Abb. S.143-144 auch Uppenkamp 2004, S.36-37.

¹³⁹ Baumgärtel 1995, S.153. Zu den Tugendheldinnen und deren Instrumentalisierung sowie den diversen Darstellungen vgl. den gesamten Aufsatz.

Heldinnen und Heldendarstellungen – die Fremdheit zwischen Mann und Frau heraus und trugen zur Beibehaltung dieser Distanz bei.¹⁴⁰

Es sei noch auf die enge Verbundenheit von Jaël und Judith hingewiesen, die sich etwa im Freskenprogramm von Kirchen zeigt, wie z.B. in S. Ignazio in Rom, wo sie (Abb.71) – wie oben erwähnt – gemeinsam mit der triumphierenden Heroine, David und Goliath sowie Samson und dem Philister im Pendentif auftauchen.¹⁴¹ Besonders schön lässt sich die Verknüpfung der beiden Heldinnen auch an ein und demselben Gemälde Cranachs in Schloss Grunewald zeigen: Wie Schawe ausführt, wurden 1607 aus der Kunstkammer Herzog Maximilians I. von Bayern etliche Gemälde entnommen und in die neu erbaute Galerie, die Kammergalerie, verbracht – darunter auch die Nr. 2782, eine Judith Cranachs (Abb.69).¹⁴² Maximilian, der autodidaktisch sammelte und konservatorische Maßnahmen vornahm, schreckte auch nicht davor zurück, die originalen Werke nach seinem Geschmack durch Übermalungen, Ergänzungen, Verkleinerungen, etc. verändern zu lassen.¹⁴³ Dies ist vermutlich auch bei der Judith mit der Nr. 2782 geschehen, die wohl Maximilian zu einer Jaël umarbeiten ließ (Abb.68) – so hatte er ein Gegenstück zu einer anderen Judith in seiner Galerie, was auch Schawe in seinen Ausführungen zu diesem Gemälde anführt.¹⁴⁴ Auch im Werk des Hendrick Goltzius findet sich eine Judith¹⁴⁵ als Pendant zu Jaël, die zur selben Serie gehört, die ebenfalls monumental in den Bildraum gestellt ist und eine verwandte Darstellung zeigt (Abb.72).

¹⁴⁰ Ebd., S.153-155.

¹⁴¹ Zu den Darstellungen (inhaltliche Grundlagen) in S. Ignazio von Andrea Pozzo: Telesko S.156-157; Uppenkamp 2004, S.120-123.

¹⁴² Schawe 2011, S.19-20.

¹⁴³ Ebd., S.24-27.

¹⁴⁴ Ebd., S.26.

¹⁴⁵ Zu Hendrick Goltzius und seinen Judith-Darstellungen: Conzen 1982, S.67-69; zu diesem Stich von Jan Saenredam nach dem Entwurf des Goltzius, der laut Conzen „den manieristischen Charakter der früheren Werke“ verloren hat und „den Geist des Frühbarocks verrät“: Ebd., S.67-68, S.69, Abb.48.; Conzen führt an, dass es sich bei dieser Judith des Goltzius um eine Zeichnung gehandelt hat, die nur über den Stich Saenredams erhalten ist. Vgl. auch Hollstein 1980, Bd.23, S.18, Kat.Nr.17, Abb.17.

5.6. Merkur übergibt das Haupt des Argus – nach Lairese

Anonyme Kopie nach einem Stich von Gérard de Lairese (1640-1711)
Stich um 1670
Gemälde nach 1670
Öl auf Leinwand
Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein
O.Nr.
Abb.73
Literatur: Körner/Kopp 2010, S.236, Abb.23.

Auch dieses Gemälde auf Burg Forchtenstein (Abb.73), das nach einem Stich des Gérard Lairese¹⁴⁶ entstand (Abb.74), wie bei Körner/Kopp angeführt,¹⁴⁷ ist dem Thema des abgeschlagenen Hauptes zuzuordnen. Diesmal stammt es jedoch nicht aus dem katholischen Kontext, sondern aus der antiken Götterwelt. Der Kupferstich von Lairese stammt aus einer Serie von sechs Drucken zu den Metamorphosen des Ovid, auf denen vier Szenen aus der Geschichte von Io und Argus dargestellt sind.¹⁴⁸ Das auf Forchtenstein befindliche Gemälde zeigt wie sein Vorbild die Szene aus dem Mythos der Io, als Merkur den Kopf des Argus an Juno überreicht.¹⁴⁹ Die Metamorphosen zählten im 17. Jahrhundert zum Bildungskanon des Adels und so war auch Paul I. Esterházy mit den Göttermythen wohl vertraut, was der Bestand seiner Bibliothek dokumentiert, wo das Werk Ovids unter der Rubrik der *Diversi antiqui Oratores* angeführt ist.¹⁵⁰ Außerdem ist unter seinen *Libri Topographici* ein Band oder ein Konvolut an Kupferstichen nach den Metamorphosen des Ovid verzeichnet.¹⁵¹ Esterházy waren also nicht nur die Göttermythen vertraut, sondern er kannte auch zeitgenössische Darstellungen derselben.

Das Forchtensteiner Gemälde zeigt eine Szenerie im Freien, hinter dem von Laubbäumen links und rechts gerahmten Vordergrund weitet sich der Landschaftsausblick und öffnet sich in eine tiefer gelegene, weite, sanft hügelige Umgebung, die nicht weiter

¹⁴⁶ Zum Leben und Wirken von Gérard Lairese: Timmers 1942.

¹⁴⁷ Körner/Kopp 2010, S.236, Abb.23.

¹⁴⁸ Timmers 1942, S.97, Kat.Nr.43, Abb.43. Zum Merkur- und Argus-Mythos in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts: Nyseth 2005; zu diesem Werk hierin S.18, S.84, S.119, S.151, Abb.341.

¹⁴⁹ Jupiter hatte sich Io, der Tochter eines Flussgottes, in Form eines dunklen Nebels genähert und mit ihr vereinigt. Um sie vor der Rache der eifersüchtige Juno zu schützen verwandelte er Io in eine Kuh, die er ihr schenkte. Sie ließ diese vom hundertäugigen Argus bewachen, woraufhin Jupiter Merkur beauftragte, Io zu retten. Dieser lullte Argus mit einer Geschichte ein, schlug dem schlafenden Wächter den Kopf ab und übergab diesen Juno, die seine Augen auf das Rad des Pfaues heftete. Io wurde letztendlich zurückverwandelt und als Göttin Isis in Ägypten geehrt. Vgl.: Ovid I, 583-749. Interessant ist, dass sich ein zweites Gemälde nach einem Stich von Lairese auf Burg Forchtenstein befindet und zwar mit einer verwandten Geschichte aus den Metamorphosen – Jupiter und Kallisto.

¹⁵⁰ Grill/Keveházy/Kokas u.a. 1996, S.177.

¹⁵¹ Ebd., S.179. Die Kupferstiche können in der Bibliothek der Fürsten Esterházy, die von der Esterházy Privatstiftung verwaltet wird, aktuell leider nicht zugeordnet werden, da sie möglicherweise heute unter einem anderen Namen verzeichnet bzw. verloren sind.

definiert ist, sondern in einem blaugrünen Dunst versinkt. Merkur kniet mit geflügeltem Helm, weitem, rötlichem Gewand, das schräg von rechter Schulter und Oberarm zur linken Hüfte geführt ist, bis zur Mitte der Oberschenkel reicht und unter dem ein weißes Untergewand hervorquillt, vor Juno auf dem nackten Boden. Ein schmaler Säbel mit einem Vogelkopf als Knauf hängt an einem Lederriemen an seinem linken Oberschenkel herab und ist hinter seinen Unterschenkel mit graugrüner Beinschiene geführt. Mit leicht angewinkelten Armen hält er Juno den Kopf des Argus entgegen, wobei ein um den linken Unterarm gelegter weißer Stoff sowie sein roter Umhang, der den rechten Arm bis zur Schulter bedeckt und unterhalb der linken Schulter am Rücken bauchig hervortritt, dafür sorgen, dass das abgeschlagene Haupt den Götterboten nicht unmittelbar berührt. Merkurs Kopf ist im Profil wiedergegeben, sein Blick geradeaus geführt.

Der bartlose Kopf des Argus liegt mit geschlossenen Augen und Mund in Merkurs Händen, wobei der Hinterkopf am rechten Unterarm aufgestützt ist und so der Kopf etwas angehoben wird. Die Züge wirken noch wie im Schlaf entspannt.

Die erhöht auf einer Wolkenformation sitzende Göttin Juno wendet sich Merkur zu, ihr im Profil wiedergegebener Kopf ist ihm neugierig zugeneigt, ihr Oberkörper mit links entblößter Brust nach vorne geneigt. Den rechten Arm hat sie um den mächtigen grünen Pfau in Rückenansicht gelegt, der zu ihrer rechten Seite sitzt und ihr den Kopf zuwendet. Der linke Arm Junos ist angewinkelt und ihre Hand hebt ein weißes Tuch an, das offenbar jenes ist, auf dem der Arguskopf liegt. Die Göttin ist in kostbare, seidig changierende, fließende Gewänder gehüllt. Ihr zartes transparentes Untergewand ist von einem weiß bis blaugrün variierenden Ton, das weite goldene Gewand darüber fällt von den Schultern über die Arme und an der rechten Hüfte über die Beine. Hinter ihrem Rücken zeigt sich eine, sich im Wind bauschende, Stoffbahn aus demselben goldenen Textil. Auch die goldblonden Haare der Juno sind kostbar mit Perlenschnüren und rotem Bändchen geschmückt und ihr rechtes Ohr ziert ein Perlenohrring. Im Haar festgesteckt scheint ein schmaler weißer Schleier, der wie der goldfarbene Seidenstoff im Gegenwind flattert.

An Junos linker Seite, oberhalb von Merkur, hat sich eine doppelt geflügelte Dienerin¹⁵² der Göttin auf einer zum rechten Bildrand hin nach oben gewölbten Wolkenbank niedergelassen und blickt, den Kopf auf den linken angewinkelten Arm gestützt, auf Merkur herab. Ihr bis zur Hüfte herabgeglittenes Gewand, das an ihrem Rücken zur Schulter und über den Oberarm zur linken Armbeuge geführt wird, nimmt das Farbenspiel der Wolkenbank und der Landschaft im Hintergrund, aber auch die Nuancen von Junos Untergewand sowie Merkurs Helm und Beinschienen auf. Auch bei ihr bauscht sich eine Stoffbahn, die der Maler an ihrer rechten Seite wehen lässt. Das hochgesteckte blonde Haar der Dienerin ziert ein blaugrünes Bändchen.

¹⁵² Alexandra Nyseth spricht diese Figur als „Dienerin“ an: Nyseth 2005, S.119.

Hinter Merkur und hinter der Wolke, auf der die Dienerin Junos ruht, steht die zur Kuh verwandelte Io, davor am rechten Bildrand, unterhalb der Baumgruppe liegt der tote, kopflose Körper des Enthaupteten Argus am Boden hingestreckt – bäuchlings, leicht gekrümmt, mit angezogenem rechten Arm und umgeknickter Hand. Seinen Unterkörper bedecken eine rote und weiße Stoffbahn. Auf letzterer ruht auch seine Schulterpartie mit dem Halsstumpf, aus dem sich Blut ergießt. Unterhalb seines Oberkörpers ragt eine Gerte hervor, die er wohl eben noch in der rechten Hand zum Hüten der Kuh gehalten hatte. Dem Körper des Argus ist in der linken unteren Bildecke ein kleines Hündchen gegenübergestellt, das hinter dem den linken Bildraum begrenzenden Baum hervorkommt, und, wohl den leblosen Körper des Argus erblickend, geradezu verblüfft im Schritt innehält.

Was die Gestaltungsmittel und Bewegungsführung betrifft, so übernimmt der Maler diese vom Kupferstich Lairesse. Auch er zeigt die große Diagonale, die Merkur und Juno mit dem mächtigen Körper des Pfaus bilden und ebenso wirkt er dieser dominanten Schräge und dem Bewegungszug mit der Wolkenbank entgegen, auf der Junos Dienerin das Geschehen verfolgt. Aber der Maler des Forchtensteiner Bildes nimmt sich einige markante Ergänzungen heraus und erweitert kurzerhand den Bildraum samt Szenerie, indem er die Kuh und den enthaupteten Körper des Argus mit ins Bild setzt, die bei Lairesse fehlen. Weiters fügt er den kleinen Hund in der linken unteren Bildecke hinzu – ein Bezugspunkt zu Argus und dessen Unachtsamkeit und Nachlässigkeit. Das Hündchen, das hier wohl für die Wachsamkeit steht, hält wie erwähnt im Schritt inne, als es den Toten sieht – es war nicht bei seinem Herrn, als die Tat geschah. Argus war somit nicht wachsam genug, was er mit seinem Leben bezahlen sollte. Um nun der erweiterten Komposition mehr Halt zu geben werden Bäume an die Seitenränder gesetzt, rechts gleich zwei Stück, um die dichte linke Bildhälfte auszubalancieren. Was sich bei Lairesse ebenfalls nicht findet, ist die flatternde, die Diagonale von Merkur und Juno verstärkende goldene Stoffbahn, beim Kupferstich bauscht sich der Stoff der Dienerin in einem klassischen Bogen, beim anonymen Maler weht er waagrecht. Der schmale flatternde Stoffstreifen am Kopf der Göttin wird erweitert und frei interpretiert. Was hingegen im Vergleich zum Stich fehlt, ist der Merkurstab zu Füßen des Götterboten, dafür wurde das Kurzschwert in einen leicht gekrümmten Säbel verwandelt. Die Frauengestalten wirken im Gemälde zarter, eleganter, auch der Pfau zeigt eine verfeinerte, schlankere Formensprache.

Der Maler des Forchtensteiner Bildes übernimmt die Vorlage des Kupferstiches von Gérard Lairesse, geht aber doch selbstbewusst genug damit um, um eigenständige inhaltliche wie kompositorische Ergänzungen einzubringen. Auch ein kleines

Augenzwinkern – das verblüffte Hündchen – tut dem vorgetragenen Inhalt keinen Abbruch, sondern wirkt bereichernd, indem es die zusätzliche, mahnende Komponente einführt, sich von seiner Aufgabe nicht ablenken zu lassen – es könnte einem den Kopf kosten.

6. VERSUCH EINER VERORTUNG DER GEMÄLDE JUDITHS, SALOMES UND JAËLS IM BILDPROGRAMM VON FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY

Wo waren nun jene oben angesprochenen Gemälde einst zu finden? In welchen Residenzen fanden sie Verwendung und in welchem Kontext wurden sie gehängt? Antworten hierauf lassen sich für Burg Forchtenstein in den beiden Gemäldeinventaren von 1692¹⁵³ und 1694¹⁵⁴ sowie im Schatzkammerinventar von 1696¹⁵⁵ finden. Was Schloss Eisenstadt betrifft, so ist das Übergabeinventar von 1721/22 hilfreich, das sämtliche Gemälde, Grafiken oder Skulpturen mitsamt dem Mobiliar listet.¹⁵⁶ Doch vorerst zum Bollwerk Forchtenstein, wo sich an den Wänden der Räumlichkeiten vorwiegend die Ahnen der Esterházy präsentierten.

6.1. Burg Forchtenstein

Es kann gesagt werden, dass sich auf Burg Forchtenstein in den 1690er Jahren, als Paul Esterházy sein Bildprogramm wohl bereits ausgefeilt hatte und sein Mäzenatentum voll auszuleben begann,¹⁵⁷ aus der oben angesprochenen Gemäldereihe offenbar fast ausschließlich nur Judith-Darstellungen befunden haben. Eine Salome, jene nach Tizian (Abb.61), ist wie erwähnt in der Schatzkammer auszumachen und ein Werk, das als Bild von Sisera gelistet wird, ist mit der Kopie nach Goltzius (Abb.66) in Zusammenhang zu bringen, da sonst im Eisenstädter Inventar kein Bild mit diesem Sujet gelistet ist. Diese Kopie war auf der Burg mit den Judiths im Bildprogramm der Wohnräume untergebracht. Die Darstellung von Jaël und Sisera befand sich gesichert ab 1694 im „vorigen Schlafhaus der Fräuleins“ (also wohl im ersten Stock, im einstigen Schlafhaus) und war Teil der hier spartanischen Bildausstattung – es gab sonst nur mehr ein weiteres

¹⁵³ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38.

¹⁵⁴ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38/1.

¹⁵⁵ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, N.37./NB.

¹⁵⁶ EPA, Prot. 6.022.

¹⁵⁷ Vgl. die Ausführungen zum Mäzenatentum und die Hinwendung Esterházy zu vermehrtem Sammlertum in: Galavics 1992.

Ausstattungsgemälde.¹⁵⁸ Salomes oder die Geschichte aus den Metamorphosen des Ovid finden sich auf der Burg nicht.

Was nun die Judith-Darstellungen betrifft, so lässt sich feststellen, dass das großformatige Bildnis des jungen Paul Esterházy (Abb.4) bereits 1692 seinen Platz im Schlafhaus gefunden hat und auch noch 1694 dort hing, jedoch genau einen Stock höher, da man die Räume nach dem Umbau nach oben verlegt hatte (Abb.75, Nr.3).¹⁵⁹ 1692 war der Raum mit beachtlichen zwölf Gemälden bestückt, wovon die Hälfte Familienporträts waren, die weiteren waren vier Marienbilder, ein Hl. Antonius von Padua und ein Jesusknabe. Zwei Jahre später hat sich die Zahl der Gemälde auf insgesamt 15 erhöht und es finden sich nun sieben Darstellungen mit Maria, die jetzt genauer angesprochen werden. Unter ihnen wird die Muttergottes aus Zell gelistet – eine Kopie des wundertätigen Marienbildes in Mariazell (Abb.76); das Original wurde zu Zeiten von Paul Esterházy in der dortigen Schatzkammer aufbewahrt. Aufgrund der qualitativen Ausführung wird das erwähnte Mariazeller Marienbild jene Kopie sein, die heute in der Ahnengalerie der Burg Forchtenstein präsentiert wird und die der Magnat einst in sein Schlafzimmer integriert hatte.¹⁶⁰

Dieses Marienbild hatte für den Magnaten ganz besondere Bedeutung. Es war Teil seiner Sammlung an Mariendarstellungen, die sich auf Burg Forchtenstein sowie im Eisenstädter Schloss befanden und bildete mit den Marienskulpturen an den Portalen seiner Besitzungen Teil seines Verehrungskosmos für Maria. Er sammelte regelrecht Kopien wundertätiger Marienbildnisse. So auch diese, deren Original der ungarische König Ludwig I. nach siegreichem Kampf gegen die Osmanen der Kirche in Mariazell geschenkt hatte. Die Verehrung des Gnadenortes ließ über die Jahrhunderte unzählige ungarische Wallfahrer nach Mariazell pilgern und auch Paul Esterházy machte sich 58 Mal auf den Weg.¹⁶¹ So u.a. im Jahre 1691, als ihn sein Hofstaat, Bürger, Untertanen, Geistliche etc. begleiteten und an die 10.000¹⁶² oder 11.000¹⁶³ Personen mit ihm pilgerten, um für den Beistand Mariens in den Auseinandersetzungen mit den Osmanen zu danken. Géza Galavics und Stefan Körner sprechen in ihren Ausführungen zu Paul und Mariazell auch davon, dass Esterházy in seinen Gesten und seinem Tun dem Ungarnkönig nacheiferte und sich etwa auf dem Motivbild mit seiner zweiten Gattin Eva Thököly (Abb.82) in derselben Pose wie Ludwig I. am Kirchenportal darstellen ließ.¹⁶⁴ Dieses Gemälde wurde,

¹⁵⁸ Unter Nro.24, auf Position 2., in: MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38/1.

¹⁵⁹ Körner/Kopp 2010, S.239.

¹⁶⁰ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38.; MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38/1.

¹⁶¹ Fazekas 1993, S.48.

¹⁶² Körner 2006, S.147.

¹⁶³ Farkas 2004, S.166.

¹⁶⁴ Galavics, Budapest 2004, S.119-120, Körner 2006, S.147. Fürst Paul stiftete 1690 auch einen Silberaltar für die Wallfahrtskirche in Mariazell, der von Johann Jakob Hoffmann gestochen wurde. Das Blatt ist am unteren Bildrand bezeichnet: „Wahre Abbildung des Hochheyligen Wunderthätigen Gnadenbildnüs Sambt den neuen

wie die Inschrift¹⁶⁵ verrät, zum Dank dafür gestiftet, dass die den unter den Schutz der Madonna von Mariazell gestellten Besitzungen Esterházy – Burg Forchtenstein und das Eisenstädter Schloss – von den Türken 1683 verschont geblieben sind.¹⁶⁶ Es sei an dieser Stelle an das Testament des Magnaten erinnert, in dem er davon spricht, dass ein Großteil seiner Möbel aus dem Schloss geschleppt wurde. Sonst scheint es jedoch offenbar tatsächlich vor größerem Schaden bzw. Zerstörung verschont geblieben zu sein. In seinem letzten Willen berichtet Esterházy auch von den Verwüstungen in seinen Herrschaften und dies dokumentiert jenes Motivbild in Mariazell bis heute auf eindringliche Weise. Zwischen den beiden knieenden Stifterfiguren blickt man auf Burg und Schloss, die unversehrt sind, wohingegen man die Dörfer brennen sieht (Abb.81).

Mit Gattin Eva stiftete Paul auch eine der Mariazeller Kapellen, die 1694 der Hl. Katharina geweiht wurde. Zur Wahl des Patronats Katharinas, das sich am Altarbild von Tobias Pock mit ihrem Märtyrertod durch Enthaupten visualisiert, führt Ildikó Farkas die Vermutung von Szamosi an, der in seinen Ausführungen zur Kapelle mutmaßte, dass ein Zusammenhang mit der Wesselényi-Verschwörung gegen den Kaiser zugrunde läge. In dieses Komplott, das den Rädelsführern 1671 den Kopf kostete, war auch Esterházy Schwager Franz Nádasdy verwickelt, der ebenso durch Enthauptung den Tod fand. Esterházy war unter anderem Nutznießer, da ihm vom Kaiser Teile aus dem Nádasdy-Besitz zugesprochen wurden und könnte so als „Wiedergutmachung“ an seinem Schwager die Kapelle mit dem Tötungsbezug des Enthauptens gestiftet haben.¹⁶⁷ Es sollte jedoch auch beachtet werden, dass die Schwester Paul Esterházy, Anna Julia (Abb.126), die Nádasdy geheiratet hatte, offenbar die Hl. Katharina sehr verehrte und als ihre Schutzpatronin ansah, da ihr Mann einst an ihrem Namensfest 1643 zum katholischen Glauben konvertiert war.¹⁶⁸ Möglicherweise fiel die Wahl des Patronats der gestifteten Kapelle deshalb im Andenken an seine Schwester *und* eingedenk des Enthauptungstodes ihres Mannes auf die Hl. Katharina.

Weiters präsentierte Esterházy am Ende der Wallfahrt von 1691 den jubelnden Wallfahrern das sonst in der Schatzkammer aufbewahrte Marienbild und legte es zu Füßen des Gnadenbildes – so wie es einst der ungarische König Ludwig I. im Jahr 1380 getan hatte.¹⁶⁹ Paul knüpfte mit seiner Inszenierung dieser Wallfahrt und der

Altar, und Capellen, zu Mariazell in Steyer-Marccht“. Auch in Ungarischer Sprache ist diese Beschreibung angebracht. Vgl. zum Gnadenalter: Galavics, Budapest 2004.

¹⁶⁵ „HANC IMAGINEM : OB : CONSERVATAS OPE : DIVAE VIRGINIS : IN : ANO 1683 : A : TURCARUM. TIRANNIDE : ARCES SUAS : FRACNO : ET KISMARTON : DEIPARAE CELLENSIS : EX VOTO : HUMILLIME OFFERT : PAULUS ESTERAS : SAC : ROM : IMPERII : PRINCEPS : AC REGNI : HUNG : PALATINUS : CUM CONIUGE SUA PRINCIPISSA : EVA TÖKÖLI : ANNO. 1689.“

¹⁶⁶ Galavics, Budapest 2004, S.119.

¹⁶⁷ Farkas 2004, S.162-163 und Szamosi 1982, S.105-110.

¹⁶⁸ Theuer 1979, S.135.

¹⁶⁹ Körner 2006, S.147.

abgehaltenen Zeremonie also offensichtlich an die Geschehnisse vor 300 Jahren und die damit in Verbindung stehenden Siege gegen die Türken an. Für ihn waren das Marienbild und der Gnadenort somit diesbezüglich von besonderer Bedeutung, was sich heute noch anhand der damit in Verbindung stehenden Objekte nachvollziehen lässt. So sind auf Burg Forchtenstein zumindest zwei weitere, allerdings qualitativ nicht vergleichbare Kopien des Mariazeller Bildes in den Sammlungen der Esterházy Privatstiftung erhalten geblieben (Abb.77, Abb.78). Auch im Eisenstädter Schloss gab es einen Bezug zu Mariazell: In der einstigen Lauretanischen Kapelle wird noch 1721/22 „Das Gnadenbild von Maria Zell mit dem Kindlein, Jedweder mit einer sülber und vergüldeten Cronn mit falschen stainen besetzt“ genannt.¹⁷⁰

Aber auch andere Objekte, die mit dem wundertätigen Marienbild bzw. den Wallfahrten Esterházy in Verbindung stehen, haben Eingang in seine Schatzkammer gefunden und heben die Bedeutung des Wallfahrtsortes für ihn noch mehr hervor. So fand sich bereits 1695 sein Pilgerstab in diesem „Tresor“ der Esterházy und ebenso ein Ring mit dem Gnadenbild von Mariazell.¹⁷¹ Der Ort war auch Wallfahrtsziel der Habsburger und Maria von Mariazell galt Kaiser Leopold I. als Schutzpatronin Wiens im Kampf gegen die Türken, außerdem führte Leopold den Sieg 1683 gegen die Osmanen auf den Beistand Mariens zurück.¹⁷² Hingewiesen sei dezidiert auf die große Bedeutung Mariazells als Pilgerziel der Ungarn, welche die Madonna von Zell als *Magna Domina Hungarorum* tief verehrten. Diese Verehrung der Ungarn reicht bis ins 11. Jahrhundert in die Regentschaft König Stephans des Heiligen zurück, der sein Reich dem Schutz Mariens anvertraute. Seither gilt die Jungfrau den Ungarn als Schutzpatronin und das Land wird auch als *Regnum Marianum* bezeichnet.¹⁷³

Aber auch Wiener Gnadenbilder, die in Zusammenhang mit der osmanischen Bedrohung stehen und die Paul Esterházy selbstverständlich kannte, wurden in Kopie in sein Bildprogramm aufgenommen. 1721/22 finden sich so auch noch zwei Maria Pötsch Bilder im Vorraum der Lauretanischen Kapelle des Eisenstädter Schlosses. In der anderen Kapelle im Westflügel war weiters ein „[...] Gnaden Bild Maria von Pötsch, in einer schwarz hölzernen und vergüldeten Rahm mit einen glaß, [...]“ platziert.¹⁷⁴ Das originale Marienbild befand sich ursprünglich im ungarischen Pócs, wo es am 4. November 1696 zu weinen begann und dies zwei Wochen lang beibehielt. Hierauf ließ Kaiser Leopold I. die Ikone nach Wien bringen, wo sie letztendlich im Wiener Stephansdom bis heute ihren Platz fand. Das Weinen der Madonna führte man auf die Türkenkriege zurück und den

¹⁷⁰ EPA, Prot. 6.022.

¹⁷¹ Körner 2006, S.147.

¹⁷² Tomendal 2000, S. 33-34.

¹⁷³ Zum ungarischen Pilgertum und dem engen Bezug zu Maria: Barna 2001.

¹⁷⁴ EPA, Prot. 6.022.

glücklichen Ausgang der Schlacht von Zenta schrieb man ihrem Beistand zu, weshalb sie auch als Türkenmadonna bezeichnet wird.¹⁷⁵

Paul Esterházy reihte auch die von ihm 1687 in Auftrag gegebene Kopie einer Marienikone aus Ägypten in seine Sammlung ein und bewahrte diese in seiner Schatzkammer auf – auch sie ist bis heute erhalten (Abb.79). Das originale Marienbild wurde 1253 vom französischen König Ludwig IX. im Zuge seiner Kämpfe gegen die Muslime in seine Heimat gebracht. Er galt den Jesuiten als einer ihrer Patrone und somit waren Paul Esterházy seine Vita, seine Taten, sein Kreuzzug gegen Ägypten sowie die Legende um dieses Gnadenbild, das von der Hand des Propheten Jeremias stammen soll, bekannt.¹⁷⁶

Esterházy setzte mit Kaiser Leopold I. 1687 durch die Errichtung der Maria Hilfer Kirche in Wien auch ein sichtbares Zeichen der Überwindung der Türkengefahr und nahm das Gnadenbild in Kopie in sein Bildprogramm im Eisenstädter Schloss auf. So fanden sich 1721/22 noch „2 Mariae hilf Bilder ohne Rahm“ „In den Zimmer bey den H. Capellanen.“¹⁷⁷

Eine Mariendarstellung muss an dieser Stelle in Zusammenhang mit der Türkengefahr noch genannt werden – jene Madonna auf der Mondsichel, die in der Kapelle von Burg Forchtenstein über der Sakramentsnische hängt und deren Inschrift „Regina haereditaria hungariae ora pro“ den Beistand der Gottesmutter als Schutzpatronin Ungarns erlebt (Abb.81). Sie wurde von Esterházy 1676 als Kopie des Bildnisses der Forchtensteiner Kirche in Auftrag gegeben und in die Kapelle von Schloss Kittsee gebracht. Das Original aus dem 15. Jahrhundert hatte stets die diversen historischen Turbulenzen überstanden und auch die Kopie in Kittsee blieb bei den Verheerungen des Ortes durch die Osmanen rund um die Schlacht von Wien 1683 verschont. Das Marienbild gelangte schließlich 1870 in das Wiener Palais der Esterházy und befindet sich seit 1873 in der Kapelle auf Forchtenstein.¹⁷⁸

1692 findet sich eine Judith-Darstellung im Musikhaus der Burg Forchtenstein als „4to“ angeführt. Insgesamt hängen mit der Heroine im reich bebilderten Musikhaus 17 Gemälde, darunter allein elf Familienporträts, fast die Hälfte davon in Lebensgröße.¹⁷⁹ Erwähnenswert ist neben einem großen Stammbaum, der bei Adam beginnt, vor allem die Nennung einer Darstellung des heiligen Capistran mit dem ungarischen Feldherrn

¹⁷⁵ Tomendal 2000 S. 170-171.

¹⁷⁶ Körner/Kopp 2010, S.241.

¹⁷⁷ EPA, Prot. 6.022.

¹⁷⁸ Gabriel 2000, S.9.

¹⁷⁹ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38.

Johann Hunyadi, die anschließend an die Judith-Darstellung gelistet wird und im Gemäldebestand auf Burg Forchtenstein zugeordnet werden kann.¹⁸⁰ Beide waren gegen Mehmed II. im Kampf gegen die Osmanen vereint und galten als legendäre Helden in der Abwehr der nach Westen strebenden Feinde. Auch hingen zwei Porträts von Ladislaus Esterházy, Pauls Bruder, der in einem Scharmützel bei Vezekény gegen die Türken 1652 gefallen war, im Raum: ein Knabenbildnis sowie sein Totenbild. Hiermit ergibt sich eine deutliche inhaltliche Gewichtung im Bildprogramm des Raumes, die den Fokus auf die Erinnerung und Überwindung der osmanischen Bedrohung legt und in den sich auch die Darstellung Judiths einfügt, die mit göttlichem Auftrag und göttlichem Beistand die Bedrohung ihres Volkes überwand und den Feind bezwang.

Völlig anders gestaltete sich das Bildprogramm im Raum neben dem Fräuleinzimmer, wo 1692 eine heilige Judith „in 4to“ gemeinsam mit vorwiegend Nonnen- und Mädchenporträts der Familie hing,¹⁸¹ wobei wohl die Tugenden Judiths – wie Keuschheit, Überwindung des Lasters, Demut oder Gottergebenheit – herausgestrichen werden sollten. Gesamt schmückten neun Gemälde den Raum.

Im Zimmer oberhalb des Schlafhauses war das letzte 1692 gelistete Judith-Gemälde platziert. Mit sieben großformatigen Familienporträts hing es, im Inventar als „in Fol. minori“ bezeichnet, an der Wand, ein Fruchtestillleben und eine Mariendarstellung vollendeten die Hängung.¹⁸² Die zu den Porträts angegebenen Namen geben hier leider keinen Aufschluss über einen tieferen Sinn der Gemäldezusammenstellung.

Das Inventar von 1694 zeigt im Vergleich zu dem von 1692 etliche Veränderungen der Gemäldeverteilung in den Räumlichkeiten, die wohl auf die Fertigstellung der neuen Räumlichkeiten im zweiten Stock zurückzuführen waren.¹⁸³ Viele der Familienporträts gingen innerhalb der Burg auf Wanderschaft. Das großformatige Bildnis des Paul Esterházy als Judith hing zwar immer noch im Schlafhaus, dafür finden sich nun weder im Musikhaus, noch im Raum neben dem Fräuleinzimmer Judith-Darstellungen.

Im Eckhaus neben dem Tor (Abb.75, Nr.11) findet sich jetzt aber eine Judith „in 4to“, die sie gemeinsam mit sechs Frauenporträts der Familie und mit Polenkönig Vladislaus – wohl Vladislaus III., der sich im Kampf gegen die Osmanen verdient gemacht hatte und

¹⁸⁰ Jedoch brachte eine Restaurierung des kleinformatigen Gemäldes unter dem links Dargestellten eine Inschrift zum Vorschein, die den zuvor als Capistran angesprochenen Helden nun als Matthias Corvinus ausweist – vorauf bereits zuvor der Rabe als dessen Attribut und Wappentier hindeutete. An dieser Stelle sei Herrn Florian T. Bayer für den freundlichen Hinweis auf die Freilegungen herzlich gedankt! Da in den Inventaranalysen zur vorliegenden Arbeit keine Nennung eines Gemäldes von Corvinus und Hunyadi gefunden wurde, kann als gesichert angenommen werden, dass es sich bei dem erhaltenen Bild um das ehemals im Musikhaus der Burg Forchtenstein befindliche Werk handelt.

¹⁸¹ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr. 38. Unter Nro.6., auf Position 8.

¹⁸² MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr. 38. Unter Nro.10., auf Position 3.

¹⁸³ Körner/Kopp 2010, S.239.

letztendlich 1444 sehr jung in der Schlacht von Varna (Bulgarien) umkam – sowie einer Maria mit Kind hing.¹⁸⁴ Vladislaus, der auch König von Ungarn war, gewichtet gemeinsam mit Maria und Judith wiederum den Inhalt des Bildprogramms in Richtung Überwindung der Türkengefahr, wobei Maria durchaus als Patrona Hungariae gesehen werden kann, deren Beistand man erbat und unter deren Schutz man sich stellte. Auch schwingt hier im Gemäldekontext wieder das Verständnis des Jesuitenzöglings Paul Esterházy von Judith als einer Präfiguration Mariens mit all den ihr zugeschriebenen Tugenden mit.

Eine inhaltliche Interpretation ihrer Hängung kann für eine kleine Judith im „Ehemaligen Schlafhaus“ vernachlässigt werden, da sich weiter nur eine Landschaftsdarstellung mit Früchten im Raum befand.¹⁸⁵ Ebenso gilt dies für eine kleine Judith-Darstellung im Raum neben dem ehemaligen Schlafhaus der Fräuleins, wo sich sonst nur noch drei Frauenporträts der Familie befanden sowie eine Grafik von Venedig.¹⁸⁶

Es muss festgehalten werden, dass die erhaltenen Judith-Darstellungen den Nennungen der Inventare nicht zugeordnet werden können, da die Benennungen keinen weiteren Aufschluss über das Aussehen der Bilder geben, lediglich über die ungefähre Größe. Aus letzteren Angaben lässt sich aber zumindest schließen, dass es einen Austausch nicht nur in der Hängung der Judiths gab, sondern auch zwei Gemälde überhaupt ausgewechselt wurden. Waren 1692 zwei Judiths in 4to und eine in Fol. minori gelistet, so ist dies zwei Jahre später umgekehrt. Die Anzahl der reinen Judith-Darstellungen blieb aber konstant bei drei Gemälden und auch das ganzfigurige Porträt Esterházy in seiner Theaterrolle (Abb.4) blieb präsent – und das im selben Raum, dem Schlafhaus, nur eben einen Stock höher (Abb.75, Nr.3).

Das kleinformatige Bildnis Paul Esterházy als Judith (Abb.3) lässt sich wie oben erwähnt eindeutig ab Ende der 1690er Jahre auf Burg Forchtenstein verorten und auch seine Unterbringung kann man genau ausmachen, da es dezidiert im Schatzkammerinventar von 1696 genannt ist. Die zweite Judith-Darstellung, die in jenem Jahr in der Schatzkammer Esterházy gelistet ist, war wie ebenfalls angesprochen wohl die hervorragende Judith-Kopie nach Cranach (Abb.10). In der Schatzkammer begegnete man ab 1696 auch der einzigen auf Forchtenstein nachweisbaren Salome-Darstellung und zwar der auf schwarzem Stein nach Tizian (Abb.61), die wiederum über die ausführliche Beschreibung im Schatzkammerinventar – im Gegensatz zu den Gemäldeinventaren – identifiziert und zugeordnet werden kann, wie oben angesprochen.

¹⁸⁴ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr. 38/1. Unter Nro.11., auf Position 6.

¹⁸⁵ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr. 38/1. Unter Nro.22., auf Position 1.

¹⁸⁶ MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38/1. Unter Nro.25., auf Position 6.

Gesamt waren wohl am Ende des 17. Jahrhunderts und bis zum Tod des Fürsten auf Forchtenstein sechs Judith-Darstellungen zu finden – inklusive der beiden Bildnisse Esterházy in seiner Theaterrolle. Ihre kontextuelle Hängung lässt sich in einigen Fällen gut beschreiben und belegen – im Eckhaus neben dem Tor und im Musikhaus mit eindeutigem Fokus auf politisch-militärische Inhalte und im Raum neben dem Fräuleinzimmer mit religiös bestimmtem Diskurs. Im Schlafhaus verschmolzen beide inhaltlichen Aussagen und wurden durch das wiederholt ausgeführte, ganzfigurige Kostümporträt Esterházy um eine weitere Komponente, die der biografischen, memorialen Bedeutung ergänzt.

Wo waren aber weitere Salome-Darstellungen, die Überreichung des Arguskopfes oder andere Judiths untergebracht? Diese dürften wohl im Eisenstädter Schloss ihren Platz im dortigen Bildprogramm gehabt haben.¹⁸⁷

6.2.Schloss Eisenstadt

Ein Blick in das Schlossinventar im Konvolut des Übergabeinventares von 1721/22, das den wohl unveränderten Eindruck von Esterházy's Bildprogramm und Hängeordnung wiedergibt, zeigt, dass Esterházy in der Bildauswahl hier völlig anders agierte als auf Forchtenstein. Hier zeigte man nicht mehr beinahe ausschließlich Ahnen und hie und da die Porträts von Monarchen oder bedeutenden historischen Persönlichkeiten. Paul Esterházy richtete sich im Schloss einen eigenen Galeriebereich im Südflügel und Südwestturm des zweiten Stocks ein, der sich über mehrere Räume erstreckte. Hier begegnete man nun geballt einer durchmischten Themenvielfalt, die wohl alles aufbot, was man als dem Kaiser nahestehender Fürst und als Stellvertreter des ungarischen Königs vorzuweisen hatte. Doch wo lassen sich nun tatsächlich Judith, Salome oder ähnliche Themen mit Bezug zu abgeschlagenen Häuptionen finden?

Schon im ersten Stock des Schlosses wird man fündig. Im Nordostturm lag ein Zimmer, das im Inventar mit der Nummer 17 versehen ist (Abb.83) und zu den Quartieren des gesamten Ostflügels, einschließlich der Turmbereiche, gehörte.¹⁸⁸ Es war äußerst geräumig, hatte drei Fenster, eine eigene Toilettennische und einen Kamin. In diesem Quartier waren zwei Holztische, einer davon mit rotem Teppich, aufgestellt, weiters sechs Armlehnsessel mit blauem, geblütem Wollstoff und mit wollenen Fransen

¹⁸⁷ Zum Eisenstädter Bildprogramm Paul I. Esterházy vgl. Körner/Kopp 2010, S.232-236.

¹⁸⁸ Vgl. zur Verortung der Schlossräume: Körner/Kopp 2010, S.232-236, Abb. S.233.

sowie ein Stocksessel. Wohl nahe des Kamins befand sich das Tafelbett, das mit rotem Leder überzogen war und dessen rot-gelbgestreifter Vorhang vor Kälte schützte. An den Wänden war eine Spalier aus grünem Leder mit „metalisirten Blumen“ angebracht, die nicht nur dekorativ wirkte, sondern auch die Kälte, die durch die Mauern ins Innere drückte, abschirmen sollte. Vor dieser grünen, geblühten Wandfolie, vor der sich das Rot von Bett und Tisch kontrastreich ausnahm, waren nun die Gemälde in ihren schwarzen Rahmen samt vergoldeten Leisten platziert: Gleich „8 stuckh große Mahlereien von Hung. Magnaten mit schwarzen Rahmen und metalisirten laisten“ fanden an den Wänden Platz und bildeten den vordergründigen Inhalt des Bildprogramms in jenem Raum. Beiwerk wie vier nicht näher bestimmte große Gemälde in den Fensternischen zur Ostseite und eine Landschaftsdarstellung sind zu vernachlässigen. Aber nicht so die genannten Supraportenbilder: Über einer Tür hing ein „[...] Bildnus der Judith mit dem Haupt Holofernis“, über einer weiteren das „[...] Haupt Joannis Baptistae“. Und hierdurch ergibt sich eine Schärfung in der Aussage des Bildprogramms. Leider werden die acht ungarischen Magnaten nicht näher definiert, was dem Zusammenspiel mit den Supraportenbildern jedoch keinen Abbruch tut. Gezeigt wurde hier offenbar in dem nach Osten ausgerichteten Raum – in Richtung der beständigen Bedrohung durch die Osmanen¹⁸⁹ – die Heroine Judith, die den abgeschlagenen Kopf des Feindes gleichsam als Beweis ihres Sieges zeigt. Da keine weitere Person der Darstellung genannt wird, ist anzunehmen, dass es sich um eine Judith wie jene nach der Wiener (Abb.10) oder New Yorker (Abb.16) Heroine handelt. Aber auch die erhaltenen Judiths mit Magd kämen in Frage, da hier immer noch das Sujet auf das Wesentliche fokussiert ist. Wohl sollte die Heroine hier im Kreise der kampferprobten Magnaten an das Vertrauen in Gott und die Standhaftigkeit im Kampf gegen den Feind – die Türken – gemahnen. Das Gemälde, welches das Johanneshaupt zeigte, ist vielleicht als Andachtsbild zu werten, da keine weitere Person – weder Herodias, noch ihre Tochter – genannt ist. Aber es besteht auch die Möglichkeit, dass lediglich das augenscheinlichste und wichtigste Bildelement genannt wurde, womit das Gemälde mit der Kopie nach Palma il Giovane (Abb.55) in Verbindung gebracht werden kann.

¹⁸⁹ Fürst Paul I. Esterházy hatte einst am 30. Juni 1706 durch einen Brief veranlasst, ein Krokodil im Durchgang in den innersten Burghof aufhängen zu lassen: „Mit diesem Brief zusammen haben wir das Krokodil abgeschickt. Bitte es im Gewölbe der Toreinfahrt unter dem Uhrturm aufzuhängen, so allerdings, dass sein Kopf nach außen, Richtung Tor [also gegen Osten], sein Schwanz nach dem Hof, Richtung des Großen Turmes stehe.“ (Die deutsche Übersetzung aus dem Ungarischen wurde mir vom Archivar der Esterházy Privatstiftung, Herrn Gottfried Holzschuh, übermittelt, dem ich dafür herzlich danken möchte. Das Dokument selbst liegt im Archiv auf Burg Forchtenstein: EPA, Schriftverkehr Paul Esterházy). Das Krokodil hing somit in einer Achse mit Esterházy's Reiterstandbild und dem Bergfried im Rücken in Richtung Osten. Somit war der Fürst, im Reiterstandbild visualisiert, von beiden Seiten geschützt – gegen die aus Osten drohende Gefahr der Osmanen durch die apotropäische Wirkung des Krokodils und im Falle eines Angriffes aus dem Westen, bot sein Bollwerk bzw. sein wehrhafter Bergfried Schutz.

Ein weiterer Raum, wo sich eine äußerst interessante Darstellung befunden hat und der ebenso im ersten Stock des Schlosses zu verorten ist, ist das Oratorium im Westtrakt. Diesem ist im Inventar die Nummer 28 zugeschrieben und es war außer mit Heiligendarstellungen, einer Geburt Christi, einem Leichnam Christi, Joseph mit dem Jesuskind, einem sterbenden Joseph, der Heiligen Familie, dem englischen Gruß auch mit einem Gemälde geschmückt, das wie folgt beschrieben ist: „Ein großes Bildnus Joannis Enthauptung mit einer schwarzen Rahm“. Bei diesem Gemälde handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um die Forchtensteiner Darstellung des Themas, bei der die dramatisch beleuchtete Nachtszenerie gezeigt wird (Abb.50). Es ist deutlich größer als das zweite erhaltene Forchtensteiner Salome-Bild nach Tizian und ist noch heute mit einem alten, einfachen und schwarzen Holzrahmen versehen – und es wäre das zweite erhaltene Salomebild, das somit zugeordnet werden kann, ein weiteres wird in keinem gesichteten Inventar genannt oder hätte sich erhalten.

Im ersten Stock, unweit des Oratoriums und der Kapelle, lag ein Raum, der „In den Frauen Zimmer“ genannt wurde und im Bereich des Südwestturmes zu verorten ist (Abb.83, Nr.33/32). Hier waren wohl die weiblichen Familienmitglieder untergebracht, vermutlich der engste Kreis der Fürstin, und im 18. und 19. Jahrhundert war dieser Bereich (dann einschließlich Nr.40 und Nr.39) nachweislich der jeweiligen Fürstin vorbehalten.¹⁹⁰ Unter Paul I. Esterházy hingen in diesem Raum fünf Familienporträts, eine Diana mit Hund, ein alter Mann und schließlich „Ein Bild Judith mit einer braunen Rahm.“¹⁹¹ Wohl wieder eine Judith-Darstellung, welche die Heroine lediglich mit dem Holoferneshaupt bzw. auch mit ihrer Magd zeigte und die in diesem Bereich des Schlosses, in dem sich Frauen aufhielten, jene gemeinsam mit der keuschen Diana nicht nur zur ehelichen Treue bis über den Tod hinaus, sondern außerdem zu Demut und Gottergebenheit anhalten sollte.¹⁹² Ein Memento höchster Tugenden!

Interessant wäre nun die genauere Betrachtung der Bildthemen im Galeriebereich des zweiten Stocks. Es wird zwar nur der Raum mit der Nr. 17 als „In der Galerie“ bezeichnet (Abb.84), wobei jedoch auch die unmittelbar umliegenden Räume hinzuzuzählen sind – ihr Bilderreichtum spricht für sich! Die Hängung muss dicht an dicht

¹⁹⁰ Vgl. z.B. die Schlossinventare von 1818, 1839, 1886: Inventarium des Eisenstädter Schlosses (1818), EPA, Prot.6205; Inventarium des Eisenstädter Schlosses (1839), EPA, Prot.6084; Inventarium sämtlicher Mobilien des Hochfürstlich Esterházyischen Schlosses Eisenstadt (1886), nebst einem Anhang über das Silber, Zinn, Kupfer, Porcellan, Glas und diverse Effecten, EPA, Prot.605. Selbst die Raumnennung blieb erhalten und lautete z.B. 1819 „Frauen Zimmer“, bezeichnete aber im 19. Jahrhundert nun den Raum der Kammerfrau und wäre im Plan des ersten Obergeschoßes mit Raum 33 gleichzusetzen.

¹⁹¹ EPA, Prot. 6.022.

¹⁹² Körner/Kopp 2012, S.234.

erfolgt sein, da manche Räume nicht unbedingt große Wandflächen boten und dennoch eine Menge an bunt zusammengestellten Gemäldesujets angeführt ist.

Im an die „Galerie“ angeschlossenen Zimmer mit der Nr. 18 - „In den nächstfolgenden Zimmer nach der Gallery.“ – finden sich wieder spannende Gemäldesujets, wobei unter den rund 95 präsentierten Bildern auch eine „Juno mit noch einer Figur entblöst sambt einen pfaben mit vergüldeter Rahm.“ zu finden ist.¹⁹³ Dies ist die einzige Nennung der Juno mit einem Pfau und einer entblößten Person im gesamten Schlossinventar, womit wohl die Kopie nach Lairesses Stich identifiziert werden kann, wie Körner/Kopp es auch anführen.¹⁹⁴

Zur Bildergalerie des Fürsten muss auch das „öcckzimmer neben der Bibliothek“ unter der Nr. 19 gerechnet werden, wo rund 65 Bilder gelistet werden – wieder mit einem vielfältigen Sujetmix: vor allem sehr viele Landschaften, gefolgt von Christusdarstellungen und diversen anderen Sujets, von welchen jedoch drei Gemälde hervorzuheben sind – „Judith und Holofernes in schwarzer Rahm“, „Judith und Holofernes auf holz in verguldener Rahm.“, „Die Königin Thomyris aus Scythien mit des entleibten Königs Cyri Kopf ohne Rahm.“.¹⁹⁵ Es hingen also drei Gemälde im Raum, die inhaltlich als durchaus zusammenhängend gesehen werden können. Die Judith im schwarzen Rahmen könnte sich erhalten haben und wäre bezüglich der Heroindarstellung vor allem mit den Kopien nach der Wiener und New Yorker Judith in Verbindung zu bringen. Für die zweite Judith-Darstellung auf Holz kann klar gesagt werden, dass sich dieses Bild in der Gemäldesammlung der Esterházy Privatstiftung nicht erhalten hat. Die letztgenannte Darstellung der Tomyris ist bemerkenswert. Das Thema wird nur in diesem Raum genannt und war wohl die einzige Darstellung dieser Geschichte im Bestand von Esterházy's Gemälden. Da Tomyris, verwitwete Königin der Massageten, dem Werben von Perserkönig Cyrus nicht nachgab, drang dieser in ihr Reich ein, um es zu erobern. Tomyris sandte ihm ein Heer mit ihrem Sohn an der Spitze entgegen, der jedoch durch eine List besiegt und gefangengenommen wurde, worauf er sich aus Scham selbst tötete. Nun stellte sich Tomyris mit ihren restlichen Soldaten dem fremden Eindringling entgegen, errang den Sieg und der Perserkönig wurde getötet. Nach ihrem Schwur ließ Tomyris nun Cyrus mit Blut sättigen und sein abgetrenntes Haupt in eine mit Blut gefüllte Tierhaut tauchen.¹⁹⁶ Die Massagetenkönigin gehörte aufgrund ihrer Verteidigung der keuschen Witwenschaft, ihrer Standhaftigkeit und der Überwindung des bedrohlichen Feindes in den Kreis von Judith und Jaël. Sie galt z.B. als eine der *donne fameuse*, gehörte zu den *neuf preuses* (neun guten Heldinnen) und war, wie u.a. Judith und Jaël,

¹⁹³ EPA, Prot. 6.022.

¹⁹⁴ Vgl. auch Körner/Kopp 2010, S.236, und Anmerkung 75.

¹⁹⁵ EPA, Prot. 6.022.

¹⁹⁶ Matrix Verlag GmbH 2004, I/204-215.

Präfiguration Mariens.¹⁹⁷ Dass dieses Bild die Jahrhunderte überdauert hat, kann wohl ausgeschlossen werden, da im Bestand der Esterházy Privatstiftung wie bei der oben genannten Judith auf Holz bisher kein adäquates Gemälde aufgefunden werden konnte. Mag sein, dass manche Judith-Darstellungen jenen der Tomyris ähnlich sahen. Jedoch sollte als eindeutiges Erkennungsmerkmal einer Tomyris-Darstellung eine mit Blut gefüllte Tierhaut oder tiefe Schale dargestellt sein, was bei keinem erhaltenen Gemälde der Esterházy Privatstiftung der Fall ist.

Es kann festgehalten werden, dass die beiden im Schlossinventar angeführten Judith-Darstellungen sowie die der Tomyris eine deutliche und inhaltlich homogene Einheit in der Themenpalette des Raumes vor der Bibliothek bilden und ihnen nach den zahlenmäßig hervorstechenden Christusdarstellungen auch eine quantitative Bedeutung zukommt.

Ein weiteres Mal begegnete man zu Paul Esterházy's Zeit dem Judith-Thema im Eisenstädter Schloss, und zwar ebenfalls am zweiten Stock, diesmal in Raum Nr. 24, der jedoch kaum genau zu verorten ist. Zehn große Familienporträts in schwarzen Rahmen – leider nicht weiter definiert – dominierten eindeutig das Bildprogramm. In den Fensternischen hingen vier Kaiserporträts und es gab zwei Supraportenbilder, von welchen eines als „[...] ein mittleres Bildt darauf Holofernes mit nussfarber Rahm.“ bezeichnet wird.¹⁹⁸ Eine direkte Verbindung zu den erhaltenen Forchtensteiner Gemälden lässt sich hier nicht herstellen und eine tiefere Bildprogrammaussage in diesem Raum aufgrund keinerlei Zusatzinformationen zu den porträtierten Esterházy's leider ebenso wenig.

Betrachtet man nun die einst unter Paul I. im Eisenstädter Schloss vorhandenen Gemälde, die mit dem Thema des abgeschlagenen Hauptes in Verbindung gebracht werden können, so waren fünf Judith-Sujets, zwei Salome-Sujets, eine Tomyris-Darstellung sowie eine des Juno-und-Argus-Sujets zu finden. Festzuhalten ist, dass die Gemälde nicht nur im Bereich der Galerie präsentiert wurden, sondern sich auch in Quartieren befanden, wo sie eine konkrete Aussage bzw. einen Auftrag hatten. In Verknüpfung mit den Porträts ungarischer Magnaten vermittelten sie politisch-religiöse Inhalte, im Frauen Zimmer sollte das Judith-Sujet, verstärkt durch eine Darstellung Dianas, vor allem die sich für Frauen der Zeit geziemenden Tugenden vor Augen halten.

¹⁹⁷ Schrodi-Grimm 2009, S.234-235 und Baumgärtl 1995, S. 144-145, S.147-153.

¹⁹⁸ Das zweite Supraportenbild: „Ober der thür ein symb. Bild ohne Rahm.“, in: EPA, Prot. 6.022.

7. MÖGLICHE SAMMLUNGSVORBILDER BEZÜGLICH JUDITH- ODER SALOME-DARSTELLUNG ALS BILDTHEMA FÜR FÜRST PAUL I. ESTERHÁZY

Betrachtet man die große Anzahl der Judith-Darstellungen im Bildprogramm von Paul Esterházy, so stellt sich die Frage, ob es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tatsächlich üblich war, in seine Gemäldegalerien, Schatzkammer oder andere Räumlichkeiten derartige Gemälde zahlreich zu integrieren, oder ob es nicht eine singuläre Entscheidung des ungarischen Magnaten war. Auch die Präsenz etlicher Kopien nach Cranach bedarf eines genaueren Blicks auf Sammlungen, die Esterházy generell beeinflusst haben könnten – so vielleicht jene von Kaiser Rudolf II. und Erzherzog Leopold Wilhelm, aber es muss auch die Münchner Residenz berücksichtigt werden, da der junge Paul Esterházy diese auf einer Reise 1653¹⁹⁹ besichtigt hatte und somit auch diese Sammlungen kannte.

7.1.Kaiser Rudolf II. (1552-1612)

Thematisch lassen sich durchaus Anknüpfungen von Gemälden Esterházy zu Gemälden und Künstlern in den Sammlungen²⁰⁰ von Rudolf II. finden. So rezipieren vier Jahreszeitenbilder auf Burg Forchtenstein aus der Zeit um 1700 die Werke Arcimboldos. Hierauf verwiesen bereits Körner/Kopp und ebenso auf die Vorliebe des Kaisers für Hendrick Goltzius, von dem jener bei Jeremias Günther Kopien nach dem Meister anforderte.²⁰¹ Hier kommt also die Forchtensteiner Jaël-Darstellung ins Spiel, die nach Goltzius' Vorbild entstand (Abb.66). Jan Harmensz. Muller war Ende des 16. Jahrhunderts Hofstecher des Kaisers und ein Schüler von Goltzius. Nach seinem Stich der Heiligen Familie nach dem Original von Rudolfs Hofmaler Bartholomäus Spranger entstand das Gemälde auf Burg Forchtenstein, das jedoch einige Umgestaltungen erfuhr (Abb.85), worauf ebenfalls Körner/Kopp hinweisen.²⁰² Auch das von Dürer geschaffene Gemälde Maria mit dem Kind gelangte um 1600 in die kaiserliche Sammlung und wiederum wird

¹⁹⁹ Reisetagebuch Esterházy: MOL, P. 125, 53. d., Rep. 11885.

²⁰⁰ Da die Literatur zu Kaiser Rudolf II. und seinen Hofkünstlern und seinen Sammlungen sehr reichhaltig ist, seien hier nur einige der vielen spannenden Arbeiten genannt. Zum Selbstverständnis der Rudolfinischen Hofkünstler vgl. Konečný 1997, zur Grafik vgl. Limouze 1997, Vignau-Wilsberg 1997 und Gerszi 1988. Allgemein erhellend bezüglich des Stellenwerts von Druckgrafik und ihrer Organisation in fürstlichen Sammlungen vgl. die Ausführungen zu Samuel Quicchelbergs Überlegungen von Brakensiek 2003, S.40-81. Zur Malerei vgl. DaCosta Kaufmann 1988, Fučíková 1988, Fučíková 2009, zu „erotischen“ Darstellungen vgl. DaCosta Kaufmann 2000 oder Ferino-Pagden 1995. Speziell zum Fokus der Rudolfinischen Kunst in Bezug zu Ungarn vgl. Galavics 1988 und zum Kulturaustausch im Prag Rudolfs II. vgl. Zimmer 2000. Zur Sammlung und der Zerstreuung im Dreißigjährigen Krieg vgl. Swoboda 2008, S.6-19 und S.28-39.

²⁰¹ Körner/Kopp 2010, S.277.

²⁰² Ebd., S.227-228.

hierzu bei Körner/Kopp darauf aufmerksam gemacht, dass eine Kopie nach einem Stich desselben sich bis heute auch auf Forchtenstein befindet (Abb.86).²⁰³ Ein weiteres Gemälde in Rudolfs Sammlungen – und hier wird es letztendlich für das Judith-Thema interessant – war eine Judith mit dem Haupt des Holofernes von Cranach, jene Judith, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb.11). Ihre Kopie, die ihr wie gesagt beinahe bis aufs Haar gleicht, aber auf Leinwand ausgeführt ist, ist jene hervorragend gemalte Judith auf Forchtenstein (Abb.10).²⁰⁴ Die im Esterházy-Familienarchiv des ungarischen Staatsarchivs erhaltene Bilderliste mit 40 Gemälden aus der Zeit nach 1687 – das „Verzeichnus von Mallereyen“ –, von der Werke für Pauls Wiener Palais angekauft wurden, nennt etliche Namen von Hofkünstlern Rudolfs II. wie Vredeman de Vries, Dirk de Quade van Ravesteyn, Jan Harmensz. Muller und Hans Hoffmann.²⁰⁵ Dies zeigt, dass Esterházy jene Künstler zumindest dem Namen nach kannte, vielleicht aber auch ihre Werke. Augenmerk sei an dieser Stelle auf die Salome-Darstellung in der Esterházy-Schatzkammer (Abb.61) gelegt, die in Verbindung zu jenem Porträt Tizians der Laura Dianti mit dem Mohrenknaben steht, das sich in der Sammlung des Kaisers befand und das wie oben erwähnt sein Hofkünstler Aegidius Sadeler in einem Stich (Abb.62a) verewigte. Esterházy könnte somit sehr wohl den Stich gekannt haben und so auch die Darstellung der Dianti, die sich letztendlich auf seinem Schatzkammergemälde als Salome wiederfinden sollte – in richtiger Ausrichtung, ähnlicher Stofftextur, verwandten Gesichtszügen und ähnlicher Modellierung, nur mit dem Johanneshaupt anstelle des Knaben.

In den Gemälden Paul I. Esterházy lassen sich also durchaus Anklänge einer Orientierung an Prager Hofkünstlern und ihren Werken unter Kaiser Rudolf II. nachweisen, auch wenn es sich in der Sammlung des Magnaten lediglich um Kopien nach jenen handelt und nicht um Originale.²⁰⁶ Doch die tatsächliche Inspiration oder ein Vorbild für sein Sammeln von Sujets mit abgeschlagenen Häuptionen muss anderswo gesucht werden.

²⁰³ Ebd., S.228.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd., S.237. Eine Maria Magdalena wird als Nr.10 gelistet.

²⁰⁶ Ein weiteres Gemälde in den Sammlungen der Esterházy Privatstiftung stellt eine Madonna mit Kind und Weintraube dar, als deren Vorbild das Gemälde Daniel Fröschls in der Schatzkammer des Prager Loretoklosters „Madonna mit der Weintraube“ identifiziert werden kann. Zu Fröschls Darstellung: DaCosta Kaufmann 1988, S.175-176, Kat.Nr.3.7.

7.2. Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662)

Eine Gemäldesammlung, mit der Paul I. Esterházy unmittelbaren Kontakt hatte und die sozusagen vor seiner Wiener Haustür lag, war jene von Erzherzog Leopold Wilhelm.²⁰⁷ Seine Bildersammlung war ab 1659 in der Stallburg-Galerie in Wien untergebracht. Esterházy hatte sein Palais in der Wiener Wallnerstraße, unweit der Stallungen, nach 1695 aus- und umbauen und sich dort eine „Bildergalerie“ einrichten lassen.²⁰⁸ Außerdem war er, wie oben erwähnt, im Besitz des Stichwerks von Teniers, das einen Teil der Gemäldesammlung des Erzherzogs wiedergab, und konnte so bei Bedarf darin blättern. Was er dann offenbar auch beinahe wie in einem Bestellkatalog tat, denn nach jenen Radierungen und auch den Ölskizzen Teniers befinden sich bis heute etliche Gemälde auf Burg Forchtenstein.²⁰⁹ So auch die bereits angesprochene Kopie der Salome nach Palma il Giovane (Abb.55). In welcher Zahl waren aber tatsächlich Judith- und Salome-Darstellungen in der Sammlung von Leopold Wilhelm vorhanden – ähnlich viele, wie im Bestand von Paul I. Esterházy?

Betrachtet man das *Theatrum pictorium* von Teniers, so sind folgende Gemälde des Erzherzogs zum Thema festgehalten: Vier Judiths – von Catena²¹⁰ (Abb.88), Padanino (Abb.89), Saraceni²¹¹ (Abb.90), Veronese²¹² (Abb.91). Eine weitere von Simon Vouet²¹³ (Abb.92) befand sich im Gemäldebestand, scheint aber im Stichwerk nicht auf. Drei Salomes fanden sich im *Theatrum pictorium* – von Luini²¹⁴ (Abb.93), Tizian (Abb.94),

²⁰⁷ Zur Gemäldesammlung des Erzherzogs vgl. z.B. Schütz 1998, zu den Galeriebildern, die Teniers fertigte, vgl. Schreiber 2006, zur Grafiksammlung vgl. Ferino-Pagden 2000, zur Person Leopold Wilhelms, seinem Lebensweg und seiner Sammelleidenschaft vgl. Schreiber 1990 und 2004 (bei letzterer Publikation siehe vor allem das Kapitel „Mäzen und Sammler“ S.89-129). Zu den Sammlungsinventaren und der Sammlungsentwicklung vgl. Garas 1967 und 1968. Zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen bzw. der Gemäldesammlung des Kunsthistorischen Museums Wien vgl. Swoboda 2008 (zur Sammlung des Erzherzogs sowie seiner Galeriebilder siehe S.40-75, zur Galerie in Wien S.67-87).

²⁰⁸ Körner/Kopp 2010, S.236-237.

²⁰⁹ Zu Gemälden in den Sammlungen der Esterházy Privatstiftung nach dem *Theatrum pictorium*: Körner/Kopp 2011, S.216, S.225-226.

²¹⁰ Am Blatt wird Giorgione als Urheber des Gemäldes angeführt. Zu Vincenzo Catena z.B.: Robertson 1954, Abb.44.

²¹¹ Am Blatt wird C. Venetiano als Urheber des Gemäldes genannt.

²¹² Zu Veronese und seiner Judith im Kunsthistorischen Museum Wien z.B.: Uppenkamp 2004, S.264-265, Kat.Nr.128, Abb.100; Zelisko 1992, S.39-40, Abb.47; Georgen 1984, S.122-123, Abb.8.

²¹³ Das Werk kommt im *Theatrum pictorium* nicht vor, da es von einem französischen Meister stammt und in das Stichwerk nur italienische Maler aufgenommen wurden. Esterházy wird das Gemälde Vouets wohl dennoch aus der Stallburg-Galerie gekannt haben. Zu diesem Gemälde: Kunsthistorisches Museum Wien 1991, S.133, Abb. Tafel 170.

²¹⁴ Am Blatt ist das Original Leonardo da Vinci zugeschrieben. Zu Bernardino Luinis Gemälde und seiner Provenienz (es gelangte aus der Sammlung König Charles I. schließlich in den Besitz Erzherzog Leopold Wilhelms): Swoboda 2008, S.54, Abb. S.54. Vgl. zum Gemälde auch: Merkel 1990, S.214-215, S.221, Kat.Nr.223, Abb.237; Daffner 1912, S.184-185; Kunsthistorisches Museum Wien 1991, S.78, Abb. Tafel 107.

Palma il Giovane (Abb.95) und im Gemäldebestand befand sich auch noch eine Salome Andrea Solarios²¹⁵ (Abb.96), die aber nicht gestochen wurde.

Vergleicht man diese Zahlen mit den Nennungen von Judith- und Salome-Darstellungen im Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs von 1659, so stimmt die Zahl im Fall der Salomes überein, rechnet man bei den Judiths Vouets Werk hinzu, so kommt man auf fünf Gemälde.²¹⁶ Somit befanden sich unter den Gemälden Leopold Wilhelms zumindest fünf Judith- und vier Salome-Darstellungen.

Bei den Judith-Darstellungen Leopold Wilhelms, die im *Theatrum pictorium* gezeigt werden, fällt ins Auge, dass alle genau dem Typus entsprechen, den auch Esterházy für seine Sammlung wählte – monumentale Darstellung der Heldin mit Fokus auf die wesentlichen Attribute. In der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm war die Konzentration auf Judith, Holoferneskopf und eventuell noch Magd genauso konsequent wie bei Paul I. Esterházy und zeigt deutliche Verwandtschaft. Dies mag daran liegen, dass die Radierungen des *Theatrum pictorium* das Auge des ungarischen Aristokraten geschult, seinen Geschmack geformt hatten und dem noch radikaler fokussierten Judith-Typus seines kleinformatigen Kostümporträts (ohne Holoferneskopf) entgegenkamen. Er sah, was er bereits von seinem Jugendporträt kannte, wusste um die Bedeutung von Gemälden und deren Meister in Habsburger Sammlungen und entschied wohl, derartige Gemälde – wenn auch in Kopie – zu erwerben. Und hier dürfte tatsächlich Esterházy selbst bestimmt haben. Ein Berater in derartigen Fragen konnte bis heute nicht benannt werden. Doch selbst wenn ihm ein Agent oder Berater zur Seite stand, war die persönliche Prägung Pauls in dieser Thematik schwerwiegend genug, um selbst ein derartiges Ziel festzulegen und umzusetzen. Die Gemäldeanzahl an Judiths lag bei Leopold Wilhelms Gemäldebestand bei fünf Stück, Esterházy übertraf diese auf alle Fälle, wofür die allein noch heute erhaltenen sechs Stück sprechen, nimmt man seine Porträts als Judith noch hinzu, wären es gar acht! Interessant ist, dass sich Esterházy bei der Auswahl der Meister nicht an Leopold Wilhelms Maler hielt, die bis auf einen allesamt Italiener waren. Er bevorzugte offenbar Cranach – also einen altdeutschen Meister –, der sich jedoch bei der Entwicklung seiner monumentalen Judiths am italienischen Typus, wie z.B. bei Catena anlehnte, dessen Judith (Abb.88) um 1520/30 entstand.

²¹⁵ Vgl. zu Solarios Gemälde z.B.: Merkel 1990, S.217, Kat.Nr.383, Abb. 240; Daffner 1912, S.182-183, Abb. S.161; Kunsthistorisches Museum Wien 1991, S.114, Abb. Tafel 107.

²¹⁶ Das Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs von 1659, das auch die Gemälde beinhaltete, wurde von Adolph Berger veröffentlicht: Berger 1883. Judith-Darstellungen werden darin bei den italienischen Gemälden unter den Nummern 22 und 60 genannt, bei der Gruppe der deutschen und niederländischen Gemälde unter den Nummern 328 und 757. Im Inventar von 1659 werden unter den Gemälden Salome-Darstellungen von italienischen Meistern unter den Nummern 28, 56 und 429 gelistet, bei der Gruppe der deutschen und niederländischen Gemälde unter der Nummer 35.

Darstellungen von Jaël und Sisera oder die Überreichung des Argushauptes finden sich im *Theatrum pictorium* nicht, aber im Inventar von 1659 wird unter den italienischen Bildern auch ein großes Gemälde von Jaël und Sisera unter der Nummer 492 gelistet. Wie dieses genau ausgesehen hat, geht aus der Nennung leider nicht hervor.

Die Salome-Darstellungen in der Sammlung des Erzherzogs schienen bis auf jene von Palma il Giovane keine besondere Vorbildwirkung für Esterházy gehabt zu haben, um eine Kopie nach diesen zu erwerben. Aber alle vier Gemälde Leopold Wilhelms, die sich im *Theatrum pictorium* wiederfinden, waren vom Typus her seinen Judiths verwandt – monumentale Präsenz der Protagonisten, eine Fokussierung auf das Wesentliche, Halbfigurenbilder, keine Enthauptungsszenen.

Woher könnte nun aber die Vorliebe für Judith-Darstellungen Esterházy von/nach Cranach herrühren? Fanden sich in Erzherzog Leopolds Gemäldesammlung derartige Werke? Aus dem Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs von 1659 geht hervor, dass dieser Gefallen an den Gemälden Cranachs fand und er diese in seinen Bestand integrierte. Bei der Gruppe der deutschen und niederländischen Maler werden zumindest 16 Werke des Meisters gelistet, eine Judith-Darstellung ist jedoch nicht darunter.

Wenn Paul Esterházy nun keine unmittelbaren Vorbilder zu seinen Judith-Darstellungen nach Cranach in der Gemäldesammlung Leopold Wilhelms fand, wie lassen sich diese Forchtensteiner Kopien erklären, deren Originale von jenem Meister stammen oder von jenen inspiriert waren? Vielleicht lassen sich Antworten in einer anderen Kunstsammlung finden, nämlich in jener von Herzog Maximilian I. von Bayern in München, die der Magnat auf der angesprochenen Reise besichtigt hat.

7.3. Herzog Maximilian I. von Bayern (1573-1651)

Als Esterházy 1653 anlässlich des Reichstags in Regensburg und der Krönung von Ferdinand IV. zum römisch-deutschen König auch in München Station machte, besichtigte er u.a. auch die Residenz, von der er tief beeindruckt war.²¹⁷ Es liegt nahe, dass er auch die Gemälde von Herzog Maximilian I. von Bayern sah und zwar so, wie sie vom Herzog hinterlassen worden waren.²¹⁸ Dieser war zu jener Zeit freilich bereits

²¹⁷ MOL, P. 125, 53. d., Rep. 11885.

²¹⁸ Zur Kammergalerie Maximilians und deren Beständen mit dem Inventar 1641/42 vgl.

Bachtler/Diemer/Ericksen 1980, zu Maximilian I. als Sammler und Auftraggeber allgemein vgl. Volk-Knüttel 1980 und zu seinen religiösen Stiftungen, hier vor allem auch zur Marienverehrung und der Münchner

verstorben, jedoch hatte es wohl keinen nennenswerten Eingriff in den Bestand bzw. die Hängung gegeben, da erst wenige Jahre seit seinem Tod vergangen waren und sein Nachfolger, Sohn Ferdinand Maria, noch unter der Vormundschaft seiner Mutter stand, die vorerst die Regentschaft übernommen hatte.

Während der Regentschaft Maximilians, er war ab 1598 Herzog von Bayern und ab 1623 Kurfürst des Heiligen Römischen Reiches, kam es zu entscheidenden Bereicherungen des Wittelsbacher Gemäldebestandes. Im Jahr des Amtsantrittes von Maximilian I. befanden sich bereits etliche Werke von Lucas Cranach, die Maximilians Vorfahren gesammelt hatten, in der Kunstkammer, die im zweiten Stock des damaligen Kunstkammer- und Marstallgebäudes lag. Unter den damals verzeichneten 750 Gemälden sollen über zwölf Stück Cranach zugeordnet gewesen sein.²¹⁹ Unter der Nummer 2782 findet sich im Gemäldeverzeichnis eine Judith mit der Bezeichnung „Ein dafel mit vergulden leisten darauf die Judith in alt Teutscher frauenclaidung, mit einem Schwert und Holofernis kopff“. ²²⁰ Also jene oben erwähnte Darstellung, die er vermutlich später in die unter ihm erbaute Kammergalerie verbringen und zu einer Jaël mit Nagel und Hammer umwandeln ließ (Abb.69, Abb.68). Etliche Werke Cranachs waren auch unter jenen Gemälden des Herzogs, die der Plünderung Münchens im 30-jährigen Krieg zum Opfer fielen und u.a. nach Berlin gelangten – so auch Bild Nr. 2782. Die Zahl der Cranach Gemälde stagnierte jedoch nicht beim Stand, der durch die Kriegsverluste resultierte, sondern es kamen wieder neue hinzu.²²¹

Doch nicht nur in den Münchner Sammlungen Maximilians – Kunstkammer und Kammergalerie – befanden sich Gemälde Cranachs, auch in Schloss Schleißheim. Dort waren etwa zwei Stück in seinem Winter-Schlafzimmer gehängt.²²²

Es scheint bemerkenswert, dass die katholischen Wittelsbacher bereits im 16. und auch noch im 17. Jahrhundert Werke Cranachs mit derartiger Begeisterung verwahrten und sammelten und auch der katholische Paul I. Esterházy Kopien nach diesem Meister ankaufte – galt Cranach doch als *der* Porträtist Luthers bzw. der Reformation. Hierzu kann festgehalten werden, dass der Maler auch für etliche katholische Auftraggeber

Mariensäule, die den jungen Paul Esterházy auf seiner Reise nach Regensburg tief beeindruckt haben muss vgl. Glaser/Werner 1998. Esterházy stellte gar Vergleiche zur Wiener Mariensäule an (diese war erst 1667 so vollendet, wie wir sie kennen) und hielt dies in seinem Reisetagebuch fest: MOL, P. 125, 53. d., Rep. 11885. Schließlich fand die Mariensäule als Kunstkammerstück Eingang in seine Schatzkammer auf Burg Forchtenstein. Zur Mariensäule auf der Burg, die in der Ahnengalerie ausgestellt ist: Körner/Bayer/Dziersk/Kopp 2006, S.99, Kat.Nr.139.

²¹⁹ Schawe 2011, S.16-17.

²²⁰ Ebd., S.18.

²²¹ Ebd., S.21.

²²² Ebd., S.23.

arbeitete und sich keineswegs nur auf protestantische Arbeitgeber versteifte. Er stellte seine Kunst nicht unter das Diktat einer Glaubensrichtung. Hatte er in seinen frühen Jahren in Wien den christlichen Humanismus und die diesbezüglich geführten Diskurse kennengelernt,²²³ so arbeitete er ab 1505 als Hofmaler für den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen und gleichzeitig war er Kardinal Albrecht von Brandenburg zu Diensten, der in Halle – nahe Wittenberg – eine „Trutzburg Roms“ samt Stiftskirche errichten lassen wollte, für die der Maler u.a. 142 Bilder für einen Heiligen- und Passionszyklus fertigen sollte.²²⁴ Guido Messling schreibt treffend zu Cranach und seinen Auftraggebern:

„[...] die Liste der Personen, die er porträtierte oder mit anderen Auftragsarbeiten belieferte, liest sich selbst heute noch wie ein „Who is Who“ der Geschichte, Kunst und Kultur im frühen 16. Jahrhundert, und nicht nur der Deutschlands. [...] Auch wer sonst etwas galt oder auf sich hielt, bediente sich der Dienste des Wittenberger Malers.“²²⁵

Und jedem, der etwas galt oder auf sich hielt, war wohl daran gelegen, Cranachs Werke in den eigenen Gemäldebestand einzubinden. Waren seine Auftraggeber von unterschiedlicher Konfession, so waren dies auch seine Sammler.

Die Anzahl der Judith- oder Salome-Darstellungen ist im Falle der Gemäldesammlung von Maximilian I. zu vernachlässigen, da laut Kammergalerieinventar von 1641/42 lediglich eine Judith von Georg Pencz und eine Herodias mit dem Täuferhaupt und einer Dienerin von Tizian genannt werden. Die erwähnte Judith Cranachs und deren „Pendant“ mit der übermalten Darstellung einer Jaël werden zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gelistet, da sie bereits im Zuge des schwedischen Einfalls geraubt worden waren.²²⁶

²²³ Bierende 2002.

²²⁴ Tacke 1992, S.11-12.

²²⁵ Messling 2010, S.13.

²²⁶ Bachtler/Diemer/Ericksen 1980, S.231, S.235, S.245.

8. DAS ABGESCHLAGENE HAUPT UND SEINE BILDLICHE PRÄSENZ IM KONTEXT DER OSMANISCHEN BEDROHUNG

Künstler, die beauftragt wurden, das Thema von Judith und Holofernes umzusetzen, waren, was die Umsetzung und tiefere Aussage der Werke betrifft, an Wünsche der Auftraggeber gebunden. Es waren ganz persönliche Vorstellungen wie z.B. bei Agostino Carraccis Gemälde der Olimpia Luna und des Melchiore Zoppio (Abb.49), die es zu berücksichtigen galt, es waren aber manchmal auch religiös motivierte Botschaften, die vermittelt werden sollten, wie im Bildprogramm von Kirchen – etwa in den Fresken von Domenichino oder vor allem beim Jesuiten Andrea Pozzo (Abb.38, Abb.39). Und es waren manchmal diese religiösen Motive mit politischen Aussagen vereint, die im aktuellen historischen Kontext verhaftet waren. Man denke z.B. an die allegorische Darstellung der Maria von Ungarn als Judith (Abb.15), als *humilitas* inmitten der Lasterdarstellungen auf Schloss Binche sowie an das Ziel des Königspaares, das Volk vor den Osmanen zu schützen. Jene Beweggründe sind im Zusammenhang mit dem in der vorliegenden Arbeit gestellten Thema besonders bedeutend. Es soll hier noch einmal gezielt eine derart motivierte Einflussnahme auf eine ganz besondere Judith-Darstellung aufgenommen werden, um herauszustreichen, dass die Verknüpfung der alttestamentarischen Heroine mit der osmanischen Bedrohung bis zumindest in das 15. Jahrhundert zurückreicht und somit durch die Jahrhunderte bis hinauf in die Zeit Esterházy's erfolgte – von Donatello's politisch-religiös instrumentalisierter Judith, über Maria von Ungarn und der traumatisierenden, folgenschweren Niederlage bei Mohács, zur Funktion Judiths als Präfiguration Mariens und als Motiv der *Ecclesia militans* in der Jesuitenlehre²²⁷ und letztendlich als Symbol im Kampf gegen Protestantismus und Türken. In allen Fällen wird Judith für den Kampf gegen die Häresie und gegen die Osmanen vereinnahmt.

8.1. Judith und Holofernes in der Türkenpropaganda gegen Sultan Mehmed II.

Die Judith des Donatello²²⁸ (Abb.97) soll hier betrachtet werden, da sie eine der ersten monumentalen Einzeldarstellungen des Themas darstellt, mehrfache Deutungen erfahren hat und Claudia Märtl diesbezüglich eine sehr spannende Komponente herausgearbeitet hat, die im konkreten Bezug zu Esterházy und der osmanischen Bedrohung interessant ist. So sind bezüglich der Skulpturengruppe aus der Zeit um

²²⁷ Zur Verknüpfung von Maria und Judith sowie dem Jesuitentheater vgl. vor allem: Bärthel 1996.

²²⁸ Zu Donatello und seinem Werk: Uppenkamp 2004, S.43-54; Märtl 2005; Krüger 2008; Hammer-Tugendhat 1997, S.358-360, S.362, Abb.7; Georgen 1984, S.117-119, Abb.5; Liess 1970.

1456/57 z.B. u.a. folgende Lesarten im kunsthistorischen Diskurs gängig: a) Als Überwindung des Lasters (*superbia*) durch die Tugend (*humilitas*), in die auch die religiös motivierte Deutung Judiths als Maria oder der Kirche selbst und Holofernes als Teufel hineinspielen kann. b) Judith als Propagandamittel der Medici und „republikanisches Tugendideal“²²⁹, wobei Holofernes die Rolle des Tyrannen zukommt.²³⁰ Märtl setzt nun die Donatellogruppe in Bezug zur osmanischen Bedrohung in der Mitte des 15. Jahrhunderts und hier kommt wieder Mehmed II. ins Spiel, der bereits oben im Zusammenhang mit der Hängung von Judith-Darstellungen auf Burg Forchtenstein genannt wurde. Ihm galt es sich entgegenzustellen, um die christliche Welt zu retten und dies taten u.a. die oben erwähnten Capistran und Hunyadi, die in die europäische Geschichte eingingen und noch im 17. Jahrhundert Gedächtnis und Verehrung erfuhren – so auch im Bildprogramm Paul I. Esterházy. Jenem Sultan hatte es also zur Zeit Donatellos gegolten, auf dem Marsch nach Westen Einhalt zu gebieten. Man machte in den sogenannten Türkenreden mobil, versuchte die europäischen Herrscher gegen die Osmanen auf den Plan zu rufen und fasste einen Kreuzzug ins Auge. Enea Silvio Piccolomini ist hierbei eine treibende Kraft, die etliche jener Reden verfasst, in denen das Judith-Thema auftaucht. Holofernes wird als Verkörperung des Lasters ins Spiel gebracht. Die Reden werden z.B. 1455 am Frankfurter Reichstag und in Wiener Neustadt gehalten und 1495 schließt Papst Pius II. seine Eröffnungsrede beim Kongress in Mantua mit den Worten:

„nec in manu foeminae, cum Deus voluit, victoria defuit. Potentes in armis Chananeos exterminavit Debor, Sisaram interfecit Jahel, et Holofernem obruncavit Judith.“²³¹

Es werden also konkrete – weibliche – Beispiele aus der Bibel angeführt, unter denen neben Judith auch Jaël genannt wird, die mit Hilfe Gottes siegreich waren. Märtl berichtet, dass der Papst den Kongress in Mantua im darauf folgenden Jahr mit einem Gebet beendete, in das er Teile des Gebets des Volkes von Betulia übernommen hatte.²³² Piccolomini sah den Kampf der Christen gegen die Osmanen als Kampf der Tugend gegen das Laster. Die Türken galten letztendlich als Verkörperung des Bösen.²³³

Mehmed II. wurde regelrecht zum Antichristen, und wie schon Attila, zur Geißel Gottes stilisiert und mit Nebukadnezar verglichen – dem Dienstherrn des Holofernes. In zeitgenössischen Beschreibungen des christlichen Europas wurde er als grausam und blutrünstig geschildert, der als Herrscher auch vor einem Massaker an Christen nicht

²²⁹ Märtl 2005, S.53.

²³⁰ Ebd., vgl. dort auch Anmerkung 1 bezüglich Literaturangaben zum aktuellen Diskurs zwischen 2000 und 2004.

²³¹ Märtl 2005, S.68-69; Zitat nach Märtl 2005, S.69, Originalquelle: Joannes Dominicus Mansi (Hg.), Pii II P.M. olim Aeneae Sylvii Piccolominei senensis Orationes, Bd.1, Lucca 1755-1757, S.275.

²³² Märtl 2005, S.69.

²³³ Ebd., S.70-72.

zurückschreckte, als Konstantinopel in seiner Hand war.²³⁴ Von seiner Physiognomie – Adlernase, zusammenstoßende Augenbrauen etc. – leitete man im Westen entsprechend negative Eigenschaften ab, wie Märtl ausführt.²³⁵ Bei der Bewertung von Sultansbildnissen, wie dem des Mehmed II., ist Vorsicht geboten, da sich hier ein Typus mit ganz spezifischen Merkmalen – eben mit Adlernase etc. – herausgebildet hatte und es kam natürlich stets auf den Auftraggeber an, wie ein derartiges Bildnis letztendlich auszusehen hatte. So kursierte mit dem Holzschnitt des „Großtürken“ (Abb.99) eine regelrechte Karikatur und ein Stereotyp eines Osmanen. Das Mehmedporträt von Gentile Bellini²³⁶ (Abb.100) von 1480 zeigt ebenfalls eine ähnliche Physiognomie, jedoch nicht derart überzeichnet und karikaturhaft. Märtl, die nach einem Vorbild für Donatellos Holofernes fragt, führt nun diese Porträts mit dem Holoferneskopf des Donatello (Abb.98) zusammen und kommt zu dem Schluss, dass die Werke zwar denselben Typus eines Osmanen zeigen, jedoch je nach Vorgabe oder Intention den Dargestellten stark überzeichnen oder in milderem Licht erscheinen lassen konnten und entweder einen „vornehm-melancholischen Herrscher“ oder einen „triebhaft-brutalen Tyrannen“ zeigten.²³⁷ Holofernes könnte also in der Donatellogruppe mit Mehmed II. zu assoziieren sein, was Märtls Hinweis auf den Krummsäbel, mit dem Judith bei Donatello zur Tat schreitet, zu bestätigen scheint – hat die Heroine den feindlichen Feldherrn doch mit seinem eigenen Schwert getötet, wie die Autorin ausführt. Außerdem wäre diese Waffe als osmanisch zu assoziieren.²³⁸ Die Skulpturengruppe fügt sich somit in ihrer Bildsprache der Türkenkriegspropaganda jener Zeit ein, die mit dem Clash der Kulturen und Religionen nach der Eroberung Konstantinopels durch Mehmed II. ihren Beginn genommen hatte und sich im christlichen Europa zementieren sollte.

8.2.Die Kopftrophäe als Signum des Sieges in Zeiten der osmanischen Bedrohung

Zu den Propagandamitteln in Zeiten der osmanischen Bedrohung gehörte u.a. auch das Schlachtenbild, das den christlichen Abwehrkampf dokumentieren und Siege überhöhen sollte, das aber auch zur Repräsentation und Dokumentation des eigenen Mutes, der Tapferkeit und Loyalität diente – so auch bei Paul I. Esterházy, der ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts großformatige Schlachtenbilder beauftragte, die mit der Familie und ihrem Kampf gegen die Türken verknüpft waren. Beutestücke, welche die Kämpfe

²³⁴ Ebd., S.66-67.

²³⁵ Ebd., S.72.

²³⁶ Zu Gentile Bellini und seinem Porträt Sultan Mehmeds II. in der Londoner National Gallery: Meyer zur Capellen 1985, S.128-129, Kat.Nr.A10, Tafel 13. Zur Capellen führt auch die Abbildung einer Infrarotaufnahme des Werkes an (S.14) und ebenso Varianten des Porträts von Mehmed: S.129-130, Tafel 15.

²³⁷ Märtl 2005., S.75.

²³⁸ Ebd., S.78.

glaubhaft bezeugten, fanden Eingang in die Schatzkammer des Fürsten, wo sie neben Ehrengeschenken aufbewahrt wurden.

In zeitgenössischen Schlachtendarstellungen, wie in der Radierung des Adam van Westerhout, welche die Belagerung Budas 1686 zeigt (Abb.102), oder bereits auf einem Holzschnitt im Weißkunig²³⁹ (Abb.101) aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung eines Kampfes zwischen Ungarn und Türken finden sich immer wieder abgeschlagene Köpfe des Feindes – meist auf Lanzen gespießt und als Trophäen präsentiert. Aber auch das Enthaupten selbst wird als einzelne Szene in derartige Schlachtendarstellungen eingefügt, wie die genannte Darstellung im Weißkunig links im Vordergrund zeigt. Hier wurde einem christlichen Soldaten der Kopf von einem Türken abgeschlagen, den dieser noch am Schopf gepackt hält, aus der Halswunde des Toten strömt gut sichtbar Blut. Dass nicht nur der Feind das Köpfen praktizierte, hat bereits die Radierung von Westerhout gezeigt, auf der die christlichen Soldaten die abgeschlagenen Häupter der Türken auf ihre Lanzen gespießt haben. Im Kupferstich von Israel von Meckenhem zur Belagerung von Neuss aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert (Abb.20) lässt sich diese Praxis noch früher nachweisen. Hier ist es nun aber der Kopf des Holofernes, der im Triumph auf einer Stange – wohl einer Pique – aufgespießt vor den Stadtmauern präsentiert wird.

Ein Beispiel für den Einsatz des Enthauptens im Zuge von Kriegshandlungen gegen die Osmanen dokumentiert auch die Darstellung von Nikolaus Zrínyi zu Pferd²⁴⁰ (Abb.103), dem es mit seinen Soldaten und Paul Esterházy an seiner Seite im Winterfeldzug 1663/64 gelungen war, die strategisch wichtige Brücke von Osijek von den Osmanen einzunehmen. Der gefeierte Feldherr beeindruckte Esterházy zutiefst und so war sein Werk *Mars Hungaricus* eine Schilderung jener Ereignisse des Winterfeldzuges und auch eine Hommage an Zrínyi.²⁴¹

Der Stecher hat den Kriegshelden repräsentativ wiedergegeben und zeigt ihn in aktiver Pose unmittelbar nachdem er einem Osmanen den Kopf abgeschlagen hat, wobei die Haltung seines rechten Armes erneute Bereitschaft zum Hieb gegen den Feind zeigt. Sein Pferd springt mit ihm über den toten Körper hinweg. Aus der frischen Wunde des Feindes quillt noch Blut. Diese Darstellung Zrínyis stammt also aus dem unmittelbaren politisch-militärischen Umfeld Esterházy's, für den wohl aufgrund seiner jahrzehntelangen aktiven

²³⁹ Treitzsauerwein 2006, Tafel 141.

²⁴⁰ Die Grafik wird der Werkstatt Sandrarts zugeordnet: Galavics 1986, S.172, Abb.92. Zu Sandrarts Leben und Oeuvre: Klemm 1985/86. Hierin z.B. zum Werkstattbetrieb S.51-56.

²⁴¹ Fazekas 1993, S. 45.

Kampferfahrung gegen die Osmanen gesagt werden kann, dass ihm das Enthaupten eines Gegners nicht unbekannt war. Es war im Grunde die sicherste und rascheste Methode des Tötens, um sicherzugehen, dass der Feind auch tatsächlich tot und somit kampfunfähig war, was bei Stich- oder Schusswunden nicht garantiert war. Außerdem machte eine Kopftrophäe auch demjenigen, dem sie überbracht oder präsentiert wurde, unmissverständlich klar, dass die betreffende Person eindeutig getötet worden war – es gab keine Täuschung und keine Ausflüchte.

Man stellte aber nicht nur diejenigen in Siegerpose dar, die Häupter ihrer Feinde abschlugen, sondern auch jene Mitstreiter, die durch die Säbel der Gegner die Köpfe verloren hatten. Ein Beispiel wäre die Gemäldekopie aus dem 17. Jahrhundert von einer Darstellung des Hauptes des Nikolaus Zrínyi²⁴² (Abb.104). Der Urgroßvater des späteren Helden des Wintefeldzuges kämpfte erfolgreich bei der ersten Wiener Türkenbelagerung 1529, war Ban von Kroatien und Slawonien, wurde von Kaiser Ferdinand I. in den Grafenstand erhoben, war schließlich Kommandant von Szigetvár bei Pécs und focht mehrmals erfolgreich gegen die Osmanen. Er stieg zum Oberbefehlshaber der königlichen Truppen auf. Als er für die Einstellung der Zahlungen an die Hohe Pforte plädierte, belagerte hierauf Süleyman der Prächtige Zrínyi in Szigetvár. Bei einem verzweifelten Ausfall wurde er gefangengenommen und enthauptet. Sein Haupt pflanzte man auf eine Stange, die man im feindlichen Lager aufstellte, ehe man es an den Grafen von Preßburg, Eckard Salm, sandte.²⁴³ Auch Zrínyi war nun einer jener ungarischen Nationalhelden, die sich todesmutig gegen die Osmanen zur Wehr gesetzt hatten, die im 17. Jahrhundert hoch verehrt wurden und als Ansporn und Vorbild im neuerlichen Kampf gegen den Feind aus dem Osten dienten.

Das Ölporträt des Nikolaus Zrínyi ist gänzlich auf sein Haupt reduziert. Es scheint vor einem schwarzen Bildgrund zu schweben und wird durch lockeres Blattwerk an Zweigen – wohl Lorbeer, dem Symbol für Unsterblichkeit – umfangen. Diese beblätterten Lorbeerzweige sind das einzige Beiwerk des Bildes, wodurch das Haupt des Feldherrn hervorgehoben wird und ihm die volle Aufmerksamkeit zukommen kann. Keine Attribute, keine weitere Szenerie sind erwünscht oder notwendig. Lediglich das abgeschlagene Haupt gemahnt an die Erinnerung an den Helden und seinen erlittenen Heldentod gegen die Osmanen. Seine Taten und sein Ende waren wohl bekannt und bedurften keines erläuternden oder ausschmückenden Beiwerks.

²⁴² Galavics 1986, S.173 , Farbtafel 5.

²⁴³ Criste 1900.

9. DAS ABGESCHLAGENE HAUPT IN FÜRST PAUL I. ESTERHÁZYS LEBENSWELT UND SEINE MEDIALE PRÄSENZ

Auf der Suche nach Erklärungen, weshalb Esterházy derart häufig das Sujet des abgeschlagenen Hauptes in sein Bildprogramm aufgenommen hat, muss auch sein familiäres Umfeld betrachtet werden, in dem die erwachsenen männlichen Mitglieder aufgrund der ständig präsenten Bedrohung durch türkische Soldaten jederzeit damit rechnen mussten, ins Feld zu ziehen, um Besitz und Land zu verteidigen. Paul I. erlebte somit von klein auf die Präsenz eines Feindes, den es zu bannen und zu besiegen galt und diese sollte ihn jahrzehntelang begleiten und auch selbst herausfordern. Doch eine Schlacht ist aus all den militärischen Kampfhandlungen, in die Familienmitglieder verwickelt waren, hervorzuheben, in die er zwar nicht aktiv eingebunden war, die jedoch seinen Lebensplan radikal verändern und sein Geschick sowie die Bedeutung seines Hauses beeinflussen sollte: die Schlacht bei Vezekény am 26. August 1652.

9.1. Die Schlacht bei Vezekény

Paul Esterházy war noch in schulischer Ausbildung, als er im August 1652 zu Besuch bei seinem Bruder Ladislaus in Sente war und dieser aufgefordert worden war, sich mit rund 100 Reitern nach Ujvár (Neuburg an der Bega, heute Rumänien) zu begeben, um den Soldaten Kara Mustafas Einhalt zu gebieten. Der kleine Bruder wollte selbstverständlich mit, doch Ladislaus, das Familienoberhaupt, lehnte ab und Paul kehrte schließlich zu den Jesuiten nach Tyrnau zurück. Durch sein Tagebuch ist die Einstellung Ladislaus Esterházy zum Kampf gegen die Osmanen übermittelt, wobei er Gott mehr als seinem Gewehr vertraute und wenn dieser wollte, dass er sterbe, sterbe er für Gott und Vaterland. Er war davon überzeugt, dass der Tod für das Christentum im Jenseits belohnt würde. Ladislaus kam in diesem Kampf 1652 tatsächlich ums Leben und mit ihm drei Cousins – Kaspar, Thomas und Franz. Schon im Tagebuch schrieb Paul von einem ruhmvollen Heldentod des Bruders und alle seien für Gott und Vaterland gestorben. Paul erhielt die Nachricht der Niederlage bei Vezekény am 28. August²⁴⁴, worauf er sofort nach Forchtenstein reiste.²⁴⁵ Es musste umgehend gehandelt werden, um seine Nachfolge von Ladislaus als Familienoberhaupt zu sichern und in die Wege zu leiten – er war der nächste in der Erbfolge. Paul Esterházy hatte einst, wie bereits erwähnt, andere Pläne und erwogen, selbst Jesuit zu werden, wobei er von seinem Präzeptor Aincsis und

²⁴⁴ Beim Gefecht am 26. August konnte man die türkischen Truppen zwar problemlos in die Flucht schlagen, doch setzte man ihnen offenbar allzu leichtsinnig nach, geriet in einen Hinterhalt mit 2000 Mann an feindlichen Soldaten und war zahlenmäßig unterlegen. Wer nicht getötet wurde, der wurdegefangen genommen. Vgl.: Weiss 1980, S.236.

²⁴⁵ Die Schilderungen Paul Esterházy in seinem Tagebuch zu Ladislaus und der Schlacht: Bubics/Merényi 1895, S.100-104.

Präfekt Szalkovics bestärkt wurde.²⁴⁶ Er hatte schließlich nach einigem Zögern einer Heirat mit der Tochter seines Halbbruders Stephan, Ursula, zugestimmt und dies wurde nun umgehend umgesetzt.²⁴⁷ Es folgten unmittelbar erste Amtsverleihungen: 13. September Kapitän von Pápa, 14. September Obergespan des Komitats Sopron und dann wurde geheiratet – am 21. Oktober 1652 auf Burg Forchtenstein.²⁴⁸ Paul Esterházy wurde von einem auf den anderen Moment in eine äußerst verantwortungsvolle Position katapultiert, war nun direkt auch mit der Landesverteidigung betraut und hatte hier seine Pflicht zu tun. Seine erste Schlacht gegen die Osmanen hatte er mit zwanzig Jahren bei Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) zu schlagen. Auf dem Kolben des Janitscharengewehrs, das er dabei an sich bringen konnte, brachte er stolz eine Inschrift an, die besagte, dass er die Waffe selbst anlässlich jener Schlacht erbeutet habe.²⁴⁹ Spätestens jetzt war der erste Puzzlestein zur Präsentation des Esterházy Kampfesmutes und Heldentums gelegt, dem weitere folgen sollten – wie etwa Darstellungen von Schlachten, die für die Familie bedeutsam gewesen waren, in denen ihre Mitglieder gefochten hatten und die in Pauls Bildprogramm eingebunden wurden.

Auch die Schlacht bei Vezekény, die eine derartige Schicksalswendung für Paul Esterházy bedeutete sowie den Verlust von vier Familienmitgliedern an nur einem Tag – darunter der Bruder und noch dazu das Familienoberhaupt –, war dazu prädestiniert, medial repräsentativ umgesetzt zu werden. Dies geschah auch in einem mächtigen Schlachtengemälde, das heute in der Ahnengalerie auf Burg Forchtenstein zu sehen ist. Es war aber auch selbstverständlich, Totenbilder von Ladislaus anfertigen zu lassen und sie in Forchtenstein²⁵⁰ zur Erinnerung aufzuhängen – einerseits als Erinnerung an einen geliebten Menschen, aber auch als Ehrung und Gemahnung an den von Paul bereits in seinen Jugendjahren zum Heldentod stilisierten Tod des Bruders und somit auch der Cousins. Zwei jener Porträts des gefallenen Ladislaus auf dem Totenbett haben sich auf Burg Forchtenstein erhalten und zeigen eindrucksvoll seine Kopfwunde (Abb.105).²⁵¹ Ladislaus hatte etliche Verletzungen erfahren, darunter auch einen Bauchschuss, aber für alle sichtbar wurde am Totenbild die Hiebwunde an der Schläfe – vom Auge bis zum Ohr – präsentiert. Sie war eindeutiges Zeugnis der Tötung.

²⁴⁶ Ebd., S.92.

²⁴⁷ Ebd., S.95, S.104-108.

²⁴⁸ Ebd., S.107-108.

²⁴⁹ Ebd., S.111-112.

²⁵⁰ Laut Gemäldeinventar von 1692 im Musikhaus und „im Zimmer neben den Stiegen, oberhalb des Kerkermeisters“; in: MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr.38. und ebenso laut Gemäldeinventar 1694, in: MOL Rep. 8, Fasc. C, Nr. 8/1.

²⁵¹ Eines wird in der Ahnengalerie gezeigt, das andere im Raum der Turcica. Zu jenem bei den Turcica: Kopp 2012, S.18, Kat.Nr.18. Zu dem Totenbild in der Ahnengalerie: Körner/Bayer/Dzierks/Kopp 2006, S.45-46, Kat.Nr.53.

Doch es blieb nicht bei dieser Darstellung im Zusammenhang mit der Schlacht bei Vezekény. Es entstanden auch lebensgroße Porträts der gefallenen Verwandten sowie Kupferstichporträts im *Trophaeum nobilitissimae ac antiquissimae Domus Estoriasnae*, einem Stichwerk, in dem die Ahnenreihe Esterházy in ganzfigurigen Darstellungen mit kurzem, beschreibendem Text dargestellt wird.²⁵²

Bei diesen Porträts war es für den Auftraggeber Paul wohl vor allem auch von großer Bedeutung, die Darstellungen sprechen und Zeugnis vom Geschehen ablegen zu lassen. Hervorzuheben ist selbstverständlich das Porträt des Bruders, das generell in drei Varianten erhalten geblieben ist: zwei Mal mit abgeschlagenem Kopf zu seinen Füßen (Abb.109²⁵³, 110²⁵⁴) und ein Mal ohne das Haupt²⁵⁵ (Abb.115). Die beiden Gemälde sowie der Stich des *Trophaeums* zeigen den Verstorbenen stets als stolzen Magnaten mit Säbel und Streitkolben, der auf den Gemälden reich mit Edelsteinen verziert wiedergegeben, auf dem Stich aber als zweckmäßige Waffe dargestellt ist. Hinweise auf seine militärische Karriere und seinen Kampf gegen die Türken sind in der jeweiligen Inschrift gegeben oder aber direkt anhand von Kampfhandlungen am rechten unteren Bildrand zu sehen. Der Betrachter wird vom Porträtierten selbst dezidiert auf die Kampfszenen hingewiesen: Sein linkes Bein bildet mit dem rechten Bildrand und mit der auf das Geschehen deutenden linken Hand den Rahmen für ein Bild im Bild, in dem eine Schlacht gezeigt wird (Abb.113, 114, 116). Diesen Hinweis hat im Übrigen auch jeweils der Maler der drei Porträts von Kaspar, Thomas und Franz Esterházy in seine Gemälde eingebaut.

Der Kopf, der sich zu Füßen des Ladislaus befindet, ist auf dem Porträt in Öl etwas anders als auf dem Stich wiedergegeben. Er liegt sozusagen als pars pro toto mit leicht geöffnetem Mund und nicht ganz geschlossenen Lidern am Boden und zeigt eindeutig den Gefallenen mit seiner verbundenen Kopfverletzung (Abb.111). Es ist aber nicht nur der Kopf dargestellt, sondern auch der Oberkörperansatz, der dieselbe Kleidung trägt wie der ganzfigurig posthum porträtierte Ladislaus. Der Helm, der neben dem Kopf liegt und zwischen diesem und dem rechten Bein positioniert ist, ist als europäisches Modell mit Ohrenklappen und nach oben schiebbarem Nasenschutz erkennbar und detailreich ausgeführt. Es ist hier genau der Helmtypus festgehalten, der von Ladislaus getragen wurde, wie ein Vergleich mit seinem Originalhelm im Heeresgeschichtlichen Museum Wien zeigt (Abb.117). Auf dem Stich des *Trophaeums* (Abb.112) hingegen ist der Kopf des gefallenen Bruders stilisierter dargestellt und weist keinen Oberkörperansatz mit

²⁵² Das Werk wurde 1700 von Johann Jakob Hoffmann und Jakob Hermundt gestochen und in Wien gedruckt. Es ist bis heute in den Sammlungen der Esterházy Privatstiftung erhalten geblieben.

²⁵³ Das Porträt befindet sich im einstigen Esterházy Palais in der Wiener Wallnerstraße.

²⁵⁴ Der Stich ist Teil der Ahnenreihe im *Trophaeum nobilitissimae ac antiquissimae Domus Estoriasnae* und ist mit der Nr.82 gekennzeichnet.

²⁵⁵ Zum Porträt in der Ahnengalerie auf Burg Forchtenstein: Körner/Bayer/Dziersk/Kopp 2006, S.45, Kat.Nr.52.

Kleidung mehr auf. Die Augen sind geschlossen, der Mund ist noch leicht geöffnet, aber es finden sich keine Verwundung und kein Verband. Stattdessen blickt der Betrachter auf die Haartracht des ungarischen männlichen Adels der Zeit, bei der häufig nur ein Haarschopf das Haupt zierte. Der Helm neben dem Kopf des Ladislaus ist so wie der Streitkolben vereinfacht, aber in seiner Zweckmäßigkeit erkennbar wiedergegeben. Hinweis auf den Kampf mit den Türken bilden in dieser Darstellung die Inschrift²⁵⁶ sowie die Schlachtendarstellung (Abb.114).

Des Weiteren ließ man eine große, teilweise vergoldete Silberschale anfertigen, die den Todesmoment von Ladislaus festhält und die einer Reliquie gleich in die Schatzkammer Paul Esterházy's Eingang fand (Abb.106).²⁵⁷ Ebenso entstand 1654 eine kleine, zugehörige Reiterskulptur des Ladislaus bei Abraham I. Drentwett (Abb.107), die auch in die Reihe der Forchtensteiner Schatzkammerobjekte aufgenommen worden war, jedoch 1919 aus der Schatzkammer entnommen wurde und erst 1989 bei einer Auktion wieder auftauchte, ehe sie abermals von der Bildfläche verschwand.²⁵⁸ Die Statuette zeigt den Bruder Paul Esterházy's auf seinem sich über einem Osmanen bäumenden Pferd. Der Feind liegt am Boden und hat noch den erhobenen Säbel in der Hand. Der Künstler zitiert also bei diesem Stück den Kriegshelden in klassischer Manier auf seinem Pferd, der über den Besiegten hinwegspringt. Ladislaus' Panzerhemd²⁵⁹ samt Stiefeln, sein Kriegsmantel und seine silbervergoldeten Wurfspieße waren ebenso Teil der Forchtensteiner Schatzkammer.²⁶⁰ Auch Begräbnisfahnen, der Helm von Ladislaus oder sein Brustpanzer²⁶¹ (Abb.117, 118) wurden sorgsam aufbewahrt und überdauerten die Jahrhunderte. Sogar Gebeine von Ladislaus wurden in der Schatzkammer verwahrt.²⁶²

Außerdem entstand ein Gemälde mit der Darstellung des Trauerzuges²⁶³, der sich in Tyrnau drei Monate²⁶⁴ nach dem verheerenden Ausgang der Kampfhandlungen bei Vezekény in Richtung Jesuitenkirche bewegte (Abb.108). Das Bild hielt nicht nur die an der Trauerfeier teilnehmenden Personen fest, sondern zeigt in der Legende auch die vier gefallenen und aufgebahrten Esterházy in kleinen Medaillons. Besonders ins Auge sticht die Präsentation des Leichnams von Franz Esterházy, die an jene von Nikolaus Zrínyis Kopf erinnert. Franz wurde bei Vezekény enthauptet und daher mit an seiner linken Schulter gebettetem Kopf dargestellt (Abb.119), wobei der bloße Halsstumpf für den

²⁵⁶ „Comes Ladislaus Estoras de Galanta, / Perpetua Comes in Frakno, Cons:Cam:Prae / sidij Papa Sup:Capita=neus, gloriose occubu / it contra Turcas, ad Ve= zekén. Anno. 1652.“

²⁵⁷ MOL, P. 108., Rep. 8, Fasc. C, Nr.37/NB. Überlegungen zu einem möglichen Auftraggeber der Platte: Szilágyi 2006, S.36. Vgl. auch: Körner/Bayer/Dziersk/Kopp 2006, S.46, Kat.Nr.54.

²⁵⁸ Allerdings ohne Sockel sowie in abgeänderter Form und in schlechtem Zustand; Szilágyi 2006, S.95f;

²⁵⁹ Heute im Kunstgewerbemuseum in Budapest.

²⁶⁰ MOL, P. 108., Rep. 8, Fasc. C, Nr.37/NB.

²⁶¹ Zischägge und Brustpanzer befinden sich heute im Heeresgeschichtliches Museum Wien.

²⁶² Szilágyi 2006, S.97 (Kat.Nr.34, Lila Tompos).

²⁶³ Körner/Bayer/Dziersk/Kopp 2006, S.49, Kat.Nr.56.

²⁶⁴ Szilágyi 2006, S.97 (Kat.Nr.34, Lila Tompos).

Betrachter gut sichtbar ist. Ebenso fand eine derartige Wiedergabe des Franz Esterházy im Thesenblatt des Michael Benyovsky zu seinem Abschluss an der Tyrnauer Universität ihren Niederschlag (Abb.120, 121). Der Student hatte sich laut András Szilágyi den Heldenmut, die Standhaftigkeit, die bedingungslose Opferbereitschaft sowie die Vaterlandsliebe der vier gefallenen Esterházy zum Thema gewählt und in einem entsprechend gestalteten Thesenblatt, das von Melchior Küsel gestochen wurde, medial umsetzen lassen.²⁶⁵ Wie bei der Darstellung des Begräbniszuges werden auch hier Medaillons zur Präsentation der vier Helden gewählt, die nun an den rechten Bildrand verlegt und in eine Ahnenreihe entlang der übrigen Bildränder erweitert wurden. In der Ahnenreihe, die mit den Gefallenen das große Hauptfeld mit der Schlachtendarstellung samt untenstehender Legende umgibt, befindet sich am oberen Ende der Mittelachse auch Paul Esterházy als nunmehriges Familienoberhaupt. Im Gegensatz zum Gemälde des Begräbniszuges sind nun die vier gefallenen Esterházy in dramatisierter Darstellung zu sehen, da die Spuren des Kampfes und die Verwundungen bei allen Köpfen gezeigt werden, wobei natürlich die Präsentation des abgeschlagenen Hauptes von Franz den dramaturgischen Höhepunkt bildet. Und wie bei den ganzfigurigen Porträts sowie beim Stich des Ladislaus im *Trophaeum* von wird der Betrachter in den Pendants des Franz ebenso auf die Auseinandersetzungen mit den Osmanen hingewiesen und in den Inschriften auf die Schlacht bei Vezekény verwiesen (Abb.122²⁶⁶, 123 und 124).

Es wurde also kein mediales Mittel ausgelassen, um die Ereignisse der Kampfhandlungen und des Heldentodes von Ladislaus, Kaspar, Thomas und Franz Esterházy bei Vezekény darzustellen. Man bediente sich posthumer Porträts, der Skulptur, des Reliefs und der Grafik, um das einschneidende, traumatisierende, aber auch beispielgebende Ereignis zu einem ewigen Memento zu verbildlichen. Zur Stilisierung des Todes der vier zum Heldentod für das Vaterland und für das Christentum trug nicht nur Paul Esterházy bei, indem er entsprechende Werke beauftragte und Memorabilia in seine Schatzkammer integrierte, sondern das Ereignis fand auch – wie András Szilágyi festhält – seinen Niederschlag u.a. in privater Korrespondenz, literarischen Werken und blieb letztendlich im kollektiven Gedächtnis haften.²⁶⁷

²⁶⁵ Ebd., S.33-34; zu den Thesenblättern ungarischer Studenten der Zeit vgl. auch Galavics 2003.

²⁶⁶ Das Porträt wird unter der Nr.95 im *Trophaeum nobilitissimae ac antiquissimae Domus Estoriasnae* geführt.

²⁶⁷ Szilágyi 2006, S.93.

9.2. Die Enthauptung von Paul Esterházy Schwager Franz Nádasdy

Ein weiteres Ereignis, das rund zwanzig Jahre später die Familiensphäre von Esterházy erschüttern sollte, war die Hinrichtung seines Schwagers im Jahre 1671 durch Enthaupten. Seine Schwester Anna Julia (Abb.126)²⁶⁸ hatte 1644 Franz III. Nádasdy (Abb.125)²⁶⁹ geehelicht. Er war einst mit Paul Esterházy zum Reichstag und zur Krönung Ferdinand IV. gereist und beide waren bei dieser Gelegenheit gemeinsam mit zwölf anderen Adeligen zu Reichsrittern geschlagen worden.²⁷⁰ Nun waren seitdem etliche Jahre vergangen und beide waren in politischen und militärischen Belangen engagiert. Doch hinsichtlich der antihabsburgischen Tendenzen, die sich ab dem Frieden von Vasvár abzeichneten, gingen beide verschiedene Wege – Esterházy blieb kaisertreu, Nádasdy sympathisierte mit Verschwörern unter der Führung Palatin Nikolaus Wesselényis gegen den Kaiser. Die ungarischen Magnaten waren mit den Zugeständnissen an die Osmanen, die man nach der siegreichen Schlacht bei Mogersdorf dem Feind gegenüber gemacht hatte, höchst unzufrieden. Den Türken wurden die von ihnen eingenommenen Burgen zugesprochen, was als Affront gegenüber den die Heimat und den christlichen Glauben verteidigenden Ungarn gesehen wurde. Im Gegenzug versicherten die Osmanen Leopold I. kein Eingreifen im Falle von Kampfhandlungen gegen die Franzosen. Die im Grenzgebiet marodierenden Türken und deutschen Soldaten schürten den Zorn, was zu Übergriffen der Bevölkerung auf diese führte.²⁷¹

Die Verschwörer wollten nun mit Hilfe der Hohen Pforte und französischer Unterstützung ihre Pläne vorantreiben, wurden jedoch von beiden Seiten nicht unterstützt und so fand das Vorhaben durch die kaiserlichen Truppen ein jähes Ende. Die Mitglieder der Verschwörung waren zudem uneins und denunzierten sich in Wien gegenseitig. Da der Hof die Situation als gefährlich einschätzte, schritt dieser zur Tat und ließ etliche Verschwörer u.a. in Wiener Neustadt durch Enthaupten hinrichten: So Graf Péter Zrínyi, den Bruder Nikolaus Zrínyis, seinen Schwager Graf Franz Frangepán und in Wien schließlich wurde Graf Franz Nádasdy, Esterházy's Schwager, der Kopf abgeschlagen (Abb.127).²⁷² Besitz und Vermögen der Hingerichteten wurden vom Hof beschlagnahmt und die Bevölkerung Ungarns musste die Kosten für die Erhaltung der jetzt erhöhten Anzahl von Soldaten aufkommen, die man nun zur Sicherung der Ruhe in Ungarn aufbot.²⁷³ Anlässlich der Hinrichtungen der Verschwörer entstanden zahlreiche Grafiken, die Momente der Prozesse und die Delinquenten auf Papier bannten. Diese Darstellungen fanden etwa in Aufzeichnungen zu den Prozessen Verbreitung. So z.B. in der Publikation

²⁶⁸ Körner/Bayer/Dziersk/Kopp 2006, S.56, Kat.Nr.70.

²⁶⁹ Kat. Ausst. Wien 1993, Kat.Nr.12, S.156-157, Abb.12.

²⁷⁰ Fazekas 1993, S.44.

²⁷¹ Borus 1993, S.68.

²⁷² Ebd., S.69.

²⁷³ Ebd.

Wilhelm Schröders, die 1671 in Wien gedruckt wurde und die Hinrichtungsszene von Franz Nadásdy in der Darstellung von Cornelis Meyssens zeigt (Abb.127). In den Sammlungen der Esterházy Privatstiftung hat sich diese Publikation erhalten.

Nutznießer der Niederschlagung jener Wesselényi-Verschwörung war auch Paul Esterházy, dem vom Kaiser etliche Gegenstände aus Nádasdys Besitz, darunter z.B. Porträts siebenbürgischer Fürsten, zugesprochen wurden.²⁷⁴

10. ZUSAMMENFÜHRUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG

Was kann nun abschließend und zusammenfassend zu den oben analysierten Gemälden und Themenbereichen ausgesagt werden? Was haben die Fragen nach Verortung, Intention und Vorbildern ergeben? Kann ein roter Faden hinsichtlich des Themas des abgeschlagenen Hauptes in der Gemäldesammlung von Fürst Paul I. Esterházy festgemacht werden, der alle obigen Ergebnisse verbindet und letztendlich bündelt?

Zunächst lässt sich die außerordentliche und komplexe Bedeutung des Bildthemas der Judith für den Magnaten festhalten, die aus mehreren Ereignissen und Faktoren gespeist wird. Zum einen resultiert sie aus Esterházy's unmittelbarem Erleben der religiösen Thematik in seinem Spiel der Judith im Schultheater Tyrnaus 1649, das wohl den Grundstein zu einer Identifikation des jungen Adligen mit der Heroine gelegt haben wird. Auf diese mögliche Identifikation mit Judith verweisen zwar auch Körner/Kopp²⁷⁵, doch ist eine weitere, äußerst bedeutungsvolle Verknüpfung in jener verkörperten Rolle in Dietenshammers Stück herauszulesen. Es war kein beliebiges Judith-Drama, das in einem Jesuitentheater aufgeführt wurde und in dem man natürlich der Zeit und dem Ort entsprechend Judith als Präfiguration Mariens interpretieren könnte. Tatsächlich war genau diese Intention im Stück *vorgegeben* und *dezidiert* durch den Oranten vermittelt. Judith und Maria verschmolzen geradezu und Esterházy war der hier eingebundene Akteur – der Dritte im Bunde sozusagen –, der somit nicht nur Judith, sondern in gewissem Sinn auch Maria verkörperte. Das Stück war durch diese ausgewiesene Verknüpfung von Judith und Maria wie maßgeschneidert für den Anlass der Aufführung – die Eröffnung des Collegium Rubrorums, das Maria geweiht wurde. Im Stück wurde der Gottesmutter außerdem noch Ungarn geweiht. Es kam sozusagen zu einer unauflöselichen

²⁷⁴ Körner/Kopp 2010, S.234, auch Fußnote 64.

²⁷⁵ Körner/Kopp 2010, S.228-230.

Verknüpfung von Judith, Maria, Paul Esterházy und Ungarn, die letztendlich u.a. im häufigen Aufgreifen des Judith-Themas ihren Ausdruck fand.

Im Stück Dietenshammers sind auch wesentliche Faktoren zu Esterházys Auswahl seiner Judith-Darstellungen festzumachen. Die Figur des Holofernes war nicht besetzt, die Enthauptung wurde nicht gezeigt, nur der abgeschlagene Kopf wurde präsentiert. All dies scheint sich in den erhaltenen Gemälden zum Thema niedergeschlagen zu haben, wo eine Fokussierung auf das Wesentliche – Judith, Schwert, Kopf und Magd – auszumachen ist. Jene monumentalen, konzentrierten Judith-Darstellungen haben für Esterházy ihren Ursprung bzw. ihr Vorbild aber auch noch im Typus von Cranachs Wiener Judith, der sich bereits in seinem Jugendporträt findet und der geradezu lehrbuchhaft im Stichwerk Teniers, das sich nachweislich im Besitz Esterházys befand, vorexerziert wird. Die Judiths in Leopold Wilhelms Sammlung waren also ebenfalls entscheidend für die Wahl von Esterházys Judith-Typus.

Die augenscheinliche Vorliebe zu Judith-Darstellungen von Cranach scheint ebenfalls in der Jugendzeit des späteren Fürsten zu wurzeln. Muss dieser doch bei seinem Aufenthalt in München und dem Besuch der Residenz die Sammlung von Herzog Maximilian von Bayern gesehen haben, in der sich etliche Werke Cranachs befanden. Auch die erste Manifestierung von Esterházys Affinität zu Judith-Darstellungen – sein Porträt als Judith von 1650 – knüpft wie oben erwähnt an jene monumentalen, reduzierten Judiths des Meisters an. Außer diesem Porträt des Magnaten und jenem ganzfigurigen Bildnis, das infolge entstand und im Schlafhaus seinen Platz fand, konnten zwei weitere Werke als mögliche Porträts von Familienmitgliedern als Judith angedacht werden – eine Kopie nach Allori, die wiederum den jungen Paul zeigen könnte sowie eine Darstellung der Heroine mit einem Kerzenleuchter, die möglicherweise seine erste Frau meint.

Allen erhaltenen Judiths ist gemeinsam, dass sie niemals den Typus der *Judith triumphans* zeigen. Sie sind vielmehr ruhig, meist in sich gekehrt, von der Welt abgewandt und entrückt – sie haben die Tat mit Gottes Hilfe und Beistand hinter sich gebracht. Niemals taucht auch nur ein Anflug von Laszivität auf, kein Busen blitzt zu viel und kein wollüstiger Blick trifft Holofernes. Und hier ist die nächste schlüssige Verknüpfung zu Esterházy zu sehen, der aufgrund seiner religiösen Erziehung bei den Jesuiten in der Heroine nur jene positivsten Eigenschaften und Tugenden sah, die auch Maria zugeordnet waren, die er seit seiner Kindheit zutiefst verehrte.

Die Verschränkung von Judith und Maria ist anhand der Analysen noch stärker hervorgetreten und beide sind im Bezug zur osmanischen Bedrohung für Esterházy essentiell. Er sammelte und verehrte Marienbildnisse, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Türkengefahr und deren Bannung stehen, er hat seinen Besitz

unter Mariens Schutz gestellt, so wie das gesamte Königreich Ungarn ihr seit dem Heiligen Stephan anvertraut war.

Die Durchsicht der Inventare von Burg Forchtenstein und Schloss Eisenstadt hat gezeigt, dass Esterházy seine Judith-Darstellungen zumeist so platzierte, dass sie in inhaltlichem Kontext zu den im jeweiligen Raum befindlichen Gemälden standen, wobei er vor allem gerne den Bezug zwischen Judith und der osmanischen Bedrohung herstellte, dass aber auch ein rein religiös bestimmter Diskurs, der mit der Mahnung nach Wahrung der Keuschheit verknüpft war, möglich war.

Zu den übrigen Gemälden mit dem Thema des abgeschlagenen Kopfes ist festzustellen, dass sich in den Gemälden und Stichen rund um die Helden von Vezekény ein zweiter Fokus neben jenem der Judith erkennen lässt. Das Thema des abgeschlagenen Hauptes ist hier in den bedeutenden Bereich des Ahnenkultes und seiner Inszenierung eingebunden. Der Einsatz und der Heldentod der Familienmitglieder gegen den osmanischen und andersgläubigen Feind wurde plakativ visualisiert, ihr Heldenmythos ganz bewusst inszeniert und präsentiert. Die für den Fürsten einschneidenden Ereignisse der Schlacht bei Vezekény von 1652 wogen schwer, wirkten sich auf seinen Lebensweg und Lebensplan entscheidend aus und verknüpften sich nur wenige Jahre nach seiner Darstellung als Judith im Schultheater von Tyrnau aufs engste mit der Geschichte der Heroine, ihrer Tat und mit ihrer vielschichtigen Bedeutung.

Das Sujet der Salome findet in den von Esterházy gesammelten Varianten seine Anlehnung bei monumental ins Bild gesetzten Salomes im *Theatrum pictorium* und reiht sich in den vom Magnaten gesammelten Judith-Typus ein. Paul war als Jesuitenzögling natürlich dafür prädestiniert, dieses Bildthema zu sammeln. Außer dem großformatigen Gemälde nach einer Tomyris-Darstellung können die erhaltenen Salome-Darstellungen als Andachtsbilder eingestuft werden.

Jaël ist in den Kontext von Esterházy's Marien- und Judith-Gemälde einzubinden, galt sie doch neben ihrer Zuordnung zu den *donne famose* etc. auch als Präfiguration Mariens.

Die mythologische Szene mit der Übergabe des Hauptes von Argus an Juno ist den Ausstattungsbildern des Eisenstädter Schlosses zuzuordnen. Es steht als Gemälde mit dem Thema des abgeschlagenen Hauptes singulär im Kreis der dort einst im Besitz Esterházy's befindlichen Gemälde mit Szenen aus der antiken Götterwelt.

Eine Identifikation Esterházy's mit der alttestamentarischen Heroine Judith kann tatsächlich angenommen und dem Vorschlag hierzu von Körner/Kopp zugestimmt werden. Wie Judith sah sich Esterházy in Diensten Gottes und war sein Werkzeug, als es

galt, die Heimat vom Feind zu schützen. Auch er hat im Vertrauen auf Gott gehandelt und nicht gezögert, den Glauben und das Land zu verteidigen. In seinem Testament von 1695 schrieb er:

„Und ich hätte meine Güter retten können, wie dies einige auch taten, wenn ich geneigt gewesen wäre, gegen mein Gewissen und meine schuldige Treue zu verstoßen, weil dies aber ein ehrlicher, treuer und guter Christ nicht tun kann, obwohl ich infolge der erlittenen Schäden auch die größte Not erdulden mußte, freue ich mich dennoch, daß mir der Allmächtige soviel Gnade gegeben hat und mich unwürdigen Sünder auch in der Zeit einer so schweren Gefahr, in seinem eigenen und im Dienste des Christentums und der Treue erhalten hat.“²⁷⁶

Bemerkenswert am Thema des abgeschlagenen Hauptes in der Gemäldesammlung von Fürst Paul I. Esterházy ist vor allem, dass er dieses selbstbestimmt sammelte und hier vor allem Werke mit ganz spezifischen Judith-Darstellungen, die er dann in bewusst gesuchte Kontexte innerhalb seines Bildprogramms einbrachte. Mit dem Judith-Fokus verband sich schließlich auch jener rund um die Gefallenen von Vezekény, wobei die entsprechenden Gemälde, Stiche, Skulpturen etc. natürlich aus dem Willen zur Erinnerung und Erhöhung der Familie heraus entstanden. Sie sind Teil des roten Fadens, der seinen Anfang beim ersten Porträt von Paul Esterházy als Judith nimmt, über die monumentalen Judiths zu Jaël führt, und der bis hin zu den einst im Schloss vorhandenen Tomyris-Darstellungen sowie zu jenen Marienbildern des Fürsten reicht, denen man die Errettung vor den Osmanen zuschrieb.

²⁷⁶ Puff 1953, S.8.

LITERATURVERZEICHNIS

ANDERSON 1988

Jaynie Anderson, The Head-Hunter and Head-Huntress in Italian Religious Portraiture, in: Vernacular Christianity. Essays in the Social Anthropology of Religion, Oxford 1988, S.60-69 (22.8.2011), URL: <http://www.isca.ox.ac.ukpublicationsjournal-of-the-anthropological-society-of-oxfordarchivejaso-occasional-papers>.

BACHTLER/DIEMER/ERICHSEN 1980

Monika Bachtler/Peter Diemer/Johannes Erichsen, Die Bestände von Maximilians I. Kammergalerie. Das Inventar von 1641/1642, in: Hubert Glaser (Hg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980, S. 191-252.

BALLARIN 1963

Alessandro Ballarin, Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris), in: Arte Veneta, 16.1962 (1963), S.61-81.

BARNA 2001

Gábor Barna, Hungarian pilgrims in Europe – Places of pilgrimage in Hungary, in: István Zombori/Pál Cséfalvay/Maria Antonietta De Angelis (Hg.): A thousand years of Christianity in Hungary. Hungariae Christinae Millennium (Kat.Ausst., Vatikanische Museen, Vatikan 2001/2002 und Ungarisches Nationalmuseum Budapest 2002), Budapest 2001.

BÄRTHEL 1996

Regina Bärthel, Inspiration zum Töten. Ein etwas anderer Aspekt der Judith-Ikonographie, Microfiche-Ausgabe, Marburg 1996.

BAUMGÄRTEL 1995

Bettina Baumgärtel, Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und als Buchillustrationen, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen, München 1995, S.140-181.

BERGER 1883

Adolf Berger (Hg.), Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I, Wien 1883, LXXIX-CLXXVII.

BIERENDE 2002

Edgar Bierende, Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München u.a. 2002.

BITSKEY 2006

István Bitskey, Studenten aus den Ländern der Stephanskrone an katholischen Universitäten des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation im 17. Jahrhundert, in: Márta Fata/Gyula Kurucz/Anton Schindling (Hg.), Peregrinatio Hungarica, Stuttgart 2006, S.115-134.

BORUS 1993

Jozsef Borus, Kriegsschauplatz Ungarn 1526-1722, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.), Bollwerk Forchtenstein (Kat.Ausst., Burg Forchtenstein 1993), Eisenstadt 1993, S.52-73.

BRAKENSIEK 2003

Stephan Brakensiek, Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

BREITENBACH 2011

Hermann Breitenbach (Hg.), Publius Ovidius Naso, Metarmorphosen. Epos in 15 Büchern, Stuttgart 2011.

BUBICS/MERÉNYI 1895

Zsigmond Bubits/Lajos Merényi, Herceg Esterházy Pál nádor, 1635–1713 (Magyar történeti életrajzok), Budapest 1895.

BUZÁSI 1995

Enikő Buzási, Két kép a fraknoi Esterházy gyűjteményből. Esterházy Orsolya portréja Benjamin Blocktól és Esterházy Pál mint Szent Imre (Zwei Gemälde aus der Sammlung Esterházy in Burg Forchtenstein. Porträt der Orsolya Esterházy von Benjamin Block und Pál Esterházy als hl. Emmerich), in: Művészettörténeti Értesítő, 44, 1995, S.269-279.

BUZÁSI 2008

Enikő Buzási, Portrék, festők, mecénások. A portré történetéhez a 16–17. századi Magyar Királyságban, in: Árpád Mikó/Mária Verő (Hg.), Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század) (Kat.Ausst., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2008), Budapest 2008, S.25–54.

BÜCKEN 2010

Veronique Bücken, Heroinen und Femmes Fatales im Werk von Lucas Cranach, in: Guido Messling (Hg.), Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys (Kat.Ausst., Palast der Schönen Künste, Brüssel 2010/2011), Tiel 2010, S.54-65.

CATELLI 1976

Maria Catelli (Hg.), Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe (Kat.Ausst., Villa della Farnesina alla Lungara, Rom 1976/77), Rom 1976.

CHAPPELL 1984

Miles L. Chappell, Cristofano Allori 1677-1621 (Kat.Ausst., Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, Florenz Juli bis Oktober 1984), Florenz 1984.

CONZEN 1982

Ina-Maria Conzen, Die Wandlung des Judith- und Holofernes-Themas in der deutschen und niederländischen Kunst von 1500-1700, Magisterarbeit an der Universität Heidelberg, Heidelberg 1982.

CONZEN 1984

Ina-Maria Conzen, Die Wandlung des Judith und Holofernes-Themas in der Deutschen und Niederländischen Kunst von 1500 – 1700, in: Das Münster, 37.1984, S.243-245.

CRISTE 1900

Oscar Criste, Zrinyi, Nicolaus Graf, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd.45, Leipzig 1900, S.441-443 (12.2.2012), URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118808591.html>.

DACOSTA KAUFMANN 1988

Thomas DaCosta Kaufmann, The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II, Chicago u.a. 1988.

DACOSTA KAUFMANN 2000

Thomas DaCosta Kaufmann, Im Bann der Venus? Das Venus-Bild in der rudolfinischen Kunst, in: Ekkehard Mai (Hg.), Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel (Kat.Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 14. Oktober 2000 bis 7. Januar

2001; Alte Pinakothek, München 1. Februar 2001 bis 2. April 2001; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 20. Mai 2001 bis 15. August 2001), Köln 2000, S.104-113.

DAFFNER 1912

Hugo Daffner, *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – Bildende Kunst – Musik*, München 1912.

DIETENSHAMMER 1649

Gabriel Dietenshammer, *Patrona Hungariae in coelos Assumpta Sub schemate Victricis. Triumphatricis Judith*, Tyrnau 1649.

ERFFA 1970

Hans Martin von Erffa, *Judith – Virtus Virtum – Maria*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14.1969/70 (1970), 4, S.460-465.

ESTERHÁZY 1700

Paul Esterházy (Hg.), *Trophaeum nobilitissimae ac antiquissimae Domus Estoriasnae*, Wien 1700.

ESTERHÁZY PRIVATSTIFTUNG 2005

Esterházy Privatstiftung (Hg.), *Blaues Blut & Druckerschwärze. Aristokratische Büchersammlungen von 1500 bis 1700* (Kat.Ausst., Internationale Wanderausstellung in Zagreb, Martin, Bratislava, Budapest, Burg Forchtenstein, 2005-2007), Eisenstadt 2005.

EVEN 1992

Yael Even, *Mantegna's Uffizi Judith. The masculinization of the female hero*, in: *Konsthistorisk tidskrift*, 61(1992), S.8-20.

FARKAS 2004

Ildikó Farkas, *Die ungarischen Wallfahrten in den Westen als frühe Formen des künstlerischen Austausches zwischen Ungarn und Österreich*, phil. Dipl. (ms.), Graz 2004.

FATA/SCHINDLING 2006

Márta Fata/Anton Schindling, *Peregrinatio Hungarica. Studenten aus Ungarn an deutschen und österreichischen Hochschulen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, in: *Márta Fata/Gyula Kurucz/Anton Schindling* (Hg.), *Studenten aus Ungarn an deutschen und*

österreichischen Hochschulen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, Peregrinatio Hungarica, Stuttgart 2006, S.3-36.

FAZEKAS 1993

István Fazekas, Paul Esterházy, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.), Bollwerk Forchtenstein (Kat.Ausst., Burg Forchtenstein 1993), Eisenstadt 1993, S.42-51.

FERINO-PAGDEN 1995

Sylvia Ferino-Pagden, Eros und Mythos am Hof Rudolfs II., Wien 1995.

FERINO-PAGDEN 2000

Sylvia Ferino-Pagden, Zur Sammeltätigkeit Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614-1662). „Verzeichnuss der Zeichnungen und Handrüs“, in: Achim Gnann/Heinz Widauer (Hg.), Festschrift für Konrad Oberhuber, Mailand 2000, S.431-442.

FIDLER 1990

Petr Fidler, Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Habilitationsschrift, Innsbruck 1990.

FISCHER 1987

Karl A. F. Fischer, Die Kaschauer und Tyrnauer Jesuiten-Universitäten im 17. und 18. Jahrhundert, Namenslisten der Professoren, in: Gabriel Adriányi/Horst Glassl/Ekkehard Völkl (Hg.), Ungarn-Jahrbuch, Zeitschrift für die Kunde Ungarns und verwandte Gebiete, Bd.15, Jg. 1987, München 1987, S.117-185.

FRANK 1999

Norbert Frank, Der Einfluss des Paul Esterházy auf die kirchliche Kunst im Burgenländischen Raum, in: Reformation und Gegenreformation im Pannonischen Raum (Schlaininger Gespräche 1993/94, WAB-Bd.102), Eisenstadt 1999, S.365-376.

FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1979

Max J. Friedländer/Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel u.a. 1979.

FUČIKOVÁ 1988

Eliška Fučíková, Die Malerei am Hofe Rudolfs II., in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., Bd.1 (Kat.Ausst., Kunsthistorisches Museum 1988-1989, Wien), Freren 1988, S.177-192.

FUČIKOVÁ 2009

Eliška Fučíková, Die Niederländischen Maler am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag, in: Johann Kräftner (Hg.), Einzug der Künste in Böhmen. Malerei und Skulptur am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag (Kat.Ausst. Liechtenstein Museum, Wien 2009), Wien 2009, S.25-29.

GABRIEL 2000

Theresia Gabriel, Die Burgkapelle zu Forchtenstein, Ried im Innkreis 2000.

GALAVICS 1986

Géza Galavics, Kössünk kardot az pogány ellen. Török Háborúk és képzőművészet („Lasset uns umgürten mit dem Schwert gegen die Heiden“. Türkenkriege und bildende Kunst), Budapest 1986.

GALAVICS 1988

Géza Galavics, Die rudolfinische Kunst und Ungarn, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Kat.Ausst. Essen 1988), Freren 1988, S.63-69.

GALAVICS 1992

Géza Galavics, Fürst Paul Esterházy (1635–1713) als Mäzen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 45 (1992), S.121–290.

GALAVICS 2003

Géza Galavics, Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien, in: Herbert Karner/Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, S.113-130.

GALAVICS 2004

Géza Galavics, Jan Thomas, der letzte Rubens-Schüler und seine ungarischen Mäzene, in: Carl Van de Velde (Hg.), Flemish Art in Hungary. Budapest, 12-13 Mai 2000, Brüssel 2004, S.45-53.

GALAVICS 2004

Gáza Galavics, Der Mariazeller Gnadenaltar und Fürst Paul Esterházy, in: Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Budapest im Museum Kiscell (Kat.Ausst., Museum Kiscell 2004), Budapest 2004, S.113-124.

GARAS 1967

Klára Garas, Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien 63, Wien 1967, S.39-80.

GARAS 1968

Klára Garas, Das Schicksal der Sammlungen des Erzherzog Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXIV.1968, S.181-278.

GARAS 1999

Klára Garas, Die Geschichte der Gemäldegalerie Esterházy, in: Géza Galavics/Gerda Mraz (Hg.), Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy, Wien/Köln/Weimar 1999, S.101-174.

GEORGEN 1984

Helga Theresa Georgen, Die Kopfjägerin Judith. Männerphantasie oder Emanzipationsmodell?, in: Cordula Bischoff u.a. (Hg.), Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Giessen 1984, S.111-124.

GERSZI 1988

Teréz Gerszi, Zeichnung und Druckgraphik, in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., Bd.1 (Kat.Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988/1989), Freren 1988, S.301-327.

GLASER/WERNER 1998

Hubert Glaser/Elke Anna Werner, Die siegreiche Maria – Religiöse Stiftungen Maximilians I. von Bayern, in: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hg.), 1648 – Krieg und Frieden in Europa (Kat.Ausst. Münster/Osnabrück, 24. Oktober 1998 bis 17. Jänner 1999), Textband 2, München 1998, S.141-151.

GORSEN 1980

Peter Gorsen, Venus oder Judith? Zur Heroisierung des Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemisia Gentileschi, in: Artibus et historiae, 1.1980, S.69-81.

GREGORI 1994

Mina Gregori, Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994.

GRÜLL/KEVEHÁZY/KOKAS u.a. 1996

Tibor Grüll/Katalin Keveházi/Károly Kokas u.a. (Hg.), Lesestoffe in Westungarn II. 1535-1740, Szeged 1996.

HARICH 1972

Johann Harich, Über das Schloß Esterházy zu Eisenstadt und die Burg Forchtenstein. Unbekannte Archivdokumente, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.) Burgenländische Heimatblätter, Jg.34, Heft 3, Eisenstadt 1972, S.130-138.

HARICH 1972

Johann Harich, Über das Schloß Esterházy zu Eisenstadt und die Burg Forchtenstein. Unbekannte Archivdokumente, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.) Burgenländische Heimatblätter, Jg.34, Heft 4, Eisenstadt 1972, S.145-168.

HAMMER-TUGENDHAT 1997

Daniela Hammer-Tugendhat, Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern, in: Anette Kuhn/Bea Lundt (Hg.), Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, Dortmund 1997, S.343-285.

HEINZ 1963

Günther Heinz, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd.59/1963, Sonderheft Nr.190, S.99-224.

HOFSTÄTTER 1991

Hans H. Hofstätter, Frauen im Alten Testament. Judith und Holofernes (1), in: Das Münster, 44.1991, S.53-56.

HOLLSTEIN 1980

F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700, Amsterdam 1980.

HOLZSCHUH 1995

Gottfried Holzschuh, Zur Baugeschichte des Fürstlich Esterházy'schen Schlosses in Eisenstadt, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.), Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene (Kat.Ausst., Schloss Esterházy, Eisenstadt 1995), Eisenstadt 1995, S.144-155.

HOLZSCHUH 2001

Gottfried Holzschuh, Spurensuche – Zur Baugeschichte von Burg Forchtenstein, in: Wolfgang Gürtler/Gerhard J. Winkler (Hg.), Forscher – Gestalter – Vermittler. Festschrift Gerald Schlag (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB), Bd.105), Eisenstadt 2001, S.167-180.

HORSTMANN 1968

Hans Horstmann, Die Belagerung von Neuss als Vorbild für den Judith-Stich des Israel van Meckenem, in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, Kaarst 1968, S.17-21.

HULST/VANDENVEN 1989

Roger-Adolf d'Hulst/Marc Vandenvén, Rubens. The Old Testament, Brüssel 1989.

INTERDIÖZESANER KATECHETISCHER FONDS 1982

Interdiözesaner Katechetischer Fonds (Hg.), Das Alte Testament in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Klosterneuburg 1982.

HAUSNER 1989

Gábor Hausner (Red.), Esterházy Pál. Mars Hungaricus, Budapest 1989.

KAT. AUSST. BRÜSSEL 2010

Guido Messling (Hg.) Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys (Kat.Ausst., Palast der Schönen Künste, Brüssel 2010/2011), Tiel 2010.

KAT. AUSST. BUDAPEST 1993

Miklós Mojzer (Hg.) Barokk művészet Közép-Európában utak és találkozások (Baroque art in Central-Europe) (Kat.Ausst., Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1993), Budapest 1993.

KAT. AUSST. GÖTTWEIG 1968

Peter Paul Rubens – Stecherkreis (Kat.Ausst., Stift Göttweig, 1. Juni bis 3. November 1968), St. Pölten 1968.

KAT. AUSST. INNSBRUCK 2009

Sabine Haag (Hg.), Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol, (Kat.Ausst., Schloss Ambras, Innsbruck 25. Juni bis 1. November 2009), Wien 2009.

KAT. AUSST. LONDON 2006

Ernst Vegelin von Claerbergen (Hg.), David Teniers and the Theatre of Painting (Kat.Ausst., Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London 19. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007), London 2006.

KAT. AUSST. SYRAKUS 1985

Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso (Kat.Ausst., Museo Nazionale di Palazzo Bellomo, Syrakus 1985), Palermo 1985.

KAT. AUSST. VENEDIG 1990

Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti (Kat.Ausst., Museum Correr, Venedig 20. Jänner bis 29. April 1990), Mailand 1990.

KAT. AUSST. WIEN 1988

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. (Kat.Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1988-1989), Freren 1988.

KAT. AUSST. WIEN 2007

Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Kat.Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 18. Oktober 2007 bis 6. Jänner 2008; Gallerie dell'Accademia, Venedig 1. Februar bis 21. April 2008), Wien 2007.

KLEMM 1985/86

Christian Klemm, Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf, Berlin 1985/86.

KLING 2006

Margret Kling, David Teniers and the Theatre of Painting, in: Ernst Vegelin von Claerbergen (Hg.), David Teniers and the Theatre of Painting, London 2006, S.10-39.

KNAPP 1997

Éva Knapp, Gabriel Dietenshamer: Judit (Patrona Hungariae in coelos Assumpta sub schemate Victricis. Triumphatricis Judith. Nagyszombat, 1649), in: Márta Zsuzsanna Pintér (Hg.), Barokk színház – barokk dráma, Debrecin 1997, S. 81-99.

KNAPP 2002

Éva Knapp, Emblematic Manner of Expression in the School Drama, 2002 (18.7.2011), URL: http://magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama_2002/ea/knapp.htm.

KOBELT-GROCH 2005

Marion Kobelt-Groch, Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert, München 2005.

KONEČČÝ 1997

Lubomir Koneččý, Rudolfinische Künstler über sich in ihrem Werk, in: Eliška Fučíková/James M. Bradburne/Beket Bukovinska u.a. (Hg.), Rudolf II. und Prag. Kaiserliche Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas, Prag/London/Mailand 1997, S.107-121.

KOPP 2009

Margit Kopp, Judith mit dem Haupt des Holofernes. Ein Werk des Lambert Sustris im Spannungsfeld zwischen Italien und dem Norden, Bachelor-Arbeit SS 2009, Manuskript bei Frau Dr. Monika Dachs-Nickel am Institut für Kunstgeschichte in Wien.

KOPP 2012

Margit Kopp, Esterházy Turcica (Führer zu den Esterházy Turcica), 2. veränderte Auflage, Mattersburg 2012.

KÖRNER 2009

Stefan Körner, Burg Forchtenstein. Tresor der Fürsten Esterházy, Bad Vöslau 2009.

KÖRNER/KOPP 2010

Stefan Körner/Margit Kopp, Die Bilderwelten des Fürsten Paul I. Esterházy. Gemälde und Bildprogramme, in: Bubryák Orsolya (Red.) „Ez világ, mint egy kert...“. Tanulmányok Galavics Géza Tiszteletére, Budapest 2010, S.215-248.

KÖRNER/BAYER/DZIERSK/KOPP 2006

Stefan Körner/Florian T. Bayer/Philipp Dzierks/Margit Kopp, Esterházy Ahnengalerie, Eisenstadt 2006.

KOVÁCS 1999

József László Kovács, Jesuiten- und Franziskanerschriftsteller am Hofe der Esterházy und Batthyány, in: Reformation und Gegenreformation im Pannonischen Raum (Schlaininger Gespräche 1993/94, Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB), Bd.102), Eisenstadt 1999, S.267-286.

KRÄFTNER 2010

Johann Kräftner (Hg.), Der Fürst als Sammler. Neuerwerbungen unter Hans Adam II. von und zu Liechtenstein, Wien/München 2010.

KRÜGER 2008

Matthias Krüger, Wie man Fürsten empfangt. Donatellos „Judith“ und Michelangelos „David“ im Staatszeremoniell der Florentiner Republik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 71.2008, 4, S.481-496.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN 1991

Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN 1996

Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), Führer durch die Sammlungen, Wien 1996.

LEESBERG 2012

Marjolein Leesberg (Bearb.), Hendrick Goltzius 1558-1617, 2 Bde., Ouderkerk aan den IJssel u.a. 2012.

LHOTSKY 1941-1945

Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Teil 2, Die Geschichte der Sammlungen, Hälfte 1, Wien 1941-1945.

LIMOUZE 1997

Dorothy Limouze, Kupferstiche am Prager Hof, in: Eliška Fučíková/James M. Bradburne/Beket Bukovinska u.a. (Hg.), Rudolf II. und Prag. Kaiserliche Hof und

Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas, Prag/London/Mailand 1997, S.172-178.

LIESS 1970

Reinhard Liess, Betrachtungen an der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S.176-205.

LIESS 1977

Reinhard Liess, Die Kunst des Rubens, Braunschweig 1977.

LINDEMANN 1994

Bernd Wolfgang Lindemann, Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms 1994.

LOGAN/PLOMP 2005

Anne Marie Logen/Michiel C. Plomp, Peter Paul Rubens. The Drawings (Kat.Ausst., Metropolitan Museum of Art, New York 15. Jänner bis 3. April 2005), New Haven/London 2005.

MANCINI 1993

Vincenzo Mancini, Lambert Sustris a Padova, La Villa Bigolin a Selvazzano, Selvazzano Dentro 5, 1993.

MATRIX VERLAG GMBH 2004

Matrix Verlag GmbH (Hg.), Herodot. 9 Bücher zur Geschichte, Wiesbaden 2004.

MAVIUS 1987

Götz Mavius, Bayerisch-ungarische Beziehungen im Spiegel biographischer Fakten, in: Gabriel Adriányi/Horst Glassl/Ekkehard Völkl (Hg.), Ungarn-Jahrbuch, Zeitschrift für die Kunde Ungarns und verwandte Gebiete, Bd.15, Jg. 1987, München 1987, S.186-198.

MAYER 1999

Johannes Leopold Mayer, Die Muttergottes als Symbolfigur in der katholischen österreichischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, in: Reformation und

Gegenreformation im Pannonischen Raum (Schlaininger Gespräche 1993/94, WAB Bd.102), Eisenstadt 1999, S.377-384.

MÄNHARD 1608

Simon Mänhard, Catholische Leichenpredig Bey der Fürstlichen Begräbnuß Weyland der Durchleuchtigsten Fürstin unnd Frauen MARIAE, Ertzherzogin zu Österreich [...], Graz 1608.

MÄRTL 2005

Claudia Märtl, Donatellos Judith – Ein Denkmal der Türkenkriegspropaganda des 15. Jahrhunderts?, in: Franz Fuchs (Hg.), Osmanische Expansion und europäischer Humanismus, Wiesbaden 2005, S.53-95.

MEIJER 1993

Bert W. Meijer, Lambert Sustris in Padua: fresco's en tekeningen, in: Oud-Holland 107, 1993, S. 3-16.

MELLER 1915

Simon Meller, Az Esterházy képtár története (Kivonatok az Esterházy hercegi levéltárak okirataiból), Budapest 1915.

MERKEL 1990

Kerstin Merkel, Salome. Ikonographie im Wandel, Frankfurt am Main 1990.

MESSLING 2010

Guido Messling, Blicke auf Cranach, in: Guido Messling (Hg.), Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys (Kat.Ausst., Palast der Schönen Künste, Brüssel 2010/11), Tielt 2010, S.12-25.

METHUEN-CAMPBELL 2006

James Methuen-Campbell, Early Collections of Teniers's Copies for the Theatrum Pictorium, in: Ernst Vegelin von Claerbergen (Hg.), David Teniers and the Theatre of Painting, London 2006, S.58-65.

MEYER ZUR CAPELLEN 1985

Jürg Meyer zur Capellen, Gentile Bellini, Stuttgart 1985.

MORASSI 1968

Antonio Morassi, Una Salome di Tiziano riscoperta, in: Pantheon 26, 1968, S.456-466.

MÜLLER 1930

Johannes Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge. Vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), Bd.1 (Schriften zur deutschen Literatur Bd.7), Augsburg 1930.

NYSETH 2006

Alexandra Nyseth, Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts, phil. Diss. (ms), Kiel 2005 (7.7.2009), URL: <http://d-nb.info/97726260X/34>.

OST 1985

Hans Ost, Lambert Sustris. Die Bildnisse Kaiser Karls V. in München und Wien, Köln 1985.

OSTERKAMP 2006

Ernst Osterkamp, Judith. Schicksale einer starken Frau vom Barock zur Biedermeierzeit, in: Steffen Martus/Andrea Poaschegg (Hg.), Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten, Bern u.a. 2006, S.171-195.

PEDROCCO 2000

Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000.

PELTZER 1913

Rudolf Arthur Peltzer, Lambert Sustris von Amsterdam, in: Tempsky u.a.(Hg.), Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXXI, Wien 1913, S.221-246.

PERSCHY 1995

Jakob Michael Perschy, Die Fürsten Esterházy. Zwölf kurzgefasste Lebensbilder, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.), Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene (Kat.Ausst., Schloss Esterházy, Eisenstadt 1995), Eisenstadt 1995, S.47-59.

PÉTER 1993

Katalin Péter, Miklós (Nikolaus) Esterházy, 1582-1645, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.), Bollwerk Forchtenstein (Kat.Ausst., Burg Forchtenstein 1993), Eisenstadt 1993, S.36-41.

PINTÉR 1997

Márta Zsuzsanna Pintér (Hg.), Barokk színház – barokk dráma, Debrecin 1997.

POHLEN 1985

Ingeborg Pohlen, Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt, München 1985.

POKORNY-WAITZER 2008

Elisabeth Pokorny-Waitzer, Studien zum frühen Tizian. „Tizian und Alfonso I. d'Este“. Porträts im Umkreis Alfonso I. Zur Interpretation von Dokumenten. Archivstudien, Briefwechsel, diplomatische Mission, phil. Dipl. (ms), Wien 2008 (4.4.2012), URL: <http://othes.univie.ac.at/1297/>.

POLLEROSS 1988

Friedrich P. Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Bde., phil. Diss. Wien, Worms 1988.

PREIBISZ 1911

Leon Preibisz, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1911.

PUFF 1953

Konrad Puff, Das Testament Paul Esterhazys aus dem Jahre 1695, in: Burgenländisches Volksbildungswerk (Hg.), Volk und Heimat. Die Zeitschrift für Kultur und Bildung des Volksbildungswerkes, Jg.6, Nr.4, Eisenstadt 1953.

PÜHRINGER 2005

Andrea Pühringer, „Christen contra Heiden?“ Die Darstellung von Gewalt in den Türkenkriegen, in: Marlene Kurz u.a. (Hg.), Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie, Wien/München 2005, S.97-119.

REBER 1892

Franz von Reber, Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler, München 1892.

REINEKE 2006

Brigitte Reineke, Bernardo Strozzi – Salome oder Judith. Die Inszenierung einer berühmter-berühmten Bibelfigur, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 48.2006, Berlin 2006, S.47-53.

REINGRABNER 1999

Gustav Reingrabner, Faktoren der Konfessionsbildung im westungarischen Raum, in: Reformation und Gegenreformation im Pannonischen Raum, Schlaininger Gespräche 1993/94, WAB Bd.102), Eisenstadt 1999, S.1-18.

RITTSTEUER 2001

Josef Rittsteuer, Palatin Nikolaus Esterházy und die Jesuiten, in: Wolfgang Gürtler/Gerhard J. Winkler (Hg.), Forscher – Gestalter – Vermittler. Festschrift Gerald Schlag (WAB Bd.105), Eisenstadt 2001, S.363-368.

ROBERTSON 1954

Giles Robertson, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954.

ROOSES 1977

Max Roose, Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessin, 5 Bde., Soest 1977.

SCHAWE 2011

Martin Schawe, Cranach in Bayern (Kat.Ausst., Alte Pinakothek, München 2011), München 2011.

SCHREIBER 1998

Renate Schreiber, Erzherzog Leopold Wilhelm. Kirche, Krieg und Kunst, phil Dipl. (ms), Wien 1998.

SCHREIBER 2004

Renate Schreiber, „Ein Galeria nach meinem Humor“. Erzherzog Leopold Wilhelm, in: Wilfried Seipel (Hg.), Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd.8, Mailand 2004.

SCHREIBER 2006

Renate Schreiber, Darstellungen der Galerie von Erzherzog Leopold Wilhelm bei David Teniers d.J. Fiktion oder Wirklichkeit?, in: Richard Bösel/Hermann Fillitz (Hg.): Römische historische Mitteilungen, Bd.48 (Sonderdruck), Wien 2006, S.347-358.

SCHREIBER 2008

Renate Schreiber, Erzherzog Leopold Wilhelm: Bischof und Mäzen, in: Nysa. sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego (Art in the Former Capital of the Episcopal Principality), Wrocław 2008, S.177-193.

SCHRODI-GRIMM 2009

Renate Schrodi-Grimm, Die Selbstmörderin als Tugendheldin. Ein frühneuzeitliches Bildmotiv und seine Rezeptionsgeschichte, phil. Diss. (ms.), Göttingen 2009.

SCHRÖDER 1671

Schröder Wilhelm, Außführliche vnd Warhafftige / Beschreibung / Wie es mit denen / Criminal-Processen, / Vnd darauff erfolgten / Executionen / Wider die drey Graften / Frantzen Nadaßdi / Peter von Zrin / Vnd / Frantz Christophen Fran/gepan eigentlich hergangen, Wien 1671.

SCHRÖTELER 1940

Josef Schröteler, Die Erziehung in den Jesuiteninternaten des 16. Jahrhunderts, Freiburg 1940.

SCHÜTZ 1998

Karl Schütz, Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, in: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hg.), 1648 – Krieg und Frieden in Europa (Kat.Ausst. Münster/Osnabrück, 24. Oktober 1998 bis 17. Jänner 1999), zweiter Textband, München 1998, S.181-190.

SEIFERT 2010

Christian Tico Seifert, Von Amateuren und Virtuosen, in: Markus A. Castor, Druckgrafik zwischen Reproduktion und Invention, Berlin/München 2010, S.11-24.

SHEARMAN 1979

John Shearman, Cristofano Allori's „Judith“, in: The Burlington Magazine, 121.1979, S.3-10.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN 1974

Staatliche Museen zu Berlin. Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen (Hg.), Hans Burgkmair 1473-1531. Holzschnitte, Zeichnungen, Holzstöcke (Kat.Ausst. Altes Museum, Berlin 1974), Berlin 1974.

STRATEN 1983

Adelheit Straten, Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie, Materialien und Beiträge, München 1983.

SWOBODA 2008

Gudrun Swoboda, Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800, Bad Vöslau 2008.

SZAMOSI 1982

József Szamosi, A Katalin-kápolna titka. A negyedik „magyar kápolna“ Máriacellben (Das Geheimnis der Katharina-Kapelle. Die vierte „ungarische Kapelle“ in Mariazell), in: Irások - vallomások, München 1982, S.105-110.

SZAMOSI 1987

József Szamosi, Magyar zarándokok Máriacellben (Ungarische Wallfahrer in Mariazell), in: Katolikus Szemele. Keresztény világnézeti és kulturális folyóirat, Bd.4, Rom 1987, S.318-338.

SZANISZLÓ 2008

Inocent-Mária Szaniszló, Konversion von Nikolaus Esterházy und das Missionswerk der Jesuiten aus Tyrnau in Neckenmarkt, in: Martin Uhál/ Inocent-Mária Szaniszló (Hg.), Religion und Säkularismus heute, Neckenmarkt 2008, S.125-133.

SZAROTA 1979-1987

Elida Maria Szarota, Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet, München Bd.1. 1979, Bd.2. 1980, Bd.3. 1983, Bd.4. 1987.

SZILÁGYI 1999

András Szilágyi, Die Esterházy-Schatzkammer, Frankfurt am Main u.a. 1999.

SZILÁGYI 2006

András Szilágyi (Hg.), Die Esterházy-Schatzkammer. Kunstwerke aus fünf Jahrhunderten (Kat.Ausst., Kunstgewerbemuseum, Budapest 2006/2007), Budapest 2006.

TACKE 1992

Andreas Tacke, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520 - 1540), Mainz am Rhein 1992.

TELESKO 2005

Werner Telesko, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien u.a. 2005.

TENIERS 1660

David Teniers, Theatrum pictorium, Brüssel 1660.

THEUER 1979

Franz Theuer, Tragödie der Magnaten. Die Verschwörung von Muray bis zum Ödenburger Reichstag. Ein historischer Bericht, Wien 1979.

TIETENBERG 1999

Anette Tietenberg (Hg.), Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, München 1999.

TIMMERS 1942

Jan Joseph Marie Timmers, Gérard Lairesse, Amsterdam 1942.

TISCHER 1994

Sabine Tischler, Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der „pene infernali“ auf Schloß Binche (1549), Frankfurt am Main u.a. 1994.

TOMENDAL 2000

Kerstin Tomendal, Das türkische Gesicht Wiens. Auf den Spuren der Türken in Wien, Wien/Köln/Weimar 2000.

TREITZSAUERWEIN 2006

Marx Treitzsauerwein, Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, Faksimilie der Ausgabe von 1775, Leipzig 2006.

TÜSKÉS/KNAPP 1995

Gábor Tüskés/Éva Knapp, Der ungarische Atlas Marianus, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, München 1995, S.35-86.

UPPENKAMP 2004

Bettina Uppenkamp, Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004.

VICINI 1998

Maria Lucrezia Vicini, Guida alla Galleria Spada, Rom 1998.

VIGNAU-WILSBURG 1997

Thea Vignau-Wilsberg, Pictor doctus: Graphik und Kunsttheorie um 1600, in: Eliška Fučíková/James M. Bradburne/Beket Bukovinska u.a. (Hg.), Rudolf II. und Prag. Kaiserliche Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas, Prag/London/Mailand 1997, S.179-188.

VOLK-KNÜTTEL 1980

Brigitte Volk-Knüttel, Maximilian I. von Bayern als Sammler und Auftraggeber. Seine Korrespondenz mit Philipp Hainhofer 1611-1615, in: Hubert Glaser (Hg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980, S.83-128.

VOLLMER 1992

Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd.29, Leipzig 1992.

WALBE 1974

Brigitte Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., phil. Diss., Frankfurt am Main 1974.

WATERFIELD 2006

Giles Waterfield, Tenier's Theatrum Pictorium: Its Genesis and its Influence, in: Ernst Vegelin von Claerbergen (Hg.), David Teniers and the Theatre of Painting, London 2006, S.40-57.

WEHLE 1947

Harry B. Wehle (Hg.), A catalogue of early Flemish, Dutch and German paintings, New York 1947.

WETHEY 1971

Harold E. Wethey, The paintings of Titian. Complete edition. The portraits, Bd.2, London 1971.

WHITFIELD 1979

J.H. Whitfield, Cristofano Allori's ‚Judith‘, in: The Burlington Magazine, 121.1979, S.253-254.

WISHNEVSKY 1967

Rose Wishnevsky, Studien zum „portrait historé“ in den Niederlanden, Phil.Diss. München, Bamberg 1967.

ZELISKO 1992

Alexandra Zelisko, Das Judith-Thema in der italienischen Kunst von 1500 bis 1700, phil. Dipl. (ms), Wien 1992.

ZERI 1966

Federico Zeri, Galleria Spada. Die Galerie Spada in Rom, Rom 1966.

ZIMMER 2000

Jürgen Zimmer, Praga caput regni: Kulturaustausch zur Zeit Kaiser Rudolfs II., in: Marina Dimitrieva/Karen Lambrecht (Hg.), Krakau, Prag und Wien, Stuttgart 2000, S. 283-297 (zugehöriger Abbildungsteil S. 411-418).

WICHTIGE HANDSCHRIFTLICHE QUELLEN:**Gemäldeinventar von Burg Forchtenstein 1692**

Az Fraknai várban levő képek száma: Anno 1692.
MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr. 38.

Gemäldeinventar von Burg Forchtenstein 1694

Az Fraknai Várban levő képek száma 1694.

MOL, P. 108, Fasc. C, Rep. 8, Nr. 38/1.

Schatzkammerinventar von Burg Forchtenstein 1693

Inventarium Thesauri in Arce Frakno existentis, die 8. Januarii 1693.

MOL, P. 108, Rep. 8, Fasc. C., Nr.37.

Schatzkammerinventar von Burg Forchtenstein 1696

Inventarium Thesauri Ce(lissimi) S(acri) R(omani) I (mperii) Princ(ipis) Pauli Esterhas (...)
in Arce sua Frakno existentis, Anno 1696.

MOL, P. 108. Rep. 8, Fasc. C., Nr.37/NB.

Inventar von Schloss Eisenstadt 1721/22

EPA, Prot. 6.022.

Reisetagebuch Paul Esterházys 1653

Itinerarium in Germaniam.

MOL, P. 125, 53. d., Rep. 11885

UNGEDRUCKTE QUELLEN:**WEISS 1980**

P. Michael Weiss OFM, Geschichte des Franziskanerklosters in Eisenstadt 1630-1980
(Maschineschriebenes Dokument in der Abteilung Sammlungen der Esterházy
Privatstiftung in Eisenstadt), Eisenstadt 1980.

ABKÜRZUNGEN:

EPA: Esterházy Privatstiftung - Archiv

MOL: Magyar Országos Levéltár (Ungarisches Staatsarchiv)

OSzK K: Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár (Ungarische Nationalbibliothek,
Handschriftensammlung)

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb.1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 16, 18, 26, 31, 32, 40, 44, 45, 46, 48, 50, 55, 61, 65, 66, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 105, 108, 109, 111, 113, 115, 116, 119, 123, 124, 126: Esterházy Privatstiftung, Eisenstadt.

Abb.3: Bubics/Merényi 1895, S.89.

Abb.6: Bubics/Merényi 1895, Abb.44.

Abb.9: <http://www.bildindex.de/#|1> (31.5.2009).

Abb.11: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.12: http://www.staatsgalerie-stuttgart.de/malereiundplastik/altdeu_rundg.php?id=14 (26.6.2011).

Abb.13: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.14: [http://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/poster/nicolas-belin/11679/1/77322/francois-i-\(1494-1547\)-as-a-composite-deity/index.htm&usg=__boL2Zc12CcT4A-8ETT9-CjQff1I=&h=360&w=215&sz=18&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=m5CyoZdkTNLzhM:&tbnh=142&tbnw=87&ei=DxRBT9DeHdGIhQfN6NDTBQ&prev=/search%3Fq%3DFancois%2BI%2B1494-1547%2Bhttpwww.kunst-fuer-alle.%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26biw%3D1453%26bih%3D752%26tbn%3Disch&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=304&sig=108950737008154572157&page=1&ndsp=24&ved=0CGAQrQMwBg&tx=65&ty=111](http://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/poster/nicolas-belin/11679/1/77322/francois-i-(1494-1547)-as-a-composite-deity/index.htm&usg=__boL2Zc12CcT4A-8ETT9-CjQff1I=&h=360&w=215&sz=18&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=m5CyoZdkTNLzhM:&tbnh=142&tbnw=87&ei=DxRBT9DeHdGIhQfN6NDTBQ&prev=/search%3Fq%3DFancois%2BI%2B1494-1547%2Bhttpwww.kunst-fuer-alle.%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26biw%3D1453%26bih%3D752%26tbn%3Disch&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=304&sig=108950737008154572157&page=1&ndsp=24&ved=0CGAQrQMwBg&tx=65&ty=111) (12.11.2011).

Abb.15: Tischer 1994, S.306.

Abb.17: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/11.15> (2.1.2012).

Abb.19: <http://www.premiumorange.com/tapisseries-licornes/VERSION%20LONGUE/18-%20pavie%203.htm> (2.2.2012).

Abb.20: <http://collection.spencerart.ku.edu/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=10827&viewType=detailView> (11.2.2012).

Abb.21: <http://www.art-wallpaper.com/Museum/Kupferstichkabinett-of-Dresden> (11.2.2012).

Abb.22, 23, 24: <http://www.wga.hu/index1.html> (3.8.2011)

Abb.25: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.27: <http://judith2you.wordpress.com/category/boring/page/2/> (15.12.2011).

Abb.28: <http://onework.ru/page/511> (15.12.2011).

Abb.29: Hulst/Vandenven 1989, Abb.Nr.116.

Abb.30: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.33: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.34, 35: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/allori/alessand/index.html> (4.8.2011).

- Abb.36: <http://www.iac-nancy.com/fichec.php?ref=001> (22.8.2011).
- Abb.37: LIECHTENSTEIN.The Princely Collections, Vaduz-Vienna.
- Abb.38: <http://resources.openbookpublishers.com/artworks/69242/> (4.1.2012).
- Abb.39: <http://judith2you.files.wordpress.com/2011/08/judith-1681-84-andrea-pozzo.jpg> (4.1.2012).
- Abb.41: <http://www.bigli.com/quadro/409/caspar-rem/giuditta-e-oloferne.aspx> (12.2.2012).
- Abb.42, 56, 59, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 122: Teniers 1660.
- Abb.43: Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.47: <http://www.kunstkopie.de/a/van-dyck-sir-anthonis/a-lady-as-erminia-attende.html> (31.12.2011).
- Abb.49: <http://vcrfl.wordpress.com/tag/judith-and-holofernes/> (10.2.2012).
- Abb.51: <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-782t-6> (31.12.2011).
- Abb.52: <http://caravaggio.com/preview/database/index.php?id=001380> (31.12.2011).
- Abb.53:
http://s3.amazonaws.com/data.tumblr.com/tumblr_lud0y75pSQ1qzix81o1_1280.jpg?AWSAccessKeyId=AKIAJ6IHWSU3BX3X7X3Q&Expires=1326713125&Signature=dP3nEwC59%2BFPL81EGhtfWZHn5tY%3D (31.12.2011).
- Abb.54: <http://www.mfa.org/collections/object/head-of-cyrus-brought-to-queen-tomyris-32755> (15.1.2012).
- Abb.57: Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.58: Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb.60: http://www.bridgemanart.com/asset/8215/Titian-Tiziano-Vecellio-c.1488-1576/Salome-with-the-head-of-John-the-Baptist?search_context=%7B%22url%22%3A%22%5C%2Fsearch%5C%2Fcategory%5C%2FChristianity%253A-Life-of-Jesus-Christ%5C%2F1285%22%2C%22num_results%22%3A%226427%22%2C%22search_type%22%3A%22category_assets%22%2C%22category_id%22%3A%221285%22%2C%22item_index%22%3A51%7D (18.8.2012).
- Abb.62: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tizian_058.jpg (26.6.2011).
- Abb.62a: Catelli 1976, Abb.85.
- Abb.63: Catelli 1976, Abb.259.
- Abb.64: Vicini 1998, S.51.
- Abb.67:
http://www.britishmuseum.org/...2f!!%2f!!%2f!!%2f&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fadvanced_search.aspx¤tPage=1&numpages=10 (23.7.2011).
- Abb.68: Schawe 2011, S.25.

Abb.69:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Judith mit dem Haupt des Holofernes.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Judith_mit_dem_Haupt_des_Holofernes.jpg) (30.10.2011).

Abb.70: Baumgärtl 1995, S.144.

Abb.71: <http://www.socialhistoryofart.com/apps/photos/photo?photoid=140735888> (31.12.2011).

Abb.72: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/?selTab=3&subpage=search¤tWerk=30049> (31.12.2011).

Abb.74: Timmers 1942, Abbildungsteil S.9.

Abb.81, 82: Galavics, Budapest 2004, S.119.

Abb.92: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.96: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb.97: <http://www.uni-leipzig.de/ru/bilderhebraeischeBibel/Uebersicht/36%20Judit/36%20Judit%2015Jh%20Donatello%201457%20Florenz.jpg> (29.6.2009).

Abb.98: Märtl 2005, S.95.

Abb.99: Märtl 2005, S.94.

Abb.100:

[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gentile Bellini 003.jpg&filetimestamp=20101105123348](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gentile_Bellini_003.jpg&filetimestamp=20101105123348) (3.12.2001).

Abb.101: <http://mek.niif.hu/01900/01966/html/index1493.html> (4.1.2012).

Abb.102: Pühringer 2005, S.115.

Abb.103: Galavics 1986, S.92.

Abb.104: Ebd., Farbtafel 5.

Abb.106: Szilágyi 2006, S.96.

Abb.107: Ebd., S.34.

Abb.110, 112, 114, 120, 122: Esterházy 1700.

Abb.117, 118: Heeresgeschichtliches Museum Wien.

Abb.120, 121: Galavics 1992, S.277.

Abb.125: [de.wikipedia.org/wiki/Franz III. Nádasdy](http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_III._Nadasdy) (3.12.2011).

Abb.127: Esterházy Privatstiftung 2005, S.81.

ABBILDUNGEN



Abb.1: Anonym: Fürst Paul I. Esterházy, nach 1687, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B35.



Abb.2: Anonym: Kaiser Leopold I., 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.3: Anonym: Graf Paul Esterházy als Judith, das 1650 entstandene Gemälde als Illustration in: Bubics/Merényi 1895.



Abb.4: Anonym: Graf Paul Esterházy als Judith, um 1670, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B22.



Abb.5: Anonym: Graf Paul Esterházy als Judith (Ausschnitt), um 1670.



Abb.6: Anonym, Porträt der Helena Illésházy (Ausschnitt), 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.7: Anonym: Anna Julia Esterházy, 1646, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B545.



Abb.8: Anonym: Christina Nyáry, 1626, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B494.



Abb.9: Lambert Sustris (1515/20 – nach 1568): Judith, um 1550, Öl/Leinwand, Mönchengladbach, Privatbesitz?



Abb.10: Anonym: Kopie nach Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith mit dem Haupt des Holofernes, nach 1530, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein – Schatzkammer, B481.



Abb.11: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith mit dem Haupt des Holofernes, um 1530, Öl/Holz, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, GG858.



Abb.12: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith mit dem Haupt des Holofernes, um 1530, Tempera/Öl/Holz, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.Nr. 643.



Abb.13: Jan Thomas (1617-1678): Leopold I. im Kostüm, 1667, Öl/Kupfer, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie (Schloss Ambras), GG9135.



Abb.14: Nicoletto da Modena (?): Der französische König Franz I. in allegorischer Verkleidung, ca. 1545, Öl/Pergament/auf Holz kaschiert, Paris, Bibliothèque Nationale.

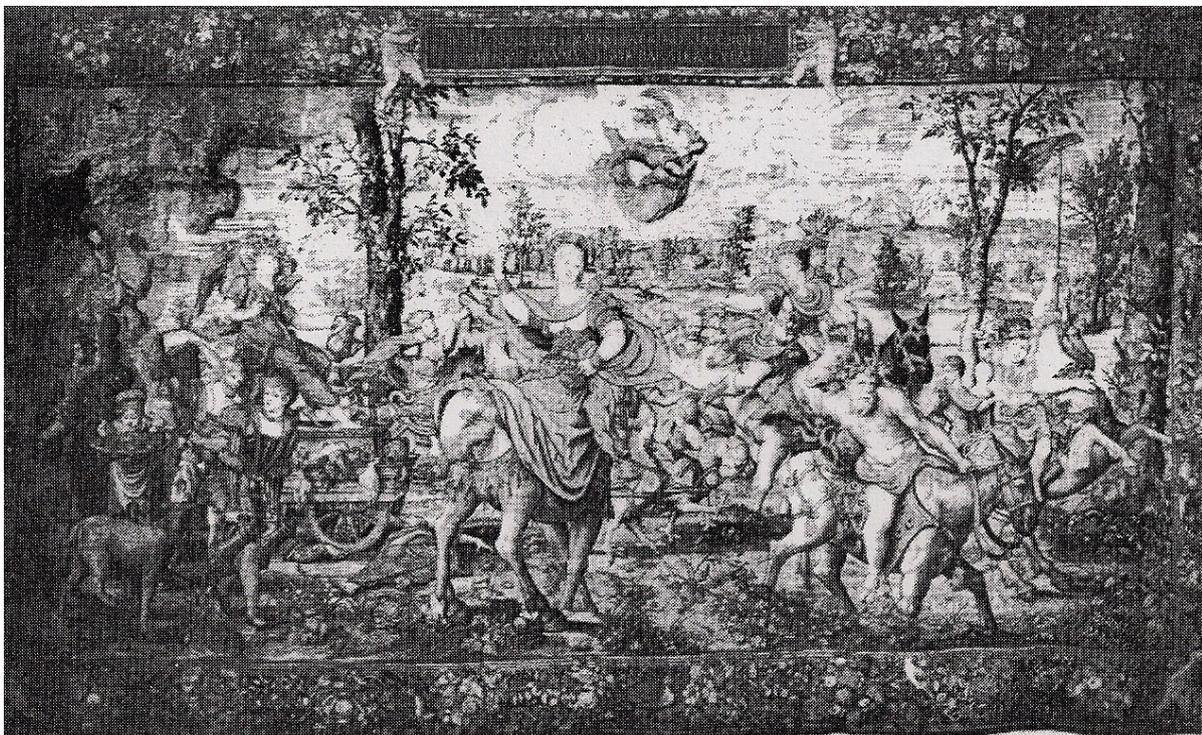


Abb.15: Pieter Coecke van Aelst: Wandteppich aus der Serie der „Sieben Todsünden“ mit der Darstellung der „Gula“, um 1544, Gold-/Silberfäden/Seide/Wolle, Madrid, Patrimonio Nacional, I.N. A. 360-12154.



Abb.16: Anonym: Nach Lucas Cranach d.Ä., Judith mit dem Haupt des Holofernes, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.17: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith, um 1530, Öl/Holz, New York, Metropolitan Museum.



Abb.18: Anonym: Judith mit ihrer Dienerin vor dem Zelt des Holofernes, zweite Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.19: Anonym: Judith und Jeanne d'Arc, aus Martin Lefrancs (um 1410-1461) „Champion des Dames“, 1440, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Abb.20: Israel van Meckenem d.J. (1440-1503): Judith mit dem Kopf des Holofernes, um 1495, Stich, Lawrence, Spencer Museum of Art.



Abb.21: Hans Burgkmair (1473-1531): Aufbruch mit dem Haupt des getöteten Holofernes aus dessen Feldlager, A. 16. Jahrhundert, Holzschnitt, Dresden, Kupferstichkabinett.



Abb.22: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith an der Tafel des Holofernes, 1531, Öl/Leinwand, Gotha, Schlossmuseum.



Abb.23: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith an der Tafel des Holofernes (Ausschnitt).



Abb.24: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith mit dem Haupt des Holofernes, 1531, Öl/Leinwand, Gotha, Schlossmuseum.



Abb.25: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith mit dem Haupt des Holofernes und einer Dienerin, nach 1537, Öl/Holz, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, GG3574.



Abb.26: Anonym, nach Peter Paul Rubens (1577-1640): Judith mit dem Haupt des Holofernes, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.27: Peter Paul Rubens (1577-1640): Judith mit dem Haupt des Holofernes, um 1625, Öl/Leinwand, Florenz, Uffizien, Galerie, Inv. 1890: Nr.996.



Abb.28: Peter Paul Rubens (1577-1640): Judith mit dem Haupt des Holofernes (vor der Restaurierung 1993/94), um 1625, Öl/Leinwand, Florenz, Uffizien, Galerie, Inv. 1890: Nr.996.



Abb.29: Alexander Voet (1613-1689/90): Judith mit dem Haupt des Holofernes, undatiert, Kupferstich.



Abb.30: Peter Paul Rubens (1577-1640):
Reuige Magdalena und ihre Schwester
Martha, um 1620, Öl/Leinwand, Wien,
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie, GG683.



Abb.31: Anonym: Kopie nach Rubens
Reuiger Magdalena und ihre Schwester
Martha, Mitte 17. Jahrhundert,
Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung,
Burg Forchtenstein, B601.



Abb.32: Anonym, Kopie nach Cristofano
Allori (1577-1621): Judith mit dem Haupt
des Holofernes, Mitte 17. Jahrhundert,
Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung,
Burg Forchtenstein.



Abb.33: Anonym, Kopie nach Cristofano
Allori (1577-1621): Judith mit dem Haupt
des Holofernes, um 1590-1610,
Öl/Leinwand, Wien, Kunsthistorisches
Museum Wien, Gemäldegalerie, GG198.



Abb.34: Cristofano Allori (1577-1621):
Judith, 1613, Öl/Leinwand, London,
Windsor, Royal Collection.



Abb.35: Cristofano Allori (1577-1621):
Judith, 1616, Öl/Leinwand, Florenz,
Palazzo Pitti.



Abb.36: Anonym, Kopie nach Cristofano
Allori (1577-1621): Judith trägt den Kopf
des Holofernes, Öl/Leinwand, Nancy, Musée
des Beaux-Arts.



Abb.37: Cristofano Allori (1577-1621),
Judith mit dem Haupt des Holofernes,
1613, Öl/Leinwand, LIECHTENSTEIN. The
Princely Collections, Vaduz-Vienna, Inv.Nr
GE225.



Abb.38: Domenichino (1581-1641), Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes, 1628, Fresko, Rom, San Silvestro al Quirinale.



Abb.39: Andrea Pozzo (1642-1709), Judith mit dem Haupt des Holofernes, 1685, Fresko, Rom, San Ignazio.



Abb.40: Anonym: Judith mit dem Haupt des Holofernes (mit Kerzenleuchter), 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Burg Forchtenstein.



Abb.41: Francesco Ruschi (1610-ca.1661) zugeschrieben: Judith und Holofernes, 17. Jahrhundert, Öl/ Leinwand, Privatsammlung.



Abb.42: Jan van Troyen (um 1610 - nach 1670/71): Radierung nach Carlo Saracenis Judith, in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.

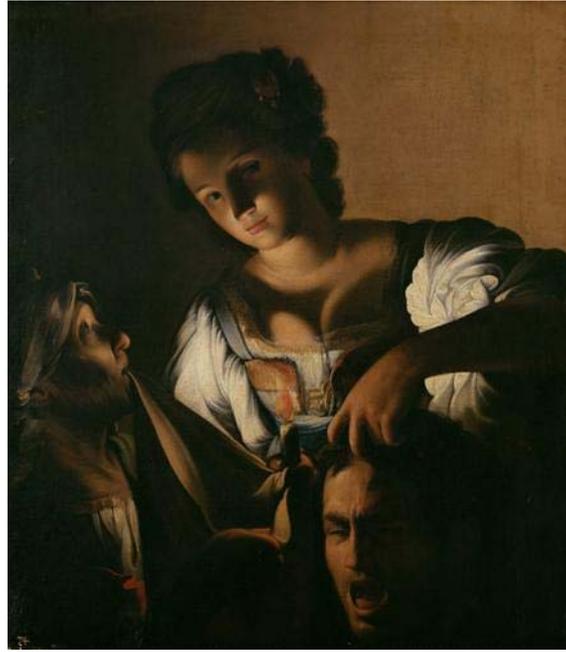


Abb.43: Carlo Saraceni (um 1580-1620): Judith mit dem Kopf des Holofernes, um 1610/15, Öl/Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, GG41.



Abb.44: Benjamin Block (1631-1690): Gräfin Ursula Esterházy (Ausschnitt), 1655, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B354.



Abb.45: Anonym: Gräfin Ursula Esterházy als Venus, um 1670, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.46: Anonym, nach einem Mezzotinto von Jan Thomas (1617-1678): Venus in der Rüstung von Mars mit Cupido, 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.47: Anthonis van Dyck (1599-1641): Venus in der Rüstung von Mars mit Cupido, 1636/40, Öl/Leinwand, England, Collection Duke of Marlborough.



Abb.48: Anonym: Paul Esterházy als Hl. Emmerich, um 1653, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.49: Agostino Carracci (1557-1602): Porträt der Olimpia Luna als Judith und des Melchior Zoppio als Holofernes, 1593/94, Öl/Leinwand, USA, Privatbesitz.



Abb.50: Anonym: Salome empfängt das Johanneshaupt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.51: Maarten van Heemskerck (1498-1574): Enthauptung des Täufers, 1564, Kupferstich, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Graph. A1: 782t.6.

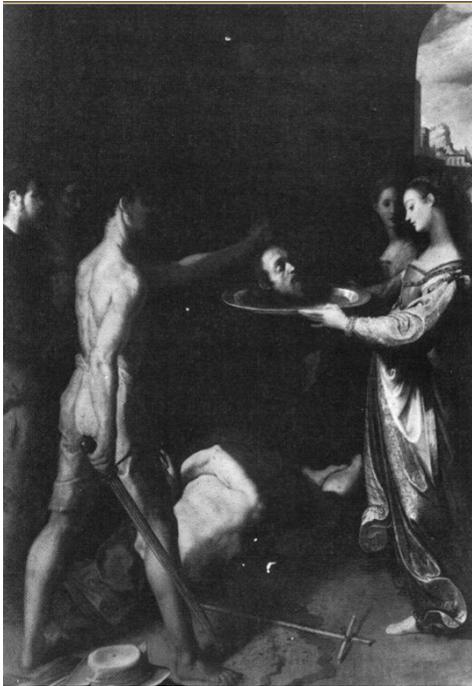


Abb.52: Filippo Paladini (um 1544 – um 1616): Enthauptung Johannes des Täufers, 1608, Öl/Leinwand, Florenz, S. Iacopo in Campo Carbolini.

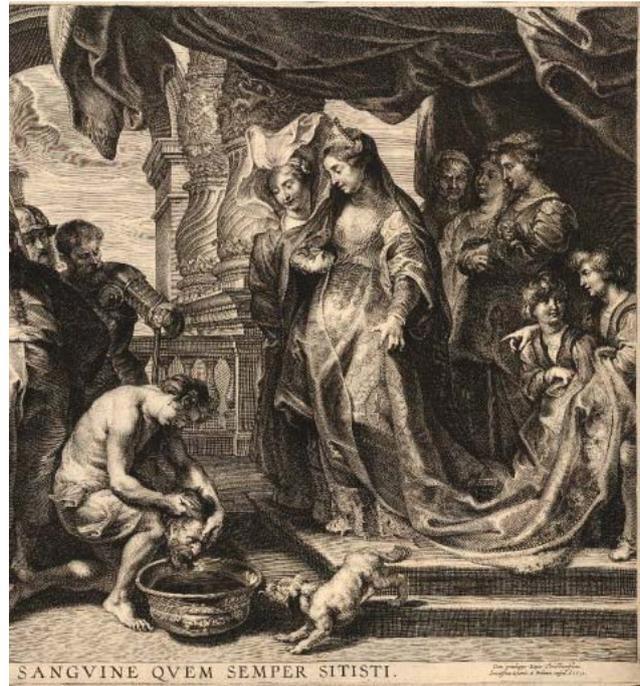


Abb.53: Paulus Pontius (1603-1658), nach Rubens Gemälde: Königin Tomyris wird das Haupt des Cyrus gebracht (Ausschnitt), 1630, Kupferstich, London, British Museum.



Abb.54: Peter Paul Rubens (1577-1640): Königin Tomyris wird das Haupt des Cyrus gebracht, um 1622/23, Öl/Leinwand, Boston, Museum of Fine Arts, 41.40.



Abb.55: Anonym, Kopie nach Palma il Giovane (1544-1628): Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Burg Forchtenstein.



Abb.56: Jan van Troyen (um 1610 - nach 1670/71): Radierung nach Palma il Giovanes Salome, in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.57: Palma il Giovane (1544-1628): Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1599, Öl/Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, GG39.



Abb.58: David Teniers d.J. (1610-1690): Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1651/1656, Öl/Holz, Kopie nach Palma il Giovane im KHM Wien, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, GG9709.



Abb.59: Lucas Vorsterman (1595 - nach 1667): Radierung nach Tizians Salome, in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.60: Tizian (1490–1576): Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1560/70, Öl/Leinwand, New York, Privatsammlung.



Abb.61: Anonym, nach Tizian: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, 17. Jahrhundert, Öl/Stein, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Schatzkammer, K539.



Abb.62: Tizian (1490–1576): Laura Dianti mit einem Mohrenknaben, um 1523, Öl/Leinwand, Kreuzlingen (Schweiz), Sammlung Heinz Kisters.



Abb.62a: Stich von Aegidius Sadeler (um 1570-1629) nach Tizian: Laura Dianti mit einem Mohrenknaben, Kupferstich, Rom, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. F.N. 6054 (39919).



Abb.63: Tizian (1490–1576): Porträt der Laura Donati, Kupferstich, Rom, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. F.N. 6056 (39921).



Abb.64: Teilkopie nach Tizian (1490–1576): Laura de Dianti (Salomè), 1690–1710, Öl/Glas, Rom, Galleria Spada.



Abb.65: Anonyme Ölskizzen auf einer Gemälderückseite mit teilweiser Reinigung; links: Hl. Katharina (?); rechts: Salome empfängt das Johanneshaupt, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt.



Abb.66: Anonym, nach Hendrik Goltzius: Jaël und Sisera, vor 1694, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, B600.



Abb.67: Jan Saenredam (1565–1607), nach Hendrik Goltzius (1558–1616): Jaël und Sisera, um 1595, Kupferstich, London, British Museum, AN51498001.



Abb.68: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith, vor der Restaurierung 1993, nach 1530, Öl/Holz, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald.



Abb.69: Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553): Judith, nach der Restaurierung, um 1530, Öl/Holz, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald.



Abb.70: Jaël, Judith und Humilitas mit Sisera, Holofernes und Superbia, in: Speculum virginum um 1250, Zisterzienserabtei Zwettel, Stiftsbibliothek.



Abb.71: Andrea Pozzo (1642-1709): Jaël erschlägt Sisera, 1680er, Fresko, Rom, S. Ignazio.



Abb.72: Jan Saenredam (1565–1607), nach Hendrik Goltzius (1558–1616): Judith mit dem Haupt des Holofernes, 1610/20, Kupferstich, Herzog Anton Ulrich-Museum, HLSchärer AB 3.3.



Abb.73: Anonym, Kopie nach Gérard Lairesse (1641-1711): Merkur übergibt das Haupt des Argus, nach 1670, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Schatzkammer.



Abb.74: Gérard Lairesse (1641-1711): Merkur übergibt das Haupt des Argus, um 1670, Kupferstich, Verbleib unbekannt.



Abb. 75: GR des 2. Obergeschoßes von Burg Forchtenstein mit den fürstlichen Wohnräumen. Zustand zwischen 1694 bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Raumbezeichnungen nach dem Gemäldeinventar von 1694.



Abb.76: Anonym: Kopie des Gnadenbildes von Mariazell, 1687, Öl/Holz, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B73.



Abb.77: Anonym: Kopie des Gnadenbildes von Mariazell, 17. Jahrhundert (?), Tempera/Pergament, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.78: Anonym: Kopie des Gnadenbildes von Mariazell, 17. Jahrhundert (?), Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



Abb.79: Anonym: Maria mit dem Kind, 1687, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein.



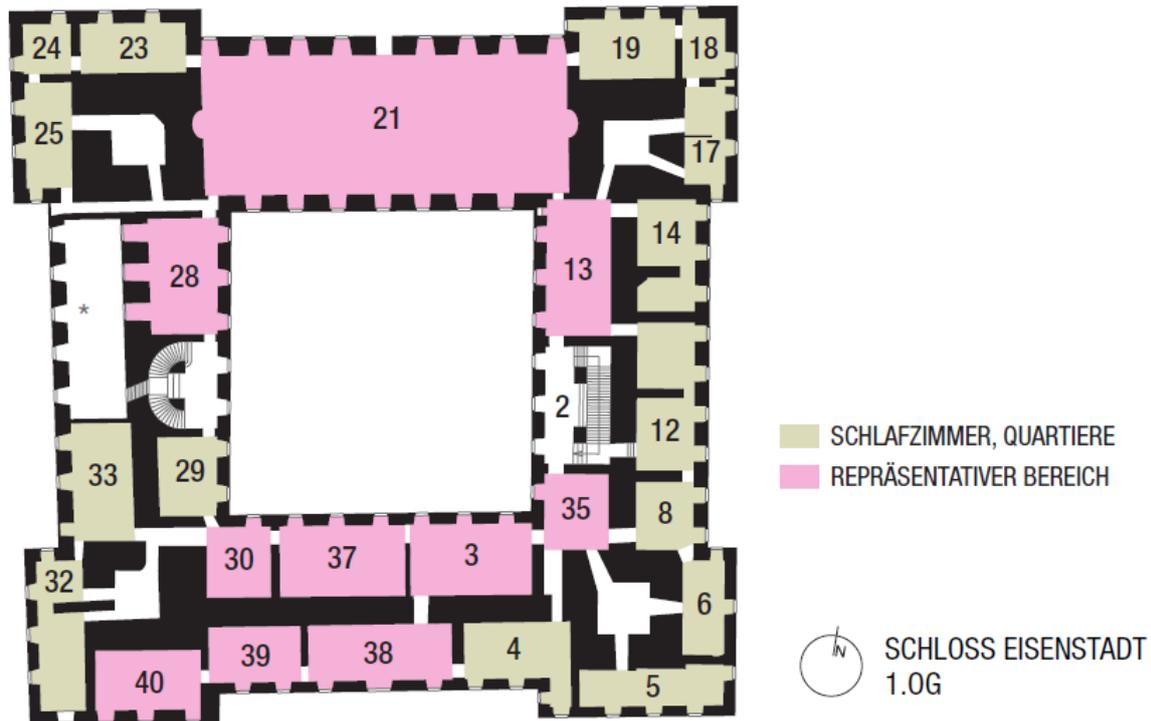
Abb.80: Anonym: Madonna auf der Mondsichel, 1676, Öl/Holz, Burg Forchtenstein, Kapelle.



Abb.81: Anonym: Votivbild des Paul I. Esterházy und seiner Gattin Eva Thököly (Ausschnitt), 1689.

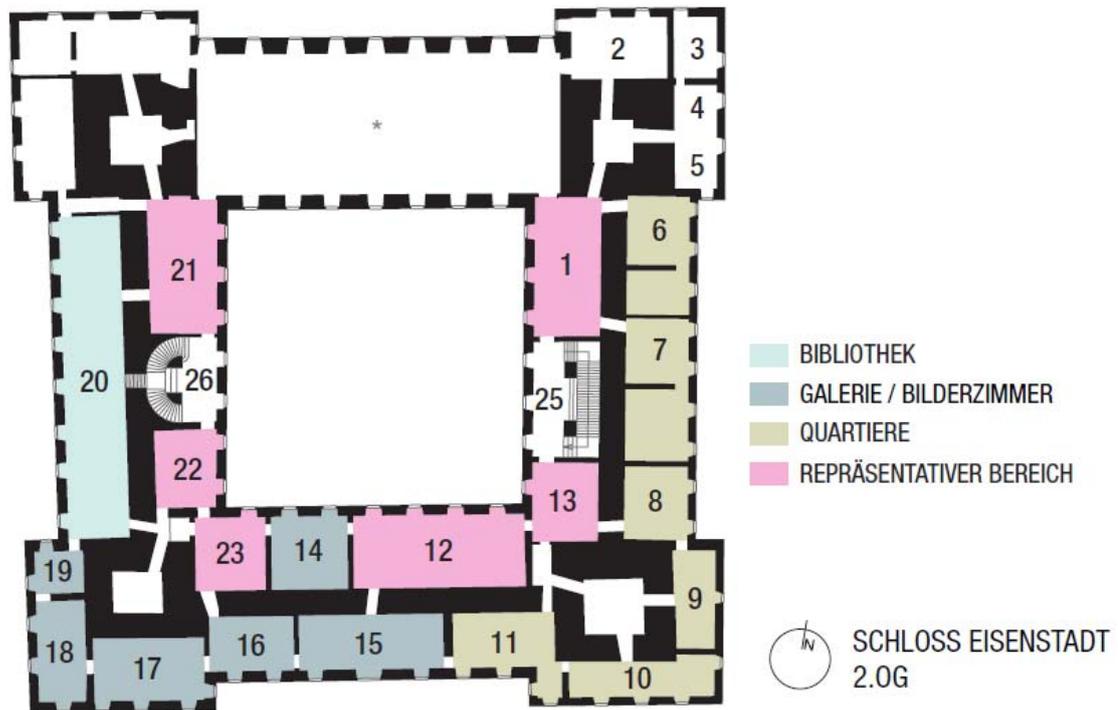


Abb.82: Anonym: Votivbild von Paul I. Esterházy und seiner Gattin Eva Thököly, 1689, Öl/Leinwand, Mariazell, Basilika.



- | | |
|--|--|
| <p>2 Alwo die Palataschen wacht halten [Haupttreppenhaus]</p> <p>3 Kleines Tafelzimmer</p> <p>4 [Schlafzimmer des Fürsten]</p> <p>5 [Quartier mit Königen und Königinnen]</p> <p>6 [Quartier mit Türken, Tataren und Heiden]</p> <p>8 [Quartier mit wallachischen und moldawischen Fürsten]</p> <p>12 [Quartier mit siebenbürgischen Fürsten]</p> <p>13 Vorzimmer an dem Saal</p> <p>14 [Quartier]</p> <p>17 [Quartier mit ungarischen Magnaten]</p> <p>18 [Quartier]</p> <p>19 [Quartier]</p> | <p>21 Großer Saal</p> <p>23-24 [Quartiere mit Esterházy-Ahnen]</p> <p>25 Höldisches Zimmer [Quartiere mit Esterházy-Ahnen]</p> <p>28 In den Oratorio</p> <p>29 In den ersten Zimmer von Oratorio herüber</p> <p>30 In den anderen Zimmer von Oratorio
[Zimmer mit türkischen Teppichen]</p> <p>32-33 In den Frauen Zimmer</p> <p>35 Audienz Zimmer</p> <p>38 In den großen spiegel [Historienbilder]</p> <p>39 In den klein spiegel [Gewehrhammer]</p> <p>40 In der Lauretan: Capelln</p> <p>* Luftraum über Kapelle</p> |
|--|--|

Abb. 83: GR des 1. Obergeschoßes in Schloss Esterházy in Eisenstadt. Raumdisposition unter Paul I. Esterházy. Zustand zwischen 1666 und Mitte des 18. Jahrhunderts. Raumbezeichnungen nach dem Schlossinventar von 1721/22.



- | | |
|--|---|
| 1 Bey Anfang | 13 Ober Audienz Zimmer |
| 2 In den thürn [Landkarten] | 14 Ober den Sommer Zimmer [Bilderzimmer] |
| 3-5 gegen den thier Garten | 15 Ober den spiegl Zimmer |
| 6 [Quartier mit „Zöch Brüder“ und „towach Raucher“] | 16 außer der Gallery [Saal mit Stammbäumen] |
| 7 [Quartier mit Esterházy-Ahnen] | 17 Gallery |
| 8 [Quartier mit heidnischen Kaisern und Nádasdy-Ahnen] | 18 nach der Gallery |
| 9 [Quartier mit Esterházy-Ahnen] | 19 Öckzimmer neben Bibliothek |
| 10 [Quartier mit Landkarten, heidnischen Königen, Nádasdy-Ahnen] | 20 Bibliothek |
| 11 [Quartier mit heidnischen Königen und Esterházy-Ahnen] | 21 Ober den Oratorio |
| 12 [Saal mit Esterházy-Ahnen] | 22-26 [Räume mit Esterházy-Ahnen] |

* Luftraum über Saal

Abb. 84: GR des 2. Obergeschoßes in Schloss Esterházy in Eisenstadt. Raumdisposition unter Paul I. Esterházy. Zustand zwischen 1666 und Mitte des 18. Jahrhunderts. Raumbezeichnungen nach dem Schlossinventar von 1721/22.



Abb.85: Anonym: Nach Stich von Jan Harmensz. Muller nach dem Original von Bartholomäus Spranger (1546-1611): Hl. Familie, 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand/Textilklebe-technik, Burg Forchtenstein, Esterházy Privatstiftung, B602.



Abb.86: Anonym: Kopie nach Albrecht Dürer (1471-1528): Maria mit Kind, E. 17. Jahrhundert, Öl/Holz, Burg Forchtenstein, Esterházy Privatstiftung.



Abb.87: Anonym: Matthias Corvinus und Johann Hunyadi, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, B531.

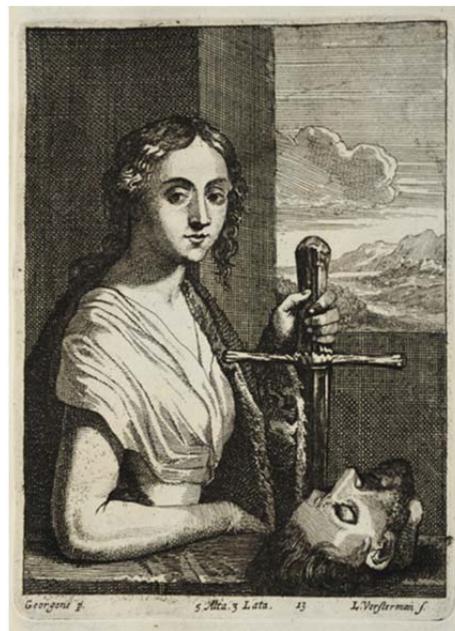


Abb.88: Judith Nr.13, Radierung von Lucas Vorstermann (1595 - nach 1667) nach Catena (am Blatt als Giorgone bezeichnet), in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.89: Judith Nr.37, Radierung von Jan van Troyen (um 1610 - nach 1670/71) nach A. Padanino, in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.90: Judith Nr.39, Radierung von Jan van Troyen (um 1610 - nach 1670/71) nach Saraceni (am Blatt C. Venetiano zugeschrieben), in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.91: Judith Nr.113, Radierung von Nikolaus van Hoy (1631-1679) nach Paolo Veronese, in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.92: Simon Vouet (1590-1649): Judith mit dem Haupt des Holofernes, 1620/22, Öl/Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, ehem. Slg. Leopold Wilhelm, GG5795.



Abb.93: Salome Nr.27, Radierung Jan van Troyen (um 1610 - nach 1670/71) nach Berardino Luini (am Blatt Leonardo da Vinci zugeschrieben), in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.94: Salome Nr.51, Radierung von Lucas Vorstermann (1595 - nach 1667) nach Tizian, in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.95: Salome Nr.186, Radierung von Jan van Troyen (um 1610 - nach 1670/71) nach Palma il Giovane, in: Teniers 1660, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-5697.



Abb.96: Andrea Solario (um 1466?-1524): Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers, um 1520/24, Öl/Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, ehem. Slg. Leopold Wilhelm, GG898.



Abb.97: Donatello (um 1386-1466): Judith und Holofernes, 1456/57, Bronze, Florenz, Palazzo Vecchio.



Abb.98: Donatello (um 1386-1466): Judith und Holofernes (Ausschnitt).



Abb.99: Anonym: Der Großtürke, Holzschnitt, München, Staatliche Graphische Sammlung.



Abb.100: Gentile Bellini (um 1429-1507): Porträt von Mehmed II., 1480, Öl/Leinwand, London, National Gallery.



Abb.101: Hans Burgkmayr (1473-1531): Kampf zwischen Türken und Ungarn, Holzschnitt aus dem Weißkunig, Kapitel 3, Tafel 141.



Abb.102: Adam van Westerhout: Belagerung Budas (Ausschnitt), 1686, Radierung, Budapest, Ungarisches Nationalmuseum.



Abb.103: Werkstatt Jakob Sandrart: Nikolaus Zrínyi, 1664, Kupferstich u. Radierung, Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Ungarische Historische Bildergalerie.



Abb.104: Anonym: Nikolaus Zrínyi, 17. Jahrhundert, Öl/Leinwand, Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Ungarische historische Bildergalerie.



Abb.105: Anonym: Totenbild des Grafen Ladislaus Esterházy, 1652, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B248.



Abb.106: Philipp Jakob II. (1618-1677) u. Abraham I. Drentwett: Prunkschale mit der Darstellung der Schlacht bei Vezekény, 1654, Silber/vergoldet, Budapest, Kunstgewerbemuseum.



Abb.107: Abraham I. Drentwett (1614-1666): Reiterstatuette des Grafen Ladislaus Esterházy, 1654, Silber/vergoldet, Privatbesitz.



Abb.108: Anonym: Begräbniszug in Tarnau, ab 1652, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B467.



Abb.109: Anonym: Graf Ladislaus Esterházy, nach 1652, Öl/Leinwand, Wien, ehem. Palais Esterházy in der Wallnerstraße.



Abb.110: Graf Ladislaus Esterházy, Kupferstich, in: Esterházy 1700, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-15238.



Abb.111: Graf Ladislaus Esterházy (Ausschnitt), nach 1652.



Abb.112: Graf Ladislaus Esterházy (Ausschnitt), 1700.



Abb.113: Graf Ladislaus Esterházy (Ausschnitt), nach 1652.



Abb.114: Graf Ladislaus Esterházy (Ausschnitt), 1700.



Abb.115: Anonym: Graf Ladislaus Esterházy, nach 1652, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B249.



Abb.116: Graf Ladislaus Esterházy (Ausschnitt), nach 1652.



Abb.117: Zischägge von Graf Ladislaus Esterházy, 1652, Stahl/teilw. vergoldet/Leder, Wien, Heeresgeschichtliches Museum.



Abb.118: Zischägge und Brustpanzer von Graf Ladislaus Esterházy, 1652, Stahl/Textil/Leder, Wien, Heeresgeschichtliches Museum.



Abb.119: Baron Franz Esterházy im Begräbniszug in Tyrnau (Ausschnitt), nach 1652.



Abb.120: Melchior Küsel (1626-um 1683), nach anonymem Zeichner: Thesenblatt des Michael Benyovsky, Kupferstich, Tyrnau 1654, Győr, Xantus-János-Museum, 65.54.



Abb.121: Baron Franz Esterházy (Ausschnitt), 1654.



Abb.122: Baron Franz Esterházy, Kupferstich, in: Esterházy 1700, Esterházy Privatstiftung, Schloss Eisenstadt, Bibliothek, LE-15238.



Abb.123: Anonym: Baron Franz Esterházy, Ausschnitt, nach 1652, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B186.



Abb.124: Anonym: Baron Franz Esterházy (Ausschnitt), nach 1652.



Abb.125: Benjamin Block (1631-1690), Graf Franz III. Nadásdy, 1656, Öl/Leinwand, Budapest, Ungarisches Nationalmuseum.



Abb.126: Anonym: Anna Julia Esterházy, verh. Gräfin Nádasdy, 1646, Öl/Leinwand, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Ahnengalerie, B140.



Abb.127: Cornelis Meysens (1651-1700), Hinrichtung von Graf Franz Nádasdy, 1671, Kupferstich.

ABSTRACT

Im Fokus der Arbeit über das Thema das abgeschlagenen Hauptes im Bildprogramm von Fürst Paul I. Esterházy (1635-1713) standen 14 Gemälde, die auf Burg Forchtenstein aufbewahrt werden. Diese wurden nun einer – zumeist ersten – umfassenden Analyse zugeführt, wobei auch die Suche nach Vorbildern der auf den Werken wiedergegebenen Sujets – vor allem Judith- und Salome-Darstellungen – erfolgen musste, die schließlich in den meisten Fällen eine Zuordnung an konkrete Meister ermöglichte. So reihte der Fürst z.B. Darstellungen der alttestamentarischen Judith mit dem Haupt des Holofernes nach Lucas Cranach, nach Peter Paul Rubens und Cristofano Allori in sein Bildprogramm in Schloss Eisenstadt und Burg Forchtenstein ein. Salome-Darstellungen, die er sammelte, zeigten Palma il Giovane oder Tizian als Vorbild oder kombinierten einen Caravaggio-Nachfolger mit dem Ausschnitt einer Tomyris-Darstellung des Pontius nach Rubens.

Den beiden Selbstporträts des Fürsten, die ihn als Knaben im Kostüm der Judith zeigen, wurde besondere Aufmerksamkeit in der Betrachtung und Analyse geschenkt, stellen sie doch einen wichtigen Anhaltspunkt in der Ursachenfindung des so häufig im Bildprogramm Esterházy zu findenden Sujets des abgeschlagenen Hauptes dar. Hierbei wurde auch das Theaterstück über die Heroine, in dem er diese verkörperte, und seine Aufführung genauestens betrachtet und auf die Gleichsetzung sowie Verschmelzung von Judith, Maria und Paul Esterházy hingewiesen, was in Hinsicht der legendären Marienverehrung des Fürsten von großer Bedeutung ist. Judith als Präfiguration Mariens erklärt ebenfalls die Beliebtheit der alttestamentarischen Heroine in seinem Bildprogramm.

Der Gemäldeanalyse und der Betrachtung des Judith-Stücks im Jesuitentheater von Tyrnau folgte der Versuch einer Verortung der 14 Gemälde im Bildprogramm von Schloss Eisenstadt und Burg Forchtenstein – den wichtigsten Residenzen des Fürsten, die er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufwändig aus- und umbauen ließ. Die Inventare gaben hilfreich Aufschluss darüber, dass in den meisten Fällen die Hängung und Platzierung der Gemälde im Falle der Judith-Darstellungen einen politisch-religiösen intendierten Hintergrund hatte. Sie stand vor allem mit der unmittelbaren osmanischen Bedrohung der Esterházy und ihrer Güter in Zusammenhang.

Eine weitere Frage, die sich stellte und der nachzugehen war, war jene nach möglichen Sammlungsvorbildern hinsichtlich des Sujets in großen, bedeutenden Sammlungen des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts. Hier wurden die Gemäldesammlungen von Kaiser Rudolf II. sowie Erzherzog Leopold Wilhelm, aber auch jene von Herzog Maximilian I. von Bayern berücksichtigt. Es war wohl jene Sammlung des Erzherzogs, die

Esterházy in der Wiener Stallburggalerie gesehen haben musste, die ihn am meisten beeinflusst hatte, vor allem, was die raumfüllenden, reduzierten Judith- und Salome-Darstellungen betrifft. Der Fürst besaß das Stichwerk *Theatrum pictorium* von David Teniers, in dem Judiths und Salomes der italienischen Meister festgehalten wurden. Auch eine Begeisterung für Cranach ließe sich vor allem in Bezug zu Leopold Wilhelm begründen, der eine große Zahl an Gemälden des Malers besaß. Eine bedeutende Prägung erfuhren Esterházy's Kunstkenntnis und -geschmack aber zu allererst durch seinen Besuch als junger Mann in München, wo er die Sammlungen von Herzog Maximilian I. von Bayern kurz nach dessen Tod sicherlich noch recht unverfälscht sehen konnte.

Auch Betrachtungen der traditionellen und zeitgenössischen Wiedergabe des abgeschlagenen Hauptes im Kontext der osmanischen Bedrohung waren notwendig, um das Sujet besser verstehen und historisch fassen zu können. Es stellte sich heraus, dass das Judith-und-Holofernes-Thema im Zusammenhang mit den das Abendland bedrohenden Türken bereits bei Donatello's Figurengruppe in Florenz aufgegriffen wurde bzw. interpretiert wurde und bis in die Zeit Esterházy's präsent blieb.

Hieran knüpfte die Analyse der Lebenswelt des Fürsten hinsichtlich der traumatisierenden Schlacht bei Vezekény an, bei der sein Bruder und drei Cousins ums Leben kamen. Die in Erinnerung daran geschaffenen Gemälde und Stiche wurden unter Berücksichtigung des Themas des abgeschlagenen Hauptes genauer betrachtet und die Umsetzung analysiert.

Die Judith-Darstellungen ließen sich schließlich inhaltlich mit den Porträts der gefallenen Familienmitglieder verknüpfen. Sie wurden letztlich mit Judith, Jaël und den einst vorhandenen Tomyris-Darstellungen als Teil des roten Fadens identifiziert, der seinen komplexen Endpunkt in den Marienbildern des Fürsten findet, die in unmittelbarem Bezug zur osmanischen Bedrohung standen. Beim Typus seiner Gemälde blieb der Fürst dem Schema der figurenreduzierten, konzentrierten, monumentalen Halbfigurenbildern der Hauptprotagonisten treu und bei den erhaltenen Gemälden auf Burg Forchtenstein ist stets das abgeschlagene Haupt, niemals aber der Enthauptungsvorgang dargestellt. Es ist keinerlei unterschwellige Erotik spürbar - im Gegenteil, meist herrscht ein In-sich-gekehrt-sein vor. Inspiration und Anknüpfungspunkte zu seinem Sammeln von Gemälden allgemein fand der Fürst in großen, bekannten Sammlungen der Zeit, sammelte jedoch beeinflusst durch die biografischen sowie politischen Umstände und vor allem durch seine religiöse Prägung bewusst und selbstbestimmt in großem Umfang zum Thema des abgeschlagenen Hauptes.

CURICULUM VITAE

14. Juni 1971 geboren in Eisenstadt, Österreich.
Juni 1989 Matura am Neusprachlichen Gymnasium Mattersburg.

Akademische Bildung

- WS 1989 Beginn des Diplomstudiums Kunstgeschichte an der Universität Wien.
SS 1994 Beginn des Diplomstudiums Pädagogik an der Universität Wien.
WS 2008 Beginn des Bachelorstudiums Kunstgeschichte und des Bachelorstudiums Bildungswissenschaft an der Universität Wien.
SS 2009 Abschluss des Bachelorstudiums Kunstgeschichte an der Universität Wien.
WS 2009 Beginn des Masterstudiums Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Berufliche Tätigkeit

- Ab 1989 Diverse Praktika: ORF Burgenland, Reiseveranstalter.
Ab 1995 Kunst- und Kulturvermittlerin für die Burgenländische Landesregierung, die Schönbrunn Kultur- und BetriebsgesmbH und von 1997 bis 2001 v.a. für die Burg ForchtensteinbetriebsgesmbH.
Seit 2002 Angestellt bei der Esterházy Privatstiftung in der Abteilung Sammlungen.

Tätigkeiten über die Jahre in den Bereichen: Besucherbetreuung, Museumspädagogik, Produktentwicklung für den Museumsshop auf Burg Forchtenstein, Museumsmarketing, Ausstellungsmanagement. Konzeption der interaktiven Internetseite für Kinder www.kinder-burg-forchtenstein.at. In den letzten Jahren zuständig v.a. für Forschung und Ausstellungsdidaktik. Publikationen und Mitarbeit an Publikationen für die Esterházy Privatstiftung als Autorin und Redakteurin. Mitarbeit an über 15 Ausstellungsprojekten, Kuratorin und Co-Kuratorin von Ausstellungen auf Burg Forchtenstein, in Schloss Esterházy in Eisenstadt etc.

Akademische Weiterbildung

- 2000 Absolvierung der 2. Internationalen Sommerakademie für Museologie „Museum | Community“ von der „AG theoretische und angewandte Museologie/IFF Wien“ in Gabelhofen/Fohnsdorf.
2007 Absolvierung von Seminaren an der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel zum Bereich Museumspädagogik, Kunst- und Kulturvermittlung sowie Ausstellungsgestaltung und Szenografie.