



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Geschichten und Geschichte.

Die Franzensburg im Schlosspark Laxenburg bei Wien“

verfasst von / submitted by

Ursula Müller-Angerer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 066 835

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

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao.Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei denjenigen bedanken, die zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen haben.

Mein Dank gilt zunächst meiner Betreuerin Ao.Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs, die mir in meiner wissenschaftlichen Herangehensweise große Freiheiten gelassen hat und mich stets mit konstruktiven Anregungen und Hinweisen unterstützte.

Weiters möchte ich Hrn. Dipl. Ingenieur Wolfgang Mastny für den Zugang zum Archiv der SCHLOSS LAXENBURG BETRIEBSGESELLSCHAFT M. B. H danken und dass er mir bei Detailfragen und diversen Begehungen vor Ort zur Seite stand. Bedanken möchte ich mich auch beim KULTUR- UND MUSEUMSVEREIN LAXENBURG, insbesondere Obmann Ing. Friedrich Decker, für den Zugang zum Foto- und Bildarchiv des MUSEUM LAXENBURG. Auch meinen Kolleginnen, den Burgführerinnen und Burgführern der Franzensburg, möchte ich für die vielen Gespräche und konstruktiven Überlegungen danken.

Für alle Ratschläge, alle „Lerndates“ und den berühmten „Blick von außen“ bedanke ich mich bei einer Kollegin, die zu einer guten Freundin geworden ist. Meinen Studienkolleginnen, die mich seit Studienbeginn und insbesondere in den letzten Etappen begleitet haben und zu meinen engsten Freundinnen geworden sind, möchte ich besonders danken. Ob Korrekturlesen, organisatorische Fragen oder wissenschaftlicher Austausch, sie waren zu allem bereit.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Eltern, die mir das Studium erst ermöglichten und meine Leidenschaft unterstützen.

Alle Höhen und Tiefen, die einem beim Schreiben einer Masterarbeit unterkommen, hat vor allem einer miterleben müssen. Meinem Freund gilt für seine Unterstützung in jeglicher Form daher mein besonderer Dank.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung - Zur Baugeschichte, dem historischen Kontext und dem aktuellen Forschungsstand	1
1. Leitmotive einer Traumwelt	8
1.1 Eine Insel der Seligen? Jenseitsbezüge im Rittergau	9
1.2 Franz und der letzte Ritter – Wem „gehört“ die Franzensburg?	19
1.3 Die Franzensburg und geheime Bruderschaften: ein Paradoxon	30
2. Ein interaktives Museum	42
2.1 Schauturniere, Gerichtsprozesse und Schauerromantik: Das Publikum als Teil der inszenierten Märchenwelt	43
2.2 Des Kaisers neue Kleider: wie inszeniert sich Franz für sein Publikum?	52
2.3 Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?	67
3. Die Franzensburg als Denkmal der „Casa Austria“	78
3.1 Vom römisch-deutschen Kaiser zum österreichischen Monarchen: die Franzensburg als Biografie ihres Auftraggebers	80
3.2 Die Suche nach der eigenen Historie: Die Franzensburg als Denkmal österreichischer und habsburgischer Identität	90
4. Man kann dieses Jahrhundert trotzende Werk der Baukunst aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachten ...	100
4.1 ... als Sammlung von jenen merkwürdigen Alterthümern aus welchem es besteht, und die darin aufbewahrt werden ...	101
4.2 ... oder als Kunstwerk	106
„Zehn Arten, vom Mittelalter zu träumen“ – Die Forschungsergebnisse	117
Anhang	123
Literaturverzeichnis	146
Abbildungsnachweis	157
Abbildungsteil	165
Abstract	227

Einleitung - Zur Baugeschichte, dem historischen Kontext und dem aktuellen Forschungsstand¹

„Wollte man ein Ranking der absurdesten Orte habsburgischer Herrschergeschichte erstellen, es gebührte – neben der Eingeweide-Ablagestätte in der Herzogsgruft unter dem Stephansdom und dem Freiluft-Walhalla am Heldenberg zu Wetzdorf – dem Schlosspark Laxenburg ein Platz unter den Spitzenreitern: Waren die gruseligen Büsten am Heldenberg Produkte der privaten Obsession eines Kriegsgewinners, handelte es sich bei der um 1800 erfolgten Umwandlung des Laxenburger Parks in ein altdeutsches Disneyland – Rittergau nannten sie es damals – um ein Projekt, das vom Kaiserhaus selbst betrieben wurde: Gegen die eben nicht nur aus Frankreich andrängenden Gespenster der Revolution berief sich die herrschende Familie auf ihre tiefe Verwurzelung in der Geschichte und beschwor insbesondere die Kräfte des mittelalterlichen Rittertums.“²

Der Historiker Anton Tantner gibt mit diesem Ausschnitt seines Artikels *„Das Disneyland der Habsburger. Der altdeutsche Rittergau im Laxenburger Schlosspark“* wohl den vorherrschenden Eindruck der meisten Besucher:innen dieser weitläufigen Gartenanlage wieder. Die verspielte Architektur, die Insellage, die Tatsache, dass es sich um eine „nachgemachte“ Ritterburg handelt - all das verleitet dazu, die Anlage als kuriosen, nicht ernstzunehmenden, verkitschten Vorläufer amerikanischer Themenparks abzutun. Diesem Vorurteil durch gründliche, ernsthafte Forschung einerseits entgegenzutreten und es gleichzeitig als eine mögliche Interpretation gelten zu lassen und damit zu ergänzen, war ausschlaggebend für die Themenwahl dieser Arbeit.

Der Schlosspark von Laxenburg südlich der Stadt Wien gilt als einer der bedeutendsten Landschaftsgärten Österreichs. In seiner mehrere Jahrhunderte übergreifenden Geschichte als Jagdgebiet und Erholungsrefugium der Familie Habsburg³ war die Periode unter Kaiser Franz

¹ Vorab ein Hinweis zu Zitaten aus originalen, zeitgenössischen Textquellen in dieser Arbeit: zur leichteren Lesbarkeit wurde bei Namensbezeichnungen und Textzitaten die damalige Orthographie beibehalten und nicht auf jede (heute unübliche) Schreibweise verwiesen.

² Anton Tantner, *Das Disneyland der Habsburger. Der altdeutsche Rittergau im Laxenburger Schlosspark*, Gastbeitrag in: Wolfgang Schmale, *Mein Europa* (Blog), 30.07.2019 (14.12.2022), URL: <https://wolfgangschmale.eu/anton-tantner-das-disneyland-der-habsburger/>. Anm.: Eine kürzere Fassung erschien zuerst in: Augustin. Die erste österreichische Boulevardzeitung, Nr. 476, 13.2.2019, S. 23.

³ Laxenburg, unter den Babenbergern von den „Herren von Lachsendorf“ verwaltet, kam bereits Anfang des 14. Jahrhunderts in den Besitz der Habsburger und entwickelte sich in Folge zu einem beliebten Sommersitz. Das heute sogenannte „Alte Schloss“ mit Baukern aus dem 13. Jahrhundert zeugt von dieser frühen Nutzung des Orts. Im 18. Jahrhundert stieg die Popularität der Residenz, so entstand unter Maria Theresia ab 1756 durch Käufe und Zubauten etwa das neue Sommerschloss, der „Blaue Hof“. Vgl. dazu Springer/Hafner-Düringer/Platt/Heidenreich 2013, S. 21 und 133-135; Häusler 2006, S. 2; Hajós/Bódi 1998, S. 70.

II./I. sicherlich die prägendste für die heutige Erscheinung des Areals. Mit Franz und dem in seinem Auftrag ab 1798 bis 1836 gestalteten Rittergau erhielt der Schlosspark ein Gelände, welches historischen Revisionismus, musealen Anspruch, Denkmalcharakter und Unterhaltungswert in sich zu vereinen versuchte. Die sogenannte Franzensburg stellt in dieser vielschichtigen Programmatik das geographische als auch ikonologische Zentrum dar. Damals noch als „*Gartenhaus in Gestalt einer gothischen Burgveste*“ bezeichnet⁴ wurde sie 1798 begonnen⁵ und steht bis heute inmitten eines künstlich angelegten Teiches. Weitere „mittelalterliche“ Bauten im Rittergau waren der Turnierplatz, die Rittersäule, die Rittergruft und die Meierei. Von letzterer ist allerdings nur noch der Taubenschlag erhalten.⁶ Die Verwendung von Spolien besonders aus Nieder- und Oberösterreich zeichnet die Franzensburg aus. Bauteile kamen zum Beispiel aus dem Stift Klosterneuburg und dessen Capella Speciosa.⁷ Diese fanden etwa im Speisetrakt und in der Kapelle der Franzensburg ihren Platz. Aus dem aufgelassenen Kloster Waldhausen beschaffte man Dachziegel und Quadersteine.⁸ Mittelalterliche Glasfenster ließ man aus der Kirche Maria am Gestade, der Pfarrkirche Heiligenkreuz, dem Kloster Säusenstein, der Stadtpfarrkirche Steyr, der Kartause Gaming und der Schlosskirche Pöggstall kommen und setzte sie in den verschiedensten Räumen ein.⁹ Werner Telesko nennt die Franzensburg in Anbetracht dessen gar ein „*geschichtsträchtiges Reliquiar*“.¹⁰ Gleichzeitig entstanden für die Franzensburg, besonders in der Innenausstattung, mehrere Einrichtungsgegenstände im „neugotischen“ Stil.¹¹

Mit der Weihe der Burgkapelle am 15. Oktober 1801 kam die erste Phase des Baus zu einem Ende.¹² Zwei Tage später konnten die ersten Besucher folgende Räume bereits besichtigen: den Rittersaal, die Aussichtsplattform am Hohen Turm, die Pfaffenstube, die Alte Burgvogtei, das Verlies, den Gesellschaftssaal, die Waffenkammer, das Wohnzimmer des Burgherren, den Trunksaal, das Schlafzimmer der Burgfrau mit Vorraum, Spinnstube und Toilettezimmer und schließlich den Thronsaal mit anschließender Kapelle.¹³ Neben dieser Schauburg stand damals

⁴ Hajós 2006, S. 58-59, nach einem Rapport an Michael Riedl vom 8. Dezember 1798. vgl. dazu ebenda im Anhang Schober 2006, S. 303, Quellen, Nr. 99.

⁵ Hajós 2006, S. 58.

⁶ Hanzl-Wachter 2006, S. 191.

⁷ Hanzl 1998, S. 37.

⁸ Hanzl 1998, S. 37.

⁹ Winkler 1998, S. 61.

¹⁰ Telesko 2006, S. 177.

¹¹ Ottillinger 1998, S. 49.

¹² Hanzl 1998, S. 37.

¹³ Ottillinger 1998, S. 48-49, vgl. Hanzl 1998, S. 38. Siehe dazu im Anhang dieser Arbeit den farblich aufbereiteten Grundriss.

durch einen Wasserlauf getrennt eigenständig der Knappenhof mit den Wirtschaftsräumen, den Wohnungen der Burgwächter, der Waffen- und Sattelkammer und dem Ritterbad.¹⁴

Schon bald wurde der Wunsch nach einer Vereinigung der Burg mit dem Knappenhof geäußert.¹⁵ Die Erdwälle und Befestigungen rund um die Festung wurden zunehmend entfernt und der Teich vergrößert, bis die Anlage 1807 tatsächlich auf einer freien Insel stand.¹⁶ Man entfernte die beiden Brücken und errichtete einen neuen monumentalen Zugang von Westen her mit einem Torturm.¹⁷ Für den Vereinigungsbau wurden mehrere Pläne vorgelegt, jedoch ein solcher nicht vor 1822 realisiert.¹⁸ 1808 plante man erstmals eine sogenannte „*Kommunikations-Fahrtbrücke*“,¹⁹ also eine Fähre, welche schließlich 1811 in Betrieb genommen wurde.²⁰ 1812 bis 1814 baute man den südöstlichen Eckturm der Franzensburg zu einer Schatzkammer mit Vitrinen um.²¹

Nach längerem Baustopp begann man ab 1822 wieder mit der geplanten Vereinigung der beiden Bauten, die Pläne stammen von Georg Felbinger.²² Die Ritterwohnung wurde aufgestockt, die Erlebniswelt derselben wurde durch ein dynastisches Programm mit Ruhmeshalle (Lothringersaal) und Ahnengalerie (Habsburgersaal) abgelöst.²³ Dies war allerdings nur eine andersartige Ausführung einer weit älteren Idee: man hatte in der Nähe der Franzensburg bei der heutigen Grottenanlage schon um 1800 den Nachbau der originalen Habsburg im Aargau mitsamt Ahnengalerie geplant, diesen jedoch nie ausgeführt.²⁴ Im Todesjahr des Kaisers 1835 wurde das westliche Tor zugemauert (heute befindet sich dort das Durchgangszimmer zum Zimmer der Kammerzofe), da man nun auch über den Vogteihof die Burg erreichen konnte.²⁵ Bis etwa 1850 wurden noch einzelne Gemälde oder Ausstellungsstücke ausgetauscht,²⁶ dies wirkte sich jedoch nicht weiter auf die Ikonologie aus.

Die für die Entstehung der Franzensburg wichtigste Person war, neben Kaiser Franz II. /I. und dessen zweiter Frau Marie Thérèse, der Schlosshauptmann Michael Riedl.²⁷ Dieser wurde 1798 Oberaufseher für Bau- und Gartenwesen im Laxenburger Park²⁸ und blieb bis ins Jahr seiner

¹⁴ Hanzl 1998, S. 37. Siehe dazu im Anhang dieser Arbeit den farblich aufbereiteten Grundriss.

¹⁵ Hanzl 1998, S. 39.

¹⁶ Hanzl 1998, S. 41.

¹⁷ Hanzl 1998, S. 41-42.

¹⁸ Hanzl 1998, S. 44.

¹⁹ Schober 2006, S. 314, Quellen, Nr. 162.

²⁰ Hanzl 1998, S. 42.

²¹ Hanzl 1998, S. 44.

²² Hanzl 1998, S. 44.

²³ Hanzl 1998, S. 45. Siehe dazu im Anhang dieser Arbeit den farblich aufbereiteten Grundriss.

²⁴ Hanzl 1998, S. 45-47.

²⁵ Hanzl 1998, S. 47.

²⁶ Winkler 1998, S. 68-69; Bürgler 1998, S. 80-88.

²⁷ Hajós 2006, S. 58.

²⁸ Hajós 2006, S. 58.

Pensionierung 1849 für Laxenburg zuständig.²⁹ Vor allem in den Anfangsjahren der Franzensburg hatte er „[...] ohne Beyhabung eines Architecten den aus blossen von ihm mühsam gesammelten Alterthümern zusammengesetzten Bau der Franzensburg [...] entworfen [...] und zum allgemeinen Lobe der größten Sachkundigen ausgeführt [...]“.³⁰

Die Franzensburg erlebte also noch während ihrer Bauzeit einige bauliche und ideelle Adaptionen, die es ermöglichen, den Bau unter mehreren Blickwinkeln hinsichtlich seiner Konzeption und Funktion zu betrachten. Auch die bisherige Forschung definiert dieses vielschichtige Bedeutungsnetz der Franzensburg unter Leitideen wie „ideale Ritterwelt“, „Museum altdeutscher Denkmäler“, „Rückzugsort“ und „habsburgisches Pantheon“.³¹ Josef Zykans Untersuchungen zu Laxenburg aus dem Jahr 1969 bilden als erste große wissenschaftliche Bearbeitung der Anlage nach Kriegsende den Grundstock der neueren Forschung. Führer durch die Franzensburg, wie etwa der von Wolfgang Häusler von 2006, liefern wichtige Daten zur Baugeschichte und den einzelnen Ausstellungsstücken. Ein letztes großes Forschungsprojekt zu Schloss und Park aus dem Jahr 2006 blieb jedoch unvollendet. Von den geplanten drei Bänden erschien nur einer zur Gartenanlage, die verbliebenen zwei zur Franzensburg wurden nur in sehr stark gekürzter Ausgabe ohne genaue Quellenangaben, lediglich mit einer Literaturliste, schon 1998 während der dazu laufenden Forschungsarbeit publiziert. Werner Telesko beschäftigte sich 2006 in seinem Band „Geschichtsraum Österreich - Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts“ vorwiegend mit dem Denkmal- und Legitimitätsanspruch der Programmatik. Kleinere Artikel aus jüngerer Zeit bringen kaum frische Blickwinkel und Ergebnisse. Somit existiert bis heute nur eine in den Grundzügen skizzierte Bedeutungsanalyse, deren tiefere Kontextualisierung und Untersuchung jedoch noch aussteht.

Hier setzt die Fragestellung dieser Arbeit an. Attribute, die der Franzensburg seit jeher zugesprochen werden, sollen kritisch hinterfragt und dazugehörige historische Verflechtungen erhoben werden. Dabei sollen nicht die einzelnen Spolien und Kunstgegenstände im Fokus stehen, sondern die Franzensburg als eigenständiges Werk betrachtet werden. Vier Aspekten wird hierbei besondere Beachtung geschenkt:

²⁹ Hajós 2006, S. 133.

³⁰ Hajós 2006, S. 58. vgl. dazu ebenda im Anhang Schober 2006, S. 332, Quellen, Nr. 218.

³¹ Vgl. dazu u. a. Hanzl 1998, S. 35 und 47; Ottillinger 1998, S. 59 (Ottillinger verwendet den bis heute in der Laxenburger Tourismuswerbung geflügelten Begriff „Schatzhaus Österreich“), Häusler 2006, S. 9 und 12-13; Telesko 2006, S. 174-185. Hierzu muss angemerkt werden, dass die im Haupttext genannten Begriffe nicht eins zu eins von den genannten Autor:innen verwendet werden, sondern den allgemeinen Konsens der Forschung in Schlagwörtern zusammenfassen sollen.

Im ersten Kapitel erfolgt eine kritische Auseinandersetzung mit den ikonographisch-ikonologischen Motiven der Franzensburg und des dazugehörigen Rittergaus. Mit der Frage nach den Jenseitsbezügen in der Anlage, den wiederholten Verweisen auf Kaiser Maximilian I. und diffusen Andeutungen von Symbolen der Freimaurer und Templer, werden die populärsten Punkte der ikonographischen Zuschreibungen aufgegriffen und mithilfe einer ausführlichen Diskursanalyse nach heutigen Maßstäben bewertet und einer eventuellen Neuinterpretation unterzogen.

Im nächsten Teil wird die Idee der Franzensburg als real begehbare, ideale Ritterwelt mit musealem Anspruch bearbeitet. Das dazugehörige erste Unterkapitel beschäftigt sich mit der Rezeption des zeitgenössischen Publikums und inwiefern dieses in die Programmatik der Franzensburg miteinbezogen wurde. Hierbei werden vornehmlich Berichte, die im Zuge von Reisen und Führungen entstanden sind, als Quellen herangezogen. Anschließend wird hinterfragt, wie sich Franz den Besucher:innen seiner Burg präsentiert und welche vielschichtige Interpretationsmöglichkeiten sich dabei hinsichtlich des Legitimitäts- und Herrschaftsanspruchs ergeben. Hierbei soll vor allem auf kostümgeschichtliche Aspekte eingegangen werden und der häufig im Zusammenhang mit der Franzensburg verwendete Begriff der „altdeutschen Tracht“ als adäquate Beschreibung hinterfragt werden. Zum Schluss folgt eine tiefgehende Analyse des musealen Anspruchs innerhalb der Franzensburg. Hauptsächlich soll hier untersucht werden, inwiefern eine historisch korrekte Darstellung des Mittelalters und der habsburgischen Familiengeschichte hinter einer idealisierten Vorstellung derselben zurückbleibt.

Das dritte Kapitel ist der Franzensburg in ihrer Rolle als habsburgisches Denkmal gewidmet. Hierbei sollen zwei mögliche Lesarten dieses Narratives aufgezeigt werden. Zunächst wird die Franzensburg als steingewordene Biographie ihres Auftraggebers beleuchtet, dessen Werdegang vom römisch-deutschen Kaiser zum österreichischen Monarchen unter Skizzierung wichtiger Meilensteine seines persönlichen Lebens erzählt wird. Darauf folgt eine tiefgehende Analyse der identitätsstiftenden Funktion der Burg. Habsburgische und österreichische Geschichte werden vor dem Hintergrund des zerfallenden römisch-deutschen Reiches und des aufstrebenden Nationalismus zelebriert, womit die Franzensburg auch Ausdruck der komplexen Identitätssuche eines „habsburgischen Österreichs“ wird. Auf welche geschichtlichen Ereignisse und Gründungsmythen hierbei zurückgegriffen wird und warum, wird anhand einer Diskursanalyse erläutert.

Das letzte Kapitel greift ein häufig diskutiertes Thema rund um die Franzensburg auf: die Dualität zwischen Spolien und neuen Kunstwerken bei gleichzeitiger narrativ-ikonologischer

Einheitlichkeit – kurz die Frage nach einem „Gesamtkunstwerk Franzensburg“. Die Begriffe „Sammlung“ beziehungsweise „Gesamtkunstwerk“ sollen in Bezug auf die Franzensburg getrennt diskutiert werden. Sowohl stilgeschichtlich als auch ikonologisch hinterfragt, soll beiden Interpretationsmöglichkeiten Raum gegeben werden. Gleichzeitig wird versucht, die Sammlungsgeschichte und die Umstände der Spolienbeschaffung zu rekonstruieren.

Um die Forschungsergebnisse zusammenzufassen, soll Umberto Ecos Aufsatz „Zehn Arten, vom Mittelalter zu träumen“ als inhaltlicher Leitfaden dienen. Die zehn Thesenpunkte Ecos lassen sich größtenteils deckungsgleich auf das vielschichtige Bedeutungsnetz, das die Franzensburg in sich vereint, umlegen und scheinen somit ideal für abschließende philosophische, literarische und kunstgeschichtliche Reflexionen. Im Anhang folgt außerdem ein Inventar zur Ausstattung der Franzensburg im Laufe der wichtigsten Bauphasen und geschichtlichen Ereignisse, um den Leser:innen einen Überblick über die Franzensburg im Wandel der Zeit zu geben.

Ein ergänzender Bestandteil der Forschungsarbeit werden, neben ikonographischen Untersuchungen und Vergleichen angesichts des großen narrativen Aspekts der Franzensburg, auch literaturtheoretische Überlegungen sein, die als Hilfsmethode zum tieferen Verständnis der dichten Assoziationsmöglichkeiten zur Franzensburg herangezogen werden. Darüber hinaus erfolgt eine genaue Recherche der Reise- und Führungsberichte zur Franzensburg im Zeitraum von 1798-1840. Dies geschieht, um ein Gefühl für die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Überlegungen der Zeitgenossen Kaiser Franzens zu bekommen und diese mit zeitgleichen kulturgeschichtlichen und politischen Strömungen zu kontextualisieren. Diese Aufarbeitung ist von besonderer Bedeutung, da in den aktuellsten Hauptnachsschlagwerken zur Franzensburg aus den Jahren 1998 und 2006 lediglich eine Literaturliste vorliegt, die jedoch, vor allem was zeitgenössische Quellen angeht, durchaus erweitert werden kann. Zudem fehlen in der 1998 erschienenen stark gekürzten Fassung des bereits erwähnten, größer geplanten Projektes wichtige weitere Quellen aus der Entstehungszeit der Franzensburg, die für ihren historischen und programmatischen Kontext jedoch essenziell sind.

Darüber hinaus liefern diese genauen Beschreibungen einen guten Überblick zu den Ausstellungsstücken und deren Standorten innerhalb der Franzensburg im frühen 19. Jahrhundert. Zusammen mit einem Inventar aus 1918 und diversen bildlichen Darstellungen der Innenräume ist somit der Grundstock gelegt, eine bestmögliche Wiedergabe der zeitgenössischen Ausstattung zu rekonstruieren. Besonders nach 1945 wurden einzelne Stücke umgestellt oder in andere Museen überstellt. Daher entspricht die aktuelle Aufstellung teilweise

nicht mehr der originalen, weshalb die Programmatik der Franzensburg für das heutige Publikum nicht mehr in gleicher Weise nachvollziehbar ist. Zur leichteren Übersicht soll daher im Anhang der Arbeit eine Rekonstruktion der Ausstattung im Laufe der Zeit bis 1850 (ein Jahr nach der Pensionierung Schlosshauptmann Riedls) der aktuellen Aufstellung gegenübergestellt werden. Dies bietet einen Überblick über die veränderungsreiche Ausstattungsgeschichte und soll als schnelle Nachschlagemöglichkeit dienen.

Wie aus dieser Einleitung hervorgegangen sein dürfte, befinden wir uns in einem vorwiegend narrativen Kunstwerk, dessen Erzählfäden zunächst wohl entweder sehr verknäult oder im Gegenteil überhaupt nicht verknüpft zu sein scheinen. Indem wir mehreren Hauptsträngen, nennen wir sie provokant rote Fäden, pro Kapitel folgen, erschließt sich uns hoffentlich ein verständliches Erzählmuster. Öffnen wir also den Buchdeckel und beginnen zu lesen und zu reflektieren – betreten wir den Rittergau.

1. Leitmotive einer Traumwelt

Der Rittergau bildet innerhalb des Schlossparks eine Eigenikonologie und grenzt sich durch Bepflanzung und spezifische Programmatik vom restlichen Areal sowohl ästhetisch als auch ideell ab. Seine Bedeutung als Denkmal, Museum und Erlebniswelt lässt sich im Grunde erst näher entschlüsseln, wenn man ihn wie eine Art großes Gemälde mitsamt seinen ikonographischen Eigenheiten behandelt - eine Vorgangsweise, die wohl nur im Sinne einer „pittoresken“ Landschaftsgestaltung sein kann.³²

Hanzl-Wachter ordnet den einzelnen Ausstattungsbauten Symboliken zu, die sich wie eine Anleitung zur idealen Herrschaft lesen.³³ Die Franzensburg als „Schatzhaus“ des Kaisers und Wohnung eines imaginierten Ritters steht in den ersten Plänen einer (nie ausgeführten) Kopie der originalen Habsburg im Aargau³⁴ gegenüber, die mit einer Ahnengalerie der kaiserlichen Familie bestückt werden sollte. Diese dynastiegeschichtlichen Hauptszenarien werden durch kleinere Bauten ergänzt, die herrschaftliche Sittenhaftigkeit illustrieren. Die Rittergruft verweise auf „*religiöse Verantwortung*“, die Rittersäule auf die Jurisdiktion, die Meierei auf die Wirtschaft und der Turnierplatz sei stellvertretend für glanzvolle Hoffeste. Diese durchaus einleuchtende ikonologische Deutung des Rittergaus und seiner Gebäude bricht die Bedeutungsdimension der Anlage auf fast banal wirkende Aussagen herunter.

Einer solchen Interpretation will im Folgenden nicht zwingend widersprochen werden. Der Rittergau und insbesondere sein narratives Zentrum, die Franzensburg, führt verschiedene Traditionen und Bedeutungsebenen zusammen, die nicht immer aus fass- oder sichtbaren Symbolen bestehen, sondern sich oftmals auch nur als Konzepte oder Ideen beschreiben lassen, die wiederum Vorwissen oder Kontextualisierung benötigen, um greifbar werden zu können – nicht umsonst gab es schon zur Entstehungszeit Führungspersonal, das den Besucher:innen diese mittelalterliche Welt näherbringen sollte.³⁵ Allein die Einbettung der vielen Handlungsstränge – wie Ahnenkult, Herrscherrepräsentation, Museum, Denkmal, Erlebniswelt und Sehnsuchtsort – in einen mittelalterlichen Schauplatz bietet eine Fülle von Assoziierungsmöglichkeiten. Sie spannen einen weiten Bogen von romantischer Vergangenheitsklärung bis zu identitätssuchenden Nationalismusbestrebungen.³⁶ Folglich

³² Hajós 2006, S. 114. Hajós bezeichnet die Teichlandschaft mit Burg als „*lebendiges Gemälde*“. Zum Begriff des „Malerischen“ bzw. „Pittoresken“ in der Gartenkunst vergleiche das Kapitel 2. *Der Garten als Bild* unter Seeber 2020, S. 241-254

³³ Hanzl-Wachter 2006, S. 198-199.

³⁴ Auch „Havisberg“ oder „Habichtsburg“ genannt, stellt diese die Stammburg des Herrscherhauses im Kanton Aargau südwestlich von Brugg dar, siehe Ernst Bruckmüller (Hg.), „Habsburger“, in: Ders. (Hg.), *Österreich Lexikon in drei Bänden*, Band II H-Q, Wien 2004, S. 3.

³⁵ Hanzl-Wachter 2006, S. 199-200.

³⁶ Dazu mehr in den weiteren Kapiteln dieser Arbeit.

scheint kaum eine allgemein gültige Interpretation möglich zu sein, vielmehr soll der Horizont einer möglichen Lesart des Rittergaus erweitert werden. So manche Anspielungen, Zitate, Rückbezüge und Verweise offenbaren sich den Besuchenden der Anlage nur in Details, andere wiederum ergeben sich aus kontextuellen Bezügen des umfassenden Formenrepertoires, aus dem geschöpft wurde. Nicht alle müssen zwangsmäßig von den Verantwortlichen auch intendiert worden sein. Die aus der Literaturtheorie entlehnte Idee vom „Tod des Autors“³⁷ muss wohl auf ein so vielschichtiges und vor allem narratives Werk wie den Rittergau zutreffen, zumal dessen öffentlicher Zugang und reiner Präsentationscharakter schon damals eine „Leserschaft“ voraussetzte, die in diversen Reiseberichten auch ihre eigenen Deutungen veröffentlichte.³⁸

Mit Jenseitsbezügen innerhalb des Rittergaus und der Franzensburg, den Anspielungen auf Kaiser Maximilian I. und den Geist geheimer Bruderschaften, der über der gesamten Anlage zu schweben scheint, seien drei Themen herausgefasst, die immer wieder in der bisherigen Forschung angeschnitten wurden. Deren gründlichere Untersuchung stand jedoch noch aus. Ihre Ikonologie soll in Folge diskutiert, kontextualisiert und wenn nötig ihre Bedeutung hinterfragt werden.

1.1 Eine Insel der Seligen? Jenseitsbezüge im Rittergau

Über dem Rittergau, bestehend aus der Franzensburg (Abb. 1), dem Turnierplatz (Abb. 2), der gotischen Brücke mit der Grotte (Abb. 3), der Rittersäule (Abb. 4), der Rittergruft (Abb. 5) und der heute nicht mehr vorhandenen Meierei (Abb. 6), scheint eine merkwürdig intendierte Melancholie zu schweben. Als Reproduktionstätte des Mittelalters und Rittertums vermittelt er allein durch diese historische Rückschau den Eindruck eines sehnsuchtsvollen Versuchs, eine nicht mehr erlebbare Epoche vergegenwärtigen zu wollen. Besonders die Grabstätte für einen imaginären Ritter beeinflusst wohl die elegische Wahrnehmung der Anlage als fiktiven

³⁷ „*La mort de l'auteur*“ ist ein 1968 erschienener Essay des französischen Literaturtheoretikers Roland Barthes, der darin eine der wichtigsten Thesen der poststrukturalistischen Texttheorie vorstellt. Barthes wendet sich gegen die traditionelle Vorgangsweise der Literaturwissenschaft, die einen Text vornehmlich unter Berücksichtigung der Intention der Autor:innen untersucht und interpretiert. Ähnlich sieht dies Michel Foucault, der der Idee einer: s schöpferischen, allmächtigen, der Selbstreflexion fähigen Autor:in die des „Menschen als ein Ensemble von Strukturen“ gegenüberstellt. Der Text entwickelt somit ein Eigenleben, er wird zu einer Repetition und Variation anderer Texte, dessen alleinige Interpretation nicht mehr in der vermeintlichen Autor:innen-Intention besteht. Diese wird nur zu einer von vielen legitimen Lesarten. Der „Tod des Autors“ ermöglicht gleichsam die „Geburt des Lesers“. Vgl. dazu Hans Jürgen Wulff, Tod des Autors, in: Das Lexikon der Filmbegriffe, zuletzt geändert am 23.03.2022 (01.09.2022), URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:toddesautors-2297>.

³⁸ Hier sei insbesondere Julius Maximilian Schottky genannt, der seine Beschreibung der Franzensburg immer wieder mit eigenen Assoziationen zur Anlage spickt. Zu nennen wären u. a. das Ritterbad, welches er mit der Sage um den Felsen Apor in Verbindung bringt, zudem meint er in der einen Turm bekrönenden Ritterfigur eine Anspielung auf eine Satire zu Voltaire zu erkennen. Vgl. dazu Schottky 1820, S. 36 und 39.

Wohnort eines verbliebenen Edelmannes, der nie tatsächlich genannt wird.³⁹ In seiner Gesamtheit vermittelt der Rittergau ein Klagegedicht auf eine als vermeintlich glorreich verklärte Vergangenheit, die gleichzeitig zum romantischen Sehnsuchtsort wird. Den Rittergau jedoch als reine Stätte der wehmütig-nostalgischen Traumverwirklichung zu bezeichnen, vernachlässigt die Hinweise darauf, dass das Areal auch als Jenseits gelesen werden kann. Eine derartige Lesart ist dem Rittergau nicht allein eigen. Vielmehr muss sogar darauf hingewiesen werden, dass im Gegensatz zu anderen englischen Landschaftsgärten die Todes- und Jenseitssymbolik teilweise nur fragmentarisch übernommen wurde. Durch die Vielzahl an der im Rittergau kulminierenden ikonologischen Handlungsstränge kann sie nur als ein Teilaspekt dieser Narration verstanden werden.

Eine dahingehende Interpretation wird allein schon durch die bewusste Abgrenzung des Rittergaus vom restlichen Schlosspark begünstigt. Er bildet dort eine eigene kleine Welt. Dieser Eindruck entsteht nicht nur ideell durch die in sich geschlossene Programmatik, sondern wird dem Besuchenden auch visuell vermittelt. Es war im Sinne einer historischen Rückschau, dem Lustwandelnden auch einen Eindruck des „düsteren Mittelalters“ zu geben, indem man den Rittergau im wahrsten Sinne des Wortes mit Nadelbäumen verfinsterte, während man im Rest des Schlossparks Laubhölzer als Bepflanzung bevorzugte.⁴⁰ Widemann spricht etwa von einem „*jungen Wald von Tannen und Fichten*“⁴¹ als er die erst vor kurzem vollendete Franzensburg im Zuge eines Ausflugs um 1805 besichtigte und beschrieb. Franz von Paula Gaheis bemerkt im Juli 1802 dazu, dass die Anlage „[...] mit der Zeit eine Waldung von Tannen, Fören, Lerchenbäumen und anderen Holzarten bilden [wird], die so recht mit dem Aufenthalte von Rittern übereinstimmen.“⁴² Damit gibt Gaheis im Grunde den allgemeinen Konsens der Forschung vor, dass diese spezielle botanische Gestaltung als „mittelalterliche“ Bepflanzung zu lesen sei.⁴³ Während diese Interpretation natürlich zweifelsfrei haltbar und auch zeitgenössisch offensichtlich eben unter anderem von Gaheis so vorgenommen wurde, soll dennoch darauf hingewiesen werden, dass immergrüne Nadelhölzer auch insbesondere mit

³⁹ Zur vermeintlichen Identifizierung dieses Ritters mit Kaiser Maximilian I. oder Franz II./I. selbst siehe das Kapitel 1.2 *Franz und der letzte Ritter – Wem „gehört“ die Franzensburg?*

⁴⁰ Bódi 2006, S. 262. Mittlerweile wurde dieser strenge Koniferenwald aus ökologischen Gründen in einen Mischwald umgewandelt, vgl. dazu Bódi 2006, S. 267.

⁴¹ Widemann 1805, S. 71.

⁴² Gaheis 1804a, S.66.

⁴³ Vgl. dazu u. a. Hajós/Schober 1998, S. 32; Bódi 2006, S. 262.

Unsterblichkeit assoziiert wurden.⁴⁴ Nicht umsonst wurden Nadelbäume im 19. Jahrhundert zunehmend bevorzugt auf Friedhöfen gepflanzt.⁴⁵

Den Rittergau als „Friedhof“ zu lesen wäre wohl zu radikal, doch sind die thematischen Verbindungen mit Totenkulten nicht von der Hand zu weisen: schon in spöttischen Bemerkungen gegenüber der englischen Gartenkunst hieß es von französischen Kritiker:innen, die Engländer würden in ihren Gärten keine Elysien, sondern Friedhöfe errichten.⁴⁶ Das Zeitalter der Empfindsamkeit erwies sich als idealer Nährboden für gartengestalterische Neuerungen im Sinne einer naturreligiös anmutenden Überhöhung der alten Vorstellung vom Garten als paradiesischem Ort.⁴⁷ Die Vorstellungen der mythologischen Orte Elysium, das Reich der Seligen, und dem schäferromantischen Arkadien mit dem dortigen Grab des Hirten Daphnis⁴⁸ verschmolzen in den aufkommenden Gartenkonzeptionen zunehmend.⁴⁹ Die Affinität zu gärtnerischen Grabdenkmälern entwickelte sich etwa zeitgleich auch in Deutschland. So schreibt etwa Christian Cay Lorenz Hirschfeld in seiner *„Theorie der Gartenkunst“* (1779-1785), Grabdenkmäler sollten bevorzugt in „sanftmelancholisch“ ausgeführten Gartenarealen aufgestellt werden.⁵⁰ Als eben eine solche „sanftmelancholische“ Landschaftspartie präsentiert sich auch der Rittergau. Der Hang zur Wehmut dürfte am Ende des 18. Jahrhunderts auch in Österreich angekommen sein,⁵¹ schließlich rätselte man bereits 1776 in der Wiener Realzeitung über die *„Ursachen der Melancholie der Engländer“*. Künstliche und reale Grabmäler bildeten ab diesem Zeitpunkt auch hier einen festen Bestandteil des gärtnerischen Formenrepertoires⁵² – die Rittergruft verwirklicht diese jenseitigen Gedanken im Schlosspark Laxenburg am deutlichsten.

⁴⁴ Schmied 2002, S. 185. Schmied bemerkt, dass immergrüne und langlebige Pflanzen allgemein intuitiv mit Unsterblichkeit verbunden wurden.

⁴⁵ Schmied 2002, S. 183-185. Schmied äußert sich auf diesen Seiten auch zu anderen symbolbehafteten Bäumen wie etwa der Trauerweide und stellt ebenso eine Verbindung zwischen Parks und Friedhöfen her.

⁴⁶ Hajós 1989, S: 91-92.

⁴⁷ Buttlar 1995, S. 79.

⁴⁸ Bereits Vergil schreibt in einer 5. Ekloge vom Hirten Daphnis, der sich wünscht, in einer Landschaft begraben zu werden. Als „Urbild“ einer Begräbnisstätte in der Natur wirkte dieses Motiv besonders durch den 1502 von Jacopo Sannazaro geschriebenen Schäferroman „Arcadia“ bis weit ins 18. Jahrhundert sowohl in Malerei als auch Literatur nach. In Bezug auf die bildliche Kunst wären Nicolas Poussins Gemälde „Die arkadischen Hirten“ aus dem 17. Jahrhundert zu nennen. Trotz erheblicher formaler Unterschiede ist das Grundmotiv beider Bilder das gleiche: Vier Figuren stehen an einem Grabmal mit der Inschrift „Et in Arcadia ego“. Dabei ist die Doppeldeutigkeit des Satzes entscheidend. Er ist einerseits Mahnspruch des Todes, dass auch er in Arkadien sei und gleichzeitig melancholische Anmerkung des Verstorbenen, dass er einst in Arkadien weilte. Es findet somit ein Bedeutungswandel vom „memento mori“ zum sentimentalen Erinnern an einen Toten statt. Die Vorstellung eines Naturgrabes wurde schließlich im 18. Jahrhundert auch in die Gartengestaltung miteinbezogen. Vgl. dazu Winter 2007, S. 132.

⁴⁹ Buttlar 1995, S. 80.

⁵⁰ Winter 2007, S. 134.

⁵¹ Hajós 1989, S. 91, vgl. dazu ebd. S. 252, Anm. 355.

⁵² Hajós 1989, S. 92.

Jene Rittergruft (Abb. 7), gegenwärtig nur noch in ihrer Architektur vorhanden, wurde von Gaheis noch als „*Ruhestätte für wandernde Pilger*“⁵³ bezeichnet und dürfte offenbar einst über einen Wasserlauf geführt haben, bevor eine in den Boden eingesetzte Grabplatte aus der Kartause Mauerbach eine Interpretation des Gebäudes als Grabmal untermauerte.⁵⁴ Diese befindet sich heute im Vogteihof der Franzensburg und dürfte wohl die des 1411 verstorbenen Rektors der Universität Wien, Leonhard Schauer, gewesen sein.⁵⁵ Die bogenartige Gruft war ursprünglich mit Gemälden, u. a. aus der Schule Lukas Cranachs, und einem Glasfenster aus der Stadtpfarrkirche Steyr ausgestattet, welches die Geburt Christi darstellte.⁵⁶ Wer hier im Kontext des Rittergauprogrammes begraben sein soll, bleibt ungewiss. Es muss sich wohl um einen mystischen Idealritter handeln, der hier auch stellvertretend für eine Epoche zu Grabe getragen wurde.

Die Rittersäule (Abb. 8) hingegen nahm mit ihrer reduzierten Ahnengalerie im Postament im kleinen vorweg, was in den Plänen zur Grotte monumental erträumt und schließlich mit dem Habsburgersaal in der Franzensburg seine endgültige Form erlangte:⁵⁷ eine Ruhmeshalle oder ein Mausoleum für Franzens Vorfahren. Die Säule selbst könnte eventuell mittelalterlich sein.⁵⁸ Hanzl-Wachter bezeichnet das mit einer Ritterfigur bekrönte und von Löwen flankierte Säulenmonument als „*Denkmal ‚habsburgischer‘ Ritterlichkeit*“, der anonyme Ritter habe durch die bis etwa 1830 im Postament platzierten sechs Porträtbüsten habsburgischer Ahnen eine Konkretisierung erfahren.⁵⁹ Der damalige Standort der Büsten im Inneren des Sockels

⁵³ Gaheis 1804b, S. 101.

⁵⁴ Hanzl-Wachter 2006, S. 196.

⁵⁵ Häusler 2006, S. 20. Vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 95, wo der Name Johannes Schauer angegeben wird. Allerdings ist auch bei Ulrike Denk, Leonhard Schauer, Mag. art, Dr. decr., in: 650 plus – Geschichte der Universität Wien, zuletzt aktualisiert am 06.08.2021 (07.09.2022), URL: <https://geschichte.univie.ac.at/de/personen/leonhard-schauer-mag-art-dr-decr> der Name Leonhard angegeben, weshalb davon ausgegangen wird, dass Leonhard der korrekte Name ist.

⁵⁶ Hanzl-Wachter 2006, S. 196; Bódi/Hajós 1998, S. 132-133. Vgl. die zeitgenössischen Beschreibungen u. a. Gaheis 1804b, S. 101; Pezzl 1807, S. 54; Oehler 1807, S. 151; Schottky 1820, S. 33; Weidmann 1823, S. 369; Krickel 1831, S. 19; Schmidl 1838, S. 141-142. Johann Pezzl und Joseph Oehler nennen die Rittergruft eine „*Grabescapelle nach dem griechischen Ritus*“ (hier zitiert nach Pezzl, Oehlers Beschreibung unterscheidet sich nur in der Schreibweise von „Grabescapelle“, die er mit k statt c schreibt). Dies dürfte schon bei Schmidl 1838 für Verwirrung gesorgt haben, schrieb er doch in einer Fußnote auf S. 142: „*Warum ein früherer Topograph die Rittergruft eine ‚Grabkapelle nach dem griechischen Ritus‘ genannt haben mag?!*“.

⁵⁷ Hanzl-Wachter 2006, S. 195.

⁵⁸ Hanzl-Wachter 2006, S. 193-195. Hanzl-Wachter beruft sich hier auf die Aussagen Oehlers („*ein Werk des Alterthums aus dem dreyzehnten Jahrhundert*“) von 1807 und Schottkys einige Jahre später, der den Ursprung der Säule in der Capella Speciosa wähnt. 1878 vermutete man, dass überschüssiges Spolienmaterial in der Rittersäule Verwendung fand. Ob dies nun tatsächlich der Fall war, müsste angesichts der teilweise abenteuerlichen Zuschreibungen und Provenienzzangaben zu manchen Spolien und Ausstattungsstücken genauer untersucht werden.

⁵⁹ Hanzl-Wachter 2006, S. 193-195. Zu diesen Büsten sei zu sagen, dass die Vermutung nahe liegt, dass es sich dabei um einen Teil der Ahnengalerie im Vogteihof handelt. Der Vogteihof ist Teil des ab 1822 realisierten Vereinigungsbaus, in dem 37 Statuen ihre Aufstellung gefunden haben, wobei 5 dieser Werke von bedeutend höherer Qualität sind. Weidmann und Schmidl sprechen um 1835 von nur 32 Büsten, wobei eine inkorrekte Zählung hier aufgrund der genauen Namensaufzählung zu den einzelnen Statuen eher ausgeschlossen werden

erinnert jedoch an Gruften oder Katakomben, was den Eindruck einer totenkultischen Aufstellung verstärkt haben dürfte.

Nähert man sich der Franzensburg, so fällt vor allem die Insellage auf (Abb. 9). Kaum zufällig lässt sich die Anlage mit dem berühmten Rousseau-Grab in Ermenonville (Abb. 10) vergleichen, dessen Landschaftspark seit etwa 1778/1780 eine mit Pappeln kreisförmig bepflanzte Insel schmückt und in deren Mitte sich der Sarkophag Rousseaus befindet.⁶⁰ Dieses Gestaltungsmotiv erfreute sich großer Beliebtheit und fand schon bald Eingang in andere Gärten, etwa in Wörlitz oder Neuwaldegg.⁶¹ Einige Besitzer des Schlossparks zu Gotha ließen sich seit 1779 bis ins 19. Jahrhundert hinein sogar auf einer dortigen Insel begraben.⁶² Das einheitliche Konzept aus Grab, Pappelkreis und Insel in Ermenonville scheint zunächst im Rittergau in seine einzelnen Komponenten aufgelöst worden zu sein. Die Pappeln findet man teilweise noch heute in der Bepflanzung des Areals rund um die Rittergruft⁶³ wieder (Abb. 11), womit dieser Bau in der Kombination aus Baumbestand und Grabmal die deutlichste Anlehnung an die Rousseauinsel darstellt. Zwischen Gotischer Brücke und Stapelplatz steht am Teichrand eine ebenfalls kreisförmig gepflanzte Pappelgruppe, die bereits vor 1815 Teil der Gartengestaltung gewesen sein dürfte (Abb. 12).⁶⁴ Diese reduzierte Version des Rousseaugrabmotivs in Form einer Baumgruppe wurde in ähnlicher Weise bereits 1780 in Neuwaldegg realisiert.⁶⁵

Die Insellage der Franzensburg schließt das aus Ermenonville übernommene Formenrepertoire ab. Der Zutritt zum Gebäude selbst ist heute durch eine Fähre⁶⁶ oder von der anderen Seite über zwei Brücken, die Steinernen und die Eiserne Brücke, möglich. Durch die ungewöhnliche Inszenierung über den Wasserweg ist dieser wohl als intendierter Hauptzugang zu lesen (Abb. 13). Neben dem Unterhaltungswert, den diese Überfahrt für Besucher:innen bietet, evoziert diese auch den Eindruck eines nicht nur physischen, sondern auch spirituellen Überganges. In antiken Vorstellungen brachte etwa der Fährmann Charon gegen einen Obolus die Verstorbenen über den Unterweltsfluss zum Eingang des Hades.⁶⁷ Buttlar bezeichnet diese

kann, vgl. Weidmann 1834, S. 132-133; Schmidl 1838, S. 149-150. Die letzten 5 Büsten könnten nachträglich hinzugekommen sein. Hier bestünde näherer Untersuchungsbedarf.

⁶⁰ Hajós 1989, S. 42. Vgl. dazu auch Hajós 2006, S. 86.

⁶¹ Hajós 1989, S. 42.

⁶² Buttlar 1995, S. 105.

⁶³ Bodí/Hajós 1998, S. 132.

⁶⁴ Die Pappelgruppe ist schon auf einem Stich von 1815 zu sehen, vgl. Bodí 2006, S. 272.

⁶⁵ Hajós 1989, S. 42.

⁶⁶ Die Fähre löste die bis 1811 dort befindliche Brücke ab, siehe Hanzl 1998, S. 42. 1808 plante man erstmals eine sogenannte „Kommunikations-Fahrbrücke“, vgl. dazu Schober 2006, S. 314, Quellen, Nr. 162.

⁶⁷ Siehe Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, S. 696-700, Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20002795310>. Es wurde hierbei versucht eine Quelle anzugeben, die sowohl räumlich

„[...] Motive von Totenfluß, Toteninsel und Überfahrt [...]“ als Hauptbestandteile der Gärten mit elysisch-arkadischer Programmatik.⁶⁸ Mit der trennenden räumlichen Wirkung des Wassers im Landschaftsgarten wird also eine Trennung zwischen Realitätsebenen vorgenommen.⁶⁹ Dass die Franzensburg heute in gewisser Weise auch als „jenseitige“ Burg zu lesen ist, lässt sich anhand der Baugeschichte veranschaulichen.⁷⁰ Ursprünglich besaß das Gebäude mittels Erdwällen und Wassergräben einen deutlicheren Festungscharakter und konnte durch Brücken erreicht werden (Abb. 14). Erst nach und nach wurde der Teich verbreitert und schließlich mit der Fähre das Inselmotiv zusätzlich hervorgehoben.⁷¹ Die sich zunehmend verdichtende „elysische“ Wirkung der Franzensburger Insel korreliert mit der immer mehr in den Hintergrund tretenden Idee einer dialektisch geplanten Konzeption des Rittergaus. Hierbei wäre der Franzensburg eine Habsburgkopie samt Ahnengalerie in der Grotte gegenübergestellt worden. Auf einem um 1807 datierten Entwurf Franz Jägers zu Zimmern des Vereinigungsbaus erkennt man rechts deutlich einen Raum, der den ab 1822 verwirklichten Habsburgersaal vorwegnimmt (Abb. 15). Dies gibt einen Hinweis darauf, dass man zu diesem Zeitpunkt bereits vorhatte, das ahnenkultische Konzept der Grotte deutlicher in die Narration der Franzensburg miteinzubeziehen. Etwa zum selben Zeitpunkt wurde der Bau der Fähre veranlasst.⁷² Mit dem Wegfallen des dualistischen Programmes zogen sich die elysischen Erzählstränge also zunehmend fester um die Insel. Umgeben von Wasser, durch eine Überfahrt erreichbar und mit Ahnenfiguren ausgestattet, vereinte die Franzensburg bei ihrer Fertigstellung die wichtigsten Ingredienzien der Gärten mit jenseitigem Bedeutungsgehalt.

Einige interessante Parallelen zur Laxenburger Anlage ergeben sich im Vergleich zu den Parks von Machern (bei Leipzig) und Dierdorf.

In Machern ließ Graf August von Lindenau eine Begräbnisstätte in Form einer Pyramide mit antikisierendem Portikus errichten, wobei zusätzlich eine Ritterburg (Abb. 16) und ein

als auch zeitlich nahe der Laxenburger Anlage und ihrer möglichen Vorlagen entstanden ist. Zur Assoziation einer Fähre mit den Mythen des Altertums siehe auch Siegmund 2002, S. 164-165.

⁶⁸ Buttlar 1995, S. 82.

⁶⁹ Siegmund 2002, S. 165.

⁷⁰ Vgl. zum folgenden Absatz Hanzl 1998, S. 40-47.

⁷¹ Dass der Zugang mittels Bootsfahrt auch als Hauptzugang intendiert war, erkennt man zudem an dem extra ausgebauten Fährturm, vgl. dazu Hanzl 1998, S. 42. Zu erwähnen sei noch, dass sich einige zeitgenössische Besuchende die Franzensburg wesentlich festungsartiger auf einer Anhöhe oder einem Berg gewünscht hätten, vgl. Hajós 2006, S. 76. Dabei wären die Beschreibung Widemanns (Widemann 1805, S. 72) und ein Eintrag des Reitoffiziers Cubél vom 30. Mai 1802 im Gästebuch der Franzensburg zu erwähnen, vgl. dazu Hanzl 1998, S. 40-41. Es spricht für eine bewusst „jenseitig“ intendierte Gestaltung des Rittergaus, dass man sich zwischen den möglichen Varianten einer elysischen Wasserburg und einer doch etwas weniger romantischen Hügelburg für erstere entschied.

⁷² Allerdings wird die Fähre erst 1811 tatsächlich realisiert, vgl. dazu Hanzl 1998, S. 42.

Rittergrab (!) (Abb. 17) den dynastischen Fortbestand propagieren sollten.⁷³ Eine zeitgenössische Beschreibung des Schlossparks zu Machern aus 1798 von Ludwig Thiele erläutert etwa dieses Grab anschaulich: *„Angenehm bist du überrascht, als ein Grabeshügel, in welchem ein verrostetes Ritter-Schwerdt steckt, wovon bloß der Griff sichtbar ist, vor deinen Füßen liegt. Es ist das Rittergrab. Ein altes bemoostes Felsenstück, schrof (sic!) an den Felsen gelehnt, dient statt des Leichensteins. Mit sonst üblich gewesenen Schrift-Zeichen, oder sogenannter Mönchsschrift, ist in einer dem damaligen Zeitalter angemessenen Schreibart folgende Denkschrift eingegraben: uf St. Ulrichs Tag im Kampf gefallen der edle Ritter hans von Knoringen. Gott gnade de (sic!) armen Seel Anno Domini 1429.“*⁷⁴ Das Mausoleum wird als von den Beerdigungsriten der Römer inspiriert beschrieben, wobei man über den Gräbern einen Speisesaal zum Leichenschmaus einrichtete.⁷⁵ Graf Lindenau feierte selbst makaber anmutende Familienfeste im Kreise seiner Ahnen in diesem Mausoleum. Auch das Ritterschloss zu Machern ähnelt den Räumlichkeiten der Franzensburg, wenn man Thieles Zeilen dazu liest.⁷⁶ So gab es dort einen Rittersaal mit einem Deckengemälde des Hl. Georg (*„Kampf des Ritters Jürge mit dem Lindwurme“*), eine Rüstkammer, eine Kapelle, ein Verließ und *„schöne Glasgemälde in den Fenstern“*.⁷⁷ Selbst eine Figur in Ritterkostüm wird erwähnt.⁷⁸ Auffällig bleibt bei diesen Ähnlichkeiten, dass der Rittergau und die Franzensburg im Gegensatz zu Machern (und vielen anderen vergleichbaren Anlagen) kaum auf ägyptisches oder klassizistisches Formenrepertoire zurückgreift.⁷⁹ Widemann allerdings verbürgt die ikonologischen ähnlichen Aussagen, die Pyramidengebäude in Gärten und Franzensburg vermitteln, mit folgenden Worten: *„Aus den Mauern der Burg, des Musäums altdeutscher Denkmäler, dieser modernen Pyramide, führt eine Brücke ins Vorwerk“*.⁸⁰

Im Schlosspark Dierdorf wiederum ließen sich die Fürsten von Wied ein gotisierendes Mausoleum errichten, zu dessen Zweck die Grabmäler ihrer Ahnen aus aufgelassenen Klöstern

⁷³ Winter 2007, S. 138.

⁷⁴ Thiele 1798, S. 44-45.

⁷⁵ Thiele 1798, S. 51. Die gesamte Passage zum ägyptisch-antiken Mausoleum siehe ebenda S. 46-57.

⁷⁶ Thiele 1798, S. 57-63.

⁷⁷ Thiele 1798, S. 61-62.

⁷⁸ Thiele 1798, S. 60. Anders als der rasselnde Tempelritter im Verließ der Franzensburg ist jener Ritter betend vor einem Altar aufgestellt. Laut Thiele sei er wohl *„[...] im Begriffe auszuziehen, um der Vertheidiger einer Unschuld und der Helfer einer bedrängten Familie zu werden, oder für Wahrheit und Recht zu treten: deswegen liegt er hier und betet [...]“*.

⁷⁹ Als Ausnahme ist das allegorische Gemälde der Häuser Habsburg und Lothringen im Vorzimmer zum Lothringersaal der Franzensburg zu nennen, dass hinter dem einschlafenden Habsburger Löwen eine Pyramide zeigt. Außerdem spricht Andrea Siegmund von einem *„gotisch-ägyptisierenden Mischstil“* des Laxenburger Verlieses, vgl. dazu Siegmund 2002, S. 196. Die Große Kaskade in der Nähe des Turnierplatzes besitzt zwar zwei auf Postamenten sitzende Sphingen, ist aber noch aus josephinischer Zeit, siehe Bódi/Hajós 1998, S. 119.

⁸⁰ Widemann 1805, S. 85-86.

zusammengetragen wurden (Abb. 18).⁸¹ In gewisser Weise zeugt die vorwiegend aus Spolien niederösterreichischer Bauwerke zusammengesetzte Franzensburg von einer ähnlichen Grundidee. Besonders im mittel- und nordeuropäischen Raum verstand man die mit pseudogotischer Architektur ausgestatteten Gedächtnishaine dieser Zeit nicht nur als persönliche, sondern auch nationale Denkmäler.⁸² Die Franzensburg vereint dynastische Memoria mit Nationalbewusstsein stiftendem Bestreben – die schlüssige Narration gelingt hierbei durch die feste Verschraubung des „Österreich“-Begriffs mit dem Herrschergeschlecht der Habsburger.⁸³

Zu guter Letzt soll ein Raum in der Franzensburg herausgegriffen werden, den die Forschung bisher nur sehr oberflächlich behandelt hat: Das Ritterbad (Abb. 19) scheint in Anbetracht der bereits genannten Punkte aber nicht vernachlässigbar. Dieses liegt im Knappenhof, in welchem sich außerdem noch die Knappenstube, eine Sattelkammer, die Küche, der Pferdestall und die beiden Wohnungen der Wächter der Franzensburg befanden.⁸⁴ Von all diesen Räumen dürfte nur das Innere des Badeturms besonders sorgfältig gestaltet worden sein: ein rundes, mit rotem Marmor ausgekleidetes Becken ist hier im Boden eingelassen und wird von einem gotisierenden Geländer umrandet. Mittels einer schmalen Treppe gelangt man hinunter. Darüber wölbt sich eine mit fingierter Architektur ausgestattete Kuppel. Auch eine Ritterfigur (Abb. 20) fand damals in einer mit grünem „Marmor“ ausgekleideten Nische Platz, diese befindet sich heute vorübergehend im angrenzenden Zimmer. Mittels eines kleinen Heizraumes (Abb. 21) war dieses Bad tatsächlich funktionsfähig. Ein etwas größerer Nebenraum dürfte das ehemals mit weißem und rotem Musselin dekorierte Ankleidezimmer gewesen sein (Abb. 22).⁸⁵ Die besondere Ausstattung dieses Bades im Gegensatz zu den anderen Räumlichkeiten des Knappenhofs⁸⁶ lässt auch auf eine größere Bedeutungsschwere schließen.

Die Aussagen von zeitgenössischen Besuchenden der Franzensburg zu diesem Raum sind allerdings ebenso rar wie in der einschlägigen Forschungsliteratur, vermutlich weil die Zimmer des Knappenhofs nicht zu den Hauptschauräumen der Anlage zählten. Schottky liefert die ausführlichste Beschreibung und gleichzeitig eine Deutung des Ritterbads: „*Nahe daran [an*

⁸¹ Winter 2007, S. 138.

⁸² Winter 2007, S. 139.

⁸³ Dazu mehr im Kapitel 3.2 *Die Suche nach der eigenen Historie: Die Franzensburg als Denkmal österreichischer und habsburgischer Identität*.

⁸⁴ Zykan 1969, S. 65; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 94; Häusler 2006, S. 18. Nur bei Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998 wird die Ausstattung des Ritterbads in wenigen Sätzen aufgezählt. Zykan spricht außerdem noch von einem Schwanenhaus, das auf der heutigen Terrasse des Kaffeehauses stand.

⁸⁵ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 94.

⁸⁶ Lediglich Rainold erwähnt, die Küche sei „*ganz im Zustande der alten Ritterzeit*“, siehe Rainold 1822, S. 246.

der Knappenstube] steht das Ritterbad, dessen Becken rother Marmor ist, mehrere Personen fasst und viel Zierliches hat. Dieses Bad mahnt uns an den Felsen Aptor, von dem die Freunde der alteutschen Dichtkunst zu erzählen wissen. Es ist nach der Mythe ein rother Felsen, dessen Röthe immer zunimmt, so lange ihn ein Makelloser anschaut; betrachtet ihn dagegen einer, der an dem Tage in Liebe geschwelgt hat, so erscheint er trübe wie Rauch. In ihm befindet sich ein ausgehöhltes Bad, worin durch zwei silberne Rinnen Wasser geleitet wird, kaltes und warmes, das hier in anmuthiger Weise zusammenfließt; [...] aber in das Bad kann kein Loser und Leichter steigen, er wird bald bleich, krank und kraftlos; nur der Tugendhafte taucht in den Quell der Verjüngerung und dauernden Freude.⁸⁷ Dass Schottky sich an den Felsen Aptor erinnert fühlt, mag angesichts des roten Marmorbeckens im Ritterbad und dem korrelierenden Mythos des farbenwechselnden Steins nicht ganz von der Hand zu weisen sein. Einen Beweis, dass man sich bei der Konzeption dieses Raums Inspirationen aus dem von diesem Felsen erzählenden Ritterepos „Wigamur“ holte,⁸⁸ stellt Schottkys Assoziation zwar nicht dar,⁸⁹ doch gibt er im Grunde den Bedeutungsgehalt eines Bades im Kontext einer so symbolbehafteten Garten- und Schlossanlage wieder. Mit dem Baden im ausgehöhlten Fels Aptor findet, zumindest für Tugendhafte,⁹⁰ eine Art Wiedergeburt statt.

⁸⁷ Schottky 1820, S. 36-37. Schottkys Text zur Laxenburger Anlage findet man in seiner Gesamtheit unter: Franz Sartori, Das k. k. Lustschloß Lachsenburg in Niederösterreich, in: Ders., Die Burgvesten und Ritterschlösser der österreichischen Monarchie. Nebst der topographisch-pittoresken Schilderung ihrer Umgebungen, der Familienkunde ihrer ehemaligen und jetzigen Besitzer, der Lebensweise und Characteristik des Ritterthums und den Geschichten und Sagen der österreichischen Vorzeit. Sechster Theil, Band 6, Brünn 1820, S. 119-150. Allerdings findet sich hier kein Hinweis auf die Autorenschaft Schottkys. Da in älterer Literatur zur Franzensburg aber immer Schottky aus dem „Taschenbuch für vaterländische Geschichte“ zitiert und dort als Autor angegeben wird, wurde diese Quelle auch für diese Arbeit genutzt. Bezüglich des Ritterbads ergießt sich Schottky auch in einer detaillierten Beschreibung der Landschaft, die den mystischen Felsen Aptor umgibt. Diesen Part scheint Rainold fast exakt übernommen zu haben, allerdings erwähnt er den Felsen nicht, wodurch der Eindruck entsteht, das Ritterbad der Franzensburg selbst sei von Bäumen und Gräsern umgeben. Womöglich überflog Rainold den Bericht Schottkys nur und überlas dabei, dass es sich bei der Landschaftsbeschreibung nicht um die Vegetation rund um das Ritterbad der Franzensburg handelt, vgl. dazu Rainold 1822, S. 246.

⁸⁸ Bei dem „Ritter mit dem Adler“ namens „Wigamur“ handelt es sich um eine Figur aus dem Sagenkreis rund um König Artus und die Tafelritter. Das Epos stammt wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert, der Name des Autors ist nicht bekannt. Näheres dazu z. B. unter Nathanael Busch (Hg.), Wigamur. Kritische Edition – Übersetzung – Kommentar, Berlin 2009. Zu Autor und Datierung siehe ebenda S. 1, näheres zum Fels Aptor siehe S. 292- 293. Es wurde versucht, eine zeitlich möglichst nahe an der Franzensburg entstandene Quelle zu diesem Epos zu finden, siehe dazu Friedrich Heinrich von der Hagen/Dr. Johann Gustav Büsching (Hg.), Deutsche Gedichte des Mittelalters, Erster Band, Berlin 1808. Dort findet sich das Gedicht auf den Seiten 1-62, mit einer Einleitung auf den Seiten I-VIII und weiteren Bemerkungen auf den Seiten 63-80 (hierbei zu beachten: Es handelt sich um einen Sammelband mit sechs Gedichten, wobei jede Einleitung mit römischen Zahlen nummeriert ist und bei jedem anschließenden Gedicht die Seitennummerierung erneut mit 1 beginnt). Zum Fels Aptor siehe ebenda S. 12-13 (Verse XXX.a.100 - XXXIII.b.90.).

⁸⁹ Schottkys Beschreibung der Franzensburg ist geprägt von seinen eigenen Assoziationen zu bestimmten Ausstellungsstücken, etwa wenn er von der Ritterfigur auf dem Dach der „Wohnung des Burgpfaffen“ eine Verbindung zu einer Satire auf Voltaire herstellt, vgl. dazu Schottky 1820, S. 39.

⁹⁰ Die durch Schottky implizierte Funktion des Ritterbads als Tugendprüfung soll in dieser Arbeit zusammen mit Initiationsriten rund um das Baden nicht zu kurz kommen, wird aber zu leichteren Übersicht im Kapitel 1.3 *Die Franzensburg und geheime Bruderschaften: ein Paradoxon* behandelt.

Unter Berücksichtigung der Todes- und Grabsymbolik muss der Gedanke einer „wiederbelebenden“ Reinigung nicht nur bei der Konzeption des Franzensburger Ritterbads ausschlaggebend gewesen sein. Im heute nicht mehr vorhandenen „Gotischen Turm“ in Karlsruhe aus dem Jahr 1801 ließ die verwitwete Markgräfin Amalie von Baden als Andenken an ihren Mann eine Gedächtniskapelle mit anschließendem Badezimmer errichten.⁹¹ Als Badewanne diente wohlgernekt der kupferne Überführungssarg ihres Gemahls, ein Heizraum zeugte auch hier von der tatsächlichen Nutzbarkeit des Raums.⁹² Die körperliche und spirituelle Reinigung wurde auch hier im Kontext einer Grabstätte zusammengeführt.⁹³

So bleibt abschließend zu sagen, dass der Rittergau in seiner Gestaltung nicht nur Denkmalgedanken in Bezug auf eine ideale Herrschaft reproduziert, so wie Hanzl-Wachter argumentiert, sondern die einzelnen Ausstattungsgebäude und Gestaltungsmotive wie Rittergruft, Rittersäule und Franzensburg sowie die besondere Insellage gesonderte Bedeutungsebenen transportieren, die in der Tradition des Totengedenkens im englischen Landschaftsgarten stehen. Der wohl entscheidende Unterschied liegt in der entpersonalisierten Verwendung dieses Formenrepertoires, womit die Interpretationsmöglichkeit breit aufgefächert wird. Es kann im Rittergau nicht differenziert werden, ob nun einer Epoche, einer Familie, einem Nationalkonstrukt oder einem Herrscherideal in melancholisch-elysischer Weise nachgetrauert wird.

„[...] Ist hier vielleicht ein treuer Widerschein

*Von jenem ruhevollem Zauberhain *)*,

An dessen Dämmer die Najade lauscht,

Die um die Inseln der Beglückten rauscht? [...]“

**) Elysium⁹⁴*

⁹¹ Biehn 1970, S. 106; Hartmann 1981, S. 184.

⁹² Biehn 1970, S. 106; Hartmann 1981, S. 184.

⁹³ Ein weiteres Beispiel wäre der Gotische Turm in Nassau, wobei sich ebenfalls im unteren Geschoß Bäder befinden. Allerdings dürfte die Nassauer Anlage sehr von der Konzeption der Franzensburg beeinflusst worden sein, vgl. dazu Biehn 1970, S. 101-103. Im Kapitel 1.3 *Die Franzensburg und geheime Bruderschaften: ein Paradoxon* wird auch auf den Nassauer Turm näher eingegangen werden, da der Kontext zu Grabmalern hier fehlt.

⁹⁴ Widemann 1805, S. 69. Zu diesem Gedicht sei außerdem zu sagen, dass Géza Hajós eine andere Strophe desselben nutzt, um zu argumentieren, dass man in Laxenburg auch versucht hätte, die Heimat der gartengestalterisch sehr aktiven zweiten Gemahlin des Kaisers, Marie Thérèse, zu reproduzieren: *„O dieser See, und dieses Inselreich, ist es der Bucht Neapels, Bajás gleich?“*, siehe Hajós 2006, S. 76. Hierbei muss allerdings gesagt werden, dass gerade dieses Gedicht sich nicht unbedingt als Beweis für eine dahingehende sehr spezifische Interpretation eignet. Widemann vergleicht nämlich den Park in seinen Versen nicht nur mit Neapel (Widemann 1805, S. 67), sondern auch mit Griechenland (ebd. S. 68-69), dem Elysium (ebd. S. 69-70) und Tahiti (ebd. S. 70). Während also die Herkunft der Kaiserin in manchen Teilen durchaus bei der Konzeption des Laxenburger Parks eine Rolle gespielt hat (so war etwa im Laxenburger Prater eine Ansicht ihres Jugendschlusses in Caserta zu sehen, vgl. dazu Hajós 2006, S. 65 und S. 76.), müssten eindeutige Hinweise für eine Anlehnung an italienische Landschaften gefunden werden, als es die freie Assoziationskette Widemanns bietet.

Diese Zeilen schreibt Widemann im Zuge seines Besuches im Schlosspark Laxenburg im September 1803.⁹⁵ Sein Hinweis, dass es sich bei seinem angesprochenen Zauberhain um das Elysium handle, war der Anstoß zur gründlicheren Auseinandersetzung mit der vermeintlichen Jenseitsmotivik im Rittergau. Angesichts der vielfältigen Gestaltungstraditionen derer sich die Franzensburg und ihr umgebendes Gebiet bedient, lag die Vermutung nahe, dass ein Großteil der elysischen Wirkung in der Genese des Rittergaus in der englischen Gartenprogrammatisierung begründet liegt und nicht als spezifisches ikonologisches Bestreben gewertet werden könne. Diese Unterstellung muss dahingehend abgeschwächt werden, als dass mit der zunehmenden Betonung der Insellage und originelleren Konzeptionen wie dem Ritterbad offenbar doch die Auffassung des Rittergaus als elysischer Rückzugsort nicht ein Nebenprodukt der gartengestalterischen Rezeption, sondern einen beabsichtigten Handlungsstrang der Laxenburger Anlage darstellt.

1.2 Franz und der letzte Ritter – Wem „gehört“ die Franzensburg?

In der Franzensburg wird dem Besuchenden ein tatsächlicher Ritter, dem die Burg gehört oder der in der Rittergruft begraben liegt, nie konkret genannt. Der Name Franzensburg⁹⁶ suggeriert freilich, dass Franz selbst mit diesem mystischen Ritter gleichgesetzt werden könne oder sogar solle. Doch findet man einen weiteren Habsburger, mit dem man diesen geheimnisvollen Edelmann identifizieren kann: Kaiser Maximilian I. Sein Konterfei, beziehungsweise Gegenstände, die mit ihm assoziiert werden konnten, zierten vor allem in den ersten Baujahren bis etwa 1809 in auffälliger Weise die „Wohnräume des Ritters“.⁹⁷ Der Rückbezug auf diesen berühmten Vorfahren des zeitgenössischen Kaisers ließe sich allein durch dessen Beinamen „der letzte Ritter“ erklären, der sich nahtlos in die verträumte Mittelalternarration des Rittergaus einfügt und ihr gleichzeitig einen historisch-dynastischen Anker bietet.⁹⁸ Oder wie Josef Zykan es beschreibt: *„Die Persönlichkeit Maximilians und die Ausdehnung seines Reiches machten*

⁹⁵ Zur Datierung seines Ausflugs siehe Widemann 1805, S. 49.

⁹⁶ Eine offizielle Benennung des Ritterschlosses gab es nach heutigem Stand der Recherchen nicht, der Name scheint sich aber im Volksmund rasch verbreitet zu haben. Bereits 1805 erwähnt Joseph Widemann den Namen „Franzensburg“ für die Burg, vgl. dazu Widemann 1805, S. 72. Auch Gaheis nennt in der 1807 ergänzten Beschreibung seiner Fahrten nach Laxenburg das Ritterschloss „Franzensburg“, vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 82. Hanzl-Wachter schreibt, das Schloss sei *„[...] unmittelbar nach der Fertigstellung nach seinem Bauherrn Kaiser Franz benannt [worden] [...]“*, allerdings ohne Hinweis, ob diese Namensgebung von den Verantwortlichen veranlasst wurde oder sich nach und nach durchsetzte, vgl. dazu Hanzl-Wachter 2006, S. 189.

⁹⁷ Der ursprünglich Maximilian gewidmete „Gesellschaftssaal des Ritters“ oder auch bei Gaheis „Wohnzimmer des Burgherrn“ genannt, wurde aus Anlass der dritten Hochzeit Franzens der neuen Gemahlin und ihren Vorgängerinnen gewidmet und schon bald setzte sich der Name „Louisenzimmer“ durch. Vgl. dazu Bürgler 1998, S. 78-79 und Gaheis 1804b, S. 81.

⁹⁸ Zur Problematik des Begriffs „letzter Ritter“ in Bezug auf die Franzensburg siehe etwas weiter im Text.

nach wie vor großen Eindruck.“⁹⁹ Maximilian wird Franz gegenübergestellt, letzterer macht auf diversen Glas- und Ölgemälden in Harnische gekleidet seinen Anspruch auf die Stellung als Burgherr der Franzensburg deutlich.¹⁰⁰

Die Verweise auf Maximilian und Franz als Repräsentanten der „alten“ beziehungsweise „neuen“ Ordnung sind nur ein Aspekt der typologischen Programmatik der Anlage. Dennoch soll dieser besonders hervorgehoben werden, da sich im Zuge dieser Retrospektion bereits Bedeutungsebenen, etwa was den Denkmalcharakter des Rittergaus betrifft, schon in den frühen Baujahren herauslesen lassen, die im Laufe der Zeit forciert beziehungsweise in abgewandelter Form propagiert wurden.

Zunächst stellt sich die Frage, welche (in-) direkten Verweise auf Maximilian sich in der Franzensburg befinden. Diese ikonographischen Hinweise sollen nun der Reihe nach vorgestellt werden, anschließend wird untersucht, inwiefern sich diese innerhalb der Ikonologie kontextualisieren lassen.

Einen ersten Hinweis darauf, dass über der gesamten Burg der Geist des „Weißkunjgs“ schweben sollte, gibt uns bereits Franz Anton de Paula Gaheis, der im Zuge seiner *„Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien“* auch dem Laxenburger Park einen Beitrag widmet, der 1804 erstmals veröffentlicht wurde. Er erkennt auf einem Gemälde, das Szenen aus dem Leben Maximilians zeigt,¹⁰¹ „[...] im Hintergrunde das Schloß nach dessen Plane die gegenwärtige Franzensburg erbaut wurde.“¹⁰² Auch Widemann beschreibt die Franzensburg als „[...] Ritterfeste, die ganz nach einem wirklichen, in Tirol gelegenen Lieblingsschlosse Kaiser Maximilian des I. erbauet wurde [...]“.¹⁰³ Die Franzensburg als tatsächlicher Nachbau eines Lieblingsaufenthaltortes des Kaisers (der Name dieses vermeintlichen Vorgängerbaus wird übrigens bei keinem der Autoren genannt) lässt sich allerdings nicht nachweisen und muss wohl als eine von vielen Anekdoten rund um die Anlage

⁹⁹ Zykan 1969, S. 42.

¹⁰⁰ Ottillinger 1998, S. 48. Mehr dazu unter 2.2 *Des Kaisers neue Kleider: wie inszeniert sich Franz für sein Publikum?*

¹⁰¹ Gaheis spricht von drei Bildthemen: Maximilian „[...] wie er zu Neustadt den empörten Bauern Verzeihung ankündigt [...]“, „[...] wie er sich von seinem Geheimschreiber vorlesen lässt [...]“ und Maximilian „[...] in grüner Kleidung auf der Jagd in Tyrol“. Vgl. Gaheis 1804b, S. 81. Alle Gemälde dieses Raums (Wohnzimmer des Burgherrn) mit Maximilianbezug wurden im Zuge der Umgestaltung zugunsten der Gemahlinnen Franzens um 1809 ersetzt, vgl. dazu Bürgler 1998, S. 78-79.

¹⁰² Gaheis 1804b, S. 82. Gaheis schreibt leider nicht, auf welchem der Bilder das vermeintliche Schloss zu sehen war.

¹⁰³ Widemann 1805, S. 72. Neben Gaheis und Widemann erwähnen auch andere Autoren, dass die Franzensburg nach einem Schloss Maximilians erbaut wurde, vgl. dazu Widemann 1805, S. 72; Sartori 1809, S. 13 (wohl in Anlehnung an Widemanns Beschreibung); Chimani 1815, S. 24; Weidmann 1823, S. 329; Hehl 1834, S. 8 und Tschischka 1836, S. 65.

gewertet werden, die im Zuge der damaligen Führungen erzählt wurden.¹⁰⁴ Sie zeigt jedoch, wie sehr man darum bemüht war, den „Mythos Maximilian“ in die Narration der Franzensburg einzubinden.

Bis etwa 1809¹⁰⁵ waren außerdem gleich zwei Räume in der Burg Maximilian gewidmet, die bezeichnenderweise auch durch ihre Namen nahelegten, dass es sich bei dem sagenhaften Ritter eventuell um Maximilian handeln könnte. Die Besuchenden im frühen 19. Jahrhundert wurden, nachdem sie die Aussicht auf dem Hohen Turm genossen hatten, hinunter in die eigentlichen Wohnräume geführt.¹⁰⁶ Während ihres Abstiegs von der Aussichtsplattform wurde ihnen der „Ritter- oder Empfangssaal vorgestellt“,¹⁰⁷ der als Teil seiner reichen Architekturmalerei auch ganzfigurige Darstellungen Maximilians I (Abb. 23), Rudolfs I., Albrechts I. und Ferdinands I. zeigt.¹⁰⁸ Die Maximilianbezüge verdichten sich in den weiteren Räumlichkeiten.

Das erste Zimmer dieser Raumabfolge, der „Gesellschaftssaal des Ritters“ (heute „Erster Empfangssaal“), verweist bis heute deutlich auf den bekannten Vorfahren Franzens. Insgesamt fünfmal ist Maximilian in diesem Saal zu sehen. Auf einem mittelgroßen Gemälde erkennt man ihn im Jagdgewand mit Armbrust (Abb. 24).¹⁰⁹ Über den drei Türen sind weitere Reliefs aus dem Geheimen Reichsarchiv¹¹⁰ angebracht worden, die ihn mit Frauen im Profil zeigen. Es handelt sich dabei um seine beiden Gattinnen, Maria von Burgund (Abb. 25) und Bianca Maria Sforza (Abb. 26), sowie eine dritte wohl für die Franzensburg angefertigte Darstellung Maximilians mit Anne von Bretagne (Abb. 27).¹¹¹ Die Rückwand der das Zimmer umlaufenden Sitzbank ziert ein Turnierzug, wobei Maximilian mit Krone und silberner Rüstung hervorsticht

¹⁰⁴ Mehr dazu in Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?* Schon Zeitgenossen widersprachen später dieser Behauptung, vgl. Schmidl 1838, S. 148. Auch Zykan zweifelt an dieser Annahme, vgl. Zykan 1969, S. 41.

¹⁰⁵ Bürgler 1998, S. 78-79.

¹⁰⁶ Ottillinger 1998, S. 49.

¹⁰⁷ Vgl. Gaheis 1804b, S.70; Widemann 1805, S. 74. Gaheis nennt den Raum „Empfangssaal“, Widemann schreibt „Rittersaal“.

¹⁰⁸ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 100; Häusler 2006, S. 42. Erkennbar ist Maximilian I. allerdings nur anhand der Bildinschrift auf der Wand, physiognomische Ähnlichkeiten mit anderen Darstellungen des Kaisers bestehen nicht.

¹⁰⁹ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 107.

¹¹⁰ Zykan 1969, S. 77-78.

Zykan spricht davon, dass die aus dem 16. Jahrhundert stammenden Reliefs aus der kaiserlichen Schatzkammer transferiert wurden. Dass die Darstellung mit Anne von Bretagne neu hinzugefügt wurde, erwähnt er nicht. Diesen Hinweis findet man bei Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 107. Vgl. dazu auch Häusler 2006, S. 26.

¹¹¹ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 107. Die ungewöhnliche Darstellung der Anne von Bretagne, deren Hochzeit mit Maximilian nur durch einen Stellvertreter stattfand und die anschließend mit Franz I. von Frankreich verheiratet wurde, lässt sich eigentlich nur durch den Wunsch nach Einheitlichkeit im Raum erklären. Andernfalls wäre eine Tür ohne Supraporte geblieben. Zu dem gescheiterten Heiratsprojekt siehe Kustner 2019, S. 27. Zu weiteren Überlegungen bezüglich einer Vereinheitlichung der Franzensburg vgl. das Kapitel 4.2 ... *oder als Kunstwerk* in dieser Arbeit.

(Abb. 28).¹¹² Diese prominenten Abbildungen Kaiser Maximilians im ersten Raum der sogenannten Wohnräume legen nahe, dass er mit dem mystischen Ritter der Franzensburg zumindest teilweise identifiziert werden kann.

Als wahrhaftiges „Maximilianzimmer“ präsentierte sich bis 1809¹¹³ das bei Gaheis mit „*Wohnzimmer des Burgherrn*“¹¹⁴ bezeichnete heutige Louisenzimmer. Vor Gaheis Augen tat sich folgender Anblick auf: „[...] *In der Mitte prangt in vortrefflicher Mahlerey, ein Werk Rubens*¹¹⁵, *das Ebenbild Kaisers Maximilian I. dieses erhabenen Regenten voll Geist und deutscher Kraft: Zu beyden Seiten, und auch an den Nebenwänden, sind große Bilder zu sehen, welche Scenen aus dem Leben und den Schriften dieses weißkunigs enthalten. So stellt z. B. das Gemälde zur Rechten den Kaiser vor, wie er zu Neustadt den empörten Bauern Verzeihung ankündigt; ein anderes Stück zeigt ihn uns, wie er sich von seinem Geheimschreiber vorlesen läßt, oder in grüner Kleidung auf der Jagd in Tyrol. Auf einer dieser Schildereyen sieht man im Hintergrunde das Schloß, nach dessen Plane die gegenwärtige Franzensburg erbaut wurde [...]*.“¹¹⁶ Anlässlich der Hochzeit Franzens mit seiner dritten Gemahlin Maria Ludovica wurde dieser Raum umgestaltet und den Ehefrauen des Kaisers gewidmet.¹¹⁷ Die maximilianischen Gemälde sind, bis auf das Porträt (Abb. 29), verschollen. Nichtsdestotrotz zeugt dieser Bericht der ursprünglichen Einrichtung von dem unübersehbaren Maximiliankult der Franzensburg, dessen Anklänge bis heute im Ersten Empfangssaal zu spüren sind.

¹¹² Hierzu sei zu erwähnen, dass diese offensichtliche Darstellung Maximilians (die aquiline Nase und die Frisur samt Krone sind ein untrügliches Zeichen) in der neueren Literatur zur Franzensburg nicht hervorgehoben wird. Es wird schlicht von einem „*Turnieraufzug Maximilians nach dem Rixnerschen Turnierbuch*“ (Zykan 1969, S. 78) oder sogar allgemein von „*Turnierszenen*“ (vgl. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 106; Häusler 2006, S. 26) gesprochen. Der Hinweis, dass es sich hier um Szenen nach einem Turnierbuch Rixners/Rüxners handelt, findet sich erstmals bei Weidmann (nach aktuellen Recherchen), vgl. Weidmann 1839, S. 372. Davor schienen sich die Besucher eher für den Mönch und den Arzt zu interessieren, die Teil dieser Darstellung sind. Vgl. Gaheis 1804b, S. 75: „*Die Lehnen der Wandbänke enthalten die Vorstellung eines Turnier=Zuges, den ein Arzt in rother, und ein Mönch in weißer Kleidung schließen. Ganz zuletzt folgt der Todtenwagen.*“ Dazu die beinahe identischen Beschreibungen unter Widemann 1805, S. 79 und Weidmann 1823, S. 343. Ob man sich bei den Darstellungen tatsächlich an das Turnierbuch Rixners hielt, bleibt dahingestellt, mehr dazu unter 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?* Allgemein scheint diese Darstellung Maximilians neben den Reliefs und dem Jagdporträt im Ersten Empfangssaal sowohl in der älteren als auch neueren Literatur unterzugehen. Tatsächlich erwähnt aber eine englische Quelle aus dem Jahr 1837, dass es sich bei dem gekrönten Reiter um Maximilian handelt, siehe Murray 1837, S. 158.

¹¹³ Bürgler 1998, S. 78-79.

¹¹⁴ Gaheis 1804b, S.79.

¹¹⁵ Gemeint ist wohl ein Gemälde Peter Paul Rubens', welches König Philipp I. „den Schönen“ zeigt, jedoch lange als Porträt Maximilians galt. Vgl. dazu „Philip ‚der Schöne‘ (1478-1506)“, in: Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung, zuletzt geändert am o. A. (05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/efb76cff97/.

¹¹⁶ Gaheis 1804b, S. 79-80. Vgl. dazu Widemann 1805, S. 81, der auch von einem Gemälde berichtet, dass Maximilian „*in kriegerischer Lage*“ zeigt. Ähnlich Pezzl 1807, S. 59. Vgl. dazu Chimani 1815, S. 27-28, dessen Beschreibung wohl auf Quellen vor 1809 beruht und daher die Wandlung vom „Maximilianzimmer“ zum „Louisenzimmer“ nicht wiedergibt.

¹¹⁷ Bürgler 1998, S. 78-79.

Mit der Darstellung der Legende des „Maximilian auf der Martinswand“ hält schließlich auch ein im Habsburgerreich des 19. Jahrhunderts mit am häufigsten rezipiertes Bildmotiv¹¹⁸ Einzug in die Franzensburg. Das Gemälde schmückt seit etwa 1835¹¹⁹ den Vorraum des Lothringersaals (Abb. 30).

Manch andere Erinnerungsstücke an Maximilian wurden subtiler in den Räumlichkeiten verteilt, so etwa fand man im damaligen Waffensaal (heute Zweiter Empfangssaal) einen „[...] *Stuhl des Kaisers Maximilian, ganz aus Elendgeweihe zusammen gesetzt [...]*“,¹²⁰ der gar „[...] *von dem ritterlichen ‚Weißkunig‘, dem herrlichen ‚Theuerdank‘, selbst zusammengetzt [sei] [...]*“¹²¹, sowie die Armbrust desselbigen, die er „[...] *auf einer Jagd in Spital (am Semmering?) zurückließ.*“¹²² Die Richtigkeit dieser Provenienzzangaben zu den Stücken kann zwar hinterfragt werden, da die Führungen damals eher aus Anekdoten als aus historischen Fakten bestanden haben dürften,¹²³ sie fügen sich jedoch nahtlos in das Maximiliannarrativ der Franzensburg ein. Die Ahnengalerie in der Spinnstube weckt in ihrer Gestaltung (Abb. 31) Erinnerungen an die „Schwarzen Mander“ in der Innsbrucker Hofkirche rund um den Kenotaph Maximilians (Abb. 32),¹²⁴ während die an den „Freydal“¹²⁵ (Abb. 33) angelehnten Turnierszenen in den Fenstern im Arbeitszimmer des Burgvogts (Abb. 34) (Teil der sog. Alte Vogtei, Gemälde nicht mehr vorhanden)¹²⁶ und im Schlafzimmer der Neuen Vogtei des Vereinigungsbaus¹²⁷ (Abb. 35) die Programmatik zusätzlich vervollständigten. Dass man sich

¹¹⁸ Vgl. dazu den Text unter Telesko 2008, S. 302-305.

¹¹⁹ Bürgler/Hanzl/Otillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 141; Häusler 2006, S. 38. Zu erwähnen ist hierbei, dass bei Telesko 2006, S. 181 und S. 182, Abb. 34 angegeben ist, das Gemälde sei im Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Dies findet man in keiner anderen Literatur, auch nicht bei Zykan 1969, S. 97-98, dessen Forschung als erste große Bestandsaufnahme der Laxenburger Anlage nach dem Zweiten Weltkrieg gilt. Tatsächlich ist heute dieses Werk das einzige, das auf Papier ausgeführt ist, siehe Zykan 1969, S. 98 und Bürgler/Hanzl/Otillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 141. Eventuell könnte es sich also um eine Kopie des Originals handeln, zumal sich das heute in der Franzensburg befindliche Bild tatsächlich qualitativ von den anderen Gemälden der Bildserie in der Vorhalle des Lothringersaals unterscheidet. Auch auf eine diesbezügliche Nachfrage an die Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft mbH. konnte hierzu keine gesicherte Angabe gegeben werden.

¹²⁰ Gaheis 1804b, S. 77. Vgl. dazu Schottky 1820, S. 44, der erwähnt, dass jener Stuhl in Maximilians Einsiedelei in Wiener Neustadt genutzt wurde.

¹²¹ Weidmann 1823, S. 341, siehe dazu u. a. auch Widemann 1805, S. 80. Als die Waffen und Ausstellungsstücke bereits in den Vereinigungsbau transferiert wurden, schreibt auch Schmidl davon, siehe Schmidl 1838, S. 152: „*Der Sessel, welchen derselbe [Maximilian] eigenhändig aus Elengeweihen zusammensetzte, der in seiner Einsiedelei in Neustadt stand [...]*“. Zykan übernimmt diesen Verweis auf die Autorenschaft Maximilians, als er schreibt, dass der Stuhl verloren gegangen sei, siehe Zykan 1969, S. 79.

¹²² Schmidl 1838, S. 152.

¹²³ Vergleiche dazu das Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?*

¹²⁴ Häusler 2006, S. 34.

¹²⁵ Bürgler/Hanzl/Otillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 161. Neben dem „Freydal“, dem Turnierbuch Kaiser Maximilians, werden hier auch Holzschnitte des „Weißkunig“, „Theuerdank“ und der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ als Vorbilder genannt. Das unmittelbarste Vorbild dürfte aber der „Freydal“ gewesen sein, da manche Darstellungen beinahe ident mit den Fensterbildern der Franzensburg sind.

¹²⁶ Winkler 1998, S. 71; Bürgler/Hanzl/Otillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 103.

¹²⁷ Hierzu sei zu erwähnen, dass laut Zykan diese Fenster „*zu den frühesten der Franzensburg [gehören]*“, vgl. Zykan 1969, S. 108. Laut Winkler seien diese aber nachweislich erst um 1845 entstanden, siehe Winkler 1998, S.

selbst 1845, als die Turnierszenen in den Glasgemälden der Neuen Vogtei wohl entstanden sind,¹²⁸ noch unmittelbar an Vorlagen von Holzschnitten des maximilianischen Hofes hielt, zeigt den die gesamte Bauzeit überspannenden Rückbezug auf den „Weißkunig“ deutlich.¹²⁹ Zu erwähnen seien außerdem die heute nicht mehr vorhandenen Freskoturnierszenen in der Kaiserloge des Turnierplatzes (Abb. 36), die ebenfalls ihre Vorbilder im „Freydal“ zu haben scheinen.¹³⁰

So schlüssig sich jedoch auch der „letzte Ritter“ als ideale Zutat des verklärt-melancholischen Mittelalternarrativs der Franzensburg für moderne Ohren anhören mag, so schnell wird man mit folgendem Problem konfrontiert: der Beiname „letzte Ritter“ ist ein Produkt des frühen 19. Jahrhunderts, nur leider nicht früh genug für die Franzensburg. Erst 1810 findet man den Begriff erstmals bei Joseph Hormayer in Bezug auf Maximilian,¹³¹ also einige Jahre nachdem Gaheis die Franzensburg wohl 1802¹³² besucht hatte und seine Eindrücke der dortigen „Maximilianzimmer“ beschrieb. Dass das narrative Motiv eines „letzten Ritters“ mit den Erzählstrukturen der Franzensburg so gut zusammenfällt, ist natürlich nicht nur dem Zufall geschuldet - schließlich entwachsen beide Konstrukte, „der letzte Ritter“ als ideelles und die Franzensburg als architektonisches, aus derselben Zeit. Dennoch kann der Beiname

68-69; Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 161. Auch Häusler gibt 1845 an, Häusler 2006, S. 44.

¹²⁸ Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 161.

¹²⁹ Manch aufmerksame moderne Besuchende erkennen auch im Schlafzimmer der Burgfrau auf der Kopie des *Rosenkranzbildes* nach Albrecht Dürer den knieenden Maximilian gegenüber der hl. Katharina. Diese befindet sich allerdings erst seit 1917 oder 1987 (?) anstelle einer Kopie des *Allerheiligenbildes* von Dürer in Laxenburg. Die Angaben zur Jahreszahl unterscheiden sich je nach Literatur, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 121-122, hier steht 1917; Häusler 2006, S. 32 hier steht 1987.

¹³⁰ Wann die Fresken des Turnierplatzes gemalt wurden, ist nicht sicher zu sagen. Die zeitgenössischen Beschreibungen des Turnierplatzes erwähnen sie nicht und auch in zeitgenössischen Darstellungen sind sie nicht gut zu erkennen. Auf einem Gemälde Melchior Seltzams aus dem Jahr 1810, siehe Abb. 54 in dieser Arbeit, kann man sie allerdings erahnen. Allein folgenden Hinweis Albert Ilgs aus dem Jahr 1882 gibt es: „Zwei große Darstellungen von Tournieren im romantisch-theatralischen Costüm der Ritterzeit. Leimfarbenmalerei von Swoboda in Wien. Werthlos.“, OmeA SR 154/4 Verzeichnis der in den Hofgebäuden vorhandenen Werke der Malerei und Skulptur von Dr. Albert Ilg, zitiert nach Hanzl-Wachter 2006, S. 193, Anm. 642. Eine weitere Fotografie eines Teils der Bemalung auf der rechten Seite siehe unter Hanzl-Wachter 2006, S. 194, Abb. 153. Im MUSEUM LAXENBURG befinden sich außerdem vier Aquarelle, die meiner Meinung nach eindeutig mit den Fresken des Turnierplatzes in Verbindung zu bringen sind. Sie zeigen Ritter im Zweikampf, dahinter Landschaften bzw. Zuschauerlogen und Gobelins. Meine ursprüngliche Vermutung, dass es sich dabei um Nachahmungen der Nebenszenen an den inneren Seitenwänden der Kaiserloge handelt, ist allerdings nicht eindeutig zu beweisen. Bei genauerer Betrachtung unterscheiden sich die auf alten Fotografien nur notdürftig erkennbaren Seitengemälde der Kaiserloge geringfügig von den Aquarellmotiven. Hierzu bestünde näherer Forschungsbedarf.

¹³¹ Krause 2019, S. 54.

¹³² Die Angaben unterscheiden sich je nach Ausgabe, vgl. Gaheis 1804a, S. 63: „[...] Besichtigung des Ritterschloßes. Den 1. und 30. Jul. 1802“ und eine spätere, erweiterte Ausgabe Gaheis 1804b, S. 63: „[...] Besichtigung des Ritterschloßes. Den 1. und 30. Jul. 1801, 3. Jun. 1805, 19. Jul. 1807“. Da der erste Eintrag im Gästebuch der Franzensburg allerdings mit 17. Oktober 1801 (2 Tage nach der Weihe der Kapelle, vgl. dazu Hanzl 1998, S. 38.) datiert ist, gehe ich davon aus, dass die Angabe „Den 1. und 30. Jul. 1802“ die korrekte ist.

Maximilians rein zeitlich gesehen nicht als ausschlaggebend für seinen auffälligen Revisionismus in Laxenburg angesehen werden. Worin könnte nun diese Affinität in genau diesem Vorfahren Franzens noch begründet liegen?

1790 wurde aus Anlass der Krönung Leopolds, Franz' Vater, zum römisch-deutschen Kaiser ein von Willhelm Ignaz Iffland geschriebenes Stück mit dem Titel „*Friedrich von Österreich*“ aufgeführt.¹³³ Gemeint ist damit Friedrich III., Vater Maximilians I., und Zeitgenossen erkannten im Protagonisten sogleich „[...] *einen seynsollenden Abdruck Kaiser Leopolds* [...]“¹³⁴. Dies implizierte im Grunde auch eine Gleichsetzung der jeweiligen Söhne Maximilian und Franz und markiert wohl den Anfang der Auffassung Franzens als „neuem Maximilian“. Und diese kam nicht von irgendwo: Das Interesse an Maximilian entwickelte sich parallel zu den aufkommenden Nationalismusedanken in den deutschsprachigen Gebieten Europas und nahm ihren Ursprung 1769, als Johann Gottfried Herder die Epoche unter Maximilian als Zeitalter des Aufbruchs und der Erneuerung verherrlichte.¹³⁵ 1775 erschien der „Weißkunig“ erstmals als Prachtband, nachdem dieses autobiographische Werk Maximilians durch dessen Tod unvollständig geblieben war.¹³⁶ Ab 1782 verstärkt sich das historische sowie künstlerische Interesse an Maximilian und seiner Zeit noch einmal deutlich und es entstanden Biographien und historisierende Theaterstücke.¹³⁷ An dieser deutschnationalistischen Vereinnahmung des Kaisers hatte er selbst bereits Vorarbeit geleistet. Maximilian kultivierte mit Vorliebe sein eigenes Bild und fand dabei nicht nur Anregungen in der griechisch-römischen Mythologie und Formensprache, sondern propagierte sich als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, der sowohl heilig (anhand der Legende seiner wundersamen Errettung aus der Martinswand), „römisch“ (man beachte die cäsarische Hakennase auf seinen Porträts) als

¹³³ Haaser 1995, S. 616.

¹³⁴ Haaser 1995, S. 616. Haaser zitiert hier wie folgt August Friedrich Cranz, Fragmente über verschiedene Gegenstände der neuesten Zeitgeschichte. H. 4. Berlin 1790, S. 82f: „*Friedrich von Österreich – in der wahren Geschichte nicht der beste Mann, hier wie der Dichter ihn charakterisiert, ein seynsollender Abdruck Kaiser Leopolds – im Ganzen genommen das Bild eines Regenten, der mit Schwierigkeiten umgeben ist, Aufrührer zu bekämpfen hat, sie besiegt und ihnen großmüthig verzeiht, weil auch er von dem lieben Gott täglich Vergebung nöthig zu haben bekennt.*“

¹³⁵ Haaser 1995, S. 622 nach Johann Gottfried Herder, Kritische Wälder. Drittes Wäldchen. Über die Reichsgeschichte. Ein historischer Spaziergang, in: Herders Werke in fünf Bänden, 2, Berlin/Weimar 1978, S. 79-88, hier S. 88.

¹³⁶ Seidl 2019, S. 45.

¹³⁷ Haaser 1995, S. 622-623. Haaser nennt hier Dietrich Hermann Hegewischs *Geschichte der Regierung Kaiser Maximilians des Ersten* (1782/1783) und seine *Uebersicht der deutschen Kulturgeschichte bis zu Maximilian* (1788), Michael Ignaz Schmidts vierter Teil der *Geschichte der Deutschen* (1787), Hektor Wilhelm von Günderrodes zweiter Band von *Sämmtliche Werke* (1788), Goethes *Götz von Berlichingen* und Schillers *Räuber*, die in maximilianischer Zeit spielen.

auch „deutsch“ in sich vereint.¹³⁸ Ein Holzschnitt, der Maximilian als Hercules Germanicus zeigt, illustriert letztere Neuerung in der Selbstpräsentation.¹³⁹

Die pro-deutsche Gesinnung am Ende des 18. Jahrhunderts ging mit anti-französischen Sentiments einher¹⁴⁰ und so bleibt es kaum verwunderlich, dass die auf die Französische Revolution 1789 beinahe unmittelbar folgende römisch-deutsche Kaiserkrönung 1790 als Weg gesehen wurde, das Nationalbewusstsein der deutschsprachigen Gebiete mit einem habsburgischen Kaiser an der Spitze zu propagieren.¹⁴¹ Als nur zwei Jahre später Franz selbst zum Kaiser gekrönt wurde und seine langen Haare offenbar in den Anwesenden Reminiszenzen an seinen bereits eifrig mythisierten Vorfahren weckten, war die durch Ifflands Theaterstück salonfähig gemachte Doppelung wohl endgültig etabliert.¹⁴² Die anti-französische Haltung schürte gleichzeitig Tendenzen, den Kampf gegen das revolutionäre Frankreich zum Kreuzzug zu stilisieren, was sich nicht unwesentlich auf die Parallelisierung Franzens und Maximilians ausgewirkt haben dürfte.¹⁴³

Maximilian wurde um 1800 also zum Repräsentanten einer Epoche, die als verklarte Ruhmeszeit von Nationalidentitätssuchenden heraufbeschworen wurde, welche schon früh in Franz eine neue Gallionsfigur dieser „deutschen Renaissancebestrebungen“ zu erkennen glaubten. 1798, als man mit dem Bau der Franzensburg begonnen hatte,¹⁴⁴ konnte man auf diese

¹³⁸ Seidl 2019, S. 39.

¹³⁹ Seidl 2019, S. 43.

¹⁴⁰ Auch dies findet seine Entsprechung bei Maximilian. Seine Heirats- und Familienpolitik war von ständiger Abwehr gegen französische Expansionen geprägt, vgl. Kustner 2019, S. 35.

¹⁴¹ Haaser 1995, S. 631.

¹⁴² Haaser 1995, S. 617-618. Haaser vergleicht hier eine Darstellung Franzens von August Friedrich Wilhelm Crome, der folgendes an seinen Freund Gerhard Anton von Halem schrieb: „*Franz ist sehr wohlgewachsen und schlank, wohlgebildet, und von schöner Figur. Sein schönes hellblondes Haar, Sein gütiges Auge, Sein holder Blick und die Jovialität, die durchgängig auf seinem Gesichte sich zeigt, empfehlen ihn dem schönen Geschlecht vorzüglich, und auch jedem Manne, der kein Misanthrop ist. Wie er da so auf seinem prächtigen Schimmel zum Dohm ritt, um sich krönen zu lassen, angethan mit allem königlichen Schmuck, und sein gelbes Haar über seinen Nacken daher floß, und sein schönes Auge jedem Freude und Liebe zuwinkte: küssen hätt ich in mögen, diesen Göttersohn.*“ mit einer Beschreibung Maximilians von Joseph Grünpeck in seiner „*Historia Friderici III et Maximiliani I*“, welche zwischen 1508 und 1515 entstanden sein dürfte (vgl. dazu O. A., „*Historia Friderici III et Maximiliani I*“, in Bayerische Akademie der Wissenschaften. *Geschichtsquellen des deutschen Mittelalters*, zuletzt geändert am 10.01.2020 (15.09.2022), URL: <https://www.geschichtsquellen.de/werk/2553>).: „*Seine körperliche Schönheit war in allen Altersstufen ausgezeichnet. Er hatte ein ruhiges und heiteres Antlitz, strahlende Augen von förmlich himmlischem Glanz, in denen ein Zuneigung gewinnender Ausdruck lag, sodaß er von allen, Männern wie Frauen, geliebt wurde. Sein Haar war etwas gelockt und fiel bis auf die Schultern herab, so daß es auch noch den Nacken bedeckte. Die Augenbrauen waren schwarz, die Ohren klein. Die Nase oben schmal zulaufend, nach unten hervortretend, die Gesichtsfarbe war gebräunt; sie hielt in der Mitte zwischen weiß und blutroth inne.*“. Quellenangaben nach Haaser, 1995, S. 617-618, Anm. 39 und 40: „August Friedrich Wilhelm Crome an Gerhard Anton von Halem, Gießen, den 20. 8. 1792, Landesbibliothek Oldenburg. Halem-Nachlaß.“; „Der von Joseph Grünpeck im Original lateinisch verfaßte Text ist hier in der Übertragung von Th. Ilgen: *Die Geschichte Friedrichs III. und Maximilians I.*, Leipzig 1940. S.67f., wiedergegeben. Die gebräuchlichste Ausgabe des 18. Jahrhunderts hatte Johann Jacob Moser herausgegeben: *Dr. Joseph Grünbecks Kayser Maximiliani I. Geheimen Raths und Beicht-Vatters Lebens-Beschreibung Kayser Friedrichs III. (V.) und Maximilians I.* Tübingen 1721.“.

¹⁴³ Haaser 1995, S. 625-628.

¹⁴⁴ Häusler 2006, S. 7; 45.

beim Volk bereits etablierte Parallelisierung zurückgreifen. Die Franzensburg kann also in dem Sinne nicht als ein diese Propaganda initiiertes Werk bezeichnet werden, wohl aber festigt sie diese Ansichten, indem sie nun deutlich beide Habsburger einander gegenüberstellt und den Besuchenden in öffentlichen Führungen als zwei Seiten einer Medaille präsentiert.

Abgesehen von diesen stark vom Nationalismus geprägten Strömungen, die zu einer Koexistenz der beiden Herrscherfiguren in der Franzensburg geführt haben könnten, darf die dynastische Komponente dieses Doppelnarrativs nicht vernachlässigt werden. Ganz dem Memorialgedanken der englischen Parks folgend,¹⁴⁵ ist die Franzensburg nicht nur als „nationales“, sondern auch als familiengeschichtliches und persönliches Denkmal zu werten.¹⁴⁶ Das Kultivieren der eigenen und dynastischen Repräsentation steht im Laxenburger Rittergau offenbar ganz in der Tradition Maximilians, der besonders gegen Ende seines Lebens darauf bedacht war, sich und seiner Familie ein „gedächtnus“ zu schaffen. Drei von Maximilian in Auftrag gegebene Werke sind hier von besonderer Bedeutung: *Freydal* (1512-1515) und *Theuerdank* (1517) erzählen mithilfe der titelgebenden Alter Egos das Leben des Kaisers von seinem Brautwerben bis zur Hochzeitsfahrt, während *Weißkunig* (1515-1516) in drei Teilen erst die Biografie des „alten Weißkunigs“ (Friedrich III.) und die Kindheit des „jungen Weißkunigs“ (Maximilian I.) erläutern, bevor im letzten Teil die Herrschaft des jüngeren Weißkunigs thematisiert wird.¹⁴⁷ Auch die Franzensburg stellt für ihren Namensgeber nicht nur ein Mittel dar, seine Person in überhöhter, „ritterlicher“ Form darzustellen, sondern wandelt sich immer mehr auch zu einem Denkmal, das politische sowie private biographische Eckdaten anhand von Hochzeits- und Krönungsbildern illustriert.¹⁴⁸ Der mysteriöse Ritter, der die Franzensburg bewohnen soll und doch nie so richtig eindeutig mit Franz oder Maximilian gleichgesetzt werden kann, fungiert hier ähnlich wie die ritterlichen Personifikationen Maximilians in seinen Autobiographien als idealer literarischer Kniff, um Mythos und reale Person verschwimmen zu lassen.

Dabei stand jedoch nicht nur die überhöhte Selbstdarstellung der eigenen Lebensgeschichte unter dem Pseudonym eines fantastischen Ritters der Franzensburg Modell. Maximilian war auch um das Gedenken an seine Vorfahren bemüht und man erfährt im *Weißkunig*, dass „[...] der jung weiß kunig die alten gedachtnus insonders lieb het.“¹⁴⁹ Der Kaiser war bemüht,

¹⁴⁵ Bódi/Hajós 1998, S. 75.

¹⁴⁶ Zu dieser Problematik siehe Kapitel 3. *Die Franzensburg als Denkmal der „Casa Austria“*.

¹⁴⁷ Seidl 2019, S. 43-44. Der *Weißkunig* blieb unvollendet und wurde erst 1775 veröffentlicht, vgl. Seidl 2019, S. 44.

¹⁴⁸ Dazu mehr in Kapitel 3.1 *Vom römisch-deutschen Kaiser zum österreichischen Monarchen: die Franzensburg als Biografie ihres Auftraggebers*.

¹⁴⁹ Sandbichler 2019, S. 17.

Stammbäume zu konstruieren, die dem Haus Habsburg teils abenteuerliche Vorfahren wie Noah oder Hektor andichteten.¹⁵⁰ Der eigenhändig kultivierte „Mythos Maximilian“ wurde also ergänzt durch seine ebenso sagenhafte Abstammung und resultierte damit auch in der Verherrlichung der Voreltern des Kaisers. Die Ahnenreihe rund um Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche dürfte das eindrucksvollste Beispiel dieses Dynastiebewusstseins darstellen (siehe Abb. 32).¹⁵¹ Ähnliche ahnenkultische Ambitionen fanden sich bereits von Anfang an in den Plänen zur Grotte und der geplanten Kopie der Habsburg mitsamt habsburgischem Pantheon¹⁵² im Laxenburger Rittergau und wurden schließlich mit dem Habsburgersaal des Vereinigungsbaus verwirklicht. Nicht zuletzt erweckt die Figurenreihe der Spinnstube (siehe Abb. 31) den Eindruck, man habe sich zumindest Anreize aus Innsbruck bei der Gestaltung der Skulpturen genommen,¹⁵³ womit man gleich in doppelter Hinsicht an die Vorfahren Habsburgs gemahnt: an die lange Geschichte des Hauses insgesamt und an Maximilian im Speziellen. Auch das Verständnis der Familie Habsburg als „Haus Österreich“ welches die Babenberger miteinschließt, fußt auf den genealogischen Bemühungen Maximilians, eine ununterbrochenen Stammlinie für sein Herrschaftsgebiet zu beweisen.¹⁵⁴ Ein Stammbaum der Habsburger aus maximilianischer Zeit, in dem auch Babenberger zu finden sind, zeugt deutlich von diesen Ambitionen.¹⁵⁵ Die Franzensburg nutzt diese Interpretation der lückenlos fortlaufenden Dynastie im übertragenen Sinne, etwa wenn sie die Wappen Alt- und Neuösterreich in diversen Räumen einander gegenüberstellt oder sich der von Leopold VI. von Babenberg erbauten Capella Speciosa aus Klosterneuburg bedient.¹⁵⁶

Nicht zuletzt kann selbst die Umgestaltung des „Wohnzimmers des Burgherrn“ zum „Louisenzimmer“¹⁵⁷ und die damit einhergehende programmatische Erweiterung der Franzensburg um das Gedenken an die Gemahlinnen Franzens als Akt der Selbstvermarktung

¹⁵⁰ Sandbichler 2019, S. 17-18. Siehe dazu eine gründliche Analyse und Kontextualisierung zur Entstehung dieser Stammbäume und Abstammungsmythen unter: Marianne Pollheimer, Wie der jung weiß kunig die alten gedachtnus insonders lieb het. Maximilian I, Jakob Mennel und die frühmittelalterliche Geschichte der Habsburger in der „Fürstlichen Chronik“, in: Richard Corradini/Rob Meens/Christina Pössel/Philip Shaw, Texts and Identities in the Early Middle Ages. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters, 12, Wien 2006, S. 165-176. URL: <https://www.austriaca.at/0xc1aa5576%200x00137127.pdf>.

¹⁵¹ Die Aufstellung wurde erst Jahrzehnte nach dem Tod des Kaisers vollendet, die Konzeption des Grabes mitsamt Skulpturen seiner Ahnen stammt aber in ihrer Grundidee noch von Maximilian selbst, dazu Krause 2019b, S. 195-196.

¹⁵² Hanzl 1998, S. 45-46.

¹⁵³ Auf diese mögliche Inspiration weist in der neueren Literatur (ab Zykan 1969) nur Häusler hin, vgl. Häusler 2006, S. 34: „[...] 9 bronzierte Holzstatuen (Anfang 19. Jh.): habsburgische Ahnen in Analogie zu den ‚Schwarzen Mannern‘ der Innsbrucker Hofkirche.“

¹⁵⁴ Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019, S. 145, Kat.-Nr. 44.

¹⁵⁵ Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019, S. 145, Kat.-Nr. 44.

¹⁵⁶ Dazu mehr im Kapitel 3.2 *Die Suche nach der eigenen Historie: Die Franzensburg als Denkmal österreichischer und habsburgischer Identität.*

¹⁵⁷ Bürgler 1998, S. 78-79.

desselben als „neuer Maximilian“¹⁵⁸ verstanden werden. Die Heiratspolitik der Habsburger stellte einen essenziellen Aspekt der Herrschaft dar, Maximilian selbst ist neben Maria Theresia eine zentrale Figur der Heiratsvermittlung seiner Dynastie.¹⁵⁹ Gerade im 19. Jahrhundert wurde die Ehe Maximilians selbst mit Maria von Burgund nicht nur von politischer Seite gesehen, vielmehr entsprach auch deren Liebe dem gefühlsbetonten Zeitgeschmack.¹⁶⁰ Gemälde wie etwa jenes Anton Petters, der die Begegnung des jungen Mannes mit seiner ersten Braut 1813 darstellte, betonen die zärtliche Annäherung der beiden (Abb. 37).¹⁶¹ Ähnlich emotional lässt sich ein weiteres Werk desselben Künstlers lesen, das Maximilian bei seinem Einzug in Gent zeigt, als er von Maria mit dem gemeinsamen Kind empfangen wird (Abb. 38).¹⁶² Dass die Gemahlinnen Franzens in seiner Burg ihren großen Auftritt haben, zeugt auch in Laxenburg vom Versuch, die Idee einer konfliktfreien Machterweiterung weiterzutragen. Selbst dem dritten im Bunde, dem anonymen Ritter der Franzensburg, wurde eine ebenso mystische Burgfrau an die Seite gestellt, deren Schlaf- und Spinnstube den Zimmern des Burgherrn entspricht. Jenseits romantisierter Burgfräuleinfantasien und sich in dieser Konzeption spiegelnden häuslichen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts bekräftigt auch diese fiktive Ehe zweier idealisierter Geschlechterrepräsentanten die Wichtigkeit familiärer Politik. Denn Kriege mögen ja bekanntlich andere führen, Österreich hingegen heiratet.¹⁶³

¹⁵⁸ Hier soll erwähnt werden, dass eine wesentliche Neuerung der Rezeption Kaiser Maximilians im 19. Jahrhundert auch die Darstellung seiner angeblichen Volksnähe war. Gemälde wie „Kaiser Maximilian besucht die Handwerker“ von Karl Ruß aus dem Jahr 1822 und die Martinswandsage, die Maximilian als zutiefst fromm und damit dem einfachen Volk sehr nahe darstellen, vermitteln diese Vorstellung von einem volksverbundenen Monarchen. Vgl. dazu Krause 2014b, S. 198-199. Franz, von Zeitgenossen gerne mehr bürgerlich als herrschaftlich gezeigt, verzichtet in der Franzensburg selbst allerdings auf jegliche Volksanbiederung, vgl. dazu auch das Kapitel 2.2 *Des Kaisers neue Kleider: wie inszeniert sich Franz für sein Publikum?* Viel eher lässt sich hier ein Vergleich mit seinem Bruder Erzherzog Johann ziehen, der in seinem Brandhof, genauer im Jägerzimmer, eine Glasmalereiserie mit Szenen aus dem ländlichen Leben nach Jakob Gauermann in Auftrag gab. Der Brandhof sollte in der Steiermark der Landbevölkerung als vorbildlicher Musterhof dienen und wurde 1818 von Erzherzog Johann erworben. Künstler wie Gottlob Samuel Mohn und Anton Kothgasser, die auch für die Glasmalerei in der Franzensburg zuständig waren, wurden ebenso für die Glasfenstergestaltung des Brandhofs angestellt. Die Konzeption der Franzensburg als durch und durch herrschaftliches Gebäude steht im starken Kontrast zur Verherrlichung der „einfachen Leute“ im Brandhof, vgl. dazu Spiegl 2002, S. 6-14.

¹⁵⁹ Kustner 2019, S. 25.

¹⁶⁰ Krause 2014b, S. 198.

¹⁶¹ Krause 2014b, S. 198.

¹⁶² Vgl. dazu „Der Einzug Kaiser Maximilians I. in Gent“, in: Belvedere Sammlung Online, zuletzt geändert am o. A. (21.09.2022), Permalink: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2517/der-einzug-kaiser-maximilians-i-in-gent>.

¹⁶³ „Bella gerant alii, tu felix Austria nube/Nam quae Mars aliis, dat tibi diva Venus“ – „Kriege mögen andere führen, du glückliches Österreich heirate/Denn was Mars den anderen, gibt dir die göttliche Venus“. Der berühmte Spruch stammt wohl aus dem 17. Jahrhundert, wurde aber lange als Spottvers des Matthias Corvinus gegenüber Maximilians Familienpolitik gewertet, bzw. teilweise auch Maximilian selbst zugeschrieben. Vgl. dazu Elisabeth Klecker, *Bella gerant alii. Tu, felix austria, nube! Eine Spurensuche*, in: Institut für Österreichkunde (Hg.), *Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*, 41, Wien 1997, S. 30-44.

Der Rückgriff auf Maximilian kann jedoch nicht nur als Ehrerbietung und Zeichen des dynastischen Bewusstseins gesehen werden. Abseits melancholischer Vergangenheitsvergegenwärtigung versteht sich die Gegenüberstellung der beiden Kaiser wohl auch als Appell an die Zukunft. Das Bild Maximilians im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert war das eines Herrschers, der in Umbruchszeiten lebte und dessen Regierung eine neue Ära einläutete, die das Haus Habsburg endgültig zu einer Großmacht in Europa werden ließ. Nicht weniger von Veränderung geprägt war der postrevolutionäre Regierungsantritt Franzens.¹⁶⁴ Man erhoffte sich wohl mit der Projizierung des ruhmreichen Vorfahren auf den aktuellen Herrscher eine ähnlich glorreiche Zukunft.

Wem gehört also nun die Franzensburg? Nach dieser Kontextualisierung des Mythensynkretismus¹⁶⁵ zwischen Franz und Maximilian lässt sich diese Frage kaum leichter beantworten. Die Retrospektive auf den Ahnen lässt unter Berücksichtigung der schon von zeitgenössischen Beobachtenden gezogenen Parallelen zwischen altem und neuem Herrscher vor Baubeginn der Franzensburg darauf schließen, dass dieses bipolare Konzept wohl als einheitlich wahrgenommen wurde. Fest steht, dass die Franzensburg nicht nur auf Maximilian als Person zurückgreift, sondern mit dem Anspruch, ein Denkmal der Dynastie zu sein, auch an von Maximilian etablierte Repräsentationsmuster anschließt. Interessant bleibt dabei, dass die dritte Figur, der unbenannte, ritterliche Bewohner der Franzensburg weder mit Maximilian noch mit Franz dezidiert gleichgesetzt wird. Dieser dritte im Triumvirat bleibt in seiner Anonymität ein erzählerisches Alter-Ego für die beiden anderen und verkörpert gleichzeitig ein Idol, dem sowohl Maximilian als auch Franz nacheifern sollen.

1.3 Die Franzensburg und geheime Bruderschaften: ein Paradoxon

Als Gaheis der Franzensburg im Jahr 1807 einen wiederholten Besuch abstattet¹⁶⁶ und in die „nächtlichen Gewölbe eines Kerkers“¹⁶⁷ hinabsteigt, ergänzt er seine vorherigen Beschreibungen der „Gestalt des unter seinem Schicksale so sehr gebeugten Templers“¹⁶⁸ um den Zusatz: „Erinnerung an Molai und an die Söhne des Thales hebt die Gefühle des

¹⁶⁴ Haaser 1995, S. 625.

¹⁶⁵ Haaser bezeichnet diese Gleichsetzung mit diesem Begriff und beruft sich dabei auf Wülfing, der Mythensynkretismus als essenziell für die Mythisierung historischer Personen ansieht. Dabei greife, insbesondere wenn Mythos und Ideologie einander beeinflussen, der neue Mythos auf „Muster und Bruchstücke historischer Narration“ zurück. Siehe Haaser 1995, S. 624-625, Anm. 60.

¹⁶⁶ Gaheis 1804b, S. 63: „Den 1. Und 30. Jul. 1801 (sic!), 3. Jun. 1805, 19. Jul. 1807“. Vgl. dazu die Angabe einer vorherigen Ausgabe unter Gaheis 1804a, S. 63: „Den 1. Und 30. Jul. 1802 (sic!)“. Es dürfte sich bei der neueren Ausgabe um einen Tippfehler handeln, da der erste Eintrag im Gästebuch der Franzensburg mit 17. Oktober 1801 (2 Tage nach der Weihe der Kapelle, vgl. dazu Hanzl 1998, S. 38.) datiert ist.

¹⁶⁷ Gaheis 1804b, S. 73.

¹⁶⁸ Gaheis 1804a, S. 74, vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 73-74.

weitersehenden Zuschauers.“¹⁶⁹ Die angesprochenen „Söhne des Thales“ beziehen sich auf ein gleichnamiges dramatisches Gedicht von Friedrich Ludwig Zacharias Werner aus 1803/04,¹⁷⁰ wobei die Figur „Molai“ (im Text Werners „*Jacob Bernhard von Molay*“) als „*letzter Großmeister des Templerordens*“ bezeichnet wird.¹⁷¹ Dieser nachträgliche Zusatz zeigt eine besondere Modeerscheinung während der Bauzeit der Franzensburg, deren kultureller Einfluss sich nicht nur in der Literatur niederschlug: die neue Faszination für geheimnisumwobene Ritterorden dürfte für Besuchende des Rittergaus auch dort erkennbar gewesen sein. In der Forschungsliteratur werden Hinweise auf freimaurerisches Gedankengut und Ritterbünde in der Konzeption der Franzensburg samt Rittergau unterschiedlich ausgelegt. Die Meinungen in der Beurteilung reichen von der unreflektierten Aufnahme eines populären Formenrepertoires,¹⁷² die mehr zufällig als gewollt geheimbündlerische Assoziationen transportieren, bis zur Postulation, die Franzensburg habe tatsächlich Freimaurern als Aufenthaltsort gedient.¹⁷³

Im Folgenden wird versucht, diesem breiten Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten gerecht zu werden. Dazu werden unabhängig von einer vermeintlichen Intention freimaurerisch-geheimbündlerisch lesbare Symbole und programmatische Punkte im Rittergau aufgezählt und auch als solche verstanden und kontextualisiert. Dies dient einerseits dem Verständnis zur historischen Genese dieser Gestaltungsformen und andererseits, um zu zeigen, inwiefern sich diverse Gedankenkonzepte tatsächlich auf die Laxenburger Anlage umlegen lassen. Gleichzeitig soll zwischen freimaurerischen und anderen geheimbündlerischen Einflüssen differenziert werden, spezifisch zwischen Freimaurern und Rosenkreuzern. Durch die anschließende Auseinandersetzung mit der die Geheimbünde betreffenden Politik Franzens, wird sowohl die widersprüchliche Dualität der programmatischen Aussagen der Franzensburg selbst und die daraus resultierende, kontroverse, wissenschaftliche Beurteilung derselben erklärt.

Mit der Frage nach einem möglichen Vorbild für die ritterliche Programmatik im Laxenburger Schlosspark fällt in einschlägiger Literatur immer wieder das Stichwort der „Wildensteiner Ritterschaft auf Blauer Erde“, eine tiefergehende Kontextualisierung findet sich in den Erwähnungen jedoch nie.¹⁷⁴ Diese im Jahr 1790 rund um David Anton Steiger, den Verwalter

¹⁶⁹ Gaheis 1804b, S. 74.

¹⁷⁰ „*Die Söhne des Thales*“ besteht aus zwei Teilen: „*Die Templer auf Zypern*“ (1803) und „*Die Kreuzesbrüder*“ (1804). Siehe dazu Emil Sulger-Gebing, „Werner, Friedrich Zacharias“, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 42, Leipzig 1897, S. 66-74. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118767208.html#adbcontent> (06.10.2022).

¹⁷¹ Siehe dazu u. a. Friedrich Ludwig Zacharias Werner, *Die Söhne des Thales: Ein dramatisches Gedicht*. Erster Theil: *Die Templer auf Zypern*, Wien 1818², S. 11 (unter „Personen“).

¹⁷² Hajós 1989, S. 56.

¹⁷³ Buttlar 1995, S. 102.

¹⁷⁴ Vgl. etwa Zykan 1969, S. 37; Hajós 1989, S. 56; Hajós 2006, S. 81; Häusler 2006, S. 9.

der Wiener Neustädter Militärakademie, entstandene Ritterschaft traf sich seit 1792 regelmäßig auf Burg Seebenstein und hielt dort Trinkgelage im „*altdeutschen*“ Stil ab.¹⁷⁵ Einer der Mitglieder war ein Bruder des Kaisers höchstselbst, nämlich Erzherzog Johann.¹⁷⁶ Bemerkenswert ist dabei die Ausstattung, welche die Burg unter diesen „Wildensteiner Rittern“ erhielt. Steiger hatte Seebenstein ab 1794 gepachtet und mit Unterstützung des Besitzers Graf Pergen „*ganz im Geiste des Mittelalters*“ wohnlich eingerichtet, indem er sich „*eine Menge alter Einrichtungsstücke, die vom Schlosse in die umliegenden Bauernhäuser verschleppt worden waren, [verschaffte]*“ und „*seine eigene Sammlung von alten Waffen usw. dort [unterbrachte]*“.¹⁷⁷ Wenn man nicht wüsste, dass es sich bei dieser Beschreibung um Seebenstein handelt, könnte man fast meinen, es ginge um die Franzensburg. Die bis 1824¹⁷⁸ bestehenden Einrichtungen und Räumlichkeiten Seebensteins entsprechen in ihrer Konzeption ebenso in verblüffender Weise jenen der Franzensburg. Hier fand man eine „*Burgwächterwohnung*“, eine Kammer „*der frommen Jungfrau*“ samt Spinnrad, eine „*Pilgerruhe*“ (eine Art Audienz- und Empfangsaal, wo man „*Labetränk*“ ausschenkte), einen Knappensaal, die Wohnstube des Obritters (auch Herzogstube genannt), eine Burgpfaffenstube mit lesender Pfarrersfigur, eine mit blauem Bodenmosaik ausgestattete Gerichtsstube (in Reminiszenz an die „blaue Erde“), darunter ein Verlies mit drei Skeletten (wobei das mittlere mit einer Mechanik versehen war, um in die Höhe schnellen zu können!), eine Gemäldegalerie, einen Rittersaal, daran anschließend eine Schatzkammer mit Vorraum (als eine Art Wunderkammer gedacht), ein „*Herrenharnischzimmer*“ und schließlich eine Kapelle.¹⁷⁹ Kleinere Räumlichkeiten, die der Funktion der Burg als Versammlungsort eines Ritterordens geschuldet waren, rundeten das Programm ab.¹⁸⁰ Gerd Braun spricht gar von einem

¹⁷⁵ Braun 1985, S. 40.

¹⁷⁶ Braun 1985, S. 43.

¹⁷⁷ Braun 1985, S. 41. Braun zitiert hier nach Anton u. Christoph Köpp, Edler v. Felsenthal, Historisch mahlerische Darstellungen von Österreich, Bd. 1, Wien 1814, S. 125.

¹⁷⁸ Braun 1985, S. 41. Der Verein sollte bereits 1820 auf Wunsch des Kaisers aufgelöst werden, man traf sich aber noch bis 1822 auf Seebenstein. Erst 1823 bestätigte Steiger, dass der Ritterbund nicht mehr bestünde und alle Spuren, die auf Versammlungen hindeuten konnten, mussten anschließend beseitigt werden, vgl. dazu Braun 1985, S. 49.

¹⁷⁹ Braun 1985, S. 41-43. Die entsprechenden Räume der Franzensburg wären: die Wohnung des Burgvogts/ab 1822 die Alte Vogtei und die Neue Vogtei, das Schlafzimmer der Burgfrau mit Spinnstube, der Speisesaal bzw. das Empfangszimmer, der Knappenhof (ab 1822 auch die Sattelkammer), das Wohnzimmer des Burgherrn (seit 1809 Louisenzimmer) oder das Empfangszimmer, die Wohnung des Burgpfaffen, die Gerichtsstube mit darunter liegendem Kerker (dort die mechanische Templerfigur), die Gemäldegalerie findet keine eindeutige Entsprechung (die Räume der Franzensburg waren durchwegs mit Gemälden ausgestattet), der Rittersaal im Turm, die Schatzkammer, der Waffensaal und die Kapelle. Lediglich der Thronsaal und die Ahnen- bzw. Familiengalerien im Habsburger- und Lothringersaal finden keine ähnlichen Raumkonzeptionen in Seebenstein. Diese Unterschiede sind allerdings durch die erforderte dynastische Programmatik in der kaiserlichen Franzensburg erklärbar.

¹⁸⁰ Braun 1985, S. 43. Diese waren die Marschall-, Kuno-, Knasterlein-, Thomas-, Kämmerling- und Ahnfraustube. Zudem gab es noch ein Bauernstüberl (man vergleiche im Rittergau die Meierei) und eine Bibliothek mit Archiv

„musealen Charakter des Raumprogramms“ von Seebenstein,¹⁸¹ die Analogien zur Laxenburger Anlage sind also nicht zu übersehen.¹⁸² Zu guter Letzt teilten sich Franz und die Wildensteiner Ritter mit dem Glasmaler Gottlob Samuel Mohn auch einen für die Franzensburger Ausstattung wesentlichen Künstler: Mohn schuf etwa 1815/20 einen Pokal für ein Mitglied des Ritterbunds (Abb. 39).¹⁸³

Dass nun Männer in ritterlicher Kleidung zu „altdeutschen“ Gelagen luden und sich erfundene Titel und Namen gaben,¹⁸⁴ könnte im Grunde als eine etwas lächerlich empfundene Spielerei abgetan werden. Gleichzeitig herrschte innerhalb der Mitglieder eine strenge Hierarchie und eine Aufnahme zum „Wildensteiner Ritter“ erfolgte nur nach bestandener Tugendprüfung.¹⁸⁵ Besonders der Initiationsritus für den Aufstieg zum Rang eines „Ritters“ ist insofern interessant, als dass sich alle dafür notwendigen Requisiten auch in der Franzensburg finden:¹⁸⁶ Der Ansuchende wurde nach Abstimmung in der Seebensteiner Gerichtsstube (Abb. 40) empfangen und vor seinen bevorstehenden Prüfungen gewarnt. War er bereit, sich dem Test zu unterziehen, so wurden ihm die Augen verbunden und über eine Klappe per Flaschenzug wurde er in das darunterliegende Verließ hinabgelassen. Von dort führten ihn zwei Ritter durch die verwinkelten Gänge der Burg, bis der Prüfling orientierungslos war.¹⁸⁷ War er zurück in der Gerichtsstube angekommen, wurde ein weiteres Mal über seine Aufnahme abgestimmt und nach einem wohlwollenden Ergebnis fand eine feierliche Ernennung zum Ritter statt. Mittels der Klappe im runden Tisch der Franzensburger Gerichtsstube, die durch ein Seil mit dem darunter liegenden Verlies verbunden ist (Abb. 41), hätte man diese Prüfung auch in Laxenburg ohne Veränderungen stattfinden lassen können.

Initiationsriten, hierarchische Ränge und Tugendprüfungen - die Vermutung lag bald nahe, dass sich hinter der mittelalterlichen Fassade des „Ritterbunds auf Blauer Erde“ eine „*Abart der*

(diese fände eventuell im Oratorium über der Kapelle der Franzensburg ihre mögliche Entsprechung, eine Bibliothek in dem Sinne gibt es in Laxenburg aber nicht).

¹⁸¹ Braun 1985, S. 43.

¹⁸² Telesko 2006, S. 177.

¹⁸³ Peters 2010, S. 10-11.

¹⁸⁴ So nannte sich Steiger etwa „Heinss oder Hainz am Stein der Wilde“, aber auch historische und humoristische Namen wie „Götz von Berlichingen“ (der Name des Johann Almsteiger, Oberarzt der Hoch- und Deutschmeister), „Albrecht Dürer“ (gewählter Titel des Malers Johann Salomon), „Hermann der Deutsche“ (Name des k. k. Rittmeisters Alois von Ebeling in Anlehnung an die Hermannsschlacht), „Herzlipärzli“, „Uffo der Feuersteiner“, „Brauser zu Heldenmut“, „Fingal vom stürmischen Morpheus“ (der Name des für sein Schnarchen bekannten Abbé Jacob Graff Plumket) und „Alf der Eiserne“ (Titelträger war der Eisenwarenhändler Franz Goldhann) waren beliebt. Erzherzog Johann nannte sich schlicht „Hanns von Österreich, der Thernberger“. Siehe dazu Braun 1985, S. 44; 46 und Peters 2010, S. 12-13.

¹⁸⁵ Braun 1985, S. 44-45.

¹⁸⁶ Braun 1985, S. 45.

¹⁸⁷ Braun gibt nicht an, was genau anschließend passiert, sondern fährt damit fort, dass dem Prüfling „[...] an der Tür zur Gerichtsstube angelangt [...]“ alle metallischen Gegenstände abgenommen wurden, siehe Braun 1985, S. 45. Vermutlich musste der angehende Ritter den Weg zur Gerichtsstube durch das Gängelabyrinth der Burg alleine finden und sich damit als würdig erweisen.

Freimaurerei im altdeutschen Gewande“ verbarg,¹⁸⁸ auch wenn man etwa mit öffentlichen Feiern um ein „harmloses“ Auftreten bemüht war.¹⁸⁹ Gerd Braun ist sogar überzeugt davon, dass es sich tatsächlich bei den Wildensteiner um eine solche von der Staatspolizei so gefürchtete Freimaurerloge mit Ritteranstrich gehandelt hat,¹⁹⁰ auch wenn ihnen dies von Zeitgenossen nie wirklich nachgewiesen werden konnte.¹⁹¹ Geht man nun davon aus, dass es sich bei dem Seebensteiner Mittelaltertreiben in der Tat um freimaurerische Veranstaltungen handelt und bedenkt, wie unbedarft sich die Franzensburg ihrer Symbolik bedient, so bleibt die Frage: blieb die Wildensteiner Formensprache die einzige als geheimbündlerisch zu lesende Inspirationsquelle für Laxenburg?

Diese Frage lässt sich recht schnell mit nein beantworten. Der Ursprung dieser Übernahme freimaurerischer Symbolik muss, ähnlich wie bereits im Kapitel zu den Jenseitsbezügen im Rittergau, in der Gartengattung des Laxenburger Parks ergründet werden. Die im 18. Jahrhundert aufkommende Idee der Naturethik ließ sich mit den um 1717 in England entstehenden Devisen der Freimaurer gut vereinbaren.¹⁹² Die elysische Grundstimmung englischer Gärten sollten mit ihren Tempelbauten „[...] die Unterwelt, Tod, Vollkommenheit und Tugend in einem großen System vereinigen [...]“, sie reproduzieren also nach Hajós auch Vorstellungen von „*Freundschaft, Eintracht, Weisheit und Unsterblichkeit*“, die den Freimaurern eigen waren.¹⁹³ Versteht man den Garten als Vehikel zur Verbildlichung dieser naturreligiös anmutenden Sinngebungen, so mag es kaum verwundern, dass viele Gestalter und Besitzer englischer Landschaftsparks in ganz Europa auch Freimaurerlogen angehörten.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Braun 1985, S. 47. Braun zitiert hier nach Gustav Gugitz (Hg.), Friedrich Anton von Schönholz Traditionen, I. Bd., München 1914, S. 309 (Geheimakten der Polizeihofstelle), Polizeipräsident Hager am 10. 6. 1811.

¹⁸⁹ Braun 1985, S. 46-47.

¹⁹⁰ Braun 1985, S. 50. Braun legt dies hier auch sehr anschaulich dar, indem er etwa die Namen, Ränge, Tugendvorstellungen und Riten der Wildensteiner denen der Freimaurer gegenüberstellt. Man kommt zu dem Schluss, dass die mittelalterliche Maske der „Ritter auf Blauer Erde“ nur sehr fadenscheinig die eigentliche Bestimmung des Vereins verdeckt.

¹⁹¹ Braun 1985, S. 49.

¹⁹² Hajós 1989, S. 50, 52; Buttlar 1995, S. 86.

¹⁹³ Hajós 1989, S. 49-50.

¹⁹⁴ Buttlar 1995, S. 86-87. Buttlar behandelt ebd. auf den Seiten 87-103 die „Stationen der Gartenreise“ unter freimaurerischem Licht. Diese wären „Die Eremitage“ (als erste Station des Prüfungsweges, abgelegen in waldigen Flächen des Gartens und in primitiver Bauweise), „Sphingen als Tempelwächter“ (als Symbole des Welträtsels sind sie Wächter von Orten der mystischen Initiation), „Diana-Artemis-Isis: Natur als Geheimnis“ (die Göttinnen als Verbildlichung des Naturmysteriums, oft in Assoziation mit Nacht, Unterwelt und Wasser), „Symbolischer Tod und geistige Auferstehung“ (Pyramiden als Todes- und Ruhmessmotive, die gleichzeitig an ägyptische Todes- und Wiedergeburtsvorstellungen erinnern. Auch Grotten werden ähnlich gedeutet), „Aufstieg zum Licht“ (verschlungene Wege als Allegorie auf den prüfungsreichen Pfad des Freimaurermitglieds), „Das Ziel: Der Weisheitstempel“ (meist in Form eines klassischen Rundtempels), „Der Bund: Freundschaftstempel und Freimaurertürme“ (Logenräume als Gartenbauten lassen sich kaum nachweisen, eine Variante sind allerdings „mittelalterliche Turmbauten“ in Parks, die sich auch freimaurerisch deuten ließen). Viele dieser angegeben Stationen ließen sich auf den ersten Blick auch auf den Laxenburger Park umlegen. Um 1800 fand man dort eine Eremitage, Sphingen (an der Großen Kaskade), den Diana-Tempel (auch „Grünes Lusthaus“), eine Grotte, ein

Auch der Rückgriff auf die Gotik lässt sich unter den Zeichen dieser neuen Naturverbundenheit erklären: als ursprünglicher und alter Stil empfunden galt er der Natur besonders nahe.¹⁹⁵

Gotik, so meinte man, ließe sich auch mit Grottenanlagen ästhetisch am besten vereinen.¹⁹⁶ Neben den bereits angesprochenen Tempelbauten (in Anlehnung an den Salomonischen Tempel, der für Freimaurer als göttlich instruiertes Bauwerk ein besonderes Symbol war)¹⁹⁷ lassen sich auch Grotten mit freimaurerischem Gedankengut in Verbindung bringen. Diese besaßen seit der Antike als mystischer Schnittpunkt zwischen Natur und Kunst ideologische Eigenschaften, die sich mit der aufkommenden Naturverehrung neu interpretieren ließen und deren dunkle Räumlichkeiten nun Platz für geheime Rituale boten.¹⁹⁸ Man meint in der Franzensburg (und in Seebenstein) eine auf mittelalterliche Formensprache umgemünzte Grotte in dem Verließ zu erkennen, wo man in eine „*schaudervolle Nacht*“¹⁹⁹ hinabsteigen muss. Dieser Raum ist auch der einzige, der sich nicht allein an gotische Formen hielt. Die heute leider zu einem großen Teil nicht mehr vorhandene Architekturmalerei lässt sich anhand einer Lithografie und einer kolorierten Radierung rekonstruieren (Abb. 42 und 43.). Vergleicht man diese mit dem restlichen Formenrepertoire der zierlich-verspielten Laxenburger Gotik, so wirken die Säulen und Gesimse beinahe wuchtig. Andrea Siegmund spricht gar von einem „*gotisch-ägyptisierenden Mischstil*“.²⁰⁰ Die Ägyptomanie der freimaurerischen Symbolik schlug sich in anderen Gärten mit Pyramiden und Sphingen durchaus eindeutiger nieder, wobei man gerade in Wien und seiner näheren Umgebung ein besonderes Faible für ägyptisierende Landschaftsgestaltung beobachten kann.²⁰¹ Die leicht veränderte Formensprache im Verlies

eventuell als „verschlungen“ zu empfindendes Wegenetz, einen klassischen Rundtempel in Form des Concordia-Tempels und den Turm der Franzensburg. Hierbei gilt allerdings zu beachten: diese Bauten entstanden in verschiedenen Gestaltungsperioden (etwa der Diana-Tempel in maria-theresianischer Zeit, die Sphingen wahrscheinlich noch unter Joseph II., siehe Bódi/Hajós 1998, S.83 und 119.) und sind größtenteils frei von freimaurerischem Gedankengut zu lesen (Diana etwa verweist auf das damalige Jagdgebiet in Laxenburg, siehe Bódi/Hajós 1998, S. 83.). Zudem sind mit Ausnahme der Franzensburg und der Grotte keine der anderen Bauten, die unter Franz entstanden sind, Teil des Rittergaus, weswegen Buttlers „Stationen“ auch nicht in dieser Arbeit Platz finden können.

¹⁹⁵ Hajós 1989, S. 54.

¹⁹⁶ Hajós 1989, S. 54.

¹⁹⁷ Hajós 1989, S. 47-48. Hajós verweist hier auf mehrere Tempelbauten in der Wiener Umgebung aus dem späten 18. Jahrhundert, so etwa auf einen als „Tempel der Weisheit“ (man denke an die Mozartoper „Die Zauberflöte“, die neben anderen freimaurerischen Symbolen auch einen „Tempel der Weisheit“ aufweist) bezeichneten Bau in Ebersdorf, den „Tempel der Schatteninsel“ im Harrachschen Garten von Bruck an der Leitha, den „Tempel der Unsterblichkeit“ in Vöslau und schlussendlich auch den „Tempel der Eintracht“/„Concordiatempel“ in Laxenburg. Außerdem zu erwähnen sei der „Tempel der Nacht“ in Schönau bei Baden, der das Zentrum einer Grottenanlage bildet und laut Hajós „*ganz gewiss*“ mit den Inszenierungen der „Zauberflöte“ in Verbindung steht. Der Besitzer der Anlage, Freiherr Peter von Braun, gehörte der Freimaurerloge „Zum hl. Joseph“ an. Der „Tempel der Nacht“ konnte in theatralischen Führungen auch besichtigt werden.

¹⁹⁸ Hajós 1989, S. 52.

¹⁹⁹ Gaheis 1804b, S. 73.

²⁰⁰ Siegmund 2002, S. 196.

²⁰¹ Assmann 2001, S. 28.

mag auch darin begründet sein, dass man sich stilistisch der düsteren Raumbestimmung angleichen wollte, indem man wuchtigere, schwerfälligere Architektur wählte. Der Kerker steht jedoch auch unabhängig davon, ob man die Architekturmalerei nun als „ägyptisch“ lesen kann oder nicht, bei genauerer Betrachtung freimaurerischen Gestaltungsformen näher als die tatsächliche Grotte im Rittergau. Allerdings offenbart sich dies nur durch Kontextualisierung.

Als unterster Raum des Hauptturms der Franzensburg und durch die besondere Verbindung mit der Gerichtsstube mittels Seilzugs kann das Verließ nicht isoliert behandelt werden. Steigt man den Turm hinauf, so gelangt man über Kerker, Gerichtssaal und Rittersaal endlich an die oberste Plattform, die eine weitreichende Aussicht bietet. Günter Hartmann erwähnt in Bezug auf die bereits 1781 fertiggestellte Burgruine von Wilhelmsbad die Dreistöckigkeit des Turms und ihren ikonologischen Hinweis auf die drei Welten der Freimaurer: das Verließ entspräche der unterirdischen Welt, die Wohnung des Prinzen der Welt des einfachen Menschen und der Aussichtsturm käme der „*erhabenen Welt der Weisheit*“ gleich.²⁰² Der Aufstieg aus der dunklen Kammer bis zum höchsten Punkt des Turmes versinnbildlicht also die geistige Reise des Freimaurers, dem am Ende metaphorische Weitsicht winkt. Ähnliches ließe sich auf die Räumlichkeiten der Franzensburg umlegen.²⁰³

Der Turm als freimaurerisches Symbol lässt sich durch das ab 1737 aufkommende Hochgradsystem innerhalb der zum größten Teil deutschsprachigen freimaurerischen Bünde erklären, das sich parallel mit der nationalistischen Gotik- und Mittelalterfaszination entwickelte und ihre Ursprünge in den Kreuzrittern und Templern als Lichtbringer im düsteren Mittelalter suchte.²⁰⁴ Als wehrhaftes Gemeinschaftszeichen fand der Turm schon im 17. Jahrhundert beim Bund der Rosenkreuzer Eingang in die Ikonographie.²⁰⁵ Géza Hajós vermutet in Albert von Sachsen-Teschen, Oberhaupt der sich auf die Templer berufenden Loge „Zur Strikten Observanz“, einen möglichen Impulsgeber der Laxenburger Anlage.²⁰⁶ Die Gartentürme wie etwa eben in Wilhelmsbad oder auch in Machern wurden tatsächlich von Freimaurern genutzt.²⁰⁷ Der gefangene Templer (Abb. 44), der gleichsam als Schreck- und

²⁰² Hartmann 1981, S. 214. Hartmann vergleicht dies mit den Ideen der Mozartoper „Die Zauberflöte“, wobei die Königin der Nacht die Unterwelt, Papageno den einfachen Menschen und Sarastro die Weisheit symbolisieren. Wie sehr sich ägyptisierende Gartengestaltung und theatralische Inszenierung der „Zauberflöte“ etwa gegenseitig beeinflussten siehe u. a. Hajós 1989, S. 45-53 und den Artikel unter Assmann 2001.

²⁰³ Hajós 2006, S. 87.

²⁰⁴ Hajós 1989, S. 56; Buttlar 1995, S. 102; Hajós 2006, S. 87.

²⁰⁵ Buttlar 1995, S. 102.

²⁰⁶ Hajós 1989, S. 56. Albert von Sachsen-Teschen residierte einige Zeit im sogenannten Grüne-Haus oder Grünen Haus in Laxenburg, vgl. dazu Hajós 2006, S. 87.

²⁰⁷ Hajós 1989, S. 56. Die Familiengrabstätte des Graf Lindenau in Form einer Pyramide samt Ritterburg in Machern wurde, unter anderen Voraussetzungen, schon im Kapitel *1.1 Eine Insel der Seligen? Jenseitsbezüge im Rittergau* behandelt und zeigt, wie sehr sich freimaurerische und naturmysterische Gartengräber ikonologisch ergänzen. Auch Lindenau war Freimaurer. Das Wegesystem bildet weiters einen Skarabäus, vgl. dazu Assmann

Mahnfigur im Verlies der Franzensburg vor sich hin darbt und auf seinen Gerichtstag in der Gerichtsstube wartet, zeigt nach Günter Hartmann die „[...] Prüfung des Ritters dahingehend, ob er die Tugenden des Mittelalters besitzt [...]“ und die damit implizierte „Bewährung mittelalterlicher Vorfahren der regierenden Habsburger als geeignete Herrscher“[...].²⁰⁸ Selbst die schauerhafte, geisterbahnartige Inszenierung des Verlieses (per Mechanik rasselt der hölzerne Templer mit seinen Ketten), die sich in abgewandelter Form auch in anderen Landschaftsgärten finden lässt, ließe sich laut Richard Hüttel auf die Faszination für die geheimnisvollen Experimente und Riten der Freimaurer zurückführen.²⁰⁹

Die Mystifizierung des Laxenburger Turms zugunsten einer eventuellen maurerischen Deutung verdichtet sich zudem in der auffälligen Häufung an Steinmetzzeichen auf den Turmmauern. Neben der Jahreszahl „ANNO 1799“ (Abb. 45) und dem Monogramm „A. J. (?) 1801 (1802?)“²¹⁰ (Abb. 46) schmücken den Hauptturm auch viele Buchstaben, die teils liegend eingemeißelt wurden (Abb. 47).²¹¹

Während der Turm der Franzensburg schon in vorheriger Literatur immer wieder unter freimaurerischem Kontext gelesen wurde, so soll hier auf zwei vernachlässigte, jedoch teils ebenso offensichtliche Bezüge auf geheimbündlerisches Gedankengut hingewiesen werden. Einerseits wäre noch einmal das Ritterbad zu nennen, das, wie schon im Kapitel *1.1 Eine Insel der Seligen? Jenseitsbezüge im Rittergau* gezeigt, auch unter dem Aspekt einer Tugendprüfung gelesen werden kann und auch von Zeitgenossen wohl so verstanden wurde. Hierbei soll,

2001, S. 40-41. Ein eindruckliches Beispiel dieser Freimaurertürme bot der vom Großmeister Landgraf Carl zu Hessen-Cassel in Auftrag gegebene Turm zu Louisenlund. Dieser wurde 1928 zerstört und beinhaltete eine den drei Hauptgraden entsprechende Dreistöckigkeit, einen für alchemistische Zwecke bestimmten Keller, freimaurerische Symbole im Inneren, nach den Himmelsrichtungen ausgerichtete Fenster, ein ägyptisches Tor und einen Grundriss, ähnlich wie in Machern, nach der Form eines Skarabäus. Siehe Buttlar 1995, S. 102-103, Anm. 103.

²⁰⁸ Hartmann 1981, S. 311, vgl. dazu Hajós 1989, S. 56 und Buttlar 1995, S. 103.

²⁰⁹ Hüttel 1999, S. 55-63.

²¹⁰ Nach aktuellem Stand wurde (anders als auf die Jahreszahl „1799“ unter Häusler 2006, S. 42) auf dieses Zeichen noch nicht in anderer Literatur hingewiesen. Die vermeintlichen Buchstaben „A“ und „J“ scheinen ineinander verschnörkelt, es könnte sich um ein elaboriertes Steinmetzzeichen handeln. Auch die Jahreszahl darunter ist recht schwer zu erkennen, vermutlich ist aber 1801 korrekt, da die Franzensburg in diesem Jahr auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, siehe dazu Hanzl 1998, S. 38. Die Initialen lassen nicht sofort auf einen bekannten Mitwirkenden der Franzensburg um 1801 schließen (etwa Johann Michael Riedl oder Franz Jäger). Der Steinmetz Franz Jäger hatte allerdings einen Sohn namens Anton Jäger, der mit ihm zusammen von 1800 bis 1801 das Theater an der Wien errichtete, siehe dazu „Anton Jäger“, in: O. A., Architektenlexikon Wien 1770-1945 (09.01.2023), URL: <http://www.architektenlexikon.at/de/1122.htm>. Möglicherweise ist das Monogramm ein Hinweis auf eine Mitwirkung Anton Jägers beim Bau des Franzensburger Turms.

²¹¹ Geht man an den Außenmauern entlang, erkennt man diese Buchstaben auch gehäuft an den Türmchen der Kapelle und der Spinnstube und nur ganz vereinzelt an anderen Stellen. Wichtig scheint hier aber, dass man sich anscheinend bewusst für eine gehäufte Steinmetzmarkierung der Türme entschieden hatte. Zudem sei erwähnt, dass man im Zuge einer Führung durch die Franzensburg damals wie heute durch den Turmrundgang dazu gezwungen wird, an den Außenmauern des Hauptturms entlangzugehen, um zu anderen Räumen zu gelangen. Die Inszenierung des Turms durch die Wegführung ermöglicht daher den Besuchenden, diese Zeichen bewusst wahrzunehmen.

gemäß der freimaurerischen Deutungsmöglichkeit, ein weiteres Mal auf Grottenanlagen und deren rituelle Bedeutung hingewiesen werden.²¹² Tatsächlich könnte man im dunklen, gewölbten Kuppelraum mit Bademöglichkeit eine in gotische Formensprache übersetzte Grotte in der Franzensburg erkennen. Auch die Tugendprobe durch Elemente lässt sich vor allem mit den Vorstellungen von Initiationsriten der neuen Templerorden vereinen.²¹³ Freilich scheint aber das Ritterbad vielmehr von romantischen Mittelaltervisionen geprägt zu sein und birgt nur noch verschlüsselt eventuelle Hinweise auf freimaurerischen Einfluss.

Als offensichtlich „freimaurerisch“ wirkt dagegen das in den Boden des Thronsaals eingesetzte Hexagramm (Abb. 48), dessen Anwesenheit in älterer Literatur entweder nicht erwähnt oder nicht näher hinterfragt wurde.²¹⁴ Auf manchen Darstellungen der Franzensburg (Abb. 49 und 50, siehe auch Abb. 63) sieht man ein Hexagramm sogar als Muster auf dem Dach des Fährturms, welches heute aber, sollte es je tatsächlich so gestaltet worden sein, nicht mehr vorhanden ist. Das Zeichen wird auch als „flammender Stern“ bezeichnet und gilt als Symbol des Meistergrades²¹⁵ sowie des „göttlichen Waltens“.²¹⁶ Besondere Wichtigkeit erlangte das Hexagramm als „Siegel Salomons“ auch bei den Rosenkreuzern und Alchemisten.²¹⁷ Die Ideen der Rosenkreuzer sind in Bezug auf die Franzensburg insofern interessant, als das eines ihrer wichtigsten Manifeste so manche Parallelen zur Programmatik in Laxenburg aufweist.

Bei dem Werk „*Die Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz: Anno 1459*“ handelt es sich um eine Schrift, die auch als alchemistisches Märchen bezeichnet werden kann.²¹⁸ Die literarische Figur Christian Rosenkreuz erlebt dabei sieben seltsame Tage. Am ersten erhält er eine Einladung zu einem Fest im Königspalast und träumt, er säße in einem Turm gefangen, aus dem er nur durch ein hinabgelassenes Seil (!) entkommen kann. Nach dem mühevollen Weg zum Schloss trifft er am zweiten Tag auf eine illustre Gesellschaft aus Wichtigtuern. Am dritten Tag besteht er die Tugendprüfung, der sich alle Gäste unterziehen müssen. Er erhält daraufhin den Orden des „Goldenen Vlies“. Verbindungen zwischen der Alchemie und dem Goldenen Vlies wurden schon im Mittelalter gesucht, als man das Vlies als Pergament auslegte, auf dem

²¹² Hajós 1989, S. 52 und Hüttel 1999, S. 55-63.

²¹³ Hüttel 1999, S. 60.

²¹⁴ Nur unter Häusler 2006, S. 34 wird es überhaupt erwähnt.

²¹⁵ Binder 2004, unter „Flammender Stern“ und „Sechseck“. Das Pentagramm hingegen gilt als „Gesellenstern“. Sowohl Pentagramm als auch Hexagramm werden als „Flammender Stern“ bezeichnet. Oftmals findet man auch den Buchstaben „G“ in der Mitte, siehe Binder 2011, unter „Flammender Stern“. Ein Pentagramm findet man übrigens auch im Glasbild des Speisesaals, links unterhalb des Bindenschildes. Da dieses Symbol aber innerhalb der großen Motivvielfalt des Gemäldes ein wenig untergeht und im Gegensatz zum Hexagramm im Thronsaal keinesfalls vergleichbar prominent auftritt, wurde hier der Fokus auf den sechszackigen Stern gelegt.

²¹⁶ Dosch 2011, siehe unter „Flammender Stern“.

²¹⁷ Dosch 2011, siehe unter „Dreieck“ und „Siegel Salomons“.

²¹⁸ Lamprecht 2004, S. 30-32. Hier findet sich eine inhaltliche Zusammenfassung der „Chymischen Hochzeit“.

das Geheimnis des Goldmachens geschrieben stehe.²¹⁹ Am vierten Tag findet eine Theateraufführung statt, wobei anschließend 6 Mitglieder des Königshauses enthauptet werden. Ihre mögliche Wiedererweckung hinge vom Verhalten der Gäste ab. Am fünften Tag entdeckt Rosenkreuz eine schlafende Venus in einer Kammer. Die Königsfamilie wird zur Täuschung der anderen Gäste begraben, nur Rosenkreuz erkennt, dass die wirklichen Särge auf eine Insel (!) gebracht werden. Der sechste Tag ist alchemistischen Experimenten gewidmet, wobei ein neues Königspaar entsteht. Am siebten Tag besteigt die Gesellschaft 12 Schiffe, die Gäste werden zu „Rittern des Goldenen Steins“ ernannt und verpflichten sich dazu, fünf Ordensgebote einzuhalten. Rosenkreuz wird jedoch seine Verfehlung mit der Göttin Venus zum Verhängnis und er muss zur Strafe Torhüter des Schlosses werden.

Die Motive des Turms und der Begräbnisinsel sind jedoch, wie bereits ausführlich gezeigt, der „Chymischen Hochzeit“ nicht allein eigen und selbst wenn man die Bestrafung des Christian Rosenkreuz am Ende seiner Geschichte in gewisser Weise im gefangenen Templer der Franzensburg wiedererkennen kann, so muss man bei alledem anmerken, dass sich diese geheimbündlerischen Motive nicht auf einen Bund beschränken lassen. Dass Christian Rosenkreuz durch eine Tugendprüfung Mitglied des „Orden vom Goldenen Vlies“ wird, bringt diese Geschichte der Franzensburg und den Habsburgern wohl am nächsten, schließlich existiert ein gleichnamiger, vom Burgunderkönig Philipp dem Guten im Jahr 1430 gegründeter Orden tatsächlich.²²⁰ Dieser ging 1477 durch die Heirat von Maximilian I. mit Maria von Burgund an Habsburg über²²¹ und kann als einer der prominentesten Habsburgerorden bezeichnet werden. Auch in der Franzensburg kommt kaum eine Darstellung eines männlichen Familienmitglieds der Dynastie ohne die Ordenskette aus.

Nach diesen Ausführungen mag man sich nun nach dem Sinn der Kapitelüberschrift fragen: wo bleibt das Paradoxon? Das politische Klima unter Franz stellt sich als sehr widrig gegenüber freimaurerischem und geheimbündlerischem Gedankengut heraus. Versteckte Zusammenkünfte und Verbindungen wurden zunehmend verboten.²²² Auch der „Bund auf blauer Erde“ blieb trotz „altdeutscher“ Verkleidung nicht von einer geforderten Auflösung

²¹⁹ Edighoffer 2002, S. 40. Edighoffer beruft sich hier auf Forschungsergebnisse von Antoine Faivre.

²²⁰ Siehe dazu Ernst Bruckmüller (Hg.), „Goldenes Vlies, Orden vom“, in: Ders. (Hg.), Österreich Lexikon in drei Bänden, Band I A-G, Wien 2004, S. 509-510. Auf den Zusammenhang weist auch Edighoffer hin, siehe Edighoffer 2002, S. 40.

²²¹ Siehe dazu Ernst Bruckmüller (Hg.), „Goldenes Vlies, Orden vom“, in: Ders. (Hg.), Österreich Lexikon in drei Bänden, Band I A-G, Wien 2004, S. 509-510.

²²² Siehe dazu Ernst Bruckmüller (Hg.), „Freimaurerei“, in: Ders. (Hg.), Österreich Lexikon in drei Bänden, Band I A-G, Wien 2004, S. 426; Häusler 2006, S. 12-15. Auch Werner Busch bemerkt in Bezug auf den Garten von Wörlitz, dass sich freimaurerisch lesbare Motive wiederfinden, der Gestalter Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau der Freimaurerei aber auch kritisch gegenüberstand, vgl. Busch 2005, S. 227.

verschont.²²³ Schon Géza Hajós schreibt, es sei „[...] nicht wahrscheinlich, dass das Laxenburger Bauwerk Ritualfunktionen erfüllte, da zur Zeit seiner Erbauung [...] die Freimaurerei schon streng verboten war.“²²⁴ Und so schlüssig Hartmanns Interpretation des Tempplers im Verlies als Verbildlichung einer habsburgischen Tugendbewährung, die sich aus der umdeutenden Übernahme freimaurerischer Symbolik ergibt, klingt, so muss man doch auch anmerken, dass dies in der Programmatik der Franzensburg selbst nicht so erzählt wird.

Die Geschichte, die man Besuchenden zu Kerker und Verlies in zeitgenössischen Führungen aufzählte, ist denkbar einfach: Aus dem unterirdischen, vergitterten Verlies werden dezidiert „der Zauberey Beschuldigte“ per Seilzug in die Gerichtsstube gezogen.²²⁵

In diesem Licht scheint auch die Inschrift auf dem Tisch der Gerichtsstube nicht freimaurerisch inspiriert zu sein, so wie Hajós dies vermutet.²²⁶ Es mahnt ein lateinischer Hexameter aus Vergils Aeneis zu Gerechtigkeit und einer götterverehrenden Lebensführung: DISCITE JUSTITIAM MONITI ET NON TEMNERE DIVOS.²²⁷ Der Vers diente offenbar schon früher als Mahnspruch bei Gericht, frei von freimaurerischem Kontext. Auf einem Bamberger Gerichts- und Folterhaus aus dem Jahr 1627, dessen Aussehen auf einem Kupferstich überliefert ist (Abb. 51), prangte der Spruch unter der Figur der Justitia.²²⁸ Bemerkenswerterweise handelte es sich bei diesem Haus um ein Gebäude, das extra zur Unterbringung der stetig wachsenden Anzahl an tatsächlich „der Zauberey Beschuldigten“ zur Zeit der Hexenverfolgungen erbaut wurde – man nannte es daher das „Malefiz- oder Truthenhauß“.²²⁹ Ob man sich nun an den weit verbreiteten Stich dieses Hexengefängnisses bei der Konzeption der Franzensburg Inspiration nahm, lässt sich nicht beweisen – fest steht aber, dass in Wien ein Exemplar im Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu finden ist.²³⁰

Zum Schluss sei auch noch folgender Satz Widemanns das Verlies betreffend zu nennen: „[...] ein Templer [...] wird zum Beweise, daß der Nemesis rächender Stab bälde oder später jede

²²³ Braun 1985, S. 49; Hajós 2006, S. 81.

²²⁴ Hajós 1989, S. 56.

²²⁵ Gaheis 1804b, S. 72. Widemann spricht ebenfalls von „der Zauberey Angeklagten“, genauso wie Chimani und Weidmann. Vgl. dazu Widemann 1805, S. 75; Chimani 1815, S. 25; Weidmann 1823, S. 350.

²²⁶ Dazu sei außerdem ein Fehler bei Hajós 1989, S. 56 zu nennen, der wie folgt schreibt „Joseph Zykan hat im Kellergewölbe (!) des Laxenburger Turms eine Inschrift gefunden, die zur ‚Gerechtigkeit und zur Ehrfurcht vor dem Göttlichen‘ mahnte“ und als Quelle Zykan 1969, S. 97 angibt. Das Buch lag mir vor und Josef Zykan schreibt auf dieser Seite dezidiert, dass der Spruch auf dem Gerichtstisch zu lesen ist.

²²⁷ Zykan 1969, S. 97; Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 105; Häusler 2006, S. 12. Die gängigste Übersetzung hierzu lautet: „Lernet, gewarnt, recht tun und nicht missachten die Götter“.

²²⁸ Engerisser 2008, S. 4.

²²⁹ Engerisser 2008, S. 4. Moderne Schreibweise: „Malefiz- oder Drudenhaus“.

²³⁰ Siehe unter Britta Gehm, Hexen im Hochstift Bamberg, in: zeitenblicke 3, Nr. 3, zuletzt geändert am 13.12.2004 (12.10.2022), S. 1, URL: <https://www.zeitenblicke.de/2004/03/gehm/gehm.pdf>. Sie zeigt eine Abbildung aus dem Wiener Archiv.

Verbindung trifft, die nicht der Menschheit Wohl zum Endzwecke hat.“²³¹ Einen Templer im Kerker vor sich hin brüten zu lassen kann also ebenso als warnende Botschaft Franzens an Mitglieder geheimer „Verbindungen“ verstanden werden.

Ob nun (absichtlich) freimaurerisch inspiriert oder nicht scheint der Rittergau doch aus einer Fülle an damals populärer Formen- und Symbolsprache zu schöpfen, deren schwierige Interpretation sich wohl nie ganz einheitlich lesen lassen wird. Das breite Angebot an Assoziationsmöglichkeiten scheint sich fast dem Wunsch der Besuchenden anzupassen, wie diese die Anlage lesen möchten und welches Vorwissen sie mitbringen – Mittelalterfantasie, Habsburgerüberhöhung, Templerverfolgung oder -verherrlichung, Ahnenverehrung, (National)Denkmal, etc. Sicherlich kann man der Laxenburger Anlage vorwerfen, sie nehme sich wild und wirr aus den verschiedensten Ideenwelten das Spektakulärste heraus, ähnlich wie sie es mit den Spolien tut.

Im Thronsaal der Franzensburg leuchtet das Hexagramm bei einem bestimmten Lichteinfall in den Farben des sich im Boden reflektierenden Glasbildes - es zeigt Kaiser Franz mit seinen Söhnen, alle drei mit dem obligatorischen Orden des Goldenen Vlieses abgebildet. Das Lichtspiel mag hier als Gleichnis angeführt werden: je nachdem von welcher Seite beleuchtet, stechen andere Motive, Symboliken und erzählerische Handlungsstränge, derer sich die Franzensburg bedient, heraus und damit auch unterschiedliche Bedeutungen. Ob all diese Lichtquellen und daraus resultierenden Lichtspiele intendiert waren sei dahingestellt, ihre Wirkung entfalten sie allemal.

²³¹ Widemann 1805, S. 77-78.

2. Ein interaktives Museum

Die Begehbarkeit eines Parks und eines Schlosses, das die Lebenswelt eines Ritters rekonstruieren soll, ist diesen Inszenierungswelten immanent, weshalb eine Interaktion des Besuchenden mit denselben von vornherein gegeben ist. Vergnügliches Lustwandeln durch Garten und Räumlichkeiten wird im Laxenburger Rittergau mit dem Anspruch, ein Museum altdeutscher Kunst errichten zu wollen, verbunden. Schon um 1800 konnten Park und Burg im Zuge einer Führung besichtigt werden, was den Museumscharakter der Anlage noch einmal verdeutlicht.²³² Dies ermöglicht eine recht moderne Interpretation der Franzensburg als ein begehbare, interaktives Museum. Sie scheint beinahe wie ein Vorläufer heutiger Freilichtmuseen, indem sie schon im 19. Jahrhundert Besuchenden die Möglichkeit geben wollte, in eine vergangene Zeit einzutauchen.

Ein Auszug aus Carl Eduard Rainolds Beschreibung anlässlich seines Besuchs 1822 in Laxenburg verdeutlicht die Dualität der Franzensburg in ihrer Funktion als ideale „Märchenburg“ und gleichzeitigem Museumsbau: *„Mit diesem ist nun unsere Wanderung vollendet durch daß Zauberschloß, welches der magische Stab der Kunst und Geschichte aus längst entschwundenen Jahrhunderten zurückrief, und mit seinem kräftigen Bau mitten in unser Zeitalter hinstellte, um uns in sprechenden Bildern an die wackern Voreltern zu erinnern, und gleichsam als auf einem Denkstein darüber zu setzen: „So waren sie.“*²³³

Es muss angemerkt werden, dass die „Erlebniswelt Franzensburg“²³⁴ einer strengen musealen Funktion sehr wohl vorgezogen wurde, wie sich in einem späteren Kapitel zeigen wird. Auf historische Genauigkeiten hatte man zugunsten einer romantisieren und verherrlichenden Narration größtenteils verzichtet, wichtiger schien es, dem Publikum ein Gefühl des Mittelalters

²³² Vergleiche dazu Gaheis 1804a, S. 65-66. Führungen durch die Franzensburg fanden laut Gaheis sonntags, montags und donnerstags statt, vgl. dazu Gaheis 1804a, S. 65, Anm. 2. Auch Johann Pezzl berichtet 1807 in „Die Umgebungen Wiens (als zweyter Theil der Bescheibung von Wien)“ von der Möglichkeit, an diesen drei Tagen in festgelegten Führungsrouten die Franzensburg besichtigen zu können, vgl. dazu Pezzl 1807, S. 54; 56. Auch Ottillinger zitiert Pezzl aus 1807, hier ist dann allerdings zu lesen: *„Es wird über den Sommer fast täglich (Donnerstag und Freytag ausgenommen) für jedermann geöffnet“*, vgl. dazu Ottillinger 1998, S. 48. Nach meinen Recherchen fand ich dieses Zitat auf Seite 409 in einer 1809 erschienen Ausgabe des bei Ottillinger angegebenen Bandes „Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien“. Ottillinger gibt folgenden Beleg an: Pezzl, Johann: Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien, Wien 1807, S. 407-410. Da ich keine Ausgabe aus 1807 finden konnte, werde ich mich in dieser Arbeit nur auf die 1809 erschiene Auflage stützen, vgl. Pezzl 1809, S. 409.

²³³ Rainold 1822, S. 248.

²³⁴ Vergleichende Beispiele für ähnlich inszenierte Schlösser und Burgen in der Zeit des Historismus und eine eingehende Kontextualisierung bietet das Kapitel *„Die Verlebendigung der Vergangenheit“* unter Rohwedder 2019, S. 37-157.

zu vermitteln. Die gewünschte Ehrfurcht der Besucher:innen vor den Ausstellungstücken versuchte man mit teilweise überhöhten Geschichtsdarstellungen zu untermauern.²³⁵

Im Folgenden soll drei Fragen nachgegangen werden. Einerseits soll untersucht werden, inwiefern die Franzensburg ihr Publikum in das Mittelalternarrativ integriert und den Besuchenden die Möglichkeit geben will, ein „Gefühl“ für diese Epoche zu entwickeln. Anschließend soll veranschaulicht werden, wie Kaiser Franz selbst in seiner Burg auftritt, welches Image er mithilfe bestimmter Darstellungsmodi versucht zu vermitteln und wie er „das Mittelalter“ zur Selbstinszenierung nutzt. Besonders der Aspekt der Kostümierung im Sinne einer „altdeutschen Tracht“ soll hier kritisch betrachtet werden. Im letzten Kapitel wird schließlich der Museumsaspekt selbst beleuchtet und wie sich der Anspruch an die Franzensburg als „Museum des Mittelalters“ im Laufe der (Bau-)Zeit wandelte. Hier soll außerdem die Epoche „Mittelalter“ für diesen Bau neu definiert werden.

2.1 Schauturniere, Gerichtsprozesse und Schauerromantik: Das Publikum als Teil der inszenierten Märchenwelt

Die Inszenierung der Franzensburg als begehbare Ritterwelt beginnt nicht etwa erst beim Eintreten in die neualt-altneuen²³⁶ Gemäuer selbst, sondern bereits im Garten, noch bevor man die Insel betreten hat. Wie bereits in einem vorigen Kapitel bemerkt, bildet der Rittergau einen eigenen Teil des Laxenburger Schlossparks, der sich auch in der Bepflanzung vom restlichen Areal unterscheidet. So erlebten Besucher beim Flanieren einen deutlichen Bruch in der gärtnerischen Gestaltung des Rittergaus, bei dem bevorzugt immergrüne Nadelhölzer gewählt wurden und die im Gegensatz zur übrigen Laubbaumbepflanzung stand.²³⁷ Die strenge Bepflanzung evozierte bereits die düstere Stimmung eines angeblich „dunklen Mittelalters“.²³⁸ Franz von Paula Gaheis bemerkt anlässlich seiner Spazierfahrt nach Laxenburg im Juli 1802: *„Sie [die Anlage] wird mit der Zeit eine Waldung von Tannen, Fören, Lerchenbäumen und anderen Holzarten bilden, die so recht mit dem Aufenthalte von Rittern übereinstimmen.“*²³⁹

²³⁵ Siehe dazu etwa Ottillinger 1998, S. 51. Dem Umstand, dass viele eigens für die Franzensburg geschaffene oder ergänzte Werke den Besuchern um 1800 als „alt“ vorgestellt wurden, ist in dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet, siehe dazu unter 2.3 *Dichtung und Wahrheit: Wie genau nimmt man es mit der Historie?*

²³⁶ Mehr zu diesem Begriff im Kapitel 4. *Man kann dieses Jahrhundert trotzende Werk der Baukunst aus einem doppelten Gesichtspuncte betrachten ...*

²³⁷ Bódi 2006, S. 262. Mittlerweile hat den strengen Koniferenwald aus ökologischen Gründen ein Mischwald abgelöst, vgl. dazu Bódi 2006, S. 267.

²³⁸ Bódi 2006, S. 262.

²³⁹ Gaheis 1804a, S.66.

Mit seinen „gotischen“ Staffagebauten bestehend aus Turnierplatz, Gotischer Brücke, Rittersäule, Rittergruft und seinerzeit auch Meierei²⁴⁰ fungiert der Rittergau als eine Art Einführung zur Hauptattraktion Franzensburg. Besonders der ab 1802 fertiggestellte Turnierplatz, auch als „*Caroussel-Platz altdeutscher Art*“²⁴¹ bezeichnet, bot sich mit seinen Logen und Tribünen für „mittelalterliche“ Spektakel in großem Rahmen mit viel Publikum an. Schon 1791 fand unter (damals noch Erzherzog) Franz ein Turnier in Laxenburg statt.²⁴² Auf zwei Stichen von Hieronymus Löschenkohl (Abb. 52 und 53) erkennt man Reiter in altertümlichem Gewand und eigens aufgestellte Staffagen und Logen, die ein gotisches Tor darstellen. Etwa zehn Jahre später griff man diese Idee wieder auf und es entstand der dauerhafte Turnierplatz, bei dem man sich Anleihen aus der Rosenburg nahm,²⁴³ deren Turnieranlage aus dem frühen 17. Jahrhundert stammt.²⁴⁴ Lieselotte Hanzl-Wachter weist angesichts dieser späten Entstehungszeit des Vorbilds auf das Fehlen einer „mittelalterlichen“ Vorgängeranlage hin und sieht im Turnierplatz von Laxenburg lediglich einen romantisierten Ort, der „[...] *Erinnerungen an mittelalterliches Rittertum [...] wecken [soll] [...]*“.²⁴⁵ Selbstverständlich kann man dem Rittergau keine historische Genauigkeit zumessen, dennoch muss man vermutlich die Definition von „Mittelalter“ zugunsten der Anlage neu auslegen – das „Mittelalter“ des Laxenburger Parks entspricht nicht unserer modernen Eingrenzung dieser Epoche. Zu dieser Überlegung soll vor allem in einem späteren Kapitel näher eingegangen werden. Ungeachtet dessen wurden auf dem Turnierplatz immer wieder Schauturniere und Karusselle veranstaltet (Abb. 54), nicht nur zur Feier herrschaftlicher Ereignisse, wie etwa zum Namensfest Kaiserin Maria Ludovikas am 25. August 1810,²⁴⁶ sondern auch durchaus zu karitativen Zwecken. So richtete man etwa am 11. Juli 1819 zugunsten der durch einen verheerenden Brand geschädigten Laxenburger Bürger:innen ein Schauturnier aus.²⁴⁷

²⁴⁰ Die Meierei ist heute (bis auf den Taubenschlag) nicht mehr vorhanden, vgl. dazu Hajós/Bódi 1998, S. 131.

²⁴¹ Hajós/Bódi 1998, S. 115.

²⁴² Hanzl-Wachter 2006, S. 191.

²⁴³ Hanzl-Wachter 2006, S. 193. Hanzl-Wachter bezieht sich hier auf die Beschreibung Laxenburgs durch Maximilian Julius Schottky im Jahr 1821.

²⁴⁴ Hanzl-Wachter 2006, S. 193. Josef Zykan schreibt allerdings, dass der Rosenburger Turnierplatz aus dem 16. Jahrhundert stamme, vgl. dazu Zykan 1969, S. 45.

²⁴⁵ Hanzl-Wachter 2006, S. 193.

²⁴⁶ Hanzl-Wachter 2006, S. 193.

²⁴⁷ Die Informationen dazu stammen von einer Ankündigung zu einem „*Karoussel und Tournir zu Nordhausen*“. Mein Dank gilt hier Dipl.-Ing. Wolfgang Mastny, in dessen Archiv zum Schlosspark Laxenburg eine Kopie dieser Ankündigung zu finden war. „*Das Turnier zu Nordhausen*“ ist ein Roman Carl Gottlieb Cramers, welcher 1795 veröffentlicht wurde und in weiteren Auflagen 1799, 1810 und 1822 erschien. Die Geschichte bezieht sich auf ein Ritterturnier in Nordhausen im Jahr 1263, vgl. dazu M. G. Kruse, *Das Turnier zu Nordhausen (Roman)*, in: NordhausenWiki, zuletzt geändert am 12.06.2019 (07.08.2022), URL: [https://nordhausen-wiki.de/wiki/Das_Turnier_zu_Nordhausen_\(Roman\)](https://nordhausen-wiki.de/wiki/Das_Turnier_zu_Nordhausen_(Roman)).

Der Laxenburger Park bot mit seinem mittelalterlichen Ambiente jedoch besonders zur Zeit des Wiener Kongresses eine ideale Kulisse für Zerstreung im ritterlichen Stil.²⁴⁸ Anhand der Beschreibungen zur Vorbereitung dieser Feste und Schauturniere wird deutlich, dass nicht nur die „Schauspieler“ passend kostümiert wurden, sondern auch die „[...] Damen [...] ihren glänzenden Putz [probierten], der durch historische Genauigkeit die Blicke fesseln und sich Beifall gewinnen sollte.“²⁴⁹ Die Vorgabe, bei Veranstaltungen in „Altdeutscher Tracht“ zu erscheinen, wurde schon unter Marie Thérèse im Jahr 1806 angeordnet.²⁵⁰ Das reine Eintauchen in eine Mittelalterwelt reichte also nicht aus, der Reiz lag auch darin, selbst Teil derselben zu werden. So verwundert es nicht, dass auch eine Falkenjagd mit Beteiligung der Gäste veranstaltet wurde, denn „[...] nichts konnte besser zur Umgebung des gothischen Schlosses passen und mit dem Stile, in welchem es gebaut war, harmoniren, als ein Vergnügen, daß so ganz und gar an die Sitten der Feudalzeit erinnerte.“²⁵¹

Ob man sich für den Wasserweg entschied oder doch lieber über die zwei Brücken die Insel betrat, zu beiden Seiten boten die Gebäude des Rittergaus einen Vorgeschmack auf das Schloss, das in seiner Abgeschnittenheit durch das umlaufende Wasser den Eindruck einer „anderen Welt“ verstärkt. Der Zutritt von Nordwesten her wird durch die Fähre, welche 1811²⁵² den Brückenweg ablöste, als intendierter Hauptzutritt in Szene gesetzt und erfüllt damit bereits die Einbindung des Publikums in diese Märchenwelt: Besucher spazieren nicht einfach zum Schloss, sondern müssen an einer Glocke läuten und werden sodann von einem Fährmann in ein eigenes Reich hinübergeführt. Besonders blumig beschreibt dies Johann Hoheisel 1825:

*„Ich steh’ am Rand der Uferwehre,
Und jenseits prangt das Ritterschloß;
Ein Glockenschall macht eine Fähre
Behend’ am andern Ufer los;
Sie nimmt, wie auf der Meereswelle
Ein menschenfreundlicher Delphin,
Mich auf, und trägt mich an die Schwelle
Des ritterlichen Vorwerks hin.“²⁵³*

²⁴⁸ Zykan 1969, S. 53.

²⁴⁹ De la Garde 1844, S. 189.

²⁵⁰ Zykan 1969, S. 45, vgl. dazu auch Koschatzky 1987, S. 44, Häusler 2006, S. 15 und Telesko 2006, S. 176.

²⁵¹ De la Garde 1844, S. 193., vgl. dazu Zykan 1969, S. 53.

²⁵² Hanzl 1998, S. 42. Bereits 1808 plante man erstmals eine sogenannte „Kommunikations-Fahrtbrücke“, vgl. dazu Schober 2006, S. 314, Quellen, Nr. 162.

²⁵³ Hoheisel 1825, S. 460.

Hatte man die Insel erreicht, so konnte man in Begleitung eines Burgführers die Franzensburg besichtigen. Dass die Festung 1802 noch nicht per Fähre erreichbar und damit auch die Inszenierung eines „Hinübergleitens“ in vergangene Zeiten noch nicht derart ausgereift war, tat dem Gefühl, mit der Franzensburg auch ein Stück Vergangenheit zu betreten jedoch keinen Abbruch. Nachdem man über eine Zugbrücke²⁵⁴ zum damaligen Eingangstor gelangt war, erlebte man folgende Szene, die Gaheis beschreibt: *„Bald hörten wir von innen das Gerassel von Schlüßeln. Man erwartet, daß sich nun plötzlich die zwey großen Flügel der eisernen Pforte aufthun werden. Aber man wird überrascht; indem sich einem derselben nur ein Thürchen öffnet, welches so hoch in den Thorflügel eingeschnitten ist, das Frauenspersonen nicht ohne Beschwerde übersteigen können. Allein dieses entspricht vollkommen der Sitte jener Zeiten, in welche man durch dieses Kunstwerk zurück gesetzt werden soll.“*²⁵⁵

Gaheis' ausführliche Beschreibung der gesamten Führung macht deutlich, wie stark der Fokus in den ersten Jahren der Eröffnung der Franzensburg auf dem Erzeugen von Stimmungsbildern lag. Die Besuchergruppe verschaffte sich zunächst auf dem Turm einen Überblick über den Park und die Umgebung,²⁵⁶ ging dann hinunter in die düsteren Kerker und betrat anschließend die würdevollen Räume der Ritter, auf die sodann die sanften Gemächer der Frauen folgten und schloss die Führung andächtig mit einem Besuch in der Burgkapelle ab.²⁵⁷

Dass die Franzensburg dabei authentisches, mittelalterliches Flair versprühen sollte, zeigt sich in folgender Bemerkung Gaheis' zum Burgverlies: *„Mit beklemmter Brust verläßt man diese Hallen der barbarischen Gerechtigkeitspflege und segnet die Zeiten, wo Menschlichkeit auch in dem Busen des Richters wohnt, und civilisierte Gesetze selbst in dem Verbrecher noch den Menschen erkennen.“*²⁵⁸ Dem Zeitgeist der Schauerromantik verpflichtet, gab man sich Mühe, die Besucher im Verlies auch mit einer mechanischen Holzfigur zu erschrecken, denn *„[...] die Angst [...] wird noch durch das von verschiedenen Seiten ertönende Rasseln der Ketten, und durch den Anblick eines an einer Treppe in Fesseln ruhenden Tempelritters verschärft.“*²⁵⁹ Als geradezu verstörend empfand wohl der Enkel Kaiser Franz', Napoleon Franz Herzog von

²⁵⁴ Pezzl 1807, S. 55.

²⁵⁵ Gaheis 1804a, S. 67-68. Chimani äußert sich wie folgt: *„Bald hört man von Innen das Geklirr der Schlüssel, und in der großen Pforte öffnet sich ein kleines Thürchen, durch welches man sich mit einiger Mühe durchwindet. Mit gleicher Vorsicht wurden die Thüren der alten Ritterschlösser vormahls aufgethan.“*, vgl. dazu Chimani 1815, S. 24.

²⁵⁶ Auf dem Turm sollte eine angebrachte Glocke an das Morgen- und Abendgebet mahnen und ein Sprachrohr konnte zur Warnung vor herannahenden „Feinden“ dienen, beides erinnert laut Gaheis *„(...) an die religiöse Wachsamkeit unserer Vorältern.“*, vgl. Gaheis 1804b, S. 68. Mit diesem Bericht ist Widemanns Schilderung vergleichbar, vgl. Widemann 1805, S. 73-74.

²⁵⁷ Gaheis 1804a, S. 90-92., vgl. dazu Hanzl 1998, S. 39 und Hanzl-Wachter 2006, S. 200. Hanzl-Wachter bezeichnet auf dieser Seite außerdem die *„habsburgische Erlebniswelt“* als *„Grundgedanken des ‚Rittergaus‘“*.

²⁵⁸ Gaheis 1804a, S. 75.

²⁵⁹ Gaheis 1804a, S. 74.

Reichstadt, diese rasselnde Templerfigur. Er hatte als Kind nächtliche Alpträume vom „Gefangenen Lolo“.²⁶⁰ Neben diesem Insassen erwähnen Widemann, Chimani und Gaheis zusätzlich einen „*halbnackten Gefangenen [der an die] Zeiten des drückenden Feudalsystemes [erinnert]*“²⁶¹ und sich offenbar in einem seitlich vergitterten Raum auch wohl mittels Mechanik bewegen konnte.²⁶²

Im Boden des Verlieses ist eine vergitterte Öffnung eingelassen (Abb. 55), die laut Gaheis „[...] *den fürchterlichen Abgrund in die noch tiefer liegenden unterirdischen Gefängnisse [bezeichnet]*.“²⁶³ In diese von Wolfgang Häusler als „Zisterne“ bezeichneten Kerkergewölbe sollten die Verurteilten geworfen werden.²⁶⁴ Ein ähnlich angelegtes unterirdisches Verlies findet man etwa in Schloss Greillenstein (Abb. 56).²⁶⁵ Ob man sich dieses jedoch tatsächlich als Vorbild genommen hat, bleibt Spekulation. Angesichts der vielen in der Franzensburg vorhandenen Ausstattungstücke aus Schloss Greillenstein besteht jedenfalls die Möglichkeit, dass man sich in der Gestaltung des Gefängnisses Inspirationen von dort suchte.²⁶⁶ Sollte dies der Fall gewesen sein, hätte man sich in diesem doch sehr auf „Effekthascherei“ ausgelegten Raum wenigstens Anleihen aus historischen Anlagen genommen.

Direkt über dem Verlies befindet sich die Gerichtsstube, die auf besondere Weise mit dem darunterliegenden Raum verbunden ist: über ein Seil hätte man Gefangene vom Kerker in den nächsten Stock hinaufziehen können, wobei nur ihr Kopf durch ein Loch im Richtertisch herausgesehen hätte (Abb. 57).²⁶⁷ Bei der Befragung durch die Richter wäre der Angeklagte in der ständigen Angst „[...] *daß das Seil, welches ihn hielt, auf das erste Zeichen seiner Richter durchgeschnitten werden könne und er dann von einer Höhe von zwei hundert Fuß auf das*

²⁶⁰ Holler 1987, S. 156. Vgl. dazu Dickinger 2011, S. 28.

²⁶¹ Widemann 1805, S. 77, vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 74 und Chimani 1815, S. 26. Ob es sich hier um eine Holzfigur oder ähnliches handelt, konnte nicht eruiert werden. Auf einer Lithografie von Karl Bschor, die um 1825 datiert wird und das Burgverlies zeigt, sieht man nur eine Figur, bei der es sich aufgrund des Standortes und der dazugehörigen Mechanik um den Templer handeln muss. Das Fehlen des anderen Gefangenen kann jedoch auch an der gewählten Perspektive liegen. Vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 75, Abb. 45.

²⁶² Gaheis 1804b, S. 74.

²⁶³ Gaheis 1804a, S. 74.

²⁶⁴ Häusler 2006, S. 15. Dass es sich bei dieser vergitterten Bodenöffnung wohl um keine Zisterne oder einen Brunnen handeln soll, zeigt ein Vergleich mit der Beschreibung Widemanns, die da lautet: „*Auf dem Boden des Kerkers zeigt eine Gitterthür die Grauen des engen noch tieferen Burgverliebes.*“. Vgl. Widemann 1805, S. 78. Auch Leopold Chimani schreibt 1815 von einem noch tiefer liegenden Verlies, vgl. Chimani 1815, S. 26.

²⁶⁵ Vgl. dazu Galler 1977, S. 23. In seiner überblicksmäßigen Einführung zu Schloss Greillenstein schreibt er bevor er sich der dortigen Sammlung der Rechtsaltertümer widmet: „*Im unteren Hof fällt uns neben dem Nischenbrunnen vor allem die kleine Tür zum Verlies auf, das ausbruchssicher in den Fels gehauen ist und in welches der Gefangene durch ein Loch in der Decke hinabgelassen wurde.*“.

²⁶⁶ Man denke etwa an den Plafond aus Greillenstein im „Gesellschaftssaal des Ritters“ (dem heutigen „Ersten Empfangssaal“), der schon um 1800 in der Franzensburg angebracht war, vgl. dazu u. a. Gaheis 1804b, S. 76 und Häusler 2006, S. 26.

²⁶⁷ Häusler 2006, S. 12-15.

*Steinpflaster seines Gefängnisses fallen müsse*²⁶⁸ über sich ergehen lassen müssen. Gaheis weist auch auf das Verbrechen hin, das begangen werden müsste, um in einen derartigen Gerichtsprozess zu geraten: es handele sich bei den Rechtsbrechern um „*der Zauberei Beschuldigten*“.²⁶⁹

Dass dieser, überspitzt, „barbarische“ erdachte Gerichtsprozess tatsächlich vorgeführt werden sollte, erzählt De la Garde in seinen Erinnerungen an den Wiener Kongress. Er berichtet von den Plänen des Festkomitees, während eines Festes diese „[...] *Gerichtsszene mit ihrer Himmelfahrt darstellen zu lassen* [...]“, sogar „*die Rollen waren schon ausgetheilt.*“, jedoch sorgte sich die Kaiserin ob der gewalttätigen Szenerie um die Ausgelassenheit der Feierlichkeiten, weswegen die Idee wieder verworfen wurde.²⁷⁰ Jedoch die Tatsache allein, dass man ernsthaft überlegte, eine Person in eine Höhe von „*zwei hundert Fuß*“²⁷¹ zu ziehen, um den Gästen „[...] *eine begreiflichere Idee von dem feudalistischen Gerichtsverfahren im Mittelalter [zu] geben*“,²⁷² zeigt deutlich, dass man weder Kosten noch Mühen noch Sicherheitsmängel gescheut hätte, um dem Publikum ein spektakuläres Mittelaltererlebnis zu bieten.

Nur einmal wird das „Hungerloch“ erwähnt (Abb. 58),²⁷³ welches sich im unteren Turmaufgang befindet und Teil der Gefängnis- und Gerichtsbarkeitsräume der Franzensburg ist. Nur auf allen Vieren kann man durch ein kleines Türchen in diesen winzigen Raum hineinkriechen. Bemerkenswert ist jedoch die malerische Ausstattung dieses Raumes. Den Besuchenden hätte womöglich eine blinde Tür oder eine kleine Aushöhlung dahinter gereicht, um ihre Fantasie zu beflügeln. Die Malerei (Abb. 59) suggeriert jedoch, dass tatsächlich der Wunsch da war, dass immerhin ein Mutiger sich durch den Eingang zwängen würde, um zu sehen, was dahinter sei. Das „Hungerloch“ verlangt damit wohl die drastischste Interaktion der Gäste, die anders als etwa in der Gerichtsszenennachstellung nicht von einem Schauspieler übernommen werden kann, sondern die Besucher die „Gefängnissituation des Mittelalters“ am eigenen Leib erfahren lässt.

Dass die Räume der Franzensburg, die den Gästen das höchste Ausmaß an Unterhaltung bieten, gleichzeitig auch die Räume der Folter und Gerichtsbarkeit sind und überdies kaum Spolien den Anspruch auf historische Fundiertheit aufweisen, mag auf den ersten Blick nicht weiter

²⁶⁸ De la Garde 1844, S. 192.

²⁶⁹ Gaheis 1804b, S. 72. Widemann spricht ebenfalls von „*der Zauberei Angeklagten*“, genauso wie Chimani und Weidmann. Vgl. Widemann 1805, S. 75; Chimani 1815, S. 25, Weidmann 1823, S. 350.

²⁷⁰ De la Garde 1844, S. 192, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 104.

²⁷¹ De la Garde 1844, S. 192.

²⁷² De la Garde 1844, S. 192.

²⁷³ Die bislang einzige Erwähnung, die sich in zeitgenössischen Publikationen finden lässt, kann man in einem Reisebericht von Joseph Adalbert Krickel lesen, vgl. dazu Krickel 1831, S. 21.

verwunderlich erscheinen. Interessant ist dennoch, dass man sich vor allem in diesem Teil der Franzensburg weit mehr auf Stimmungsbilder verlässt, die der Fantasie und der reinen „Vorstellung eines Mittelalters“ entspringen, als in anderen Räumlichkeiten.

Die Empfindungen, die den Besucher im Laufe einer Führung ereilen, sind laut Gaheis folgende: *Erhabenheit* (Turmplattform), *Ruhe* (Zimmer des Pfaffen), *Gesetz, Ordnung und Ernst* (Wohnung des Burgvogts), *Angst und Entsetzen* (Kerker), *Würde und Ehrfurcht* (Gemächer der Männer), *Frohsinn und Scherz* (Speisesaal), *Sanftmuth und zarte Weiblichkeit* (Gemächer der Frauen) sowie schließlich *Andacht* (Kapelle).²⁷⁴

Während Gaheis jedoch durchwegs auf die Herkunft der Spolien hinweisen und von historischen Anekdoten berichten kann, fokussiert sich der Part seines Berichtes zum unteren Teil des Turmes ausschließlich auf die Gefühle des Schauderns, die hier vermittelt werden. Entgegen den Spolien und Hinweisen auf real existierende Personen wie etwa Kaiser Maximilian I. wird mit der anonymen Templerfigur und der fantasievollen Umsetzung eines mittelalterlichen Gefängnisses und Gerichtszimmers die Idee einer dunklen, unheimlichen und unbekanntem Epoche evoziert.²⁷⁵ Das Fehlen historischer Fakten, oder was für solche gehalten werden kann, geht interessanterweise auch mit der einzigen negativen Erfahrung Gaheis‘ in dieser „Mittelalterwelt“ einher.

Auffällig ist hier, dass sich die Assoziation des Mittelalters mit „*Zauberey*“, Folter und Grauen beinahe ausschließlich auf den Turm konzentriert, was sicherlich auch mit der ikonologischen Bedeutung eines Turms in den geheimbündlerischen Kreisen der Aufklärung zusammenhängt. „Turmgesellschaften“ oder Freimaurer trafen sich durchaus auch in den Türmen künstlicher Burgruinen²⁷⁶ und der ikonographische Einfluss dieser Gebäude auf die Franzensburg darf nicht unterschätzt werden.²⁷⁷ Der gefangene Templer im Verlies tat sein Übriges, um den Turm der Franzensburg dezidiert mit diesen Geheimbünden in Verbindung zu bringen und ihn als Ort der Mystik zu verdeutlichen.

Die Empfindungen von Angst und Schrecken dämpfen außerdem ausnahmsweise Gaheis‘ Bewunderung für die Zeit „*unserer Vorältern*“²⁷⁸, denn angesichts der „*barbarischen Gerechtigkeitspflege*“²⁷⁹ zeigt er sich erleichtert, dass nun „*civilisierte Gesetze*“ herrschen.

²⁷⁴ Gaheis 1804b, S. 97-99.

²⁷⁵ Ähnliches dürfte auch in Schloss Pöggstall der Fall gewesen sein. Die dortige Folterkammer galt lange Zeit als authentisch mittelalterlich, Andreas Zajic zeigt jedoch in einem Artikel, dass diese erst unter dem damaligen Besitzer, Franz I. (!), um 1800 als solche konzipiert wurde. Auch hier waren romantische Vorstellungen vom „düsteren Mittelalter“ wohl ausschlaggebend. Siehe dazu Zajic 2017, S. 80-88, hier insbesondere S. 88.

²⁷⁶ Wie etwa 1784 in Wilhelmsbad unter Landgraf Wilhelm IX. von Hessen und Kassel (später Kurfürst Wilhelm I.), vgl. dazu Hajós 2006, S. 87.

²⁷⁷ Hajós 2006, S. 87.

²⁷⁸ Gaheis 1804b, S. 68.

²⁷⁹ Gaheis 1804a, S. 75.

Dies zeigt einerseits, dass ein „historisch fundierter“ Beweis für die Grausamkeit der mittelalterlichen Rechtsprechung in Form von Spolien oder Quellen nicht notwendig war und dass die Kerkerfantasie der Franzensburg nicht nur der Unterhaltung diene, sondern vor allem auch den Zweck hatte, den Menschen zu vermitteln, dass sie in den „zivilisierteren Zeiten“ des frühen 19. Jahrhunderts lebten. Eine Idee, die unter Kaiser Franz‘ Politik wohl besonders propagiert werden musste.²⁸⁰ Widemann erlebt ähnliche Gefühle der Erleichterung, nicht im Mittelalter leben zu müssen, allerdings führt eine andere Erfahrung zu dieser Erkenntnis: *„Fast alle weiblichen Zimmer erhalten ihr Licht von oben, was in eine schwärmerische, melancholische Stimmung versetzt, und von dem eingesperrten Leben der Frauen jenes Zeitalters eine düstere Vorstellung erweckt.“*²⁸¹ Auch hier ist der traurig-romantische Eindruck, den man beim Durchwandeln der Frauengemächer empfinden soll, der entscheidende Faktor. Er soll dem Besucher ein gewisses Epochengefühl möglichst anschaulich machen und ihm die Lebensumstände dieser Vergangenheit begreifbar, im besten Fall sogar empathisch nachvollziehbar, machen. Das dieses Bild des Mittelalters durch die romantisierende Linse des 19. Jahrhunderts verzerrt wird, verstärkt den Eindruck der Franzensburg als ein „Museum des idealen Mittelalters“

Im Laufe der Bauzeit der Franzensburg lässt sich in den Beschreibungen des Schlosses ein Wandel feststellen, welcher sich besonders anhand der verstärkt archäologischen Sicht auf den Bau zu erkennen gibt: die „Ritterwelt Franzensburg“ verliert zugunsten des „Museums Franzensburg“ zunehmend an Bedeutung,²⁸² nicht jedoch an Faszination.²⁸³ Adolph Schmidl bemerkt schließlich kurz nach Vollendung der Franzensburg: *„Der gewissenhafte Altherthümer mag [...] bedauern, daß z. B. die herrliche Johanniskapelle aus Klosterneuburg hier nicht vollkommen in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder errichtet wurde, wenn dies anders tunlich war; er mag bemerken, daß manches Stück nicht freiwillig in seine jetzige Umgebung sich gefügt habe [...]“.*²⁸⁴ Gleichzeitig schreibt er jedoch wohlwollend weiter: *„Aber er [der gewissenhafte Altherthümer] wird auch eingestehen müssen, daß in Laxenburg*

²⁸⁰ Auch Wolfgang Häusler attestiert der „mittelalterlichen Kerkerfantasie“ durchaus Entsprechungen in der Justiz unter Kaiser Franz, vgl. dazu Häusler 2006, S. 15.

²⁸¹ Widemann 1805, S. 83-84.

²⁸² In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdrängt die Bedeutung der einzelnen Teile in ihrem kulturhistorischen Zusammenhang den des Gesamteindrucks der Franzensburg fast völlig, vgl. dazu Ottillinger 1998, S. 58.

²⁸³ Es muss angemerkt werden, dass auch Gebäudeteile des sogenannten Vereinigungsbaus, der viel mehr durch den Denkmalgedanken geprägt ist, zum Teil in ihren Bezeichnungen weiterhin den „Mythos Mittelalter“ transportierten. So schreibt etwa Weidmann, dass der neue Vogteihof auch einen „Folterthurm“ beinhalte, vgl. Weidmann 1834, S. 132. Es dürfte sich hier um den an die Vogtei angrenzenden Turm handeln.

²⁸⁴ Schmidl 1838, S. 171.

ein Totaleindruck mittelalterlichen Lebens gegeben werde, der eben so hinreißend, als einzig in seiner Art ist.“²⁸⁵

Die Inszenierung der Franzensburg als interaktive Ritterwelt wird nicht nur anhand der zeitgenössischen Reiseberichte greifbar, sondern schlägt sich auch in der Bildproduktion des frühen 19. Jahrhunderts nieder. Während Matthäus Loder um 1810²⁸⁶ mit seinen Aquarellbildern und Federzeichnungen „Bankett im Rittersaal (I)“, „Bankett im Rittersaal (II)“²⁸⁷ sowie „Fest im Rittersaal“ (Abb. 60, 61 und 62) noch einen wohl der Fantasie entsprungenen gotischen Raum mit Personen in altdeutscher Tracht ausstaffiert und somit ein ortloses, ideales Mittelalterbild schafft, bedürfen zwei vergleichbare Werke des Künstlers eine tiefere Analyse.

Loder zeigt in den beiden Bildern „Vorhof der Franzensburg in Laxenburg“ (Abb. 63) und „Laxenburg Balkonansicht“²⁸⁸ (Abb. 64) wieder Figuren in mittelalterlichen Gewändern zwischen gotischer Architektur, jedoch mit dem feinen Unterschied, dass man die Gemäuer als Franzensburg identifizieren kann. Somit ersetzt er die reine Fantasiekulisse mit einem tatsächlich existierenden Hintergrund, der paradoxerweise eine Realität gewordene Fantasiekulisse darstellt. Eine logische Folgerung wäre es, die Figuren in der Franzensburgkulisse als gemäß der seit 1806 bestehenden Kleidervorschrift verkleidete Schlossparkbesucher zu bezeichnen.²⁸⁹ Allerdings scheint diese Interpretation aufgrund der beinahe genrebildähnlich inszenierten Figurengruppen und ausschnitthaften Darstellung der

²⁸⁵ Schmidl 1838, S. 171.

²⁸⁶ Die Jahresangaben unterscheiden sich in diversen Publikationen, folgende Datierungen sind zu finden: „1807/1808“, vgl. dazu Telesko 2006, S. 176 und ebenda S. 459, Anm. 175., „um 1812“ und „um 1820“, vgl. dazu die Datierungen der Albertina unter: „Fest im Rittersaal“, in: Albertina Sammlungen Online, zuletzt geändert am 24.07.2015 (23.01.2022), Permalink:

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5818\]&showtype=record;](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5818]&showtype=record;)

„Bankett im Rittersaal“, in: Albertina Sammlungen Online, zuletzt geändert am 24.07.2015 (23.01.2022), Permalink:

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5819\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5819]&showtype=record)

und „Bankett im Rittersaal“, in: Albertina Sammlungen Online, zuletzt geändert am 17.01.2017 (23.01.2022), Permalink:

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5820\]&showtype=record.](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5820]&showtype=record)

²⁸⁷ Die Angaben „I“ und „II“ wurden von der Autorin hinzugefügt und dienen der leichteren Unterscheidung, die Titel lauten für beide Aquarelle lediglich „Bankett im Rittersaal“.

²⁸⁸ Es handelt sich wohl um fingierte Titel, die für diese Arbeit von der Onlinesammlung der Albertina übernommen wurden, siehe „Vorhof der Franzensburg in Laxenburg“, in: Albertina Sammlungen Online, zuletzt geändert am 02.11.2017 (21.12.2022), Permalink:

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5822\]&showtype=record;](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5822]&showtype=record;)

„Laxenburg Balkonansicht“, in: Albertina Sammlungen Online, zuletzt geändert am 02.11.2017 (21.12.2022), Permalink:

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5823\]&showtype=record.](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5823]&showtype=record)

²⁸⁹ Die Annahme Josef Zykans, es handle sich bei der Lautenspielerin auf dem Fährturn um Erzherzogin Maria Ludovica scheint aufgrund der schwer identifizierbaren Gesichtszüge und der Tatsache, dass auf dem zweiten Bild ebenso anonyme Figuren zu sehen sind, unwahrscheinlich, vgl. dazu Zykan 1969, S. 45.

Architektur nicht stimmig. Die Kombination aus erdachten Personen und real betretbarer Fantasieburg lässt diese beiden Bilder merkwürdig zeitlos wirken. Sie bringen das Paradoxon der Franzensburg wieder einmal zu Ausdruck: nicht alt, nicht neu, nicht ganz Märchenwelt, nicht ganz Realität. Zurück bleibt das Gefühl, sich in einer Zwischenwelt zu bewegen, die man vielleicht nie wirklich fassen kann. Das kann passieren, wenn man den Ausdruck „Luftschlösser bauen“ zu wörtlich nimmt.

2.2 Des Kaisers neue Kleider: wie inszeniert sich Franz für sein Publikum?

Das „*neue Gartenhaus in Gestalt einer gothischen Burgveste*²⁹⁰“ sollte nicht nur dem Mittelalter ein Denkmal setzen, sondern selbstverständlich auch dem Kaiser eine Plattform zur Selbstrepräsentation bieten. Allein dass sich der Name „Franzensburg“²⁹¹ für das Ritterschloss durchsetzte, zeigt, wie sehr es mit seinem Auftraggeber identifiziert wurde.²⁹² Die Mittel zur Selbstinszenierung des Kaisers innerhalb dieser fiktiven Mauern weichen von seinen sonst präferierten Darstellungsmodi deutlich ab. Franz kultivierte besonders eine Wahrnehmung, die seine Untertanen von ihm haben sollten: die des väterlichen Bürgerkaisers, der unablässig für sein Volk arbeitet.²⁹³ Als „guter Kaiser Franz“ besungen und meist im Kreis seiner Familie oder in Bürgertracht ganz ohne kaiserliche Insignien dargestellt, entspricht er dem Zeitgeist des Biedermeier und der bürgerlichen Emanzipation.

Umso interessanter scheint die beinahe vollkommene Abwesenheit jeglicher vorangegangenen Attribute der Bürgerlichkeit in den Darstellungen des Kaisers innerhalb der Franzensburg. Die imaginäre Residenz in seiner Zauberburg ermöglicht es dem Kaiser, sich ein neues Gewand überzustreifen und gewissermaßen als eine Art „Alter-Ego“ vor sein Publikum zu treten: statt dem Bürgerkaiser begegnet man einem durch Rüstung und Krone mystifizierten Franz, der als „edler Ritter“ in seinem Mittelalterspektakel auftritt.

²⁹⁰ Schober 2006, S. 303, Anm. 99 (HHStA, SHLB, Fasz. 1, Nr. 37/1798, 8. Dezember 1798), vgl. dazu Ottlinger 1998, S. 48.

²⁹¹ Eine tatsächliche offizielle Namensgebung gab es nach heutigem Stand der Recherchen nicht, der Name scheint sich aber im Volksmund rasch verbreitet zu haben. So erwähnt bereits 1805 Joseph Widemann den Namen „Franzensburg“ für die Anlage, vgl. dazu Widemann 1805, S. 72. Auch Gaheis nennt in der 1807 ergänzten Beschreibung seiner Fahrten nach Laxenburg das Ritterschloss „Franzensburg“, vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 82.

²⁹² Anders als vergleichbare Ritterburgen und „mittelalterliche“ Ruinen im Mitteleuropa des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die oft allgemeinere Namen wie „Löwenburg“ (vormals „Felsenburg“ genannt, die Namensänderung erfolgte in Anlehnung an einen 1792 erschienen Roman, vgl. dazu Hajós 2006, S. 88) oder „Gotisches Haus“ tragen. Die „Emichsburg“ im Park von Ludwigsburg ist nach einem Vorfahren des Auftraggebers benannt, vgl. dazu Hartmann 1847, S. 117 und Dehio 1993, S. 438. Zu den Vorläufern und zeitgleich entstandenen Burgen in Bezug auf die Franzensburg vgl. Hajós 2006, S. 81-91.

²⁹³ Vgl. dazu Telesko 2006, S. 164-174. Telesko benennt drei wichtige Aspekte der Ikonographie von Kaiser Franz außerhalb der Franzensburg: Der Herrscher als „erster Bürger“ (Telesko 2006, S. 164-166.), als „erster Arbeiter“ des Volkes (Telesko 2006, S. 166-168.) und als „Familienvater“ (Telesko 2006, S. 169-174.). Als innovativste Facette der Darstellungsmodi des Kaisers bezeichnet er die Einbindung bürgerlich konnotierter Elemente, vgl. dazu Telesko 2006, S. 164.

Freilich könnte man meinen, eine Ritterburg verlange nun mal auch nach einem adäquat ritterlich gekleideten Besitzer und somit sei Franz' Aufzug der mittelalterlichen Kulisse geschuldet, ähnlich wie bei den Festbesuchern, welchen seit 1806 „Altdeutsche Tracht“ vorgegeben war.²⁹⁴ Der Kaiser jedoch ist nicht bloßer Gast in dieser Fantasiewelt, er ist fester Bestandteil und untrennbar mit ihren Bedeutungsebenen verbunden. Während die Schlossparkbesucher:innen den kleinen Laxenburger Mittelalterkosmos betreten und verlassen können, ist die Person Franz als deren Schöpfer und Herrscherfigur so fest darin verwoben, dass die Betrachtung seiner vestimentären Darbietung als reine Verkleidung den vielschichtigen Bedeutungsebenen, die die Kleidung nun bewusst oder unbewusst mitträgt, nicht gerecht würde.

Insgesamt fünf Mal findet man Kaiser Franz gegenwärtig in Rüstung dargestellt: als Reiter auf einem Deckengemälde im Zweiten Empfangssaal (Abb. 65),²⁹⁵ mit seiner dritten Gemahlin im Gesellschafts- oder Louisenzimmer (Abb. 66), als Brustbild im großen Fenster des Speisesaals (Abb. 67) und ebenfalls als Brustbild (Abb. 68) sowie als Ganzkörperfigur (Abb. 69) über der Tür und im Glasgemälde des Thronsaals. Die Assoziation des Mittelalters mit gerüsteten Rittern mag der ausschlaggebende Gedanke bei dieser Kostümierung gewesen sein. Es muss jedoch angemerkt werden, dass die Darstellung männlicher Habsburger in Harnisch oder in Rüstung bis in das 18. Jahrhundert nicht unüblich ist. Selbst Joseph II. wurde um 1787-1788 noch in Rüstung abgebildet (Abb. 70).²⁹⁶ Diese Bilder lassen sich anhand modischer Details oder Accessoires wie Halskrausen, Stiefel und Haartracht aber recht schnell auch vestimentär der zeitgenössischen Ära des jeweils abgebildeten Habsburgers zuordnen. Auffällig ist in der Franzensburg, dass hier eine Rüstung aus einer bestimmten Epoche reproduziert wird. Bei näherer Betrachtung sticht vor allem ein Kleidungsstück besonders ins Auge, nämlich der Kragen, der vor allem in der Supraporte des Thronsaals sehr prominent ist. Vergleicht man diese Tracht mit anderen Rüstungsbildern bekannter Habsburger des 16./17. Jahrhunderts, erkennt man, dass die Art des Harnischs und der Halskrause auf Darstellungen beinahe ident mit jenen in der Franzensburg ist. Stellt man etwa Franz in den Glasgemälden (siehe Abb. 67 und 69) den Büsten Kaiser Karls V. und Rudolfs II. von Leone Leoni und Adriaen de Vries im Kunsthistorischen Museum Wien gegenüber (Abb. 71 und 72), so ist die Ähnlichkeit der

²⁹⁴ Zykan 1969, S. 45, vgl. dazu auch Koschatzky 1987, S. 44; Häusler 2006, S. 15 und Telesko 2006, S. 176.

²⁹⁵ Bis vor 1830 befand sich dort die Waffenhalle, die Waffen wurden im Laufe der Vergrößerung der Franzensburg durch den Vereinigungsbau in den neuen Räumen untergebracht, vgl. dazu Pfaffenbichler 1998, S. 90.

²⁹⁶ „Kaiser Joseph II. in Rüstung“, in: Wien Museum Online Sammlung, zuletzt geändert o. A. (31.01.2022), URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/1008461-kaiser-joseph-ii-in-ruesting/>.

Kostümierung kaum zu übersehen. Vergleicht man weiters die Kleidung Kaiser Franz‘ I. auf der Supraporte im Thronsaal oder auf dem Ganzkörperporträt im heutigen Louisenzimmer (siehe Abb. 68 und 66) mit einem Gemälde Martino Rotas um 1576/80,²⁹⁷ welches Rudolf II. in Rüstung und mit prominenter Halskrause zeigt (Abb. 73), so ist klar, dass die modischen Stilmittel der historisierenden Kleidung in der Franzensburg dem 16. und frühen 17. Jahrhundert entnommen sind.

Wenn man bedenkt, wie oft der „letzte Ritter“ Kaiser Maximilian I. in der Franzensburg als imaginärer Burgherr²⁹⁸ und dementsprechend als großes Vorbild von Franz auftritt, scheint es vielleicht verwunderlich, dass man sich nicht an gängigen Darstellungen Maximilians orientierte.²⁹⁹ Ein Gemälde Maximilians I. im goldenen Harnisch und mit Krone von Bernhard Strigel aus dem Jahr 1500 (Abb. 74), welches auch in mehreren Kopien existiert, zeigt im Vergleich, dass lediglich das Material der Rüstung in den Glasgemälden des Thron- und Speisesaals aufgegriffen worden sein könnte (siehe Abb. 67 und 69). Näher läge eine Gegenüberstellung mit einem Bild Peter Paul Rubens‘, welches wohl König Philipp I. „den Schönen“ zeigt (siehe Abb. 29), jedoch lange als Bildnis Maximilians galt³⁰⁰ und als solches bis zur Umgestaltung des Gesellschaftssaals zum Louisenzimmer in der Franzensburg seinen Platz hatte, sofern man Gaheis hier Glauben schenken darf: „*In der Mitte prangt in vortrefflicher Mahlerey, ein Werk Rubens, das Ebenbild Kaisers Maximilian I. [...]*“.³⁰¹ Doch auch hier zeigt ein Vergleich mit den bereits genannten Gemälden in der Franzensburg, dass man sich offensichtlich nicht an der maximilianischen Kleidung oder Rüstung orientierte.

Zum gleichen Ergebnis kommt man, wenn man auf die Bank im heutigen Ersten Empfangsaal blickt, auf die um 1800³⁰² der Turnierzug des Maximilian³⁰³ gemalt wurde: die Ritterrüstung des „letzten Ritters“ lässt keinen Kragen erkennen (siehe Abb. 28). Bis auf die Ähnlichkeit aufgrund der Wahl der Rüstungsdarstellung mit den Bildern Franzens lässt sich also auch hier

²⁹⁷ Vgl. dazu „Kaiser Rudolf II. (1552-1612) im Harnisch, Bruststück“, in: Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung, zuletzt geändert am o. A. (05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/25db67c565/.

²⁹⁸ Vgl. dazu das Kapitel 1.2 *Franz und der ‚letzte Ritter‘ Maximilian - Wem „gehört“ die Franzensburg?*.

²⁹⁹ Besonders wenn man bedenkt, dass ein nicht unwesentlicher Aspekt der Doppelung Franzens und Maximilians während der Kaiserkrönung 1792 auf der ungewöhnlich altertümlich wirkenden Haartracht des zu Krönenden zu basieren schien, vgl. dazu Haaser 1995, S. 618. Die Frisuren aller Personen in der Franzensburg, die in historisierender Kleidung dargestellt sind, folgen dem Geschmack des frühen 19. Jahrhunderts.

³⁰⁰ Vgl. dazu „Philip ‚der Schöne‘ (1478-1506)“, in: Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung, zuletzt geändert am o. A. (05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/efb76cff97/.

³⁰¹ Gaheis 1804b, S. 81.

³⁰² Häusler 2006, S. 26 und Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 106.

³⁰³ Hartleben 1840, S. 213-214; Hellbach 1861, S. 25-26; Zamarski 1873, S. 11; Zykan 1969, S. 78. Um 1800 erwähnen etwa Gaheis, Widemann und Weidmann lediglich einen Turnierzug und weisen nicht dezidiert auf Maximilian hin, jedoch erkennt man am charakteristischen Profil der gekrönten Reiterfigur, dass es sich wohl um Maximilian handelt. Vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 75; Weidmann 1823., S. 343; Widemann 1805, S. 79. Tatsächlich erkennt aber eine englische Quelle in diesem Reiter richtigerweise Maximilian, siehe Murray 1837, S. 158.

keine Annäherung an Darstellungen Maximilians gesichert ausmachen. Ursula Peters ortet jedoch anhand der ritterlichen Aufmachung Franz' im Glasbild des Thronsaals eine „romantische Umsetzung“ eines um 1505 bis 1510 entstandenen Reiterharnisches für Feld und Turnier (Abb. 75), der sich im Besitz des Grafen Andreas, Sohn d. Eberhardt von Sonnenberg-Friedberg befand³⁰⁴ und bezeichnet dies als ein „Zitat der historischen Habsburger-Rüstung“.³⁰⁵ Auch wenn der Harnisch offensichtlich nicht einem Habsburger selbst gehört hat, so muss man doch anmerken, dass Graf Andreas von Sonnenberg-Friedberg als treuer Gefolgsmann Kaiser Maximilians I. zumindest Zeitgenosse des „letzten Ritters“ war.³⁰⁶ Dennoch ist der Kragen auf dem Glasgemälde auch mit Berücksichtigung dieser Ähnlichkeit auffällig (siehe Abb. 69), vor allem da man diese Darstellung nicht isoliert betrachten kann. Das Glasgemälde zeigt nämlich links und rechts des Kaiser Franz auch dessen älteste Söhne (Abb. 76), deren Halskrausen den modischen Gesamteindruck ebenfalls ins spätere 16. und frühe 17. Jahrhundert katapultieren.

Der Grund mag hier in der Einführung der „Altdeutschen Tracht“ liegen, deren Verwendung ab 1808 durch Franz' dritte Gemahlin Maria Ludovica wohl besonders forciert wurde.³⁰⁷ Schon kurze Zeit nach der Eröffnung der Franzensburg bemerkte auch Gaheis beim Anblick der Supraporten im Thronsaal: „Die sehr wohlgetroffenen Portraite Franzens II. und Theresiens über den Thüren in altdeutscher Tracht mit Kronen geschmückt, erregten ihrer Ähnlichkeit wegen allgemeine Bewunderung.“³⁰⁸ Es scheint also aussichtsreich, den Begriff „altdeutsche Tracht“ im Kontext der Franzensburg näher zu beleuchten.

³⁰⁴ Peters 2010, S. 13. Peters spricht, wohl fälschlicherweise, von einem „Sonnenburgharnisch“, der 1510 von „Koloman Helmschmid“ in Augsburg angefertigt worden sein soll. Dies kann mit der Tatsache zusammenhängen, dass der Harnisch in dem im Jahr 1998 erschienenen Büchlein zur Franzensburg ebenfalls mit diesen Daten angeführt wird, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 127. Aufgrund der Jahreszahl, dem Entstehungsort und dem Namen des Plattners, deren Daten sich alle mit oben angeführtem Harnisch decken, kann von einem Tippfehler ausgegangen werden. Vgl. dazu „Reiterharnisch (Kürniss) für Feld und Turnier“, in: Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung, zuletzt geändert am o. A. (05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/d6736115e2/.

³⁰⁵ Peters 2010, S. 13.

³⁰⁶ „Reiterharnisch (Kürniss) für Feld und Turnier“, in: Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung, zuletzt geändert am o. A. (05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/d6736115e2/.

³⁰⁷ Mehrere Quellen geben an, die „Altdeutsche Tracht“ sei bereits 1806 eingeführt worden, wohl auf Anraten Caroline Pichlers hin, vgl. dazu Zykan 1969, S. 45; Koschatzky 1987, S. 44; Häusler 2006, S. 15 und Telesko 2006, S. 176. Caroline Pichler sah jedoch vor allem in Kaiserin Maria Ludovica die Berufene, die „Altdeutsche Tracht“ zu etablieren, vgl. Schneider 2002, S. 82-83. Zu Maria Ludovicas Namensfest wurde 1810 in Laxenburg ein Karussell mit historisierenden Kostümen veranstaltet und auch in der Umgestaltung des Gesellschaftssaals, dem heutigen Louisenzimmer, wurde in den Gemälden durchwegs „Altdeutsche Tracht“ verwendet, weshalb von einer tatsächlichen Etablierung dieser Mode ab 1808, dem Jahr der Vermählung von Franz und Maria Ludovica, gesprochen werden kann. Vgl. Hanzl-Wachter 2006, S. 193 zum Namensfest Maria Ludovicas.

³⁰⁸ Gaheis 1804a, S. 84-85.

Die Suche nach einer „Nationaltracht“ für die deutschen Länder begann bereits im Zeitalter der Aufklärung.³⁰⁹ Derartige Bestrebungen verstärkten sich zur Zeit der Napoleonischen Kriege als klare Abgrenzung gegen alles „französische“ eklatant.³¹⁰ Bedenkt man den der Kriegsführung Napoleons geschuldeten Zerfall des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“ unter Franz II., der als Franz I. von Österreich den Kaisertitel wahren konnte, so scheint die Hinwendung zur Darstellungsmanier in „altdeutscher Tracht“ als symbolische Abgrenzung gegen den französischen Feind nur logisch. Welcher Epoche entnimmt man nun die Elemente dieser deutschen Nationaltracht? Als besonders „deutsch“ galt die Zeit der Reformation und Martin Luthers,³¹¹ gleichzeitig war man in der Begrifflichkeit, was nun „deutsch“ ist, relativ undifferenziert: alles, was nicht „französisch“ war, war recht. Man knüpfte also auch an Stilepochen an, die der französischen Modevorherrschaft durch Ludwig XIV. vorangegangen waren.³¹² Es handelt sich somit um die Formensprache der Kleidung des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.³¹³

Wichtig ist in diesem Zusammenhang jedoch zu erwähnen, dass die „altdeutsche Tracht“ für männliche Bürger des frühen 19. Jahrhunderts keine Rüstung vorsah. Franz wird jedoch in seinen historisierenden Porträts³¹⁴ in der Franzensburg ausschließlich in Rüstung abgebildet. Ausnahmen findet man lediglich in den Hochzeitsgemälden des heutigen Louisenzimmers und in den Krönungsbildern³¹⁵ des Thronsaals (Abb. 77, 78 und 79, 80). Die Personen tragen hier wieder Kostüme, die der Mode des 16. und 17. Jahrhundert gleichen, allerdings bei den Herren ohne Rüstungselemente. Trotz dieses Rückgriffs hat diese Kleidung jedoch mit den

³⁰⁹ Vgl. dazu das Kapitel „Die Emanzipationsbestrebungen der Deutschen von den Moden der Nachbarländer von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis vor Beginn der Französischen Revolution“ bei Schneider 2002, S. 13-26.

³¹⁰ Schneider 2002, S. 27.

³¹¹ Schneider 2002, S. 54.

³¹² Schneider 2002, S. 56. Vgl. dazu Pichler 1815 (1829), S. 166: „Mit dem Zeitalter Ludwig XIV. begann die Herrschaft der Französischen Tracht, Sprache und Sitte über ganz Europa“ und weiter auf S. 168: „Bis auf jene oben berührte Epoche, bis zum Zeitalter Ludwig XIV. waren Europa's Völker durch Nationaltrachten unterschieden (...)“.

³¹³ Schneider 2002, S. 103.

³¹⁴ Es befinden sich noch zwei weitere Gemälde in der Franzensburg, die Kaiser Franz als Einzelfigur darstellen. Diese hängen im „Ungarischen Krönungsaal“ und im „Lothringersaal“, zeigen den Monarchen jedoch in zeitgenössischer ungarischer Uniform und im österreichischen Kaiserornat.

³¹⁵ Anna Bürgler behauptet, man habe „keine altertümliche Wirkung angestrebt“, sondern die Gemälde des Thronsaals als „Dokumente eines historischen Ereignisses“ verstanden, vgl. Bürgler 1998, S. 76. Dabei spricht schon Gaheis beim Anblick dieser Bilder 1804 von „Personen im alten Costüme“, vgl. Gaheis 1804b, S. 87. Auch Weidmann berichtet vom „altdeutschen Costüme“ auf den Krönungsbildern, vgl. Weidmann 1823, S. 335. Dieses „Costüme“ entspricht viel eher etwa dem Gewand der Figuren auf einem anderen Werk der Franzensburg, nämlich „Kaiser Maximilian auf der Martinswand“ (siehe Abb. 30 in dieser Arbeit) in der Vorhalle zum Lothringersaal, als der des Jahres 1792, dem Jahr der Krönung Franz'. Man beachte zum Beispiel die Verwendung der Halskrausen und der geschlitzten Ärmel oder Beinkleider. Die als „historisierend“ intendierte Wirkung der Maximiliansszene tritt durch die Verwendung altertümlich scheinender Kleidung zutage, die sich mit den Krönungs- und Hochzeitsgemälden des Thron- bzw. Louisenzimmers deckt. Interessant bleibt allerdings die Kleidung der Bürger und Bürgerinnen, die am Fuße der Martinswand beten: hier erkennt man deutlich Einflüsse der aufkommenden Volkstrachten, man beachte etwa die Männer in Lederhosen.

„altdeutschen Trachten“ des Bürgertums wenig gemein. Die „altdeutsche Tracht“ bediente sich zwar der modischen Elemente jener vergangenen Epoche, hatte jedoch durchwegs auch den zeitgenössischen Modestil beibehalten. Besonders auffällig ist dieser Unterschied in der Gestaltung der Damenmode: während in der „altdeutschen Tracht“ die damals moderne hohe Empiretaille weiterhin getragen wurde (Abb. 82), sucht man diese vergeblich in den Historiengemälden der Franzensburg (Abb. 81).³¹⁶ Dieses Detail in der Silhouette lässt die Franzensburger Kostüme jedoch „historischer“ erscheinen, als es die „altdeutsche Tracht“ etwa zulassen würde.

Obwohl man die politische Gewichtung dieser Kleidung im Sinne eines erstarkenden „deutschen“ Nationalbewusstseins und in Abgrenzung an die Politik Napoleons im Kontext des Verlustes der römisch-deutschen Kaiserwürde nicht vernachlässigen sollte,³¹⁷ muss man erwähnen, dass die „altdeutsche Tracht“ mit den Karlsbader Beschlüssen ab 1819 in Österreich verboten wurde.³¹⁸ Grund dafür war, dass diese sich unter antiabsolutistisch gesinnten Studenten, die nach einem „geeinten deutschen Volk“ strebten, zunehmend zur Erkennungstracht entwickelte.³¹⁹ Diese Politisierung der Kleidung gipfelte 1817 im

³¹⁶ Selbst wenn man die Kaiserinnenporträts betrachtet, scheint diese hochgeschlossene Taille lediglich bei Maria Ludovica im heutigen Luisenzimmer und bei Carolina Augusta im Toilettenzimmer angedeutet. Allgemein muss aber gesagt werden, dass die Kleider der in der Franzensburg in Einzelporträts dargestellten Damen viel öfter der jeweiligen zeitgenössischen Mode entsprechen als die der Männer. Bei den Damenporträts lässt sich einzig im Thronsaal durch die Halskrause Marie Thérèses an der Supraporte und im Glasgemälde sowie bei Carolina Augusta anhand der geschlitzten Ärmel eine dezidierte „Historisierung“ erkennen. Josef Zykan bewertet das Kleid Carolina Augustas etwa wie folgt: „Die überreiche manieristische Darstellung der phantastischen Robe zeigt, wie sich das altdeutsche Ideal im Biedermeier weiter behauptete“, vgl. Zykan 1969, S. 88.

³¹⁷ Hierzu muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass gerade die dritte Gemahlin des Kaiser Franz, Maria Ludovica, von Caroline Pichler in ihrem Aufsatz „Über eine Nationalkleidung für Deutsche Frauen“ von 1815 dazu auserkoren war, in Österreich eine Art „altdeutsche Tracht“ einzuführen. Caroline Pichler war große Verfechterin einer „Nationalkleidung mit altdeutschem Schnitt“, die ihre Vorbilder ebenfalls vor allem im Mittelalter, aber auch im 16./17. Jahrhundert suchen sollte. Über die Rolle der Kaiserin schreibt sie: „Auf welche aber unter allen Deutschen Fürstinnen könnte der Blick ihrer Völker sich mit mehr Zuversicht und Liebe richten, als auf unsere allverehrte Kaiserinn Louise! Sie, die als Gattinn), als Hausfrau und Fürstinn gleich achtungswürdig erscheint, die es eben so gut versteht, die holdeste Anmuth mit der erhabensten Majestät zu verbinden, als mit unerschöpflichem Sinne und dem gebildetsten Geschmacke ihren Anzug zu wählen, so daß die von ihr angenommen Formen zur Vorschrift und Regel für alle Übrigen gelten können, Sie, unsere verehrte Kaiserinn, die Frau des Ersten Fürsten der Deutschen und somit die Erste der Deutschen Frauen, sey, wie in so vielen anderen Vorzügen, auch hierin unser Vorbild. [...] Von ihr allein wollen wir das Gesetz empfangen, sie soll auch hierin unsere Herscherinn und diejenige ihres Geschlechts seyn, auf welche Aller Augen im deutschen Vaterlande sich richten, denn sie wird dieses Gesetz mit deutschem Sinne und dem tiefen Gefühle für weibliche Würde geben [...]. Mit Zuversicht mag das ganze weibliche Geschlecht unserer Nation diese Angelegenheit in ihre Hände legen, sie kann in keinen besseren seyn.“ Vgl. dazu Pichler 1815 (1829), S. 161-184. Dass diese nationalistischen Bewegungen in der Kleiderwahl der Franzensburg keine Rolle gespielt haben sollen, kann man fast ausschließen. Im Haupttext soll jedoch eine mögliche weitere Bedeutungsebene im Kontext dynastischer Legitimation behandelt werden.

³¹⁸ Schneider 2002, S. 162 und S. 109. Die Karlsbader Beschlüsse richteten sich im Wesentlichen gegen antiabsolutistische, deutschnationale Studentenvereinigungen und Burschenschaften, deren zunehmende Radikalisierung in einem Attentat an dem Dichter und Staatsrat August von Kotzebue im Jahr 1819 gipfelte, vgl. dazu Schneider 2002, S. 160-161.

³¹⁹ Schneider 2002, S. 130-131.

Wartburgfest, als eine Gruppe in „altdeutscher Tracht“ auftretenden Burschenschaftler nicht nur Bücher ihnen unliebsamer Autoren verbrannte,³²⁰ sondern mit einem „Ulanenschnürleib“, einem „Pracht- ,Prah- und Patenzopf“ sowie einem österreichischen „Korporalstock“ auch Symbole des Absolutismus ins Feuer warfen.³²¹

So scheint die „historisch“ wirkende Gewandung der Franzensburger Gemälde vor allem dynastiegeschichtlich relevant zu sein. Die Rezeption der Kleidung des 16. und 17. Jahrhunderts lässt die habsburgischen Herrscher des 19. Jahrhunderts im Gewand ihrer Vorfahren auftreten, unter welchen das Habsburgerreich besonders große Ausdehnung gefunden hatte – einem Reich, in dem die Sonne nie unterging. Die herrschaftliche Legitimation wird hier, ähnlich wie mit der Person Maximilian I., über die angeeignete Ikonographie der Vorfahren in Form von Kleidung deutlich gemacht.

Dass die Interpretation der „Altdeutschen Tracht“ in der Franzensburg als Hinweis auf die Familienhistorie wohl vor deren Funktion als Ausdruck des „deutschen Nationalbewusstsein“ stehen muss, zeigt folgender Vergleich: Kaiser Franz stellt in der Entscheidung, sich in „Altdeutscher Tracht“ abbilden zu lassen, unter hohen Adeligen im deutschsprachigen Raum keinen Einzelfall dar. Kronprinz Ludwig von Bayern, in starker Abgrenzung zu seinem frankophilen Vater Max I. Joseph,³²² gibt sich auf einem Gemälde Stieler 1816 (Abb. 83) und auf einem Doppelporträt mit seiner Gemahlin 1818 (Abb. 84) durch seine Kleiderwahl hochpolitisch.³²³ Der wesentliche Unterschied zwischen Franz und Ludwig besteht jedoch darin, dass der bayrische Monarch die bürgerliche „Altdeutsche Tracht“ wählt, während Franz in Rüstung, bzw. in den Hochzeits- und Krönungsbildern wesentlich imperialer auftritt. Eva Maria Schneider beurteilt diesen Schritt Ludwigs als durch und durch antifranzösisch motiviert, eine antiabsolutistische Konnotation wie in den Studentenverbindungen und Burschenschaften kann bei ihm aus nachvollziehbaren Gründen ausgeschlossen werden.³²⁴ Sie plädiert also für eine gesonderte Betrachtung der Kleidungswahl in „Altdeutscher Tracht“ im Falle des Kronprinzen, die, obwohl sie den Forderungen nach einer „Deutschen Volkstracht“ entspricht,

³²⁰ Schneider 2002, S. 128.

³²¹ Schneider 2002, S. 131.

³²² Schneider 2002, S. 138.

³²³ Schneider 2002, S. 138.

³²⁴ Schneider 2002, S. 139. Auf derselben Seite schreibt Schneider weiters, dass Ludwig wohl den Wunsch nach einer deutschen „Einigkeit“, nicht aber nach einer „Einheit“ verspürt hätte. Er selbst etwa betonte 1837 rückblickend in Bezug auf das Konzept der „Einheit“ der Länder, dass er vielmehr eine „Gemeinschaft“ in der „Gesinnung“ gemeint habe. Die Vereinigung der deutschen Staaten hätte für Bayern den Verlust der Eigenständigkeit bedeutet, was nicht im Sinne Ludwigs gewesen sein konnte.

nicht „[...] unter dem Komplex der ‚Deutschen Nationaltracht‘ subsumiert werden [kann] [...]“.³²⁵

Einer ähnlich differenzierten Betrachtung muss auch die „Altdeutsche Tracht“ in der Franzensburg unterzogen werden. Man stößt mit diesem Begriff insofern auf Probleme, als dass er etwa in frühen zeitgenössischen Medien zur Beschreibung der altertümlichen Gewandung gebraucht wird,³²⁶ jedoch mit dieser Bezeichnung nicht die Gesinnungstracht des nationaldeutsch orientierten Bürgertums im frühen 19. Jahrhundert gemeint werden kann, mit welcher die „Altdeutsche Tracht“ heute größtenteils gleichgesetzt wird. Nichts könnte dem Kaiserhaus ferner gelegen haben, als den Wunsch nach einer Vereinigung der deutschen Staaten und der Abschaffung des Absolutismus zu signalisieren. Vielmehr muss man von einer, aus moderner Sicht undifferenzierten Auffassung dessen, was „altdeutsch“ ist, ausgehen: Kleidung, die „älter“ gelesen wurde als die Mode des barocken Frankreichs unter Ludwig XIV. Sicherlich muss die Abgrenzung gegen alles französische, die hier über die visuelle Sprache der Mode ausdrücklich gemacht wird, auch im Kontext der Franzensburg berücksichtigt werden. Diese Auslegung der modischen Signale der Kaiserfamilie sollte jedoch nicht die vorherrschende Interpretation im Kontext der Franzensburger Programmatik sein.

Vielmehr scheint es sich um einen performativen Akt der Legitimation des Hauses Habsburg zu handeln. Kaiser Franz, seine Frauen und seine Kinder legen bewusst die Kleidung ihrer imperialen Vorfahren an, was durch die Wahl der adelig konnotierten Rüstungen oder altertümlichen Kleidersilhouetten im Kontrast zur bürgerlichen „Altdeutschen Tracht“ deutlich kommuniziert wird. Mit dem Vereinigungsbau ab 1825, der den „Habsburgersaal“ mit den Marmorstatuen Peter und Paul Strudels beinhaltet,³²⁷ wird dieser Eindruck zusätzlich amplifiziert. Die Ahnen Franzens, alle (bis auf Maria Theresia) auch in Rüstung (Abb. 85),³²⁸ werden dem Besucher zuerst vorgestellt und im Anschluss begegnet man dem Namensgeber der Burg in ähnlicher Manier.³²⁹

Nicht zuletzt muss die altertümliche Mode sicher auch als simple Verkleidung verstanden werden, die passend zum mittelalterlichen Ambiente gewählt wurde. Dass der Stil vor allem dem 16. und 17. Jahrhundert entnommen zu sein scheint, mag anhand des modernen Epochenverständnisses vom europäischen „Mittelalter“ irritieren, da grob gesprochen das

³²⁵ Schneider 2002, S. 140.

³²⁶ Vgl. etwa Gaheis 1804a, S. 84-85 und Chimani 1815, S. 29.

³²⁷ Hanzl 1998, S. 47.

³²⁸ Auch hier erkennt man die bereits erwähnte Tradition, Habsburger in Rüstung zu zeigen. Die Statuen entstanden schließlich größtenteils um 1700, vgl. u. a. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 149; Häusler 2006, S. 22-26.

³²⁹ Vgl. dazu den Führungsbericht durch die Franzensburg von Adolph Schmidl im Jahr 1838, Schmidl 1838, S. 148-172.

„Ende“ desselben meist um das Jahr 1500 angesetzt wird.³³⁰ Hinzu kommen auch manche Versatzstücke in der Franzensburg, die nicht unbedingt dem „Mittelalter“ aus heutiger Sicht entspringen, sodass diese Epochenbezeichnung für die Franzensburg spezifisch definiert werden muss. Das Mittelalter der Franzensburg beginnt in etwa mit 1222 (dem Weihejahr der Capella Speciosa) und endet mit Rudolf II. Hierzu folgt im Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: Wie genau nimmt man es mit der Historie?* eine nähere Ausführung.

Letztendlich interagieren die Kaiserhausmitglieder durch ihre Kleidung auch, wie die restlichen Besucher, mit dem Gebäude selbst. Sie werden in zweierlei Hinsicht, je nach Auslegung ihrer Bedeutung, zum Teil des Narrativs. Einerseits der „Erlebniswelt Mittelalter“ verpflichtet, erscheinen sie, fast wie die Franzensburg selbst, in historisierendem Gewand mit Versatzstücken aus allem, was „alt“ wirken soll. Andererseits treten sie, dem dynastischen Programm der Franzensburg folgend, gezwungenermaßen in den Kleidern ihrer Vorfahren auf und werden so Teil der Familiengeschichte in diesem Museum des historischen Revisionismus.

Die Ausnahmen von dieser historisierenden Kleiderregel in der Darstellung Franzens und seiner Zeitgenossen müssen hier auch berücksichtigt werden. Diese wären das Glasgemälde im Louisenzimmer (Abb. 86), das Weihebild in der Burgkapelle (Abb. 87), die Ganzkörperporträts (Abb. 88) und Historiengemälde (Abb. 89 und 90) des ungarischen Krönungssaals³³¹ sowie in Teilen die Ausstattung im Lothringersaal. Hier mag Anna Bürglers Beobachtung zutreffen, denn die meisten dieser Darstellungen scheinen konkret als „*Dokumente historischer Ereignisse*“³³² geschaffen worden zu sein.³³³ Ähnliche Intentionen können den Grisaillebildern im Habsburgersaal, den Historiengemälden in der Vorhalle zum Lothringersaal und den

³³⁰ So setzt auch Johannes Falke in seinem Vortrag „*Ueber Volkstrachten im Mittelalter*“, etwa 25 Jahre nach Vollendung der Franzensburg, den Beginn der Neuzeit um das Jahr 1500 an, vgl. dazu Falke 1860, S. 50. Er argumentiert aber auch, dass die Ursprünge einer „deutschen Volkstracht“ kaum im „Mittelalter“ zu finden seien, sondern sich erst mit der Reformation herauskristallisierten, vgl. dazu Falke 1860, S. 38; 57.

³³¹ Von allen Räumen der Franzensburg scheint der Ungarische Krönungssaal überhaupt am wenigsten „Historisierung“ erfahren zu haben.

³³² Bürgler 1998, S. 76. Anna Bürgler bezieht sich allerdings in ihrer Beschreibung auf die Historiengemälde des Thronsaals, in denen sie „*keine [angestrebte] altertümliche Wirkung*“ erkennen kann. Diese Beobachtung kann allerdings widerlegt werden, schon Gaheis berichtet 1804 von „*Personen im alten Costüme*“ auf den Krönungsgemälden, vgl. Gaheis 1804b, S. 87. Auch Weidmann berichtet vom „*altdeutschen Costüme*“ auf den Krönungsbildern, vgl. Weidmann 1823, S. 335.

³³³ Diese Ereignisse sind folgende: Die erste Verleihung des von Franz 1808 gestifteten Leopoldsorden ((Glasgemälde im heutigen Louisenzimmer, beachtenswert ist hier die Halskrause Franzens, die in diesem Fall allerdings einer freien Interpretation des Leopoldsordenornats geschuldet zu sein scheint, vgl. dazu „Ornat eines Ritters des Leopold-Ordens (Großkreuz)“, in: Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung, zuletzt geändert am o. A. (05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/20901f73f4/)), die Weihe der Burgkapelle im Jahr 1801 (Supraporte in der Kapelle), Die Krönung Carolina Augustas zur ungarischen Königin 1825 und der Ritt Ferdinands auf den Krönungshügel 1830 (Gemälde im Ungarischen Krönungssaal), der Rettungsbund 1813 und Franz vor dem Papst 1819 (beide als Glasgemälde im Lothringersaal). Vgl. dazu Häusler 2006, S. 29; 36, 37-38; 39-40.

Glasbildern im Lothringersaal zugesprochen werden: sie zeigen die Vorfahren des Kaisers in der Mode ihrer Zeit (oder was man dafür hielt), wohl um deren Denkmalcharakter und „Wahrheitsgehalt“ besonders zu unterstreichen. Ein Großteil dieser „wahren Abbildungen“³³⁴ geschichtlicher Ereignisse befindet sich in den Räumen des Vereinigungsbaus der Franzensburg. Dies darf allerdings nicht überraschen: das primäre ikonologische Programm des Vereinigungsbaus folgt nicht mehr streng der ritterlichen Erlebniswelt. Er war vielmehr als Ruhmesmal der Habsburger gedacht und muss dementsprechend gelesen werden.³³⁵

Der Lothringersaal vereint einen Großteil der genannten Bedeutungsebenen anhand vestimentärer Signale und eignet sich daher ideal für abschließende Überlegungen zur Kleiderwahl in der Franzensburg. Im Lothringersaal findet man Rüstungen, Uniformen, Ornate des römisch-deutschen und des österreichischen Kaiserreiches, Ordensornate, kirchliche Ornate und Mode aus der Zeit der Dargestellten.³³⁶ Die Aussagen, die hierbei durch die Kleidung vermittelt werden, lassen sich grob in drei Kategorien einteilen:

Ein Teil der Familie wird in seiner herrschaftlichen oder adelsgesellschaftlichen Funktion dargestellt. Dazu zählen unter anderem Franz selbst (Abb. 91),³³⁷ sein Vater Leopold II. (Abb. 92) und sein Onkel Joseph II. (Abb. 93),³³⁸ die alle im Kaiserornat konkret ausgewiesen werden. Die zeitenübergreifende, als traditionell gedachte Tracht³³⁹ steht bei diesen drei Darstellungen für sich, eine Überhöhung durch „altertümliche“ Elemente ist überflüssig.

³³⁴ So lautet auch beispielsweise die Beschriftung des Weihebildes in der Burgkapelle, die das Hauptbild einrahmt.

³³⁵ Bürgler 1998, S. 80.

³³⁶ Auch Josef Zykan macht diese Beobachtung: „Ornat oder Rüstung sind mit Bedacht gewählt und symbolisieren die Stellung des Betreffenden.“, vgl. dazu Zykan 1961, S. 99.

³³⁷ Hierzu muss angemerkt werden, dass das Gemälde Leopold Kupelwiesers nicht das ursprünglich für diesen Saal vorgesehene Bild ist. Kupelwieser ersetzte 1837 ein wohl nicht dem Geschmack der Kaiserfamilie entsprechendes Vorläuferwerk Friedrich Amerlings von 1832. Amerling malte den Kaiser sitzend, ansonsten unterscheidet es sich kaum von Kupelwiesers Werk. Aufgrund dieser Ähnlichkeit tut der Umstand des Austauschs der Bilder den im Haupttext genannten Überlegungen keinen Abbruch. Amerlings Gemälde ist heute in der Wiener Schatzkammer zu sehen. Vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 144-147; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 146; Häusler 2006, S. 40.

³³⁸ Die restlichen Beispiele wären: Erzherzog Ferdinand (Sohn des Kaiser Franz) im ungarischen Krönungsornat (2), Ferdinand Carl Anton im Ornat des St.-Stephansorden (15), Maximilian Franz als Hochmeister des Deutschen Ordens (20), Erzherzog Ferdinand (Großherzog der Toskana) im Ornat des Toskanischen Stephansorden (4), Erzherzog Leopold (Sohn des toskanischen Großherzogs Ferdinand, Neffe des Kaiser Franz) als Großherzog der Toskana (14), Erzherzog Leopold Alexander als Ungarischer Palatin (6), Erzherzog Joseph Anton als Ungarischer Palatin (7), Erzherzog Anton als Hochmeister des Deutschen Ordens (8), Erzherzog Rainer als Vizekönig von Venetien und der Lombardei (11) und Erzherzog Rudolph (13) als Erzbischof von Olmütz. Die Zahlen in den Klammern sind gemäß der Nummerierung in der Franzensburg gewählt. Vgl. dazu Zykan 1969, S. 99-104; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 144-147 und Häusler 2006, S. 40-42.

³³⁹ Das Ornat für Kaiser Franz kann nicht als traditionell bezeichnet werden, da mit der Gründung des Kaiserreich Österreich 1804 zu seinen Lebzeiten ein „österreichisches“ Kaiserornat entworfen werden musste. Vgl. dazu „Der Mantel des österreichischen Kaisers“, in: Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung, zuletzt geändert am o. A. (05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/e087cd01b3/. Dennoch kann nicht von „zeitgenössischer“ Kleidung gesprochen werden, da das Gewand als Uniform zeitenübergreifend zu verstehen ist. Daher auch oben der Ausdruck „traditionell gedacht“.

Maria Theresia (Abb. 94), ihr Gatte Franz Stephan I. (Abb. 95) sowie die Mutter Franzens, Maria Ludovica (Abb. 96), treten dem Betrachter in der Mode ihrer Zeit entgegen. Dies kann schlicht und ergreifend praktische Gründe haben: die Gemälde Franz Stephans und seiner Gemahlin wurden nicht extra für die Franzensburg gemalt, sie sind um 1760 entstandene Kniestücke³⁴⁰ aus der Schule Martin van Meytens,³⁴¹ die 1831 passend zu den restlichen Gemälden des Lothringersaals zu Ganzkörperfiguren erweitert wurden.³⁴² In ähnlicher Weise könnte man bei der posthumen Darstellung Maria Ludovicas argumentieren, der Künstler Ferdinand Georg Waldmüller hätte sich nun mal an bereits vorhandenen Bildern der Kaisermutter orientiert.³⁴³ Konkret werden zwei Gemälde genannt, die Waldmüller zur Porträtierung und Komposition als Inspiration und Vorbild gedient haben könnten: ein Bild Maria Ludovicas als Halbfigur von Joseph Grassi (Abb. 97) und eines ihrer Schwiegertochter, der Gemahlin Ferdinands III. von Toskana (Abb. 98).³⁴⁴ Gegen diese vereinfachte Erklärung zur Mode spricht allerdings, dass bei der Darstellung einer verstorbenen Person Vorlagen zur Physiognomie wohl notwendig sind, eine Übernahme der Kleidung jedoch keine logische Konsequenz sein muss. Darüber hinaus scheint das Kleid eine Eigenkreation Waldmüllers zu sein, die in den Vorlagen keine Entsprechung findet. Die Wahl der „zeitgenössischen“ Mode scheint also eine bewusste gewesen zu sein. Möglicherweise kann man hier davon ausgehen, dass mit diesem Gemälde der Mutter Franzens ein Denkmal gesetzt werden sollte, das ähnlich wie in anderen Räumen der Franzensburg einer „wahren Abbildung“ entsprechen sollte.³⁴⁵ Zuletzt gibt es die dritte Gruppe, die sich durch „historisierende Rüstungen“ auszeichnet. Josef Zykan hat 1969 zusammen mit Bruno Thomas, damals Direktor der Waffensammlung im Kunsthistorischen Museum in Wien, eine genaue Zuordnung der jeweiligen Rüstungsteile vornehmen können und betont den Wunsch nach Legitimation der Habsburgerherrschaft, dem

³⁴⁰ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 144. Josef Zykan spricht von Bruststücken, vgl. dazu Zykan 1961, S. 99. Auch Telesko meint, dass es sich um Bruststücke gehandelt haben muss, vgl. dazu Telesko 2006, S. 181. Bei genauerer Betrachtung der Gemälde ist allerdings eine zusätzliche Anstückelung von Leinwand deutlich auf Kniehöhe der Figuren zu erkennen.

³⁴¹ Häusler 2006, S. 42.

³⁴² Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S.144 und Zykan 1961, S. 99.

³⁴³ Das Gemälde wird auf 1833 datiert, Maria Ludovica verstarb 1792. Vgl. dazu Häusler 2006, S. 40.

³⁴⁴ Zykan 1961, S. 102. Zykan nennt den Namen Joseph Grassi nicht, sondern schreibt lediglich: „[...] eine kleine Miniatur [...], ein Brustbild [...]“. Nach längerer Recherche müsste es sich meiner Ansicht nach um das Bild Grassis handeln. Als zweites Vorbild gibt Zykan „[...] ein Gemälde Dorfmeisters [...], das die Schwiegertochter der Kaiserin mit gleichem Namen zeigt“ an. Tatsächlich dürfte man den Namen des Künstlers „Dorfmeister“ schreiben, siehe O. A., „Joseph Dorfmeister“, in: Belvedere Sammlung Online, Künstler*innen (28.01.2023), hier zitiert aus Wöhrer, C., in: Saur (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 29, München, Leipzig 2001, S. 58, URL: <https://sammlung.belvedere.at/people/6309/joseph-dorfmeister>.

³⁴⁵ Ebendiese Interpretation kann in Hinblick auf diesen Denkmalgedanken auch auf die Gemälde Maria Theresias und Franz Stephans umgelegt werden, jedoch muss hierbei die unterschiedliche Genese der Bilder berücksichtigt werden. Die abgebildete Mode ist durch die frühere Entstehungszeit der Darstellungen im 18. Jahrhundert erklärbar, die Rekontextualisierung der Gemälde im 19. Jahrhundert innerhalb der Franzensburg verlangt jedoch auch nach einer Interpretation, die das ikonographische Narrativ der Burg berücksichtigt.

die Dargestellten in den Harnischen ihrer Vorfahren Ausdruck verleihen.³⁴⁶ Somit kann in diesem Fall eigentlich nicht mehr von „historisierend“ gesprochen werden, denn bei den Rüstungen handelt es sich tatsächlich um „historische“ Stücke.³⁴⁷ Auch wenn viele der mit Harnisch ausgestatteten Personen gleichzeitig Ornate verschiedener Orden tragen,³⁴⁸ prägen Rüstungen durch ihre schiere Häufigkeit hauptsächlich den Gesamteindruck des Raumes. Die ikonographische Überhöhung der dargestellten Erzherzöge erfolgt daher vornehmlich durch das Anlegen der Kleidung und Waffen ihrer Ahnen, womit ein ikonologischer Bogen zum Habsburgersaal gespannt wird, der die wichtigsten Vorfahren der Familie ab Rudolph I. ebenfalls in Rüstung zeigt.

Der Lothringersaal verdeutlicht somit die komplexen Bedeutungsebenen und Interpretationsmöglichkeiten, die unter anderem auch durch die verschiedenen Kleidungsarten in der Franzensburg zum Ausdruck kommen: Traumwelt, Ritterlichkeit, Ahnenkult, Denkmalgedanke, Repräsentation und Legitimation - Kleider machen eben Leute.

Zu Anfang des Kapitels wurde postuliert, Franz ließe sich in der darstellenden Kunst bevorzugt als „Bürger“ und „Familienvater“ interpretieren und dass diese Aspekte wohl auch die innovativsten Elemente seiner Ikonographie seien.³⁴⁹ Es wurde nun festgestellt, dass Franz sein Image des „Bürgerkaisers“ innerhalb der Franzensburg zugunsten eines durch und durch herrschaftlichen Auftritts, unter Zuhilfenahme „adelig“ konnotierter Darstellungsmodi, abstreift. Die Franzensburg kultiviert das Bild eines „ritterlichen“ und nicht zuletzt dezidiert „habsburgischen“ Kaisers. Es gilt also zu beleuchten, ob und inwiefern der Aspekt des Familienvaters auch im Ritterschloss zum Tragen kommt.

Gegenwärtig begegnet man dem Kaiser in drei Räumen als herrschaftliche Vaterfigur: der Speisesaal zeigt Franz im Fensterbild mit seiner zweiten Frau im Kreis seiner Kinder (Abb. 99).

³⁴⁶ Zykan 1969, S. 99. Auch Häusler bezeichnet die Harnische als „präzise Darstellungen von Stücken der Hofrüstkammer“, vgl. dazu Häusler 2006, S. 40.

³⁴⁷ Zu diesen Gemälden gehören: Franz Carl im Harnisch der Prinzenrüstung Rudolfs II. und seiner Brüder, jedoch ohne geätzten Zierrat (3), Maximilian im Reiterharnisch Ferdinands II. von Tirol (20), Erzherzog Leopold in einer von Jakob Topf gebläuten und von Elias Stark tauschierten Rüstung aus dem Jahr 1582 (14), Erzherzog Carl in einem 1557 entstandenen blaugoldenen Harnisch und dem Schwert Karls V. (5), Erzherzog Anton im Herkulesharnisch Maximilians II. (8), Erzherzog Johann in einem Fußturnierharnisch nach der Art Karls II. von Innerösterreich, Helm, Degen und Dolch sind im Seckauer Mausoleum aufbewahrt (10), Erzherzog Rainer in italienischer Rüstung von Alphons II. d'Este aus der Ambraser Sammlung (11) und Erzherzog Ludwig in Harnishteilen um 1580 (12). Die Zahlen in den Klammern sind gemäß der Nummerierung in der Franzensburg gewählt. Vgl. dazu Zykan 1969, S. 9-104.

³⁴⁸ Auffällig ist allerdings eine recht häufige Kombination aus etwa Ritterordenstracht und historischem Habsburgerharnisch. Somit gehören einige der genannten Rüstungsgemälde auch der ersten Kategorie an, die die Familienmitglieder in ihrer herrschaftlichen Stellung zeigen. Beispiele hierfür wären etwa Erzherzog Anton als Hochmeister des Deutschen Ordens im Herkulesharnisch Maximilians II. (8) oder Maximilian als Hochmeister des Deutschen Ordens im Reiterharnisch Ferdinands II. von Tirol (20).

³⁴⁹ Vgl. dazu Telesko 2006, S. 164.

Im Thronsaal (Abb. 100) und Lothringersaal (Abb. 101) wird er jeweils von seinen Söhnen Ferdinand und Franz Carl flankiert. Auffällig ist hier vor allem, dass sich die Figuren den Bildraum nicht teilen. Es handelt sich um eigenständige, in sich kompositorisch abgeschlossene Gemälde oder Porträts, die allein durch die Anordnung zueinander das Narrativ eines Vaters mit seinen Kindern ergeben. Der väterliche Aspekt Franzens drückt sich in der Franzensburg rein herrschaftlich aus. Der patriarchale Stammvater zeigt mit seinen Kindern keine innerfamiliäre Nähe, denn die Darstellung der Nachkommen soll vor allem eine Idee propagieren: Den gesicherten Fortbestand der Familie Habsburg und ihre damit verbundene Macht.

Dies steht in starkem Kontrast zu anderen Darstellungen Franzens mit seiner Familie, welche oft beinahe genrebildhafte Züge aufweisen und den Kaiser in ungezwungen scheinender Interaktion mit seiner Verwandtschaft zeigen. Die bekannteste Abbildung dieser Art stammt aus 1826 und verbildlicht Franz in bürgerlicher Kleidung zusammen mit einigen Angehörigen in einer Gartenlaube (Abb. 102) – drastischer könnte der Unterschied zur Franzensburger Umsetzung eines familiären Konzepts kaum sein.³⁵⁰ Noch anekdotischer begegnet man der kaiserlichen Familie auf einem kolorierten Druck, der das Bild einer „Biedermeier-Familie“ vorwegnimmt. Franz und Marie Thérèse scheinen wie aus dem ideal-konservativen Alltag gerissen: die Kaiserin sitzt mit einer ihrer Töchter am Nähtisch, der Kaiser wird von einem seiner jüngeren Kinder liebkost, während weitere Geschwister rechts mit einem kleinen Hund spielen. Die Fenster im Hintergrund geben den Blick auf Laxenburg frei, links ist der Blaue Hof und die Pfarrkirche zu sehen, rechts erkennt man deutlich die Franzensburg (Abb. 103).³⁵¹ Ähnlich verhält es sich mit einer Lithografie aus der Serie „Hauptmomente aus dem Leben Sr.

³⁵⁰ Dazu sei ein weiteres eher unbekanntes Gemälde Josef Kreuzingers um 1805 genannt, welches Kaiser Franz mit seiner zweiten Frau Marie Thérèse und den gemeinsamen Kindern in einem nicht näher definierten Raum mit massiver Säule, der in eine Parklandschaft übergeht, zeigt. Der bürgerliche Aspekt wird hier nicht mittels Kleidung transportiert, sondern über die Einbindung des genrehaften Motivs des gemeinsamen Musizierens. Cornelia Rose weist jedoch darauf hin, dass „[...] nicht die herzliche Beziehung der Familienmitglieder untereinander [thematisiert ist], sondern deren kultiviertes Lebensgefühl und das Bewusstsein ihrer sozialen Stellung [...]“ und führt weiter aus, dass sich dieses Gemälde durchaus an vorangegangenen adeligen Bildtraditionen orientiert, vgl. dazu Rose 1991, S. 138-140. Abbildung unter Rose 1991, Abb. 183. Ebenso soll auf ein Gemälde eines anonymen Künstlers hingewiesen werden, das die kaiserliche Familie sehr formal vor Naturkulisse und einer monumentalen Säule abbildet, vgl. dazu Rose 1991, S. 140 und ebd. Abb. 184. Wenn auch beide hier genannten Gemälde im ersten Eindruck recht formal wirken, was besonders mithilfe der Kleidung, dem Hintergrund mit Säulen und der eher steifen Haltung der Personen unterstrichen wird, so wirken sie doch im Vergleich zu etwa dem Glasgemälde des Speisesaals wesentlich „familiärer“. Der Einsatz der Medaillonsbilder evoziert einen Anklang an antike Münzporträts im Glasbild und verstärkt damit die rein repräsentative Aufbereitung der Kaiserfamilie. Vor diesem, dem Kontinuitätsgedanken verhafteten, Symbolismus des so gestalteten Familienbildes verblasst jegliche familiär-zwischenmenschliche Lesart, die allein durch den geteilten Bildraum in den bereits genannten Darstellungen gegeben ist. Vgl. dazu auch Telesko 2006, S. 170-171.

³⁵¹ Rose 1991, S. 142-144. Im Sujet ähnlich, jedoch ohne Laxenburgbezug, sei eine Gouache von Hieronymus Löschenkohl genannt, die ein legeres Bild der Herrscherfamilie abgibt, vgl. dazu Rose 1991, S. 144-145 und ebd. Abb. 189.

Majestät Franz I.“.³⁵² Das Kaiserpaar macht mit seiner Kinderschar einen entspannten Spaziergang am Laxenburger Schlossteich, im Hintergrund prangen auch hier die Türmchen und Zinnen der „gothischen Burgveste“ (Abb. 104). Dies verstärkt auch vor allem einen Eindruck: die Franzensburg ist als Mikrokosmos habsburgischer und vor allem franziszeischer Selbstinszenierung zu verstehen, deren ikonographische Regeln nicht über die Burgmauern hinaus gelten.

Lediglich vor Beginn des Vereinigungsbaus ab 1822 und der daraus resultierenden Umsiedelung der Waffenkammer³⁵³ lässt sich ein Beispiel für eine etwas andere Interpretation der Idee des „väterlichen Franz“ finden. Die Waffensammlung der Franzensburg beinhaltete damals ein narratives Moment, welches Franz de Paula Gaheis wohl besonders ergriffen hatte: *„Rührend ist die hier sehr zweckmäßig angebrachte Gruppe, wie Kaiser Franz II. den jungen siebenjährigen Erzherzog zum Ritter schlägt. Ritterlich angethan steht auf einer Erhöhung der Kaiser, zu seinen Füßen kniet, eben im Rittergeschmeide, der Kronprinz in einer Unschuld, mit einem Liebreiz, und so kunstvollen Ausdruck der kindlichen Unterwürfigkeit und des jugendlichen Selbstgefühls, daß man sich von diesem Anblick nicht losreißen kann. Die bis zur Täuschung nachgeahmte Ähnlichkeit der Gesichtsbildung des Monarchen und des Prinzen, so wie der vier im Ritter-Costume zur Seite prangenden Brüder des Kaisers [...] tragen dazu bey, die Feyerlichkeit und das Rührende der ganzen Scene zu erheben.“*³⁵⁴ Freilich muss hier gesagt werden, dass es sich bei Gaheis' Empfindungsrausch um die Rührungen einer Einzelperson handelt, andere Zeitgenossen äußern sich nämlich wesentlich nüchterner über diese Aufstellung.³⁵⁵ Bezeichnend ist aber, dass selbst in dieser als „rührend“ empfundenen Szene mit der Handlung des Ritterschlags ein durch und durch adeliger, beziehungsweise herrschaftlich konnotierter Akt vollzogen wird, der sich nicht mit den „alltäglichen“ Interaktionen Franzens und seiner Kinder in den bereits vorgestellten Darstellungen

³⁵² Zu weiteren Ausführungen dieses beliebten Bildthemas vgl. Rose 1991, S. 141 und Telesko 2008, S. 458, Anm. 146.

³⁵³ Bis vor 1830 befand sich die Waffenhalle im heutigen Zweiten Empfangssaal, die Waffen wurden im Laufe der Vergrößerung der Franzensburg im Zubau untergebracht, vgl. dazu Pfaffenbichler 1998, S. 90.

³⁵⁴ Gaheis 1804b, S. 77-78. Bei diesen Figuren handelte es sich anscheinend um Wachspuppen, vgl. dazu Chimani 1815, S. 27. Wie lange die Szene in der Rotunde der ehemaligen Waffenkammer aufgestellt war, ist nicht genau auszumachen. Auf einer Lithographie Johann Rupps um 1823 ist die Innenausstattung des Rüsttürmchens zwar dargestellt und man sieht deutlich Rüstungen, die in sitzender und stehender Haltung arrangiert wurden, jedoch handelt es sich um lediglich drei „Personen“. Auch ein angedeuteter Ritterschlag ist nicht erkennbar, ebenso fehlen Wachfiguren, die die Rüstungen ausfüllen würden. Möglich wäre allerdings, dass Rupp die Szene nicht wirklichkeitsgetreu abbildete. Zur Lithographie und ihren Daten siehe unter Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 90, Abb. 62. Fest steht, dass in der Neuaufstellung der Waffen im Zubau der Franzensburg auf die Darstellung eines ritterschlagenden Kaiser Franz' verzichtet wurde. Weidmann, der sich damit rühmt, 1832 die ersten Zeilen zum Vereinigungsbau zu verfassen (vgl. Weidmann 1834, S. 131) erwähnt jedes Detail der Ausstellungsstücke, von einer der Ritterschlagsszene entsprechenden Aufstellung ist allerdings nicht zu lesen, dazu Weidmann 1834, S. 136-138. Vgl. dazu auch Pfaffenbichler 1998, S. 90-91.

³⁵⁵ Vgl. dazu Chimani 1815, S. 27 und Widemann 1805, S. 80.

vergleichen lässt. Auch hier wird also vorrangig die Idee des Weiterbestehens des Hauses Habsburg mit der Übergabe der Ritterwürde an den Erzherzog propagiert. Durch das Verlegen der Waffenhalle im Zuge des Vereinigungsbaus wurde zudem im neuen Saal auf diese narrative Szene verzichtet.³⁵⁶ Bei der Vollendung der Franzensburg fehlte somit auch diese, ohnehin im Vergleich sehr reduzierte, Familieninteraktion.

Das einzige unmissverständlich als „Familienbild“ zu lesende Gemälde ist das monumentale Glasbild im Speisesaal (siehe Abb. 99). Es bleibt bezeichnenderweise bar jeglicher emotionalen Einbindung der Betrachter. Die Familie Franzens präsentiert sich hier bewusst nicht „anbiedernd“ an das Volk, man evoziert vielmehr mithilfe der altertümlichen Kleidung und der an antike Münzporträts erinnernden Aufmachung der Kinderdarstellungen einen durchwegs herrschaftlichen, unpersönlichen Charakter. Mit dieser transtemporalen Erscheinung der Familienmitglieder wird das Glasbild nicht nur zur Repräsentationsfläche dieser einen Generation der Habsburger, vielmehr werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Casa Austria durch verschiedene Gestaltungsmodi projiziert. Die „altdeutsche Tracht“ verweist auf die Vorfahren, die genaue Physiognomie der Dargestellten holt den Betrachter in die Zeit Kaiser Franzens und die zahlreichen Kinder des Kaiserpaares verheißen eine gesicherte Zukunft der habsburgischen Macht. Die räumliche Trennung der Bildflächen und damit der Personen tut ihr Übriges, um den repräsentativen Eindruck zu verschärfen.

Übrig bleibt also vor allem der Eindruck eines Kaiser Franz, der in seiner Burg primär als Herrscher wahrgenommen werden will und dessen Vaterrolle nur in Bezug auf den Fortbestand der Familie zur Geltung kommt. Dem gegenüber steht die Ikonographie des „bürgerlichen Familienvaters Franz“ außerhalb der Burgmauern, der, analog zur Idee des „Vaters für das Volk“, in fürsorglicher Weise seinen Kindern gegenübertritt.³⁵⁷

Am Schluss bleibt also die Idee eines „Mikrokosmos Franzensburg“. Wie unter einer Glasglocke ermöglicht diese „mittelalterliche“ Traum- und Ahnenwelt dem Kaiser eine vollkommen von den Untertanen abgeschottete Ikonographie. Vor dem Hintergrund einer „Mittelalterwelt“, die jeglichen Bezug zur Gegenwart obsolet macht, können mithilfe unterschiedlichster Mittel rein adelig zu lesende Herrscherbilder erzeugt werden. So betrachtet kann die Franzensburg auch als wunderbarer propagandistischer Kunstgriff verstanden werden: auf jegliche ikonographische Anbiederung an das Volk kann unter dem Deckmantel der Verherrlichung einer vergangenen Zeit verzichtet werden, gleichzeitig sorgt das „öffentliche

³⁵⁶ Siehe die Beschreibung des damals neugebauten Waffensaals unter Weidmann 1834, S. 136-138. Vgl. dazu auch Pfaffenbichler 1998, S. 90-91.

³⁵⁷ Telesko 2006, S. 169.

Museum Franzensburg“ dafür, dass den Untertanen genau dieses abgehobene Herrscherbild vorgehalten wird. Die so gern propagierte „hausväterlich-patriarchalisch geprägte *Volksnähe*“³⁵⁸ findet in der Franzensburg keinen Platz und das muss sie auch nicht. Vielmehr fungiert sie als eine Art Oase, um (neo-)absolutistisch anmutende Kaiserikonographie in ein biedermeierliches Zeitalter zu retten.

Diese Sonderstellung der Franzensburg mit ihrer konsequenten Gegenwartsverweigerung³⁵⁹ wird sofort klar, sobald die Burgmauern verlassen werden: selbst wenn Franz seine Mittelalterwelt bestärkend im Hintergrund hat, kann er sich hier seinem Volk nicht entziehen und wird bescheidener „erster Diener des Reiches“, teilweise sogar in anekdotisch überhöhter Unterwürfigkeit, wenn er selbst in bürgerlicher Kleidung einen unwissenden Bauern über den Schlossteich fährt.³⁶⁰ „*Ich ziehe mich zurück – Laxenburg wird man mir doch lassen?*“³⁶¹ soll Franz gesagt haben, als Napoleon vor den Toren Wiens stand. Kaum ein anderer Satz macht die Sehnsucht des Kaisers nach seiner Franzensburg deutlicher, in der er sich sein Alter-Ego des ultimativen Habsburgers aneignen konnte.

2.3 Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?

Während die Aspekte der Franzensburg als mittelalterliche Erlebniswelt und habsburgisches Selbstdarstellungsmedium sicherlich die offensichtlichen Funktionen dieses Gebäudes zu sein scheinen, darf dennoch sein musealer Charakter nicht außer Acht gelassen werden. Schließlich beschreibt schon Widemann 1805 die Burg als „*Musäum altdeutscher Denkmäler*“³⁶² und Johann Pezzl bemerkt 1807 weiter: „*[...] die für dasselbe aus mehreren Stiftern und Schlössern zusammengebrachten und darin aufgestellten echten Alterthümer machen es als einen Sammelplatz von Denkmählern über Geschichte, Sitten, Gebräuche, Kunst, Lebensart und Hausgeräthschaften jener verflossenen Jahrhunderte dem Liebhaber der Geschichte in hohem Grade interessant.*“³⁶³

Die Franzensburg als, salopp gesagt, reine Themenparkattraktion und habsburgische Repräsentationsmöglichkeit ohne Anspruch auf tatsächliche Wissensvermittlung zu be- oder verurteilen wäre daher zu kurz gegriffen. Allein die Tatsache, dass man „*[...] die eigens zum Herumführen der Besuchenden aufgestellten Leute [...] begleiten muß, ohne nach eigenem*

³⁵⁸ Telesko 2006, S. 167.

³⁵⁹ Im Sinne dessen, dass kaum zeitgenössische politische Ereignisse (es sei denn es handelt sich um Krönungen) thematisiert bzw. kontextualisiert werden.

³⁶⁰ Telesko 2006, S. 166.

³⁶¹ Barta-Fliedl 1996, S. 241.

³⁶² Widemann 1805, S. 85.

³⁶³ Pezzl 1807, S. 54.

*Gefallen im Schlosse herum wandeln zu dürfen*³⁶⁴ zeigt, dass die Intention der Franzensburg auch als Ort der historischen Unterweisung verstanden werden muss. Auffällig bleiben dabei die teilweise überzogenen bis schier unmöglichen Anekdoten und Datierungen rund um die in der Franzensburg ausgestellten Stücke, die den Besuchern laut ihren Reiseberichten aufgetischt wurden.³⁶⁵ Wenn etwa Gaheis berichtet, in der Spinnstube seien die Bänke mit *„purpurrothem [...] Sammt [geziert], der [...] nach unsers Führers Versicherung 700 Jahr alt seyn [soll]“*³⁶⁶, so ist ein nicht geringes Maß an Skepsis angebracht. Es drängt sich die Frage auf, inwiefern historische Daten und Fakten, die in den frühen Franzensburger Führungen präsentiert wurden, einerseits als korrekt angesehen werden können und andererseits welche möglichen Ambitionen hinter diesen teils abenteuerlichen Informationen stecken könnten.

Welche sind nun also jene Objekte, deren Provenienz und Datierung besonders hervorgehoben bzw. ausgeschmückt worden sind?

Eigentlich müsste man die Franzensburg selbst als ein solches Objekt bezeichnen, wird doch in der zeitgenössischen Literatur immer wieder darauf hingewiesen, dass es sich bei ihr um den Nachbau eines Tiroler Schlosses handle, *„[...] auf welchem Kaiser Max besonders gern zu verweilen pflegte [...]“*.³⁶⁷ Leider wird der Name dieses vermeintlichen „Lieblingsschlosses des letzten Ritters“ bei keinem der Autoren erwähnt. Gaheis³⁶⁸ und Chimani berichten aber, dass im Wohnzimmer des Burgherrn (heute Louisenzimmer) Gemälde mit Szenen aus dem Leben Maximilians hängen und *„auf einem derselben erblickt man im Hintergrunde das Schloss, nach dessen Form die Franzens-Burg erbauet worden ist.“*³⁶⁹

³⁶⁴ Pezzl 1807, S. 55-56.

³⁶⁵ Als Besonderheit soll hier ein englischer Reiseführer aus dem Jahr 1837 erwähnt werden, der Anekdoten oder Daten angibt, die nur dort zu finden sind. So sei etwa die Grabplatte der Rittergruft eine Kopie der Grabplatte Rudolfs I. im Speyrer Dom und die Gerichtsstube (fälschlicherweise als „Chamber of Torture“, also Folterkammer, bezeichnet) ein *„[...] fac-simile oft the Justice Chamber actually existing in an old castle somewhere in the Italian Tyrol.“* (also wörtlich eine „Kopie der tatsächlich existierenden Gerichtsstube eines alten Schlosses irgendwo im italienischen Tirol“, übersetzt von der Autorin), siehe dazu Murray 1837, S. 158.

³⁶⁶ Gaheis 1804b, S. 86. Die gleiche Datierung findet sich bei Chimani 1815, S. 28; Widemann, 1805, S. 83. Weidmann liefert 1823 mit angeblich 400 Jahren ein anderes (wenn auch nicht unbedingt ein glaubhafteres) Alter für den Stoff, vgl. Weidmann 1823, S. 332. Hier findet sich auch der Hinweis, der Samt sei eine niederländische Arbeit.

³⁶⁷ Weidmann 1823, S. 329. Vgl. dazu Widemann 1805, S. 72; Sartori 1809, S. 13 (wohl in Anlehnung an Widemanns Beschreibung); Chimani 1815, S. 24; Hehl 1834, S. 8 und Tschischka 1836, S. 65.

³⁶⁸ *„Auf einer dieser Schildereyen sieht man im Hintergrunde das Schloß, nach dessen Plane die gegenwärtige Franzensburg erbaut wurde.“*, Gaheis 1804b, S. 80.

³⁶⁹ Chimani 1815, S. 27-28.

Als die prominentesten und für den „*gewissenhaften Altherthümer*“³⁷⁰ mit womöglich größter Wehmut behafteten Spolien der Franzensburg müssen wohl die Überreste der Capella Speciosa aus Klosterneuburg gelten. Die in auffälligem rotem Marmor gehaltenen Säulen, Platten und Blendarkaden fanden nach dem 1799³⁷¹ durchgeführten Abriss im Franzensburger Speisesaal, in der Kapelle, im Ritterbad und in der Rittersäule ihre neuen Plätze.³⁷² Dennoch glaubten offenbar einige Besucher, in der Burgkapelle (Abb. 105) einen exakten Wiederaufbau des Babenberger Bauwerks vor sich zu haben. „*Erwachte irgend ein Genosse der Vorzeit, der vor Jahrhunderten in eben dieser Kapelle, aber zu Klosterneuburg, sein Herz in Gefühlen der Andacht ergossen hatte, und sähe er diese nähmliche Kapelle nun nicht mehr auf dem Gebiete von Klosterneuburg, sondern hier – er würde sich nicht enthalten können, zu glauben, es sey mit derselben so etwas, wie mit der Kapelle von Loretto vorgefallen.*“, ist sich Gaheis etwa sicher.³⁷³ Ähnlich schreibt etwa 20 Jahre später Weidmann: „*Im Jahre 1799 wurde sie [die Capella Speciosa] abgebrochen, die Stücke mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit nach Lachsenburg gebracht, und hier wieder ganz zusammen gesetzt. [...] Es gewährt ein ganz eigenes Gefühl, diese uralte Kapelle zu betreten, welche schon den ritterlichen Babenbergern zur Andacht diente.*“³⁷⁴

Im Alkoven des Schlafgemachs der Burgfrau wiederum steht laut Gaheis ein Bett „*von trefflicher alter Arbeit*“ (Abb. 106) und zudem sei es „*[...] ein Nachlass vom Kaiser Rudolph II.*“³⁷⁵ Oehler berichtet, es handle sich um die „*[...] Bettstelle Kaiser Rudolph II, welcher dieser Kaiser auf Reisen mit sich zu führen pflegte.*“³⁷⁶ Bei Widemann und Chimani wurde es gar als „*Ehebetten*“³⁷⁷ bzw. „*Brautbett Kaisers Rudolph II.*“³⁷⁸ vorgestellt und Weidmann nennt es „*[...] ein kostbares Ueberbleibsel des Kunstfleißes aus dem Mittelalter*“.³⁷⁹ 1861 wird plötzlich sogar eine präzise Datierung vorgenommen: „*Dieses kostbare Stück ist trotz seines Alters von*

³⁷⁰ Schmidl 1838, S. 171. Schmidl äußert in dieser Textpassage sein Bedauern über den Verlust der ursprünglichen Baukomplexe, räumt aber gleichzeitig ein, dass die Franzensburg durch die Verwendung originaler Bausubstanz ein vollkommenes Bild des Mittelalters liefere.

³⁷¹ Schwarz 2013, S. 99; Häusler 2006, S. 29. Eine computergenerierte Reproduktion der ursprünglichen Capella Speciosa findet man bei Schwarz 2013, Abb. 44 und 45.

³⁷² Häusler 2006, S. 18; 29.

³⁷³ Gaheis 1804b, S. 88. Die Legende vom Heiligen Haus in Loreto besagt, dass das Geburtshaus Marias, Ort der Verkündigung und der Jugend Jesu, im Jahr 1244 nach einem gescheiterten Kreuzzug auf wundersame Weise von Engeln nach Trsat (heute Teil von Rijeka in Kroatien) versetzt wurde. 1294 wurde es schließlich nach Loreto gebracht. Vgl. dazu Joachim Schäfer, Artikel Wallfahrtsstätte „Geburtshaus der Maria“ in Loreto, Ökumenisches Heiligenlexikon, zuletzt aktualisiert am 24.01.2020 (30.03.2022), URL: https://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Geburtshaus_Maria_Loreto.html.

³⁷⁴ Weidmann 1823, S. 333.

³⁷⁵ Gaheis 1804b, S. 85.

³⁷⁶ Oehler 1807, S. 156.

³⁷⁷ Widemann 1805, S. 83.

³⁷⁸ Chimani 1815, S. 28.

³⁷⁹ Weidmann 1823, S. 331.

268 Jahren noch sehr gut erhalten.“³⁸⁰ Tatsächlich handelt es sich wohl um eine neugotische Arbeit des Steinmetz Franz Jäger, dessen um 1800 entstandene Entwürfe der Alkovenwand (Abb. 107) und des Prunkbetts (Abb. 108) erhalten sind.³⁸¹

Die neun Baldachine der Spinnstube (Abb. 109) sind laut Gaheis (1804), Weidmann (1823) und Hehl (1834) etwa 900 Jahre alt.³⁸² Schmidl berichtet 1838 hingegen von 760 Jahre alten „gothischen Spitzhäuschen“.³⁸³ Einigkeit herrscht unter den Autoren allerdings bezüglich der Herkunft der Baldachine aus der Kirche Maria am Gestade in Wien.³⁸⁴ Hellbach schreibt 1861 von 780 Jahre alten Spitztürmchen.³⁸⁵ Im Führer zur Franzensburg aus dem Jahr 1873 findet sich der Vermerk: „[...] die gothischen Baldachine [...] aus Stein stammen aus der im XIV. Jahrhunderte erbauten Maria Stiegen in Wien.“³⁸⁶ Häusler datiert sie 2006 auf das beginnende 15. Jhd.³⁸⁷ Der Frage, ob tatsächlich alle der neun Baldachine aus der Wiener Kirche stammen, ging 2002 Elisabeth Hassmann nach. In ihrer Forschungsarbeit fand sie heraus, dass nur bis zu sechs Baldachine tatsächlich aus Maria am Gestade stammen dürften, bei den restlichen muss es sich um extra für die Franzensburg angefertigte Bauteile handeln.³⁸⁸

³⁸⁰ Hellbach 1861, S. 30.

³⁸¹ Ottillinger 1998, S. 51. Ottillinger und Häusler gestehen Jäger zu, ein bereits vorhandenes Bett aus dem Schloss Kilb stark ergänzt zu haben, vgl. dazu Ottillinger 1998, S. 51 und Häusler 2006, S. 32. Vergleicht man jedoch den Entwurf für die Alkovenwand mit dem des Bettes, so unterscheiden sich die dargestellten Schlafstätten deutlich. Möglich wäre somit auch, dass es sich bei dem Prunkbett um eine gänzliche Neuschöpfung Franz Jägers handeln könnte. Josef Zykan gibt 1969 lediglich die Angaben der zeitgenössischen Literatur mit einem gewissen Maß an Skepsis wieder: „Das Bett soll bis zu seiner Unterbringung in der Franzensburg im Schloß in Kilb in Niederösterreich gestanden sein und aus der Sammlung Rudolfs II. stammen.“, vgl. Zykan 1969, S. 86. Bezüglich der Herkunft des vermeintlichen Ursprungsbettes gibt es in der zeitgenössischen Literatur unterschiedliche Angaben: Gaheis berichtet, es sei aus dem „Schlosse Carlstein in Böhmen“ in die Franzensburg gekommen, vgl. Gaheis 1804b, S. 85. Weidmann wiederum gibt Karlstein als Ursprungsort eines anderen Bettes der Franzensburg an, nämlich dem in der Wohnung des Burgvogtes, was sich mit dem Vermerk Widemanns aus dem Jahr 1805, das Bett käme aus Böhmen, und Hellbachs Beschreibung deckt, vgl. Weidmann 1823, S. 352; Widemann 1805, S. 76-77; Hellbach 1861, S. 36. Schmidl gibt an, das Prunkbett im Schlafzimmer sei aus dem „Jagdschlosse Kilb in Ober-Österreich“, vgl. Schmidl 1838, S. 164. Dass Kilb in Oberösterreich sei, schreibt auch Hellbach, vgl. Hellbach 1861, S. 30. Im Führer von 1873 wird Kilb richtigerweise in Niederösterreich lokalisiert, vgl. Zamarski, 1873, S. 19.

³⁸² Gaheis 1804b, S. 86; Weidmann 1823, S. 332; Hehl 1834, S. 9.

³⁸³ Schmidl 1838, S. 166.

³⁸⁴ Gaheis 1804b, S. 86. „[...] aus der Kirche zu Maria auf der Gestätte in Wien.“; Weidmann 1823, S. 332: „[...] aus der Kirche zu Maria-Stiegen [...]“; Schmidl 1838, S. 166: „[...] aus dem ersten Bau der Kirche Maria Stiegen in Wien [...]“. Bei den Namen „Maria auf der Gestätte (oder auch „Unsere Liebe Frau auf der Gsetten“)“ und „Maria Stiegen“ handelt es sich um die damals gebräuchlichen Bezeichnungen für die heute als „Maria am Gestade“ bekannte Kirche, siehe dazu Peter Erhart, „Maria am Gestade (Wien)“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, zuletzt geändert am 17.12.2012 (28.1.2023), DOI: <https://dx.doi.org/10.1553/0x002d81f9>.

³⁸⁵ Hellbach 1861, S. 31.

³⁸⁶ Zamarski 1873, S. 19.

³⁸⁷ Häusler 2006, S. 34.

³⁸⁸ Hassmann 2002, S. 250. Hassmanns Zuschreibung im Detail ist folgende: die Baldachine 1, 7, 9 (die Nummerierung folgt dem Uhrzeigersinn vom Eingang in die Spinnstube aus) stammen aus dem Langhaus der Kirche, allerdings wurden Teile abgeschlagen, Nr. 2, 6, 8 sind um 1800 entstanden, Nr. 3, 4, und 5 können nicht sicher zugeordnet werden, vgl. dazu Hassmann 2002, S. 251-252. Interessant ist auch Hassmanns Beobachtung, dass laut einer Zeichnung der Spinnstube Franz Jägers wohl von Anfang an der Wunsch da war, neun Baldachine in der Spinnstube anzubringen. Franz Jäger stellt standardisierte Baldachine dar (siehe Abb. 142), es ist also auch

Weitere Beispiele für teils überhöhte oder widersprüchliche Angaben zu Ausstellungsstücken wären etwa der auf der Wandbank dargestellte Turnierzug im Ersten Empfangsaal (siehe Abb. 28) oder das Alter sowie die Provenienz der Samtbespannung in der Spinnstube.³⁸⁹ Erklären Gaheis und Widemann lediglich einige Personen des Turnierzugs ohne jegliche Datierung,³⁹⁰ berichtet Weidmann Folgendes: „*An den Lehnen der Wandsitze erblickt man einen Turnierzug. Die Gemälde sind originell, und entstammen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.*“³⁹¹ Tatsächlich dürfte die Bemalung um 1800 vorgenommen worden sein.³⁹²

Auffällig bleibt bei all diesen Beobachten aber auch, dass in der von Besucher:innen offenbar als exakte Wiederaufstellung der Capella Speciosa erkannten Burgkapelle die originalen mittelalterlichen Kapitelle beibehalten wurden (Abb. 110),³⁹³ nicht aber im Speisesaal, wo man im Zuge der Verlegung der Bauteile nach Laxenburg goldfarbene Fantasiekapitelle (Abb. 111) anbrachte.³⁹⁴ Ein gewisses Verständnis für „authentisches Mittelalter“ kann man daher der Franzensburg nicht unbedingt absprechen: in einem als „original“ zu wertenden Raum wurden die Spolien tatsächlich recht sorgfältig konserviert. Dass es auch anders (mit den gleichen Spolien wohlgermerkt) ginge, zeigt sich eben im Speisesaal.³⁹⁵

In Kapitel 2.1 *Schauturniere, Gerichtsprozesse und Schauerromantik: Das Publikum als Teil der inszenierten Märchenwelt* wurde bereits festgestellt, dass das „Museum Franzensburg“ vor allem zu Anfangszeiten hinter der „Mittelaltererlebniswelt Franzensburg“ zurückstecken musste. Man muss davon ausgehen, dass die postulierten Daten zu gewissen Ausstellungsstücken eher dem narrativen Anspruch der Franzensburg dienten. Die erwünschte

möglich, dass zum Planungszeitpunkt der Spinnstube um 1798 noch gar nicht beschlossen war, woher man diese Bauteile nehmen könnte, vgl. dazu Hassmann 2002, S. 250, Anm. 524.

³⁸⁹ Der „heutige“ Samt scheint synthetischer Stoff zu sein und stammt wohl aus den frühen 2000ern.

³⁹⁰ Gaheis 1804b, S. 75: „*Die Lehnen der Wandbänke enthalten die Vorstellung eines Turnier=Zuges, den ein Arzt in rother, und ein Mönch in weißer Kleidung schließen. Ganz zuletzt folgt der Todtenwagen.*“ vgl. dazu die nahezu identische Beschreibung bei Widemann, Widemann 1805, S. 79.

³⁹¹ Weidmann 1823, S. 343. In einer späteren Ausgabe nennt Weidmann Rixners Turnierbuch als Vorbild dieser Bemalung und fügt den Zusatz „*aus neuer Zeit*“ bei, vgl. Weidmann 1839, S. 372.

³⁹² Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 106; Häusler 2006, S. 26. Weidmann schreibt 1839 erstmals (nach aktuellen Recherchen) von einem Turnierzugs des Kaiser Maximilians nach dem Rixner Turnierbuch, vgl. Weidmann 1839, S. 372. In den Führern durch die Franzensburg 1861 und 1873 finden sich ebenfalls die Anmerkungen, dass es sich bei den Bemalungen um neuere Arbeiten handelt, die den Turnierzug Kaiser Maximilians I. zeigen. 1861 wird von Bildern nach *Rixners* Turnierbuch gesprochen, 1873 liest man, sie seien *Rixners* Turnierbuch nachempfunden, vgl. dazu Hellbach 1861, S. 25-26; Zamarski 1873, S. 11. Der Name kann sowohl *Rixner* als auch gebräuchlicher *Rixner* geschrieben werden, vgl. dazu Graf 2009, S. 115. Zykan spricht von einem „[...] *Turnieraufzug Maximilians nach dem Rixnerschen Turnierbuch* [...]“, vgl. Zykan 1969, S. 78.

³⁹³ Schwarz 2013, S. 99.

³⁹⁴ Zykan 1969, S. 83; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 116; Häusler 2006, S. 29.

³⁹⁵ Wieso der Entschluss zu einer Neugestaltung dieser Kapitelle gefallen sein könnte, wird im Kapitel 4.2 ... *oder als Kunstwerk* näher beleuchtet werden.

Ehrfurcht der Besuchenden vor dem Interieur wurde mithilfe alter Datierungen und anekdotischen Geschichten erzielt.

Diese Praxis findet sich nicht nur in den „ritterlichen“ Räumen der Franzensburg, sondern auch im vom Denkmalcharakter geprägten Vereinigungsbau. Ein Beispiel dafür wäre die aus 37 Büsten bestehende Galerie im Vogteihof, von denen 32 Sandsteinskulpturen keine bestimmten Personen darstellen (Abb. 112) und nur die restlichen 5 Marmorstatuen tatsächlich Habsburger zeigen (Abb. 113).³⁹⁶ Trotzdem wurde sie Besucher:innen als Ahnenreihe, beginnend mit Graf Etico als habsburgischem Stammvater, vorgestellt.³⁹⁷ Auch hier findet man also die Tendenz, Geschichten vor Geschichte zu stellen. Das Legitimations- und Ahnennarrativ des Vereinigungsbaus löst den Mittelaltermythos zwar in gewisser Weise ab, eine deutlichere Hinwendung zum musealen Charakter im Sinne (kunst-)geschichtsgetreuerer Erzählmomente ist jedoch in der tatsächlichen Präsentation nicht zu erkennen.³⁹⁸ Der Wandel zu einem Museum wie man es im heutigen Sinne verstehen mag, in dem einzelne Ausstellungsgegenstände in ihrer Provenienz und Geschichte verstanden werden wollen, ohne einer Erzählung folgen zu müssen, findet bis zur Vollendung der Franzensburg selbst nicht statt – er beginnt vielmehr in den Köpfen der Besucher und Besucherinnen.

1820 äußert sich bereits Julius Maximilian Schottky etwa kritisch über den Umgang mit der Capella Speciosa: *„Hier in Lachsenburg ist die Capelle sehr im verjüngten Maßstabe aufgestellt, da der beschränkte Raum es so geboth. Patrioten und Kunstfreunde können keine Freude fühlen, ein so herrliches Kunstwerk verloren zu haben, das hier nicht mehr jenes belehrende der Vorwelt und Örtlichkeit aufzuweisen hat“*.³⁹⁹ 1838 findet man bei Schmidl

³⁹⁶ Zykan 1969, S. 66; Bürgler/Hanzl/Otillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 95; Häusler 2006, S. 18-20.

³⁹⁷ Weidmann 1834, S. 132-133; Schmidl 1838, S. 149-150. Beide sprechen allerdings nur von 32 Büsten, tatsächlich befinden sich heute 37 Büsten im Hof. Eine inkorrekte Zählung kann aufgrund der genauen Namensnennung Weidmanns und Schmidls für die jeweiligen Köpfe ausgeschlossen werden. Hinweise auf ein Hinzukommen der letztgenannten 5 Büsten nach 1836/37 konnten nicht gefunden werden, eventuell handelt es sich aber um die laut Hanzl-Wachter um 1830 entfernten 6 Büsten der Rittersäule, vgl. dazu Hanzl-Wachter 2006, S. 193-195. Von diesen angeblich 6 Büsten könnten 5 im Vogteihof Aufstellung gefunden haben. Zu diesen unterschiedlichen Angaben bestünde näherer Untersuchungsbedarf, sie tun dem im Haupttext argumentierten Sachverhalt aber keinen Abbruch.

³⁹⁸ Locker wurde offenbar auch mit der Ahnengalerie im Habsburgersaal umgegangen, wo 1835 noch die Statuen Karls VI. und Maria Theresias fehlten. Mangels geeigneter Marmorfiguren überlegte man, zwei Metallstatuen Franz Xaver Messerschmidts, die Maria Theresia und ihren Gemahl Franz I. Stephan darstellten, mit weißer Ölfarbe zu bemalen und den Kopf Franz I. Stephans derart zu verändern, dass man die Figur als Karl VI. ausgeben hätte können. Franz I. Stephans Statue blieb dieses Schicksal teilweise erspart, da man schließlich eine geeignete Marmorskulptur von Karl VI. aus Prag nach Laxenburg versetzen konnte. Messerschmidts Maria Theresia wurde jedoch tatsächlich bemalt und im Habsburgersaal aufgestellt, vgl. Bürgler 1998, S. 81. Albert Ilg fand jedoch 1881 die tatsächlich weiß bemalte Statue Franz Stephans in einem Steinmagazin. Er ließ sie säubern und im Franzensburger Waffensaal aufstellen. Beide Werke Messerschmidts sind seit 1921 in der Österreichischen Galerie untergebracht, im Habsburgersaal steht heute eine Gipskopie der Maria Theresia, vgl. Bürgler 1998, S. 88.

³⁹⁹ Schottky 1820, S. 44. Schottky scheint allgemein der Zentralisierung der Kunstwerke in der Franzensburg wenig abgewinnen zu können. So bedauert er beispielsweise, dass der hier fehlende Föderalismus in einer verminderten Vielfalt an „*Belehrungsgegenständen*“ im „*übrigen Land*“ resultiert. Gleichzeitig merkt er im

weitere kritische Bemerkungen rund um einige dieser postulierten Anekdoten, Provenienzen und Datierungen. Er widerspricht der Behauptung, die Franzensburg sei nach einem Tiroler Schloss erbaut worden,⁴⁰⁰ erkennt im Turnierzug Maximilians eine „*neuere Nachbildung*“⁴⁰¹ und weiß um das tatsächliche Schicksal der in der Franzensburg verstreuten Capella Speciosa Bescheid und bedauert dieses.⁴⁰² Schottky und Schmidl verdeutlichen damit den zunehmenden Wertungswandel der Franzensburg, deren Bedeutung als romantisch idealisierter Gesamteindruck des Mittelalters hinter Fragen nach dem (kunst-)historischen Kontext einzelner Objekte immer mehr verblasst.⁴⁰³ Dennoch halten sich auch bei Schmidl noch so manche Mythen hartnäckig: der rote Samt in der Spinnstube stamme von den „[...] *ersten Mänteln der Toisonisten*,⁴⁰⁴ [...] *er ist also 400 Jahre alt*“⁴⁰⁵ und die Bettstatt bezeichnet er weiterhin als „*Ehebett Kaiser Rudolfs II.*“⁴⁰⁶ Zu letzterer bemerkt er ironischerweise, sie sei „[...] *so frisch und trefflich erhalten, daß man 250jähriges Alter ihr nicht ansieht*“.⁴⁰⁷ Nicht zuletzt kann sogar behauptet werden, so manche Anekdote ersetzt eine vorherige: Wenn Weidmann 1839 schreibt, man habe sich bei dem Turnierzug an der Wandbank im Ersten Empfangssaal am Turnierbuch Georg Rixners (auch Rixner) orientiert,⁴⁰⁸ so scheint dies wohl der Versuch zu sein, die den Besuchenden bislang als „alt“ verkauften Darstellungen wenigstens mit dem Hinweis auf die Verwendung tatsächlich „mittelalterliche“ Vorbilder zu legitimieren.⁴⁰⁹

selben Absatz an: „*Geschicht jenes Sammeln und Zusammentragen jedoch in dem Geiste all' der trefflichen Museen, denen das immer kraftvoller emporstrebende Johanneum leuchtendes Vorbild war, so kann es nur segensreiche Folgen haben für den Einzelnen und das Volk im Allgemeinen!*“. Vgl. dazu Schottky 1820, S. 40. Schottkys Text ist allgemein durchaus „wissenschaftlicher“ geprägt und misst dem Gesamteindruck der Franzensburg im Vergleich weniger Bedeutung zu, dennoch äußert er sich auch positiv: „*So scheiden wir jetzt von diesem reich und stark aufgeführten Gebäude, das des Schönen und Seltenen viel bewahrt und nach Jahrhunderten noch mit immer neuen Vergnügen gesehen werden wird.*“, Schottky 1820, S. 45.

⁴⁰⁰ Schmidl 1838, S. 148.

⁴⁰¹ Schmidl 1838, S. 158.

⁴⁰² Schmidl 1838, S. 171.

⁴⁰³ Ottillinger 1998, S. 58.

⁴⁰⁴ „Toisonisten“ bezeichnet die Ritter vom Goldenen Vlies, vgl. dazu Ottillinger 1998, S. 51. Dass es sich bei diesem Samt um die Mäntel dieses Ritterordens handelt, wird erstmals bei Weidmann 1823 angedeutet („*von niederländischer Arbeit*“), vgl. Weidmann 1823, S. 332. Nach Schmidl erwähnt auch Weidmann in einer neueren Ausgabe den Orden des Goldenen Vlieses unter Weidmann 1839, S. 377, ebenso die Führungsbücher aus 1861 und 1873, vgl. dazu Hellbach 1861, S. 31; Zamarski 1873, S. 19. Im Jahr 1969 schreibt Zykan: „*Die Sitzbank sowie die Wände darüber sind mit rotem Samt bespannt. Ursprünglich sollen Ritter des Goldenen Vlieses ihre Samtmäntel zu diesem Zweck der Kaiserin gewidmet und dort aufgehängt haben.*“, siehe Zykan 1969, S. 87. Der Hinweis auf eine Widmung an die Kaiserin (vermutlich meint Zykan aufgrund der Entstehungs- und Ausstattungszeit der Spinnstube die zweite Gemahlin Franzens, Marie Thérèse) findet sich nach derzeitigem Recherchestand erstmals bei Zykan.

⁴⁰⁵ Schmidl 1838, S. 165.

⁴⁰⁶ Schmidl 1838, S. 164.

⁴⁰⁷ Schmidl 1838, S. 164-165.

⁴⁰⁸ Weidmann 1839, S. 372.

⁴⁰⁹ Zu Georg Rixners/Rixners Turnierbuch sei zu sagen, dass es 1530 erschien und mehr oder weniger selbst als fiktionales (jedenfalls aber unhistorisches) Werk bezeichnet werden kann, vgl. Graf 2009, S. 115. Vergleicht man die Beschreibungen und Abbildungen dieses Turnierbuchs tatsächlich mit den Darstellungen in der Franzensburg,

Allein die behandelte Auswahl an Beispielen dürfte nicht nur einen Eindruck des recht liberalen Umgangs mit (kunst-)historischen Daten in der Franzensburg geben, sondern auch verdeutlichen, wie schwierig sich teilweise die Provenienzforschung zu den einzelnen Ausstellungsstücken gestaltet. Man erkennt aber auch, wie schon im Kapitel zur historischen Kostümierung, welche lange Zeitspanne „das Mittelalter“ in der Franzensburg umfasst. Von „900 Jahre alten Baldachinen“ bis zum „Ehebett Rudolfs II“ hatte man um 1805⁴¹⁰ die vermeintliche Möglichkeit, Kunst aus einem Zeitraum zwischen ca. 900 n.Chr. bis ca. 1600 n. Chr. bestaunen zu können. Wichtigste „Stationen“ des Franzensburger Mittelaltermythos scheinen mit der Capella Speciosa die Regierungszeit der Babenberger, die Epoche unter dem „letzten Ritter“ Maximilian I. und die Ära der spanischen Habsburger zu sein – letztere fallen im heutigen Geschichtsverständnis wohl nicht mehr ins „Mittelalter“, werden aber etwa bei Weidmann dezidiert als „*Personen des Mittelalters*“⁴¹¹ bezeichnet.

Ab dem Zeitpunkt der bildnerischen Ausstattung der Vorhalle zum Lothringersaal zwischen 1830 und 1835⁴¹² könnte man sogar von einem Mittelalterverständnis bis ins Jahr 1683 sprechen: Das Gemälde Kaiser Leopolds I. und Jan III. Sobieskis nach der erfolgreichen Verteidigung Wiens gegen die Osmanen tanzt angesichts der anderen Sujets dieses Raums deutlich aus der Reihe (Abb. 114). Mit Rudolf I., Herzog Albrecht IV., Friedrich III. und Maximilian I.⁴¹³ sind die restlichen Personen dem 13., 14. und 15. Jahrhunderts entnommen,⁴¹⁴

so scheint man sich, wenn überhaupt, nur lose daran orientiert zu haben. Zum Turnierbuch siehe unter Georg Ruxner/Hans von Francklin, Thurnier Buch : Von Anfang, Ursachen, Ursprung und herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation ..., Franckfurt am Mayn 1566 (10.09.2022), URL: <https://onb.digital/result/10670026>. Wesentlich offensichtlicher wurde etwa der „Freydal“ für die Fenstermalerei in der Neuen Vogtei herangezogen, dazu näheres unter *1.2 Franz und der letzte Ritter – Wem „gehört“ die Franzensburg?*

⁴¹⁰ Ich beziehe mich hierbei auf die Angaben Gaheis' und Widemanns, vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 86; Widemann 1805, S. 83.

⁴¹¹ Weidmann 1823, S. 341. Weidmann beschreibt hier die Waffenkammer und erwähnt etwa: „*Besondere Aufmerksamkeit erregt der weiße Schlachten-Hut Kaiser Karls V, den der große Kaiser, welcher die Sonne nicht untergehen sah in seinen Reichen' stets trug. Auch einige andere Rüststücke ausgezeichneter Personen des Mittelalters, besonders aus der spanisch-österreichischen Periode, ziehen hier die Aufmerksamkeit an.*“

⁴¹² Häusler 2006, S. 38.

⁴¹³ Zu den Bildthemen vgl. Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S.141-142; Häusler 2006, S. 38 und Telesko 2006, S. 181. Das Gemälde Herzog Albrechts IV. wird auch teilweise als „Friedrich der Katholische in Jerusalem“ (siehe etwa Zykan 1969, S. 98.) bezeichnet oder der Ritter als „Leopold von Babenberg“ identifiziert, jedoch handelt es sich bei beiden um Babenberger, weshalb eine Darstellung des Habsburgers Albrecht wahrscheinlicher ist, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S.142 und Telesko 2006, S. 181. Mit „Leopold von Babenberg“ dürfte Leopold V. gemeint sein, der 1190 einen Kreuzzug nach Jerusalem unternahm, siehe O. A., „Leopold V.“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 14.11.2022 (28.01.2023), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Leopold_V.. Da die Babenberger zwar immer wieder indirekt in der Franzensburg angesprochen werden, etwa mit der Capella Speciosa oder dem altösterreichischen Wappen, jedoch sonst nie als Porträts in Erscheinung treten, halte auch ich eine Darstellung Friedrichs oder Leopolds für unwahrscheinlich, zumal es sich bei dem Raum um einen Teil des Vereinigungsbaus handelt, der dezidiert der Verherrlichung der Habsburg(-Lothringer)-Dynastie gewidmet ist.

⁴¹⁴ Vgl. dazu die Regierungsdaten: Rudolf I. (1273-1291), Albrecht IV. (1395-1404/10?), Friedrich III. (1440-1493), Maximilian I. (1493-1519) und schließlich Leopold I. (1658-1705). Alle Angaben bis auf Albrecht IV.

welche man im modernen Epochenverständnis dem „Mittelalter“ zuordnen würde. Zu sehen sind hierbei Szenen mit christlich konnotierten Themen: Die Legende von Rudolf und dem Priester (Abb. 115), Albrecht vor den heiligen Stätten in Jerusalem (Abb. 116), Friedrich vom Papst in Rom empfangen (Abb. 117) und Maximilians wundersame Errettung auf der Martinswand (siehe Abb. 30). Der beinahe 200 Jahre weite Sprung zu Leopold I. könnte zwar mit dem Wunsch erklärt werden, möglichst wichtige Ereignisse aus der Geschichte der Habsburgerdynastie in einem Raum abzubilden,⁴¹⁵ wobei in dieser Interpretation eine Darstellung des eher unbekanntes Albrecht IV. befremdlich wirkt. Werner Telesko sieht in der „[...] ‚wundersamen‘ Errettung Österreichs durch die Eucharistie oder durch den Sieg gegen die Türken [...]“ das übergeordnete, verbindende Thema der Szenen.⁴¹⁶ Viel eher scheint jedoch das Leitmotiv die gute Zusammenarbeit zwischen weltlicher und kirchlicher Macht zu sein⁴¹⁷ und hierbei dezidiert positive habsburgisch-katholische Wechselbeziehungen zu illustrieren: Rudolf hilft dem Priester, Albrecht besucht Jerusalem, der Papst wird Friedrich zum Kaiser krönen, Maximilian wird durch göttliche Hilfe aus seiner misslichen Lage gerettet und Leopold bildet mit der erfolgreichen Verteidigung Wiens gegen die andersgläubigen Angreifer ein Bollwerk christlichen Glaubens. Für heutige Verhältnisse irritierend bleibt aber auch hier der auffällige Zeiteinsatz, der sich nicht unbedingt mit einer ikonologischen Erklärung argumentieren lässt.⁴¹⁸ Es bleibt also dabei, dass man „das Mittelalter“ in der Franzensburg auch mit der spanisch-österreichischen Zeit gleichsetzt, die schließlich mit dem Spanischen Erbfolgekrieg erst ab 1701 ihr Ende findet. Der Bezug auf die spanisch-österreichische Herrschaftszeit von etwa 1500-1700 der Habsburger findet sich also nicht nur in der historischen Kostümierung in der Franzensburg, sondern wird auch durch Ausstellungsstücke Teil des Mittelalternarrativs.

Das Geschichtsverständnis eines Mittelalters von den Babenbergern über Maximilian I. bis zum Ende der spanischen Linie muss sicherlich auch unter dem Aspekt der Legitimation des franziszeischen Herrschaftsanspruchs verstanden werden. In fast typologischer Weise findet

finden sich z.B. bei Häusler 2006, S. 23-26, zu Albrecht siehe z. B. Häusler 2006, S. 38. Häusler gibt allerdings das Regierungsende Albrechts mit 1410 an, wobei Albrecht aber schon 1404 verstorben sein dürfte, vgl. dazu etwa Niederstätter 2007, S. 59. und Bruckner 2009, S. 58.

⁴¹⁵ Telesko schreibt etwa: „Der Vorraum des ‚Lothringersaals‘ zeigt – dicht gedrängt – Höhepunkte habsburgischer Geschichte aus der Perspektive des Hauses Habsburg-Lothringen“. Vgl. dazu Telesko 2006, S. 181.

⁴¹⁶ Telesko 2006, S. 181.

⁴¹⁷ Dies deutet auch der Text zu den einzelnen Räumen der Franzensburg aus 1998 an, wo immer wieder auf die dargestellte gute Beziehung zwischen Habsburgerreich und Kirche hingewiesen wird, vgl. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 142.

⁴¹⁸ Anzumerken ist allerdings, dass im 19. Jahrhundert die Rezeption der Zweiten Wiener Türkenbelagerung im Habsburgerreich des 19. Jahrhundert sehr populär war, vgl. dazu das Kapitel „Die Auseinandersetzung mit der ‚Türkengefahr‘ im Gedächtnis des 19. Jahrhunderts“ bei Telesko 2008, S. 21-42.

„Altes“ seine Entsprechung im „Neuen“: Die Babenberger als Herrscher „Altösterreichs“ entsprechen Franz als erstem Kaiser seines neu gegründeten Kaiserreichs Österreich; „der letzte Ritter“ Maximilian präfiguriert Franz „den neuen Ritter“ und die Spanische Linie nimmt die Lothringer Linie vorweg.⁴¹⁹ Spannend ist dabei der Zeitraum zwischen dem Verlust des spanischen Erbes und der „Gründerfigur“ der Familie Habsburg-Lothringen Maria Theresia, der praktisch nicht aufgearbeitet wird. Im Habsburgersaal findet man die „Verlustherrscher“ Joseph I. und Karl VI.⁴²⁰ zwar, doch scheinen sie eher der Vollständigkeit halber in die Reihe der Habsburger Könige und Kaiser eingegliedert worden zu sein. Das allegorische Bild im Vorraum zum Lothringersaal (Abb. 118), das einen schlafenden Habsburgerlöwen und einen wachenden Lothringerlöwen zeigt und damit als Symbol der im Mannesstamm aussterbenden Habsburger und des Fortbestands der Dynastie durch die Heirat Maria-Theresias mit Franz I. Stephan von Lothringen verstanden werden muss,⁴²¹ bildet auch kein geeignetes Bindeglied. Somit bleibt die Zeit zwischen den in der Franzensburg glorifizierten spanisch-österreichischen und habsburg-lothringischen Dynastieepochen ein blinder Fleck im Narrativ. Das „Mittelalter“ im zeitgenössischen Verständnis ist damit synonym für die glorreiche Vergangenheit der Habsburger, die mit Habsburg-Lothringen wieder aufersteht.

Die Franzensburg daher als „Museum des Mittelalters“ zu bezeichnen, mag heute angesichts der aktuellen Epochendefinitionen nicht unbedingt zutreffen. Sie bedient sich für ihre „Geschichte(n) aus dem Mittelalter“ auch Erzählmomenten aus „der Renaissance“ oder gar „dem Frühbarock“,⁴²² ist jedoch von zeitgenössischen Besucher:innen durchaus als „mittelalterlich“⁴²³ empfunden worden.

⁴¹⁹ Vgl. dazu auch das Kapitel 3.2 *Die Suche nach der eigenen Historie: Die Franzensburg als Denkmal österreichischer und habsburgischer Identität* in dieser Arbeit.

⁴²⁰ Für Joseph I. wurde im über der Statue zu sehenden Grisaillegemälde des Habsburgersaals eine dezente Andeutung auf den Spanischen Erbfolgekrieg (1706-1711) mit der Belagerung von Landau gemacht, vgl. Zykan 1969, S. 77; Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 149; Häusler 2006, S. 26. Tatsächlich war der spätere Karl VI. von seinem Vater Leopold I. als Erbe des spanischen Thrones vorgesehen, siehe dazu Martin Mutschlechner, „Karl als König von Spanien – ein Monarch auf Abruf“, in: *Die Welt der Habsburger*, zuletzt geändert am o. A. (28.01.2023), URL: <https://www.habsburger.net/de/kapitel/karl-als-koenig-von-spanien-ein-monarch-auf-abruf>. Karls Verlust des spanischen Erbes wird gekonnt im Habsburgersaal übergangen, über seiner Statue sieht man ihn mit dem Architekten Fischer von Erlach, siehe Zykan 1969, S. 77; Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 149; Häusler 2006, S. 26.

⁴²¹ Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 142.

⁴²² Beide Begriffe unterscheiden sich in ihrer Beurteilung je nach Region, weshalb sie auch hier in Führungsstrichen angegeben wurden, um zu verdeutlichen, wie breit gefächert und nuanciert Epochenverständnisse auch heute noch sind.

⁴²³ Respektive wird auch „altdeutsch“ vermerkt, was manchmal synonym für „Mittelalter“ zu stehen scheint. Eventuell spielt auch hier der Gedanke einer „Nationalzugehörigkeit“ einzelner Epochen, wie etwa „deutsches Mittelalter“ und „französischer Barock“, eine Rolle. Man denke etwa hierbei an die „deutsche“ Baukunst, wie die Gotik etwa schon von Goethe beschrieben wurde, vgl. dazu Johann Wolfgang von Goethe, *Von Deutscher*

Die Gretchenfrage „*Nun sag‘, wie hast du’s mit der Historie?*“ an die Franzensburg bleibt nach diesen Ausführungen, ganz in Faust’scher Manier, nur differenziert zu beantworten.

Das „Mittelalter“ der Franzensburg scheint zunächst auf „alles, was alt ist“ reduziert, eine nähere Betrachtung lässt eine Definition von „Babenberger bis spanisch-österreichische Epoche“ zu. Dieses, zugegeben eigenwillige, Geschichtsverständnis kann nur unter Gesichtspunkten der herrschaftlichen Legitimation verstanden werden. Das „Mittelalter“ ist, ähnlich wie die Ausstellungsobjekte, eine Erzählfigur der Franzensburg, die eine sehr freie Interpretation erfährt. Der große Mythos „Mittelalter“ wird durch kleine Anekdoten zur Ausstattung ergänzt.

Geschichtliche Hintergrundinformationen zu einzelnen Ausstellungswerken sind daher in dieser immersiven „Mittelalterwelt“ durchaus relevant – sofern sie dem dynastiegeschichtlichen und epochenidealistischen Narrativ dienlich sind. Dabei schadet anscheinend auch teils dreiste Überhöhung kaum, zumindest in den Anfängen des Führungsbetriebs. Nichtsdestotrotz darf man ob des hohen Unterhaltungswerts dieser anekdotischen Führungen den Museumsanspruch der Franzensburg nicht verleugnen. Die Reiseberichte der damaligen Besuchenden bezeichnen sie klar als Museum und auch das durchgehend große Interesse an der Geschichte der ausgestellten Spolien ist herauszulesen. Sie wurde durchgehend neben ihrer Funktion als dynastisches Denkmal und idealer Ritterburg auch als Museum empfunden – lediglich der Wahrheitsgehalt wurde erst später hinterfragt. Scheint jedoch der Umgang mit den historischen Objekten für heutige Verhältnisse nicht unbedingt von musealen oder gar konservatorischen Leitbildern getrieben zu sein, kann man den Verantwortlichen auch nicht gerade fehlende Wertschätzung ihnen gegenüber unterstellen.

Vielleicht ist auch die Frage „*Wie hast du’s mit der Historie?*“ nicht an die Franzensburg zu stellen, sondern an die Besuchenden. Vom „interaktiven Museum Franzensburg“ wurde im Laufe der Zeit schlicht anderes verlangt. Stand am Anfang das fantastische Eintauchen in eine andere Zeit mit historischem Hintergrund im Fokus, so verlangte das Publikum später nach einem viel akademischeren Ansatz. Heute wird sie nicht mehr als Monument des Mittelalters verstanden, sondern als Kind ihrer Zeit – und wie es um diese stand.

3. Die Franzensburg als Denkmal der „Casa Austria“

„In der oberen Hälfte des See's steht ein Felsen acht und vierzig Klafter hoch, durch dessen finstre Schlünde und Krümmen man sich in eine erst entstehende Burg hinaufwinden wird, die das Ebenbild der so berühmt gewordenen Habsburg werden und auch diesen Nahmen führen soll. Die reizenden Ansichten der Urburg von Rahn's⁴²⁴ Pinsel werden die Säle der Enkelin schmücken und in der majestätischen Grotte des Felsens, die durch den Schloßhof Licht erhält, kommen die Büsten aller habsburgischen Kaiser zu stehen.“⁴²⁵ Widemann illustriert mit diesem Reisebericht aus dem Jahr 1803⁴²⁶ einen weiteren ikonologischen Anspruch an den Rittergau: neben „idealer Ritterwelt“ und „Museum“ Franzensburg muss auch die Bedeutung des Baus als habsburgisches Denkmal berücksichtigt werden. Der Englische Garten an sich verstand sich auch durchwegs als Denkmalort, so etwa in Stowe, wo Mitte des 18. Jahrhunderts zum ersten Mal auch Persönlichkeiten aus der Geschichte gehuldigt wurden und die Ikonographie nicht mehr rein auf mythologisch-antiken Themen beruhte.⁴²⁷ Somit ist es kaum verwunderlich, dass auch der Laxenburger Park diesen Ideen Raum gibt.

Der Wunsch nach einem steingewordenen habsburgischen Memoriam manifestierte sich anfangs eben noch in dem Bestreben, unweit der Franzensburg eine künstliche Grotte (nahe der Gotischen Brücke) mit einer, je nach Entwurf auch ruinenhaften, Kopie der originalen Habsburg zu bekrönen und im Felsen selbst eine Ahnengalerie aufzustellen (Abb. 119).⁴²⁸ Mit den Arbeiten wurde 1801 begonnen, eine Vollendung der ursprünglichen Idee wurde jedoch kriegsbedingt unterbrochen und schließlich 1808 gestoppt,⁴²⁹ sodass heute lediglich die Grotte von diesem Vorhaben zeugt. Der Ahnenkult und Denkmalcharakter wurde dennoch in der Franzensburg selbst verwirklicht: mit der (fiktiven) Ahnengalerie im mittleren Burghof und dem Habsburger- und Lothringersaal steht der Vereinigungsbau ganz im Zeichen der habsburgischen Familienverehrung.

Géza Hajós betont, wie essenziell hierbei die Erkenntnis sei, dass mit der ursprünglich geplanten Gegenüberstellung zweier Schlossbauten die Franzensburg nur als eines von zwei

⁴²⁴ Gemeint ist hier wohl der Schweizer Künstler Johann Caspar Rahn.

⁴²⁵ Widemann 1805, S. 71. Dieses Zitat findet sich auch bei Hanzl 1998, S. 45-46.

⁴²⁶ „September 1803“, vgl. Widemann 1805, S. 49.

⁴²⁷ Bódi/Hajós 1998, S. 75.

⁴²⁸ Hajós 2006, S. 69-74. In diesem Textabschnitt Hajós' findet man eine gründliche Analyse der Entwürfe von J. F. Hetzendorf von Hohenberg zu dieser Grottenpartie aus dem Jahr 1807. Diese sahen antikisierende Gebäude und ein gotisierendes Schloss (nicht unbedingt eine tatsächliche Kopie der Habsburg) vor und dürften sowohl finanziell als auch ideell als nicht durchführbar angesehen worden sein. Abbildungen dieser Entwürfe finden sich unter Hajós 2006, S. 72-73, Abb. 50, 51, 52.

⁴²⁹ Hanzl 1998, S. 46. Endgültig aufgegeben wurde der Ausbau der Grotte 1821, vgl. dazu Hajós 2006, S. 77.

Zentren des Teiches gedacht war⁴³⁰ und führt weiter aus: „Die neue fiktive Residenz des ‚edlen Ritters‘ Kaiser Franz, die Franzensburg, wäre also nach den ersten Vorstellungen mit der Kopie der Urburg der Familie in der Schweiz, einer Felsengrotte und einem Ehrenmausoleum der Habsburger konfrontiert. Dort die Vergangenheit, hier die Zukunft – beide durch den ‚vaterländischen Rittergau‘ als Zeit- und Assoziationslandschaft unterstrichen“.⁴³¹ Die Vergangenheit sollte nicht nur verklärt-märchenhaft zitiert, sondern greifbar gemacht werden. Dabei werde die gestalterische Präsentation dieses Konzepts nicht mehr bezugnehmend auf die tatsächlichen Laxenburger Residenzen der Habsburger (der barocke Blaue Hof oder das mittelalterliche Alte Schloss), sondern mit dem Rittergau selbstständig und unabhängig von der restlichen Anlage gelöst.⁴³² Hierbei bedauert Hajós, dass „diese äußerst aufregende und moderne Idee“ nicht wie geplant realisiert wurde.⁴³³

Wichtig scheint jedoch bei all diesen nachvollziehbaren Bemerkungen zu untersuchen, ob der Rittergau für eine Gegenüberstellung der Vergangenheit und der Zukunft, wie Hajós argumentiert, je überhaupt ein Pendant zur Franzensburg in Form einer „Habsburg“ gebraucht hätte. Hierzu wird einerseits der Vereinigungsbau in seiner Funktion als „Ersatz“ für die Habsburgkopie näher hinterfragt und gleichzeitig versucht zu eruieren, ob die Franzensburg selbst vor dem Vereinigungsbau ein, wie Hajós es bezeichnet, „bipolares ikonologisches Konzept“⁴³⁴ innehatte. Gleichzeitig soll untersucht werden, inwiefern die Franzensburg nicht nur als Denkmal der Familie Habsburg fungiert, sondern ob sie vor dem Hintergrund des zunehmenden Nationalismus und auch als identitätsstiftendes Medium im Sinne eines den nationalkulturellen Patriotismus fördernden Baus verstanden werden sollte.

Bevor eine derartige Analyse erfolgt, soll jedoch noch ein anderer, bisher etwas vernachlässigter Aspekt des „Denkmals Franzensburg“ beleuchtet werden. Dass die Franzensburg, insbesondere der Vereinigungsbau, auch der Verherrlichung der habsburg-lothringischen Dynastie dienen soll, ist in der Forschung bereits etabliert.⁴³⁵ Anders verhält es sich mit der Frage, inwiefern Kaiser Franz die Franzensburg auch als persönliches Manifest

⁴³⁰ Hajós 2006, S. 77. Hajós schreibt außerdem, dass die ungewöhnliche Grottenidee im Laxenburger Park eine gartenkunstgeschichtliche Neuheit in Österreich darstellt: die barocke Vorstellung einer Grotte als mythologischer Ort der Naturgeister (er erwähnt dazu die Schönbrunner Sibyllengrotte von Hohenberg) wird im Rittergau durch die Idee der Grotte als Verweis auf die Geschichte und den Ursprung der Familie Habsburg abgelöst. Die Ikonographie sei hierbei, anders als in der schwer zu verstehenden Schönbrunner Version mit einem Obelisken und Hieroglyphen, leichter verständlich, vgl. dazu Hajós 2006, S. 80.

⁴³¹ Hajós 2006, S. 79.

⁴³² Hajós 2006, S. 79.

⁴³³ Hajós 2006, S. 77.

⁴³⁴ Hajós 2006, S. 79.

⁴³⁵ Man vergleiche etwa Hanzl 1998, S. 44-45, 47; Bürgler 1998, S. 80; Häusler 2006, S. 12 und Telesko 2006, S. 174.

seiner Lebensgeschichte nutzt. Kurz gesagt: in welcher Weise kann die Franzensburg nicht nur als „Memorial der Familie Habsburg“ sondern auch als begehbarer Lebenslauf Franzens gelesen werden und welche Veränderungen wurden an einzelnen Raumkonzeptionen vorgenommen, um diesen Aspekt stärker herauszuarbeiten? Wie macht Franz aus der Franzensburg auch sein persönliches Denkmal?

3.1 Vom römisch-deutschen Kaiser zum österreichischen Monarchen: die Franzensburg als Biografie ihres Auftraggebers

Dass die Franzensburg unter dem Deckmantel, ein interaktives „*Musäum altdeutscher Denkmäler*“⁴³⁶ zu sein, den „Mythos Mittelalter“ nicht nur zu immersiven Attraktions- und Belehrungszwecken einsetzt, sondern auch dezidiert als Mittel zur Verherrlichung der Geschichte des Hauses Habsburg nutzt, wurde unter anderem schon im Kapitel 2. 2 *Des Kaisers neue Kleider: wie inszeniert sich Franz für sein Publikum?* festgestellt. Kaiser Franz trägt in Darstellungen das „mittelalterliche“ Gewand nicht nur, um in der Franzensburg passend gekleidet zu sein, sondern wird mit seinen vestimentären Zitate Teil seiner Familiengeschichte und zum überhöhten Habsburger Herrscher. Franz tritt jedoch nicht nur als „Teil einer Dynastie“ auf. Er macht die Franzensburg auch zu seinem eigenen, persönlichen Monument. Abbildungen Franzens in seinen herrschaftlichen Funktionen, seiner Frauen und Kinder sowie seiner wichtigen Lebensstationen machen klar, dass der Fokus auf seine individuelle Lebensgeschichte in der Programmatik des Gebäudes nicht vernachlässigt werden darf, zumal zugunsten dessen durchaus einzelne narrative Momente in der Raumabfolge nachträglich verändert wurden, wie etwa 1808 die Umwidmung des „Wohnzimmers des Ritters“ zum „Louisenzimmer.“

Wie also konnte man um 1836, als die geplante Ausstattung größtenteils ausgeführt war,⁴³⁷ Franz' Biografie in seiner Burg nachverfolgen? Adolph Schmidl gibt mit seiner Beschreibung der Laxenburger Anlage um die Jahre 1836/37⁴³⁸ einen zeitgenössischen Eindruck.

⁴³⁶ Widemann 1805, S. 85.

⁴³⁷ Bürgler 1998, S. 88; Häusler 2006, S. 45. Bürgler setzt den Zeitraum nachträglicher Veränderungen von 1850-1970 fest. Das am spätesten ausgeführte Werk der Ausstattung der Franzensburg welches thematisch der zeitgenössischen Programmatik entsprach, stellt die Darstellung der Krönung Carolina Augustas zur ungarischen Königin aus dem Jahr 1843 dar. Einige Gemälde wurden erst nach 1835/36 fertiggestellt, manche Werke auch neu beauftragt, da sie in ihrer Ausführung missfielen. Vgl. dazu Bürgler 1998, S. 83-87. All diese waren jedoch in ihrer Thematik bereits festgelegt, sodass man von einer fertig ausgeführten visionierten Programmatik um 1840 sprechen kann.

⁴³⁸ Die hierzu benutzte Quelle wurde zwar 1838 gedruckt, man kann aber davon ausgehen, dass Schmidl seinen Bericht um 1836/37 schrieb. Er schreibt etwa vom Vereinigungsbau, dass er 1836 im Inneren ausgeführt worden sei und gleichzeitig berichtet er, dass das Monument des Kaiser Franz als Büste noch nicht aufgestellt wurde, dies jedoch im Laufe des Jahres 1837 geschehen solle, vgl. dazu Schmidl 1838, S. 149 und S. 178.

Schmidl widmet sich zunächst dem damals noch recht zeitnah ausgestatteten Vereinigungsbau, wobei vor allem der „ungarische Saal“ hervorsticht. Dessen Programmatik nimmt spezifisch auf Franz, seine vierte Gemahlin und seinen Sohn Bezug: Franz und Caroline Auguste sind als „König und Königin von Ungarn“⁴³⁹ auf Ganzkörpergemälden erkennbar (siehe Abb. 87), weiters sieht man „Darstellungen des Krönungszuges und der Krönung des Kaisers Ferdinand und der Kaiserinn Mutter, Caroline Auguste, in Preßburg“⁴⁴⁰. Beide dargestellten Krönungen (siehe Abb. 88 und 89) fanden während der Bauzeit der Franzensburg statt.⁴⁴¹

Im „Gesellschaftszimmer (gewöhnlich Louisenzimmer genannt)“⁴⁴² lässt sich allein anhand der Anmerkung Schmidls in Hinblick auf die nun gängigere Bezeichnung erkennen, dass die ursprüngliche Ritterprogrammatik schon recht bald einer alternativen weichen musste. Prominent setzt Franz hier seiner dritten Frau Maria Ludovika (Marie Louise) ein Denkmal: die Darstellungen der Vermählung (siehe Abb. 76) und des anschließenden Festmahls (siehe Abb. 77) erinnern an die Hochzeit im Jahr 1808.⁴⁴³ Ein Einzelporträt Maria Ludovikas (Abb. 120) und ein gemeinsames Gemälde mit Franz (siehe Abb. 65) bekräftigen den programmatischen Fokus auf sie zusätzlich. Allerdings würdigte man auch die ersten beiden Gemahlinnen mit einem Doppelporträt (Abb. 121). Das Glasbild Mohns verweist wiederum mit der Verbildlichung der „ersten Verleihung des neugestifteten St. Leopoldordens durch Kaiser Franz“⁴⁴⁴ dezidiert auf eine Leistung des Namensgebers der Franzensburg (siehe Abb. 86). Die Verbindung zum restlichen, sehr auf die dritte Hochzeit fokussierten Programm des Raums, ist hierbei nicht sofort ersichtlich. Der Orden wurde allerdings im Zuge der Vermählung Franzens mit Maria Ludovika gegründet⁴⁴⁵ und gliedert sich damit passend in das Raumnarrativ ein. Im anschließenden Speisesaal steht mit dem großen Glasgemälde der Fokus auf der Kinderschar, die Franz mit seiner zweiten Frau Maria Theresia hatte: in der Mitte der Darstellung sieht man das Kaiserpaar, rundherum sind Porträts acht ihrer Kinder zu erkennen (siehe Abb. 99).⁴⁴⁶

⁴³⁹ Schmidl 1838, S. 157.

⁴⁴⁰ Schmidl 1838, S. 157.

⁴⁴¹ Caroline Augustas Krönung zur ungarischen Königin fand im Jahr 1825 statt, die Thronbesteigung Ferdinands war im Jahr 1830, vgl. Häusler 2006, S. 37-38.

⁴⁴² Schmidl 1838, S. 161.

⁴⁴³ Häusler 2006, S. 45.

⁴⁴⁴ Schmidl 1838, S. 162.

⁴⁴⁵ „Se. Majestät der Kaiser haben am 6. Jänner 1808 bey Gelegenheit Seiner dritten Vermählung mit Maria Ludovica den Leopoldsorden zum Andenken an seinen erlauchten Vater Kaiser Leopold II. gestiftet.“, siehe Adolf Bäuerle (Hg.), Was verdankt Oesterreich der beglückenden Regierung Sr. Majestät Kaiser Franz des Ersten?, Wien 1834, S. 407.

⁴⁴⁶ Schmidl 1838, S. 162-163.

Die vierte und letzte Frau des Kaisers wird im sogenannten Schreibkabinett vorgestellt (Abb. 122), womit Schmidl im unteren Geschoß der Franzensburg alle vier Gemahlinnen gesehen hatte.⁴⁴⁷ Vom Schreibkabinett aus geht Schmidl weiter in den Prunksaal, wo zwei „[...] Wandgemälde [...] Franz’s I. Kaiserkrönung zu Frankfurt, und das Banket (sic!) auf dem Römer [vorstellen].“ Diesen beiden Bildern (siehe Abb. 79 und 80), die auf Franzens Funktion als römisch-deutscher Kaiser hinweisen und schon 1801⁴⁴⁸ dort angebracht waren,⁴⁴⁹ ist die Glasmalerei Mohns gegenübergestellt, die Franz hier schon mit der Rudolfskrone⁴⁵⁰ und damit als österreichischen Kaiser zeigt (siehe Abb. 69). Franz ist also bei Vollendung der Franzensburg als Doppelkaiser im Thronsaal zu sehen. Flankiert wird er von seinen Söhnen Ferdinand (zu erkennen mit den Kronen Böhmens und Ungarns⁴⁵¹) und Franz Karl (mit dem österreichischen Erzherzogshut). Über den Türen ist Franz seiner Gemahlin vis-à-vis gesetzt, er im Harnisch mit dem Erzherzogshut und der römisch-deutschen Reichskrone (siehe Abb. 68), sie im historisierenden Kostüm mit den Kronen Böhmens und Ungarns (Abb. 123). Versetzt man sich nun in die Lage Schmidls, so hätte man Franz in einigen seiner wichtigsten privaten und öffentlichen Lebensstationen gesehen. Ehemann, Vater, Kaiser zweier Reiche, König Ungarns und Ordensgründer,⁴⁵² all diese biographischen Aspekte sind in repräsentativer Überhöhung in der Raumfolge für Besucher:innen abgehbar.

⁴⁴⁷ Schmidl 1838, S. 166.

⁴⁴⁸ Schmidl 1838, S. 166, vgl. dazu Bürgler 1998, S. 76; Häusler 2006, S. 35.

⁴⁴⁹ Damit sind sie vor der Annahme des Titels „Kaiser von Österreich“ durch Franz entstanden (1804, vgl. dazu Häusler 2006, S. 45.) und wurden anlässlich der Auflösung des römisch-deutschen Reiches auch nicht aktualisierend ausgewechselt.

⁴⁵⁰ Die dargestellte Krone unterscheidet sich auf dem Glasgemälde allerdings ein wenig von der tatsächlichen, so fehlt etwa der blaue Edelstein und auch der rote Samt ist nicht wirklich zu erkennen. Gottlob Samuel Mohn dürfte die Krone also nicht selbst gesehen haben, sondern sich allein an den Vorlagen der Künstler Ferdinand Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Joseph Kreutzinger und Georg Joseph Felsenberg (letztere gaben das Vorbild für die Gesichtszüge der Porträtierten) orientiert haben. Vgl. dazu Zykan 1969, S. 89; Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 127 und Häusler 2006, S. 35. Nur bei Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler wird Georg Joseph Felsenberg erwähnt, allerdings als Josef Georg. Eine Recherche ergab, dass es sich hier um die falsche Reihung der Vornamen handelt, vgl. dazu den Eintrag „*Felsenberg Georg Joseph, k. k. Hofzeichenmeister. In der Anna-Gasse Nr. 1002.*“ unter Franz Heinrich Böckh (Hg.), *Wien’s lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache. Dann Bücher-, Kunst-, und Naturschätze und andere Sehenswürdigkeiten dieser Haupt- und Residenz-Stadt. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, Wien 1821, S. 250.

⁴⁵¹ Prophetisch angesichts der Tatsache, dass Ferdinand erst 1830 zum ungarischen und 1836 zum böhmischen König gekrönt wurde, das Glasgemälde jedoch 1821/22 entstand, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 127.

⁴⁵² Zu erwähnen wäre eventuell noch das Reitergemälde an der Decke des zweiten Empfangssaals (siehe Abb. 65 in dieser Arbeit), das auch Schmidl kurz erwähnt, vgl. Schmidl 1838, S. 158. Allerdings reiht sich dieses Bild in seiner Gestaltungsweise in für die Franzensburg typische Darstellungstraditionen ein, ohne auf gravierende Ereignisse in Franzens Leben hinzuweisen. Franz zeigt sich in Rüstung mit Krone zu Pferd, im Hintergrund ist Schloss Persenbeug zu sehen, welches der Kaiser im Jahr 1800 käuflich erwarb, vgl. „Geschichte“, in: *Schloss Persenbeug, Habsburg Lothringen’sches Gut Persenbeug*, zuletzt geändert am o. A. (15.07.2022), URL: <https://www.persenbeug.at/geschichte.html>. Die Krone, welche Franz trägt, lässt sich leider nicht näher definieren. Es scheint sich um eine Hybridkrone (Variation der Rudolfskrone mit Kreuzbekrönung statt blauem Edelstein, ähnlich wie auf dem Glasgemälde des Thronsaals) oder eine reine Fantasiekrone zu handeln. Die Wahl

Auffällig ist dabei die Vorgangsweise der recht konsequenten Aktualisierung einzelner Räume zugunsten einer stärkeren Fokussierung auf den Lebenslauf des Namensgebers der Burg. Die sicherlich größte Veränderung hat die Vermählung des Kaisers mit seiner dritten Frau im Jahr 1808 ausgelöst. Das bei Gaheis noch als „*Wohnzimmer des Burgherrn*“⁴⁵³ bezeichnete Louisenzimmer wandelte sich in seiner Ausstattung und Programmatik derartig, dass es seine ursprüngliche, noch stark der Ritterromantik und Maximilianverherrlichung verhaftete Ikonographie komplett verlor. Um 1809⁴⁵⁴ wich das „*Ebenbild Kaiser Maximilians I.*“⁴⁵⁵ dem Porträt der jungen Kaiserin, die Historiengemälde mit Maximilianbezug⁴⁵⁶ wurden durch Hochzeits- und Bankett Darstellungen ersetzt und ein neues Doppelporträt der ersten beiden Frauen kam, zusammen mit einem gemeinsamen Bild des neuen Kaiserpaars als Gegenstück, zur Ausstattung dazu. 1824/25 lieferte schließlich Gottlob Samuel Mohn⁴⁵⁷ mit der „Verleihung des Leopoldsorden“ ein neues Motiv für das Fenster, welches bisher die kaiserlichen

der Ansicht Persenbeugs wäre damit zu erklären, dass Franz Persenbeug als Sommersitz nutzte und mit seinem Kauf das Gut nach 200 Jahren in Hoyos'schem Besitz wieder an die Habsburger zurückfiel. Eventuell handelt es sich dabei auch um einen indirekten Verweis auf Maximilian I., der Persenbeug als Jagdschloss nutzte, vgl. dazu Michael S. Habsburg-Lothringen, *Geschichtliches zu Schloss Persenbeug*, 2013 (15.07.2022), Seite 2, URL: https://www.persenbeug.at/dwl/geschichte_schloss_persenbeug.pdf. Das Motiv der Reiterfigur mit Stadtansicht wird auf den restlichen fünf Deckengemälden mit Graf Etico/unbekannter Fantasiearchitektur, Rudolf I./unbekannte Fantasiearchitektur, Maria Theresia/Pfeßburg, Joseph II. /Frankfurt und Leopold II. /Florenz fortgesetzt, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 109-110; Häusler 2006, S. 27.

⁴⁵³ Gaheis 1804b, S. 81.

⁴⁵⁴ Schmidl 1838, S. 162; Bürgler 1998, S. 78-79. Bei zeitgenössischen Autoren zwischen 1809 und 1825, etwa bei Sartori 1809 oder 1815 in Chimani's Lesebuch, findet sich teilweise noch die Beschreibung des Zimmers mit Maximilianbezug, Sartori 1809, S. 20; Chimani 1815, S. 27-28. Chimani dürfte sich also bei seiner Recherche älterer Berichte vor 1809 bedient haben, Sartori kurz vor der Umgestaltung die Franzensburg besucht haben. 1820 beschreibt Schottky die Franzensburg, äußert sich aber nur über die Vertäfelung und die Decke näher, vgl. Schottky 1820, S. 41. Hoheisl beschreibt das Zimmer dann 1825 mit dem Porträt Maria Ludovikas, vgl. Hoheisl 1825, S. 460. Diese Anachronismen in den Beschreibungen tun dem im Haupttext diskutierten Sachverhalt keinen Abbruch, sollen dennoch der Vollständigkeit halber hier angesprochen werden.

⁴⁵⁵ Gaheis 1804b, S. 81. Laut Gaheis handelte es sich dabei um ein Bild Rubens'. Dessen Gemälde des Philip I. „dem Schönen“ galt lange als das Porträt Maximilians und dürfte aufgrund dieses Fehlers in der Franzensburg aufgestellt gefunden haben, vgl. dazu „Philip ‚der Schöne‘ (1478-1506)“, in: *Kunsthistorisches Museum Wien Online Sammlung*, zuletzt geändert am 05.02.2022), Permalink: www.khm.at/de/object/efb76cff97/.

⁴⁵⁶ Gaheis 1804b, S. 81-82.

⁴⁵⁷ Winkler 1998, S. 66; Häusler 2006, S. 29. Beide Autoren verweisen darauf, dass der Entwurf des Glasgemäldes von Vater oder Sohn Hoechle stammt. Winkler gibt den Vater an („*Entwurf des Kammermalers Johann B. Hoechle*“, also Johann Baptist Hoechle), Häusler gibt den Künstler mit den Initialen J. N. Hoechle, also Johann Nepomuk, an. Ein Aquarell Johann Nepomuk Hoechles, versehen mit der Jahreszahl 1832, ähnelt dem Glasgemälde sehr, kann jedoch aufgrund der Jahreszahl nicht unmittelbar als Vorlage für das Glasgemälde 1824/25 gedient haben. Vgl. dazu „Die Errichtung des heiligen Leopoldsorden“, in: *Albertina Sammlungen Online*, zuletzt geändert am 14.01.2013 (22.07.2022), Permalink: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[22676\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[22676]&showtype=record).

Eventuell sind frühere Entwürfe verloren gegangen. Das Aquarell diente Franz Wolf für die Druckserie „*Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Österreich, apostol. Königs*“. Vgl. dazu „Ordensfeier mit Verleihung des österreichischen Leopolds-Ordens im Zeremoniensaal der Wiener Hofburg am 8. Jänner 1809“, in: *Albertina Sammlungen Online*, zuletzt geändert am 09.06.2021 (22.07.2022), Permalink: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG2021/2/34\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2021/2/34]&showtype=record). Rainer Valenta bemerkt hierzu, dass Hoechle wohl für die Aquarelle zu dieser Serie auf frühere Konzeptionen zurückgriff, vgl. dazu Valenta 2015, S. 476.

Geschwister gezeigt hatte.⁴⁵⁸ Eine Federzeichnung, wohl ein Entwurf für dieses Zimmer, mag einen Eindruck davon geben, wie das Zimmer zwischen 1809 und 1824/25 ausgesehen haben könnte (Abb. 124).⁴⁵⁹ Mit dem neuen Glasbild war die gesamte bildliche Ausstattung des „Gesellschaftssaals“ nun auf Franz, seine ersten drei Frauen und das Jahr 1808 fokussiert.

Die vierte Hochzeit des Kaisers im Jahr 1816 machte in logischer Konsequenz auch eine Darstellung der neuen Gemahlin Caroline Auguste in der Franzensburg notwendig, weshalb ihr Porträt seit 1818 das ursprünglich eher karg eingerichtete Toilettezimmer ziert.⁴⁶⁰

Mit der (unregelmäßigen) Beschäftigung des Glasmalers Gottlob Samuel Mohn ab 1813 wurde ein Großteil der ursprünglich notdürftig mit Ölfarbe bemalten Glasfenster ausgebessert bzw. neu geschaffen,⁴⁶¹ was nicht nur im modifizierten Louisenzimmer zu einem alternativen Bildthema in manchen Räumen führte. Ursprünglich zeigte das Alkovenfenster des Thronsaals den Kaiser mit seiner zweiten Frau, von acht seiner Kinder umgeben⁴⁶² und das große Speisesaalfenster dasselbige Kaiserpaar, allerdings mit den Wappen der Kronländer und Kronen.⁴⁶³ Die Motive dieser beiden Glasgemälde wurden in den Jahren 1822-1824 im Zuge der Neugestaltung des Speisesaalfensters kombiniert.⁴⁶⁴ Zu dem Herrscherpaar, den Kronen und den Wappen gesellten sich nun strahlenkranzartig die Porträts der acht Kinder. Die Betitelung „FRANZ DER ZWEITE“ unter seinem Bildfeld blieb allerdings erhalten, während im Maßwerk das Wappen des Kaisertums Österreich zu sehen ist (siehe Abb. 99). So sollte laut Häusler „[...] die Verbindung der beiden Reichsideen in seiner Person festgehalten

⁴⁵⁸ „[...] und an den Fensterscheiben, nach der neuen Glasmahlerey, die sehr ähnlichen Portraite der kaiserl. Geschwister [...]“, Gaheis 1804b, S. 82; „An den Fenstern sind in neuer Glasmahlerey die sehr ähnlichen Portraits von den Brüdern seiner Majestät des jetzt regierenden Kaisers“, Oehler 1807, S. 155. Winkler meint, es wären entweder drei Brüder des Kaisers oder Herzog Franz von Modena und zwei kaiserliche Brüder zu sehen gewesen, vgl. dazu Winkler 1998, S. 62.

⁴⁵⁹ Im Fenster sind in den unteren drei Bildfeldern jeweils eine Figur in Rüstung zu sehen, die mittlere scheint eine Krone zu tragen. Der gotische Fensterrahmen zeigt zwei Mittelpfeiler, was Joseph Zykan widerspricht. Er schreibt von nur einem Mittelpfeiler, der aus dem Maßwerk gebrochen werden musste, um dem neuen großen Bild Platz zu schaffen, vgl. dazu Zykan 1969, S. 82.

⁴⁶⁰ Zykan 1969, S. 87-88; Bürgler 1998, S. 79 und Häusler 2006, S. 34. Vgl. zur Einrichtung um 1800 bei Gaheis 1804b, S. 86: „[...] das Ankleid- oder Toilettenzimmer. Es ist ebenfalls so einfach, wie die Sitten jener Zeiten. Ein einziger alter Spiegelkasten enthält alles Geräthe der ehr- und tugendsamen Ritterfrawe. Der Kasten war vormahls in Schönbrunn aufgestellt. Die rothgepolsterten mit den hohen Rohrlehnen sind gleichfalls aus den Tagen der Vorzeit. Dieses Cabinet ist durchaus mit der sanften Farbe der Freude: mit lieblichem Blau spaliert.“ Dazu auch Widemann 1805, S. 83: „[...] das blau gemahlte Schreibzimmer der Burgfrau, wo ein einziger alter Spiegelschrank die leicht zu bergenden aber solidern Modebedürfnisse der alten Zeit bemerkbar macht“. Weiters bei Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 124: „Zur ursprünglichen Einrichtung des Raumes gehörten ‚1 Schreibkasten von Ebenholz mit 1 grossen und 9 kleinen Schubladen mit Messing, Bley und Horn ausgelegt‘, dazu ‚ein grosser Rahmspiegel, die Rahm mit Messing, Bley und Horn ausgelegt‘ und mehrere Lehnessel. Nach 1820 kam ‚1 Tisch mit Agat ausgelegt‘ hinzu [...]“.

⁴⁶¹ Winkler 1998, S. 64-65.

⁴⁶² Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 126. Vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 88: „An den bemahlten Fenstern erblickt, ebenfalls in alter Manier, die Ebenbilder der jungen kaiserlichen Familie.“

⁴⁶³ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 116. Vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 84: „Die Fenster enthalten [...] die Portraite der Erlauchten Stifter dieser Burg, [...] des Kaisers und der Kaiserinn“.

⁴⁶⁴ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 116-117.

werden.“⁴⁶⁵ Dasselbe Anliegen dürfte bei der Wahl der Darstellung Franzens mit österreichischen Insignien im neuen Fenster des Thronsaals ausschlaggebend gewesen sein, während gegenüber die Historiengemälde seine Krönung in Frankfurt zeigen und die Supraporte ihn als „FRANCISCUS SECUNDUS“ ausweist.

Der Vereinigungsbau der Franzensburg (ab 1822- ca. 1836) musste sich dem Konzept einer „idealen Ritterburg“ nicht mehr beugen, weshalb die Räumlichkeiten durchwegs Repräsentationsflächen für eine Programmatik boten, die nicht in bereits etablierte Modi gezwängt werden musste. Der Habsburgersaal, der Ungarische Krönungssaal und der Lothringersaal mit seiner Vorhalle stellen Räume dar, die mit ihrer Ikonologie im Grunde auch ohne die „märchenhafte Wohnung des Ritters“ auskommen würden.⁴⁶⁶ Besonders auffällig ist der Ungarische Krönungssaal, der bis auf die Kassettendecke aus Eger, die Salzburger Ledertapeten sowie einem Majolikaofen⁴⁶⁷ kaum „Historisierungsspuren“ zeigte.⁴⁶⁸ Er kann sicherlich als der „zeitgenössischste“ aller Räume in der Franzensburg bezeichnet werden.⁴⁶⁹ Schließlich bleibt noch der Lothringersaal, in dem Franz prominent im österreichischen Kaiserornat gezeigt wird. Das Gemälde ergänzt schon allein durch seine Dimensionen die proportionell häufigeren Darstellungen Franzens als römisch-deutschen Kaiser in der Franzensburg und festigt damit die Idee eines Doppelmonarchen, die in dem Gebäude propagiert werden soll.⁴⁷⁰

Wie sehr Franz seine eigenen biographischen Meilensteine auch als solche in der Franzensburg verbildlichen ließ, zeigt sich darin, dass ein Teil der 1831 und 1836 erschienenen Lithographieserie *„Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von*

⁴⁶⁵ Häusler 2006, S. 30.

⁴⁶⁶ Die Vorhalle, die Sattelkammer und der neue Waffensaal sind hier noch eher als Anklang an die ursprüngliche Idee einer Ritterburg zu verstehen, schließlich handelt es sich bei diesen um eine Verlegung des ursprünglichen Waffensaals im heutigen 2. Empfangssaal (vgl. dazu Pfaffenbichler 1998, S. 90-91.).

⁴⁶⁷ Weidmann erwähnt den Ofen, vgl. Weidmann 1834, S. 143. Schmidl nennt nur die Kassettendecke aus Eger, vgl. Schmidl 1838, S. 157. Unter Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 138 werden die Decke und Wandverkleidungen auf 1630/40 datiert, der Majolikaofen auf 1568 (dieser befindet sich heute nicht mehr in der Franzensburg). Vgl. auch Häusler 2006, S. 37. Hier die Angabe, dass die Vertäfelungen ergänzt wurden, die Ledertapeten werden auf ca. 1750 datiert.

⁴⁶⁸ In den veränderten Räumen der „Wohnburg“ wurde immerhin mit historisierender Kleidung (im Louisenzimmer besonders auf den Vermählungsgemälden) versucht, die aktuell lebenden Personen in das Mittelalternarrativ einzubinden. Derartiges kann im Ungarischen Krönungssaal nicht beobachtet werden.

⁴⁶⁹ Ähnlich der Lothringersaal, der die Familienmitglieder Habsburg-Lothringens ab Maria Theresia und Franz I. Stephan bis zu deren Urenkeln abbildet und Glasgemälde mit wichtigen Stationen im Leben Maria Theresias, Franz I. Stephans, Joseph II., Leopold II. und Franz I./II. beherbergt. Die Fensterbilder zeigen alle Personen in zeitgenössischer Kleidung. Allerdings entsteht durch die Rüstungen, die von einem Großteil der lebensgroß in Öl abgebildeten Familie Kaiser Franzens getragen werden, doch eher der Eindruck eines Raumes, der in seiner Ikonographie dem „Mittelalter“-Narrativ der Franzensburg zu folgen versucht.

⁴⁷⁰ Die Repräsentationskraft dieses Gemäldes musste ein großes Anliegen gewesen sein. Die ursprüngliche Fassung Friedrich Amerlings aus 1832, die den Kaiser sitzend und fast etwas überwältigt von seinen kaiserlichen Pflichten scheinend abbildet, wurde gegen eine weitaus imposantere und schmeichelhaftere Version Leopold Kupelwiesers im Jahr 1837 ausgetauscht, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 146.

Österreich, apostol. Königs“ von Johann Nepomuk Hoechle (Vorzeichnungen) und Franz Wolf (Steindrucke)⁴⁷¹ den dargestellten Lebensstationen des Kaisers in der Franzensburg entspricht. Rainer Valenta teilt diese „Hauptmomente“ der Serie in vier Gruppen ein: „Krieg-Militär“ (drei Schlachten, eine Parade, ein Marsch), „Politische Zeremonien“ (vier Krönungen, drei Einzüge, zwei Herrscherzusammenkünfte), „Familiär-häusliche Szenen“ und „Berührung des Kaisers mit dem Volk /den Untertanen“.⁴⁷² Szenen dieser Hauptmomente, die sich auch in der Franzensburg finden lassen, sind folgende: „Franz I. wird zu Rom von dem Heiligen Vater Pius VII. feierlich empfangen den 2. April 1819“⁴⁷³ (Abb. 125) als Glasgemälde im Lothringersaal von Wilhelm Voertl, wahrscheinlich nach J. N. Hoechle (Abb. 126),⁴⁷⁴ „Die römisch-deutsche Kaiserkrönung zu Frankfurth am Main, im Jahre 1792“⁴⁷⁵ (Abb. 127) als Ölgemälde im Thronsaal von Johann Baptist Hoechle (Vater J. N. Hoechles) (siehe Abb. 79), „Die Stiftung des österreichischen Leopold Ordens im Jahre 1808“⁴⁷⁶ (Abb. 128) als Glasgemälde im sog. Louisenzimmer (siehe Abb. 86) und „Krönung Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Maria Ludovica, zu Pressburg am 17. September 1808“⁴⁷⁷ (Abb. 129) als Historien gemälde im Ungarischen Krönungssaal (siehe Abb. 89). Letzteres ist beinahe eins zu eins identisch mit dem Gemälde in der Franzensburg, nur der Titel weist darauf hin, dass es sich um die Krönung der dritten Frau und nicht wie im Ungarischen Krönungssaal um die der vierten handelt. Allgemein scheint J. N. Hoechle für diese Vorzeichnungen zur Serie auch auf das Hoechle'sche Repertoire in der Franzensburg zurückgegriffen zu haben. Besonders augenscheinlich wird dies in der Darstellung der Kaiserkrönung, wobei J. N. Hoechle das Gemälde seines Vaters im Thronsaal

⁴⁷¹ Valenta 2015, S. 472. Leider, so schreibt auch der hier zitierte Autor, ist die Quellenlage zu dieser Serie karg. Der Erscheinungsverlauf wird bei Valenta 2015, S. 472-473 genauer nachverfolgt. Insgesamt handelt es sich um 21 Blätter. Das Werk scheint, gemessen an der Liste der Pränumeranten, gut angekommen zu sein.

⁴⁷² Valenta 2015, S. 473.

⁴⁷³ „Franz I. wird zu Rom von dem Heiligen Vater Pius VII. feierlich empfangen den 2. April 1819“, in: Liechtenstein The Princely Collections Sammlungen Online, zuletzt geändert o. A. (01.08.2022), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/franz-i.-wird-zu-rom-von-dem-heiligen-vater-pius-vii.-feierlich-empfangen-den-2.-april-1819.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben-sr.-ma>.

⁴⁷⁴ Vgl. dazu Zykan 1969, S. 105; Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 147; Häusler 2006, S. 39.

⁴⁷⁵ „Die römisch-deutsche Kaiserkrönung zu Frankfurth am Main, im Jahre 1792“, in: Liechtenstein The Princely Collections Sammlungen Online, zuletzt geändert o. A. (01.08.2022), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/die-roemisch-deutsche-kaiserkroenung-zu-frankfurth-am-main-im-jahre-1792.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben-sr.-majestaet-franz-i.-kais.>

⁴⁷⁶ „Die Stiftung des österreichischen Leopold Ordens im Jahre 1808“, in: Liechtenstein The Princely Collections Sammlungen Online, zuletzt geändert o. A. (01.08.2022), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/die-stiftung-des-oesterreichischen-st.-leopold-ordens-im-jahre-1808.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben-sr.-majestaet-franz-i.-kaisers-v.>

⁴⁷⁷ „Krönung Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Maria Ludovica, zu Pressburg am 17. September 1808“, in: Liechtenstein The Princely Collections Sammlungen Online, zuletzt geändert o. A. (01.08.2022), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/kroenung-ihrer-majestaet-der-kaiserin-und-koenigin-maria-ludovica-zu-pressburg-am-17.-september-1808.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben.>

nur in der Kostümwahl variierte. Während die Franzensburg die Krönung in historisierenden Gewändern zeigt, ist in den „*Hauptmomenten*“ zeitgenössische Kleidung für das Jahr 1792 zu sehen.⁴⁷⁸ Auffällig ist auch hier wieder, wie sehr die Franzensburg alle Kategorien dieser Serie nach Valenta bis auf „*politische Zeremonien*“ aus ihrem Darstellungsrepertoire verbannt. Einzig im Lothringersaal findet man eine mögliche Ausnahme, da sich hier in den Glasbildern eine Abbildung des „Rettungsbunds 1813“ (Abb. 130) befindet, die man eventuell auch der Gruppe „*Krieg-Militär*“ zuordnen könnte. Jegliche Kriegsassoziaton ist allerdings nur unter Berücksichtigung des historischen Kontexts (Koalitionskriege) erkenntlich, im Bild selbst sieht man lediglich eine „Herrscherzusammenkunft“ zwischen Österreich, Russland und Preußen, deren Topos Valenta „*politischen Zeremonien*“ zuordnet.⁴⁷⁹ Essentiell ist jedenfalls, dass Hoechle für diese Serie auf bereits früher für die Franzensburg ausgewählte Bildthemen zurückgreift, was zeigt, dass die Darstellungen durchaus als wichtige Abschnitte im Leben des Kaisers verstanden worden sind.

Vielleicht mag es überraschend sein, wie sehr Franz auch seinen Frauen einen Platz in „seiner Franzensburg“ zugesteht. Besonders augenscheinlich kommt dies im ungarischen Krönungssaal zur Geltung, wo nicht etwa seine Krönung zum ungarischen König gezeigt wird, sondern die seiner vierten Gemahlin.⁴⁸⁰ Eine Gleichstellung politischer und privater Ereignisse findet sich in der formellen Angleichung des neu ausgestatteten Louisenzimmers mit dem Thronsaal, so entsprechen die Historiengemälde der beiden Räume einander nicht nur in der

⁴⁷⁸ Auch die Gründung des Leopoldordens ist in der Franzensburg ganz ähnlich wie in den „*Hauptmomenten*“ wiedergegeben, sie scheint nur wie aus einem anderen Blickwinkel aufgenommen.

⁴⁷⁹ Valenta 2015, S. 473.

⁴⁸⁰ Dies könnte auch mit der zeitlichen Nähe der Krönung Caroline Augustes (1825) und der Ausstattung des Raumes (ab etwa 1827, vgl. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 138.) zusammenhängen, ist aber nichtsdestotrotz auffällig. Die Darstellung des Krönungsrittes Ferdinands (1830, Gemälde vor 1835 von J. N. Hoechle begonnen, 1839/40 vollendet von L. Bucher, vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 139-140; Häusler 2006, S. 38.) muss nicht unbedingt von vornherein geplant gewesen sein, da Weidmann folgendes bei seinem Besuch der Franzensburg im Oktober 1832 (vgl. Weidmann 1834, S. 131) schreibt: „*An der Wand, woselbst der Eingang ist, befindet sich ein wackeres Gemälde, den Zug zur Krönung ihrer Majestät der Kaiserinn Königin Caroline Auguste in Preßburg darstellend. An der gegenüber stehenden Wand befindet sich das Gegenstück dieses Gemäldes, die Feier der Krönung im Dome selbst darstellend.*“, Weidmann 1834, S. 143. Es ist bekannt, dass das ursprüngliche Krönungsbild von Eduard Klieber missfallen hatte und durch das gegenwärtige Bild 1841-1843 von Leopold Bucher ersetzt wurde, vgl. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 139. Eventuell hat sich tatsächlich auch ein Krönungszug Caroline Augustes (vielleicht sogar von Klieber?) im Saal befunden, welches man mit dem vor 1835 begonnenen Gemälde mit dem Krönungsritthema auszutauschen gedachte. Weidmann könnte sich natürlich auch getäuscht haben, allerdings bestehen Zweifel, dass er den bekannten Krönungsritt mit einem Krönungszug verwechselt haben sollte. Sollte die These eines ursprünglich rein der carolinischen Krönung gewidmeten Raumes stimmen, so spricht dies einerseits zusätzlich für die große Rolle, die Franz seinen Frauen in der Franzensburg zukommen ließ, andererseits zeigt der Krönungsritt Ferdinands auch Aktualisierungen in der Darstellung zeitgenössischer politischer Begebenheiten. Die Franzensburg wird damit auch Medium zur Denkmalsetzung aktueller Ereignisse.

Platzierung, sondern auch in ihrer Komposition und der Kostümierung der Figuren.⁴⁸¹ Die später entstandenen Vermählungs- und Bankettbilder finden sogar in ihrer Thematik ein Vorbild in den Thronsaalgemälden: die Heiratszeremonie in der Augustinerkirche findet ihr Gegenstück mit der Kaiserkrönung in Frankfurt, das Festmahl auf dem Frankfurter Römer entspricht dem Bankett im Großen Redoutensaal der Hofburg. Heirat und Krönung werden in der Franzensburg also gleichwertig behandelt. Bedenkt man die berühmte Heiratspolitik der Habsburger, so mag diese ebenbürtige Wertung wohl auch ihre politische Berechtigung jenseits romantisierter Eheverklärung haben.⁴⁸²

Dass die Franzensburg aber nicht nur den Kaiser selbst ins Rampenlicht rückt, sondern auch seinen Gemahlinnen die Möglichkeit der Repräsentation gab, konnte, wenn auch in etwas subtilerer Weise, bereits vor dem prominenten „Louisenzimmer“ beobachtet werden. Schließlich war Franz bereits um 1804 dreimal als Paar mit Marie Thérèse, ihres Zeichens zweite Gemahlin und gar als Stifterin⁴⁸³ der Franzensburg bezeichnet, zu sehen: In den Glasbildern des Speisesaals⁴⁸⁴ und des Thronsaals sowie auf den Supraporten des Thronsaals.⁴⁸⁵ Selbst der Thron hielt schon damals zwei Plätze für Kaiser und Kaiserin bereit.⁴⁸⁶

Die programmatische Wandlung fort von Maximilian I. im ehemaligen „*Wohnzimmer des Burgherrn*“⁴⁸⁷ zu einem „Louisenzimmer“ wäre eigentlich nicht notwendig gewesen, existierte doch bereits um 1800 mit der „*Wohnung der Burgfrau*“⁴⁸⁸ ein den Damen gewidmeter Bereich.

⁴⁸¹ Sicherlich wichtig ist dabei zu erwähnen, dass es sich bei den Künstlern dieser Gemälde um teilweise dieselben handelt. Johann Baptist Hoechle war Hauptkünstler aller vier Bilder. Die Architekturhintergründe malte in den Thronsaalgemälden Josef Platzer, der aufgrund seines Todes 1806 bei den Vermählungsbildern von einem gewissen Janisch ersetzt wurde (der Vorname wird nicht genannt), vgl. dazu Zykan 1969, S. 82; Bürgler 1998, S. 78-79; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 112 und 129; Häusler 2006, S. 29.

⁴⁸² Ähnlich wurde bereits im *Kapitel 1.2 Franz und der letzte Ritter – Wem „gehört“ die Franzensburg?* in Bezug auf die Popularität der Darstellung Kaiser Maximilians mit Maria von Burgund im 19. Jahrhundert argumentiert.

⁴⁸³ dazu Gaheis 1804b, S. 84: „*Die Fenster enthalten [...] die Portraite der Erlauchten Stifter dieser Burg, [...] des Kaisers und der Kaiserinn*“. Vgl. dazu auch Hajós 2006, S. 57, der hier Ernst Moritz Graf Arndt zitiert: „*Über das im Entstehen befindliche Ritterschloss erzählte ihm ein Führer, die Kaiserin wolle ihrem Herrn eine Freude damit machen...*“. Das Originalzitat dazu unter Arndt 1804, S. 155: „*Ganz am äußersten Ende des Parks arbeitet man ämsig an einem großen Gebäude, woraus ein Rittersaal, oder besser, eine Ritterburg werden soll. Unser Führer sagte uns sehr naiv, die Kaiserin wolle ihrem Herrn eine Freude damit machen, wenn es nun mit einem Male, wie durch eine Hexerey da stehe. Ja, setzte er lachend hinzu, er weiß es wohl, er thut es ihr aber zu Gefallen, daß er nie nach dieser Seite des Parks hingeht.*“. Das Ausmaß, inwiefern Marie Thérèse an der Gestaltung und Konzeption der Franzensburg beteiligt war, lässt sich leider kaum festmachen, Annedore Brock widmet ihr aber im Band „*Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien*“ ein eigenes Kapitel und beleuchtet ihre kreative Einbringung was u. a. die Staffagebauten im Laxenburger Park anging, siehe Brock 2006, S. 214-226.

⁴⁸⁴ Gaheis 1804b, S. 84.

⁴⁸⁵ Gaheis 1804b, S. 88.

⁴⁸⁶ Dazu Gaheis 1804b, S. 87: „*[...] der goldene, über 400 Jahr alte Thron mit zwey erhöhten Sitzen.*“. Eine weitere Interpretation der Sitze wäre die Idee des Doppelkaisers, die sich in anderen Ausstattungsteilen der Franzensburg findet und etwa bei Häusler auf das Speisesaalfenster angewandt wird, vgl. Häusler 2006, S. 30. Da der Thron aber bereits Ausstattung der Franzensburg vor der Ausrufung des österreichischen Kaiserreiches 1804 war, kann diese Interpretation hier nicht zutreffen.

⁴⁸⁷ Gaheis 1804b, S. 81.

⁴⁸⁸ Gaheis 1804b, S. 84.

Die narrativen Stränge der idealen Ritterburg und des repräsentativen Anspruchs hätten sich dort sehr organisch ergänzt, dennoch wurde ein beträchtlicher Teil der Maximilianprogrammatis geopfert. Nur Caroline Auguste wurde in die Räumlichkeiten der Damen versetzt, doch auch diese vierte Gemahlin ist nicht im großen Schlafgemach abgebildet. Ihr Porträt findet sich stattdessen im kleinen Toilettezimmer. Der ursprünglich karg eingerichtete Raum, der bis dahin auch oft in Beschreibungen der Franzensburg übergegangen wurde, erfuhr durch ihr Porträt eine Aufwertung. Gleichzeitig bekommt sie einen Raum, den sie mit dem verhältnismäßig großen Gemälde ausfüllen kann und so visuell zum Zentrum desselben wird – keine „Bettstatt Kaiser Rudolfs II.“ könnte ihr hier die Aufmerksamkeit streitig machen.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ In diesem Zusammenhang soll hier auf den Verbindungsgang zwischen Schlaf- und Ankleidezimmer hingewiesen werden. Aktuell muss man, nachdem man durch das „Zimmer der Kammerzofe“ ins Schlafzimmer mit der angrenzenden Spinnstube gegangen ist, wieder zurück in das Kammerzofenzimmer gehen, um durch einen dort anschließenden kleinen Gang in das Toilettezimmer zu gelangen. Es existiert jedoch eine direkte Verbindung zwischen Schlafzimmer und Toilettezimmer. Rechts neben dem Bett ist eine Tür, die sich zu einem anderen Gang öffnet, an dessen Ende eine weitere Tür ersichtlich ist. Diese führt in das Toilettezimmer (sie würde sich links neben dem Porträt Caroline Augustas befinden), ist jedoch zugemauert. Im Toilettezimmer bemerkt man aufgrund der Tapeten nicht, dass sich hier ein Gang befindet. Leider konnte kein Grund für die Notwendigkeit zweier Verbindungsgänge oder ein Hinweis auf ein nachträgliches Hinzufügen eines Ganges gefunden werden. Eventuell wäre die Absicht denkbar, der Kammerzofe und der Burgherrin jeweils einen direkten Zugang vom jeweiligen Schlafzimmer zu gewähren, sodass die zum Ankleiden im Toilettezimmer benötigte Zofe ohne Umwege zur Stelle sein kann. Die neuere Literatur beschäftigt sich nicht mit diesem Umstand, lediglich unter Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 123 findet man den Gang zwischen Kammerzofenzimmer und Toilettezimmer dezidiert erwähnt, da sich hier das einzige Fenster befindet, das nie malerisch gestaltet wurde. Angeblich beabsichtigte Gottlob Samuel Mohn es zu bemalen, wusste aber kein geeignetes Motiv. Anhand dieser Information lässt sich ableiten, dass ab etwa 1820 dieser Gang wohl der präferierte gewesen sein musste (Gottlob Samuel Mohn wurde erstmals 1813 nach Laxenburg für Ausbesserungen bestehender Glasmalerei berufen, diese Arbeit wurde jedoch aufgrund Zeitmangels noch im selben Jahr eingestellt. Ab 1821 bis zu seinem Tod 1825 arbeitete Mohn regelmäßiger an der Franzensburg und schuf in diesem Zeitraum auch neue Gemälde. Vgl. dazu Winkler 1998, S. 64-67.). Dieser Zeitraum würde mit der Neugestaltung des Toilettezimmers bis 1818 gut zusammenfallen. Möglicherweise handelt es sich bei dem Gang zwischen Schlaf- und Toilettezimmer um die ursprüngliche Verbindung dieser Räume. Die Umgestaltung des Toilettezimmers zu einem der Kaiserin gewidmeten Zimmer hätte zu einer alternativen Inszenierung der Raumabfolge führen können. So ist das Schlafzimmer nicht mehr unmittelbar mit dem Toilettezimmer verbunden worden, sondern der Raum wurde deutlicher von der „Wohnung der Burgfrau“ getrennt, da man nun ihre Räumlichkeiten wieder verlassen musste, um in das Kammerzofenzimmer zurückzukehren und dann erst das Toilettezimmer betreten zu können. Somit wäre das Zimmer wohl offensichtlicher als „Carolinenzimmer“ zu verstehen gewesen (diese Bezeichnung ist allerdings nicht in zeitgenössischen Beschreibungen zu finden). Leider muss diese These aber bis auf Weiteres reine Spekulation bleiben. Eine Erwähnung des direkten Ganges zwischen Schlafzimmer und Toilettezimmer (oder auch nur der Tür neben dem Bett) konnte in der „neueren“ Literatur (ab 1850) nicht gefunden werden. In zeitgenössischen Berichten aus den ersten Jahren der Franzensburg findet man hin und wieder Hinweise, dass an Schlafzimmer und Spinnstube das Toilettezimmer anschließt, leider kann man hier allerdings nicht mit absoluter Sicherheit sagen, welcher Gang gemeint sein könnte, vgl. dazu Gaheis 1804b, S. 86; Widemann 1805, S. 83. Dipl.-Ing. Wolfgang Mastny wies mich dankenswerterweise darauf hin, dass sich für die kleine Tür neben dem Bett der Titel „*Fluchttüre des Hausfreunds der Burgfrau*“ mündlich tradiert hat. Allerdings findet sich dieser Begriff nirgends verschriftlicht, nur der Schlüssel zu dieser Tür ist damit bezeichnet. Es kann also leider nicht mehr eruiert werden, wann diese Anekdote entstanden ist. Ich würde allerdings argumentieren, dass eine derart erotisch konnotierte Geschichte ob ihrer Skurrilität wohl Eingang in die zeitgenössischen Reiseberichte gefunden hätte, sofern sie damals schon erzählt worden wäre.

Die beiden Narrative des „mystischen Ritter/Maximilian“ und „Denkmal für Franz und seine Frauen“ werden also getrennt in den großen Stoff Franzensburg eingewebt, wobei sich die Fäden tangieren, jedoch nicht kreuzen. Die Besuchenden der Franzensburg werden immer noch mit mehreren Figuren konfrontiert: Maximilian begegnet ihnen weiterhin im ersten Empfangssaal, die mysteriöse Residierende in den Gemächern der Burgfrau bleibt anonym, während Franz und seine Familie die Franzensburg zwar bevölkern, aber nie ganz in die Rolle ihrer Besitzer schlüpfen. Franz steht neben Maximilian und dem mystischen Ritter, die mystische Burgfrau wird neben die Gemahlinnen gestellt. Das Verbindende ist die Franzensburg selbst, die in ihrer Gesamtheit gelesen die Grenzen der in ihr auftretenden Figuren zwangsläufig verwischt.⁴⁹⁰

Franz spielt also mit dem Denkmalgedanken in zweierlei Hinsicht: dem „Mittelalter der Franzensburg“ verhaftet tritt er, wie bereits im Kapitel 2.2 *Des Kaisers neue Kleider: wie inszeniert sich Franz für sein Publikum?* beschrieben, in passender altertümlicher Kleidung auf und mystifiziert sich gleichzeitig so als Teil seiner Vorfahren und aktuelles Glied in der dynastischen Habsburgerkette. Zu seinem eigenen, persönlichen Denkmal wird die Franzensburg allerdings erst, wenn er seine Lebensgeschichte und Bezugspersonen in das Narrativ einfließen lässt. „*Wer ime im leben kain gedechtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedechtnus und desselben menschen wird mit dem glockendon vergessen [...]*“⁴⁹¹ lautet der letzte Satz im autobiographischen „Weißkunig“ Kaiser Maximilians. Auch in dieser Hinsicht war der „letzte Ritter“ ein Vorbild für Franz.

3.2 Die Suche nach der eigenen Historie: Die Franzensburg als Denkmal österreichischer und habsburgischer Identität

Die Funktion der Franzensburg als dynastisches Denkmal ist ein Forschungspunkt, der vermeintlich bereits als ausreichend untersucht betrachtet werden kann.⁴⁹² In dieser Arbeit soll dennoch auch diese Thematik nicht ausgelassen werden, zumal eine eingehendere

⁴⁹⁰ Die einzige Figur, die tatsächlich mit dem Narrativ der Franzensburg komplett verschmilzt, ist Johann Michael Riedl, der Schlosshauptmann. Er „bewohnt“ die Neue Vogtei im Vereinigungsbau. Im Fenster findet man sein Porträt. Riedl sitzt hier unter einem Baum, gekleidet in historisierende Gewänder mit einem Plan des Rittergaues in den Händen. Im Hintergrund zu sehen ist die Gotische Brücke. Die Neue Vogtei, als Wohnraum des verwaltenden Burgvogts gedacht, wird hier also mit dem tatsächlich diese Tätigkeit Ausführenden bevölkert. Laut Zykan wurde dieses Porträt allerdings erst 1848 eingesetzt, also bereits einige Zeit nach dem Tod des Kaisers. Vgl. dazu Zykan 1969, S. 107; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 159-160; Häusler 2006, S. 44. Ein Jahr später, also 1849, ging Riedl in Pension, siehe Hajós 2006, S. 133.

⁴⁹¹ Birkenbihl 2019, S. 121. Zitiert aus dem „Weißkunig“ von Kaiser Maximilian I., nach Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur- und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982, S. 25, vgl. dazu bei Birkenbihl 2019, S. 121, Anm. 299.

⁴⁹² Man vergleiche etwa Hanzl 1998, S. 44-45, 47; Bürgler 1998, S. 80; Häusler 2006, S. 12 und Telesko 2006, S. 174.

Kontextualisierung programmatischer Motive in der Franzensburg in der Literatur zu kurz gekommen ist.⁴⁹³ Neben der etablierten Interpretation der Burg als Denkmal der Habsburger Familie soll auch ihre Funktion als Versuch eines identitätsstiftenden Baus in einer Zeit des aufkommenden Nationalismus hervorgehoben werden. Gleichzeitig soll außerdem der Standpunkt Hajós‘ kritisch hinterfragt werden, der ohne die Ausführung der geplanten Schweizer Urburg einen essenziellen Teil des „bipolaren ikonologischen Konzepts“⁴⁹⁴ im Laxenburger Rittergau vermisst.⁴⁹⁵

Der Anspruch an die Franzensburg, auch ein Denkmal für deren Stifter und seine Familie sein zu wollen, offenbarte sich erst nach und nach im Zuge einiger Programmänderungen in einzelnen Räumen immer mehr. Der Ahnenkult, den Franz mit dem Bau des Rittergaus betrieb, war hingegen mit der immer wiederkehrenden Berufung auf Kaiser Maximilian I. und der geplanten Habsburg⁴⁹⁶ von Anfang an erkennbar. Dieses Ansinnen ist durch den im Vereinigungsbau ruhmeshallenartig ausgeführten Habsburgersaal, der die Vorfahren Franzens von Rudolf I. bis Maria Theresia in lebensgroßen Skulpturen vorstellt, heutzutage nicht zu übersehen. Mit der Ausstattung des Vereinigungsbaus gesellen sich aber zwei weitere in der Franzensburg prominent vertretene „alte Habsburger“ zum „letzten Ritter“ dazu. Mit Graf Etico⁴⁹⁷ und Rudolf I. werden zwei Stammvaterfiguren, wenn auch etwas subtiler als Maximilian, in den Kanon der Franzensburg hinzugefügt.⁴⁹⁸ Abgesehen davon, dass Rudolf die Ahnenreihe im Habsburgersaal anführt, bevölkern Rudolf und Etico laut Weidmann und Schmidl nun die Ahnengalerie im neu gebauten Burghof als Sandsteinfiguren⁴⁹⁹ und auch im

⁴⁹³ Dies hängt sicherlich auch mit der Tatsache zusammen, dass die beiden Bände zur Franzensburger Architektur und Ausstattung, die das 2006 erschienene Buch „Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien“ ergänzen hätten sollen, nie gedruckt und veröffentlicht wurden.

⁴⁹⁴ Hajós 2006, S. 79.

⁴⁹⁵ Hajós 2006, S. 77.

⁴⁹⁶ Zu der damit im Zusammenhang stehenden Bereitstellung von Plänen und Modellen der Habsburg von Schweizer Seite her sowie zu den Besuchen der kaiserlichen Familie im Aargau und den darauffolgenden Restaurierungs- und Restaurationsversuchen der habsburgischen Stammburg bis ins spätere 19. Jahrhundert siehe Peter Paul Stöckli, Die Habsburg im Rittergau. Beziehungen des Hauses Habsburg zum Kanton Aargau im Zusammenhang mit der Entstehung des Rittergaus im Park von Laxenburg bei Wien, in: Brugger Neujahrsblätter, 121, Brugg 2011, S. 84-91, DOI: <http://doi.org/10.5169/seals-900962> (25.01.2023).

⁴⁹⁷ Die Schreibweisen variieren hier teilweise, manchmal findet man Ethico (z.B. bei Schmidl 1838 und Weidmann 1834), manchmal Etico (z.B. bei Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998 und Häusler 2006), hin und wieder auch Eticho (z.B. bei Telesko 2006). In dieser Arbeit wird der Name wie in der Bildunterschrift seines Reitergemäldes im Zweiten Empfangssaal geschrieben.

⁴⁹⁸ Wobei Rudolf I. auch im ursprünglichen Bau bereits zu sehen war. Im Turm der Franzensburg wurde sein Porträt zusammen mit Abbildungen Albrechts I., Maximilians I. (siehe Abb. 23 in dieser Arbeit), und Ferdinands I. im Rittersaal in Grisaille als Teil der dortigen Architekturmalerei ausgeführt. Sie zeigen jedoch keinerlei physiognomische Ähnlichkeit mit den historischen Persönlichkeiten. Vgl. dazu Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 100; Häusler 2006, S. 42.

⁴⁹⁹ Weidmann 1834, S. 132-133; Schmidl 1838, S. 149-150. Hier ist, wie bereits in Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?* beschrieben, zu bedenken, dass diese um 1835 als „Ahnen“

aus dem ehemaligen Waffensaal entstandenen „Zweiten Empfangsaal“ gliedern sie sich als Reiterfiguren in eine Deckengemäldereihe mit Maria Theresia, Joseph II., Leopold II. und Franz II./I. ein (Abb. 131 und 132).⁵⁰⁰ Schließlich findet man im Vorraum zum Lothringersaal die Darstellung der Legende rund um Rudolf und den Priester (siehe Abb. 115).⁵⁰¹

Die wiederholte Berufung auf Kaiser Maximilian wurde bereits in Kapitel 1.2 *Franz und der letzte Ritter – Wem „gehört“ die Franzensburg?* eingehend betrachtet und kontextualisiert. Wie verhält es sich aber nun mit diesen beiden Figuren der habsburgischen Dynastiegeschichte?

Mit Rudolf I. hält eine im Habsburgerreich des 19. Jahrhunderts besonders gerne in Erinnerung gerufene Figur Einzug in die Franzensburg. Als erster erwählter König der Dynastie⁵⁰² steht er nicht nur am Beginn einer langen Reihe „gottgewollter“ habsburgischer Monarchen,⁵⁰³ vielmehr wurde seine Person bereits ab dem späten 16. Jahrhundert immer wieder zum Symbol der vielbeschworenen „Pietas Austriaca“.⁵⁰⁴ Die gegenreformatorisch begründete Selbstwahrnehmung des Hauses Habsburg als durch und durch katholisches Geschlecht fand mit der Legende „Rudolf und der Priester“⁵⁰⁵ eine ideale Manifestation habsburgischer Frömmigkeit, bis sie unter Maria Theresia und Joseph II. ihre Bedeutung als Versinnbildlichung der „Pietas Austriaca“ verlor und Rudolf in aufklärerischer Manier als „*rational ausgerichteten Verteidiger des Staates*“⁵⁰⁶ verstand. Der Legitimationsanspruch des Hauses kulminierte in der identitätsstiftenden Person des ersten Habsburgerkönigs als ultimativem christlichem Herrscher und nahm im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der propagierten „Wiedererrichtung des alten Reiches“ nach Friedrich und August Wilhelm Schlegel neue Fahrt auf.⁵⁰⁷ Vermutlich kann diese Rückbesinnung auf das Selbstbewusstsein einer „Dynastie durch Gottes Gnaden“ auch als Gegenreaktion auf den volkssouveränen „Kaiser der Franzosen“ Napoleon verstanden werden. Werner Telesko beobachtet mit der Ausrufung des österreichischen Kaiserreiches 1804 eine zeitliche Korrelation in der Wiederbelebung der Rudolfslegende.⁵⁰⁸ Eine Publikation zu

vorgestellten Figuren nicht unbedingt auch tatsächlich diese Personen zeigen müssen. Dies tut aber dem im Haupttext behandelten Punkt keinen Abbruch.

⁵⁰⁰ Schmidl 1838, S. 158; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 109-110; Häusler 2006, S. 27.

⁵⁰¹ Vgl. dazu u.a. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S.141 und Häusler 2006, S. 38.

⁵⁰² U. a. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 148.

⁵⁰³ Telesko 2006, S. 256.

⁵⁰⁴ Telesko 2006, S. 256-257.

⁵⁰⁵ Rudolf, so heißt es, soll auf der Jagd einem Priester begegnet sein, der einem Kranken die Salbung erteilen sollte. Ein über das Ufer getretener Bach verhinderte das Weiterkommen des Geistlichen, sodass Rudolf ihm sein Pferd gab. Als der Priester nach getaner Arbeit das Pferd zurückbringen wollte, schenkte Rudolf ihm das Tier. Vgl. dazu etwa in einer zeitgenössischen Quelle: Gutermann 1827, S. 42-43.

⁵⁰⁶ Telesko 2006, S. 257. Eine ausführlichere Betrachtung der Rudolfslegende vor dem 19. Jahrhundert findet sich bei Telesko 2006, S. 256-257.

⁵⁰⁷ Telesko 2006, S. 255-256.

⁵⁰⁸ Telesko 2006, S. 257.

Ehren der Annahme des österreichischen Kaisertitels Franzens nennt den Kaiser sogar „FRANZ, zweiter RUDOPH Deinem Stamm“.⁵⁰⁹ Konsequenterweise verdrängte diese wiedererwünschte Konnotation zwischen Herrscher und Glauben die josephinische Auslegung der Politik Rudolfs.⁵¹⁰

Dieser Zeitgeist geht auch an der Franzensburg nicht spurlos vorüber. Die Rückbesinnung auf Rudolf nicht nur als Stammvater, sondern auch dezidiert demutsvollen, gottorientierten Monarchen manifestiert sich neben dem Gemälde des Vorraums zum Lothringersaal⁵¹¹ auch in den en grisaille ausgeführten Lünettenbildern im Habsburgersaal. Die heute zum Teil zerstörten Malereien zeigen jeweils zu den als Statuen zu sehenden Regenten Szenen aus deren Leben. Die Wahl für Rudolf fiel auf die Darstellung seiner Krönung, die insofern interessant ist, als dass sie die Regierung „durch Gottes Gnaden“ legendenhaft verbildlicht: Rudolf schwört anstatt auf das (nicht vorhandene) Szepter auf ein Kreuzifix (Abb. 133).⁵¹² Mit diesem Bildthema greift die Franzensburg ein Motiv auf, das sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute.⁵¹³ Die Aktualisierung der „Pietas Austriaca“ im Zeitalter nach Joseph II. zeigt sich auch in anderen Grisaillegemälden des Habsburgersaales. Die Begegnung Friedrichs III. mit dem Papst vor Rom wird hier ein zweites Mal in der Franzensburg verbildlicht (Abb. 134),⁵¹⁴ Kaiser Karl V. befreit daneben christliche Sklaven (Abb. 135) und Ferdinand II. betet vor einem angeblich zu ihm sprechenden Kreuzifix (Abb. 136).⁵¹⁵

Als zunächst offensichtliche Zäsur in der Ahnenreihe des Geschlechts Habsburgs wird in der Franzensburg die Vermählung Maria Theresias mit Franz I. Stephan von Lothringen empfunden. Die „Habsburger“ und die „Habsburg-Lothringer“ werden räumlich strikt getrennt. Lediglich Maria Theresia, gewissermaßen Dreh- und Angelpunkt in der ganzen Geschichte, tritt sowohl im Habsburger- als auch im Lothringersaal auf. Der unangenehme Einschnitt in der so gern als ununterbrochen und kontinuierlich herrschend propagierten Familienhistorie musste schon im 18. Jahrhundert genealogisch überwunden werden.⁵¹⁶ Aus Anlass der Vermählung seiner Tochter beorderte Kaiser Karl VI. im Jahr 1736 den Historiker Marquard Herrgott, er

⁵⁰⁹ Telesko 2006, S. 261-262. Telesko zitiert auf S. 262 aus „Habsburg. Ein Gedicht Seiner k.k. Majestaet Franz II bei Annahme der Oesterreichischen erblichen Kaiserwuerde allerunterthaenigst zugeeignet von Ferdinand Freiherrn von Geramb“, O. J. [1804], o.O., o. S., S. 18.

⁵¹⁰ Telesko 2006, S. 256.

⁵¹¹ Die gesamte Bildausstattung beruht auf der Kooperation des (katholischen) Glaubens mit dem Geschlecht Habsburg, vgl. u. a. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 142; Telesko 2006, S. 181.

⁵¹² Telesko 2006, S. 266-267.

⁵¹³ Telesko 2006, S. 268. Telesko nennt etwa ein Aquarell Kupelwiesers und ein verschollenes Gemälde von Julius Schmid.

⁵¹⁴ Das andere Bild mit diesem Thema findet sich im Vorraum zum Lothringersaal.

⁵¹⁵ Vgl. dazu u. a. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 149; Häusler 2006, S. 22-26.

⁵¹⁶ Telesko 2006, S. 296.

solle die gemeinsame Abstammung der Familien Habsburg und Lothringen belegen.⁵¹⁷ Marquard Herrgott fabrizierte einen Stammbaum, der mit Haus Elsaß eine gemeinsame Herkunft und mit Etico einen gemeinsamen Stammvater nennt.⁵¹⁸ Nämlicher Graf Etico wird auch in der Franzensburg als verbindende Figur genutzt. Auffällig ist dies in den Deckengemälden des Zweiten Empfangssaals, die mit Etico und Rudolf I. den restlichen dargestellten Personen Maria Theresia, Joseph II., Leopold II. und Franz (wohlgermerkt alle Habsburg-Lothringer) zwei identitätsstiftende Vorfahren voranstellen.

Rudolf, spezifisch habsburgischer Stammvater und Etico, Beweis für die weit zurückreichende gemeinsame Geschichte der Geschlechter Habsburg und Lothringen, verdichten die Hinweise der Franzensburg als ein Denkmal für „das Haus Österreich“. Wenn Daniel Gran beispielsweise schon im 18. Jahrhundert in seinem Deckenfresko „Die Verherrlichung des Hauses Österreich“ des Kaisersaals im Stift Klosterneuburg darstellt (Abb. 137), so fällt auf, dass das „Haus Österreich“ nicht nur die Familien Habsburg und Lothringen beherbergt, sondern auch die Babenberger.⁵¹⁹ Bereits im Kapitel *1.2 Franz und der letzte Ritter – Wem „gehört“ die Franzensburg?* wurde darauf hingewiesen, dass schon Maximilian I. bestrebt war, Stammbäume seiner Familie mit Babenbergern zu erweitern, um eine ununterbrochene Herrschaft zu propagieren.⁵²⁰

„[...] Die glorie und majestät des hauses von Österreich, in dem Babenbergischen Stamme angefangen, in dem Habsburgischen erhöht und in dem lothringischen prosequieret [...]“,⁵²¹ lässt sich dieser Gedanke auch auf das Konzept der Franzensburg ummünzen? Nicht eins zu eins und sicherlich nicht in so deutlicher Weise wie bei Gran, doch Anklänge an diese Vorstellung sind vorhanden.⁵²² Die Familie Babenberg wird nie dezidiert erwähnt, kein Gemälde weist auf sie hin. Aber allein mit dem Abriss der Capella Speciosa, der Babenberger Kapelle schlechthin, die von manchen Besuchenden als originalgetreue Wiederaufstellung in der Franzensburger Kapelle erkannt⁵²³ und in so prominenter Weise in den Bau integriert wurde, kann eine entsprechende Affinität zur Idee des dreifaltigen „Hauses Österreich“ nicht

⁵¹⁷ Telesko 2006, S. 295-296.

⁵¹⁸ Telesko 2006, S. 296.

⁵¹⁹ Telesko 2006, S. 295. Diese Konzeption muss sicherlich auch unter dem Blickwinkel betrachtet werden, dass Stift Klosterneuburg untrennbar mit seinen babenbergischen Stiftern verbunden ist, Anm. der Verfasserin. Zur Gründungslegende des Stifts (Schleierlegende) vgl. u. a. Telesko 2008, S. 200.

⁵²⁰ Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019, S. 145, Kat.-Nr. 44.

⁵²¹ Aus dem Programm des Deckenfreskos, zitiert nach Telesko 2006, S. 295.

⁵²² Vgl. dazu die Beobachtung Teleskos, dass die Rezeption der Babenberger in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts allgemein, vor allem im Vergleich zur dichten literarischen Beschäftigung mit diesem Thema, eher karg ausfiel. Telesko 2006, S. 287.

⁵²³ Vgl. etwa Gaheis 1804b, S. 88 und Weidmann 1823, S. 333.

abgestritten werden. Sieht man sich in der Franzensburg genauer um, so stecken die Anklänge an die Babenberger auch oft im Detail. Die prominenten Wappen Alt- und Neuösterreichs bzw. Fünf-Adlerwappen und Bindenschild⁵²⁴ im Thronsaal an der Decke (Abb. 138) und im mittleren Teil des Thrones selbst (Abb. 139)⁵²⁵ sind heraldische Symbole, welche die Habsburger von den Babenbergern übernommen haben.⁵²⁶ Sicherlich kann man einwerfen, diese Wappen hätten sich auch für die Habsburger bereits so etabliert, dass Besuchende nicht unbedingt eine Verbindung zu dieser älteren Dynastie hätten sehen müssen. In Hinblick auf die besonders in der Literatur beliebte Rezeption der Babenberger im 19. Jahrhundert⁵²⁷ kann eine Assoziation jedoch nicht ausgeschlossen werden. Und auch dass der Thron selbst unter Verwendung von Teilen eines Klosterneuburger (!) Chorgestühls zusammengesetzt wurde,⁵²⁸ trägt, ob nun bewusst oder unbewusst, die Idee eines Hauses Österreich im maximilianischen Verständnis mit. Das Aufgeben der Idee einer „Habsburg“⁵²⁹ als Gegenpol zur Franzensburg mag von Géza Hajós als bedauerlich empfunden werden, eine dadurch fehlende Gegenüberstellung zwischen Vergangenheit und Zukunft lässt sich jedoch in der Programmatik der Franzensburg zu keinem Zeitpunkt konstatieren. „Alt und Neu“ waren immer feste Bestandteile in der Konzeption der Franzensburg, die sich in verschiedensten Narrationsebenen wiederfinden. Als bestes Beispiel hierfür muss der immer wieder durch Maximiliansbezüge strapazierte Vergleich des „letzten Ritters“ mit dem „neuen Ritter“ Franz genannt werden. Im Gegensatz zu einer Kontrapunktion dieser Ideen des Alten und Neuen scheint jedoch vielmehr von Anfang an ein Verweben dieser Konzepte Anspruch der Programmatik gewesen zu sein. Franz und Maximilian werden einander gegenübergestellt und lassen sich doch in der Gestalt eines mystischen Ritters vereinen. Ähnlich geschieht dies mit den Habsburgern und (Habsburg-) Lothringern, die sich räumlich getrennt und doch unter einem Dach in der Assoziationswelt der Franzensburg verbinden. Die vielen Handlungsfäden, die nach und nach durch das Wegfallen der ursprünglichen, dualistischen Planung gezwungenermaßen in der Franzensburg verknüpft wurden, bildeten lediglich ein recht unübersichtliches intertextuelles Netzwerk, das durch eine Aufteilung in die zwei Haupthandlungsstränge „Habsburg“ und „Franzensburg“ wohl nur etwas

⁵²⁴ Zykan 1969, S. 89; Zykan 1969, S. 89; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 126; Häusler 2006, S. 34-35.

⁵²⁵ Das Fünf-Adlerwappen findet sich in der Franzensburg auch alleinstehend im Maßwerk des Glasfensters im Louisenzimmer (siehe Abb. 86). Siehe dazu Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 114.

⁵²⁶ Diem 1995, S. 86; 310.

⁵²⁷ Teleko 2006, S. 287.

⁵²⁸ Zykan 1969, S. 89; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 126; Häusler 2006, S. 34. Zykan erwähnt, dass die Rückwand des Thrones Schnitzwerk aus der Capella Speciosa selbst sei, die letzteren genannten Autor:innen halten ihre Aussage zu einer genaueren Herkunft vage.

⁵²⁹ Zum Motiv der Habsburg im 19. Jahrhundert vgl. das Kapitel „*Die Habsburg*“: *Der Ursprungsort der Dynastie*“ unter Telesko 2006, S. 260-263.

leichter zu entschlüsseln gewesen wäre. Eine Abwertung des Vereinigungsbaus als billigeren Ersatz für das geplante Pendant, der den Rittergau um eine Bedeutungsebene bringt, hält einer genaueren Betrachtung der Programmatik so nicht stand, wenn auch die wirtschaftlichen Umstände zu dieser Lösung geführt haben.

Man mag die Franzensburg nach diesen Ausführungen nun als ein rein dynastisches Denkmal interpretieren können. Liest man jedoch zeitgenössische Reiseberichte und entdeckt dort Sätze wie „[...] Dieses sanfte Gefühl vermischt sich noch mit jenem von heiliger Ehrfurcht, wenn man erinnert wird, daß beynahe alles, was man hier sieht, aus wirklichen Überresten unserer Ahnen besteht“,⁵³⁰ so kristallisiert sich heraus, dass man den Bau von Anfang an auch als ein nationalkulturelles Memoriam verstand, das an „vaterländische Geschichte erinnert“.⁵³¹ Die Ansammlung an Spolien von Gebäuden aus Wien, Nieder- und Oberösterreich sowie dem salzburgisch-tirolerischen Raum⁵³² bietet sich im gegenwärtigen Nationalstaatsverständnis eines „Österreich“ geradezu an, als „nationales“ Monument angesehen werden zu können. Hierzu gilt es jedoch anzumerken, dass der Nationsbegriff für „Österreich“ bis zur Zeit Kaiser Franzens als durchaus kompliziert bezeichnet werden kann. Jahrhundertlang verstand man unter „Österreich“ wechselnde Sachverhalte, die sich von einer Regional- zur Landbezeichnung, dem Titel einer Dynastie und schließlich erneut zu einer Territorialbezeichnung erstreckten.⁵³³ Die „österreichische Monarchie“ sei laut Telesko letztendlich ein aus verschiedenen Territorien und Völkern bestehendes, kompliziertes Politikkonstrukt, dessen einzige Konstante in der Dynastie zu finden ist.⁵³⁴ Auch unter Franz blieb das „Kaisertum Österreich“ ein Vielvölkerstaat.⁵³⁵ Eine „Eintracht der Völker“ propagiert der drei Jahre vor Baubeginn der Franzensburg im Park errichtete Concordiatempel, der antike Bauformen rezipiert und als Reaktion auf die Französische Revolution gewertet wird.⁵³⁶

Wenn nun Chimani in seinen „Vaterländischen Unterhaltungen“ aber davon spricht, für die Franzensburg seien „[...] Haus- und Waffengeräthe aus den ältestenden Zeiten in der ganzen

⁵³⁰ Gaheis 1804b, S. 75. Ähnlich auch Rainold 1822, S. 248 „Mit diesem ist nun unsere Wanderung vollendet durch daß Zauberschloß, welches der magische Stab der Kunst und Geschichte aus längst entschwundenen Jahrhunderten zurückrief, und mit seinem kräftigen Bau mitten in unser Zeitalter hinstellte, um uns in sprechenden Bildern an die wackern Voreltern zu erinnern, und gleichsam als auf einem Denkstein darüber zu setzen: ‚So waren sie.‘“

⁵³¹ Gaheis 1804b, S. 78 in Bezug auf eine Darstellung Stephan Fadingers am Ende der Waffenkammer, den er als „merkwürdigen Mann aus der vaterländischen Geschichte“ bezeichnet.

⁵³² Ottillinger 1998, S. 54-55.

⁵³³ Telesko 2006, S. 44. Vgl. dazu Bruckmüller 2019, S. 10.

⁵³⁴ Telesko 2006, S. 44.

⁵³⁵ Bruckmüller 2019, S. 304; dazu auch unter Bruckmüller 2019 die Kapitel 7.6 *Das Erwachen der Nationen* und 7.7 *Ungarn: Konstitutionalismus, Reform und Nationalismus*, S. 325-343.

⁵³⁶ Bódi/Hajós 1998, S. 93; Hajós 2006, S. 46 und 55-56. Näheres zum Concordiatempel unter Bódi/Hajós 1998, S. 92-95.

*Monarchie [...] herbey geschafft [worden],*⁵³⁷ kommt man nicht umhin, zu hinterfragen, warum „die ganze Monarchie“ beinahe ausschließlich die deutschsprachigen Ländereien umfasst. Die Präferenz des „deutschen“ lässt sich auch in der Häufigkeit des Begriffs „*altdeutsch*“ erkennen, mit der Chimani Ausstellungsstücke bezeichnet⁵³⁸. Wie bereits im Kapitel 2.2 *Des Kaisers neue Kleider: wie inszeniert sich Franz für sein Publikum?* festgestellt wurde, drückt diese Betonung des „altdeutschen“ insbesondere auch das erstarkende „deutsche Nationalbewusstsein“ als Gegenreaktion auf alles „Französische“ aus.⁵³⁹ Diese Entwicklung, die bereits in der Epoche der Aufklärung ihre Wurzeln hat,⁵⁴⁰ verstärkte sich durch die napoleonische Machtergreifung noch zusätzlich.⁵⁴¹ Mit dem „Ritter“ und der „glorreichen Ritterzeit“ fand „Deutschland“⁵⁴² ein Identifikationskonstrukt in einer vergangenen Epoche, in der die damaligen deutschen Länder und ihre Männer als vermeintlich wehrhaft und heroisch vermutet wurden.⁵⁴³ Ähnlich deutschtümelnde Ansätze wurden bereits in Bezug auf die „altdeutsche Tracht“ in der Franzensburg erkannt.⁵⁴⁴ Es wurde jedoch festgestellt, dass aufgrund des habsburgischen Dynastieverständnisses und dem Wunsch nach dessen Repräsentation schlussendlich eine Interpretation dieser Kleidung als „deutschnational“ nicht schlüssig sein kann.

Wer sind nun diese durch das Possessivpronomen „unser“ als kollektive Ahnen erkennbare „*Vorältern*“, deren Geist Gaheis an mehreren Abschnitten seiner Führung⁵⁴⁵ durch die Burg zu spüren vermeint? Eine Interpretation der Franzensburg als allgemein „deutsch“ wäre zu kurz gegriffen. Sie ignoriert, dass sich das damalige „österreichische Nationalbewusstsein“ innerhalb eines erstarkenden „kollektiv-deutschen Nationalbewusstseins“ als eine Art

⁵³⁷ Chimani 1815, S. 24.

⁵³⁸ Dazu Chimani 1815, S. 25: „[...] mit freyen altdeutschen Reimen [...]“; S. 26: „[...] altdeutsche Kleidungsstücke [...]“; [...] altdeutsche Maskerade oder Mummerey [...]“; [...] hier sind alle Geräthe und Ausschmückungen altdeutsch [...]“; S. 28: „[...] altdeutsche Speisegeschirre [...]“; S. 29: „[...] in altdeutscher Tracht [...]“.

⁵³⁹ Schneider 2002, S. 27.

⁵⁴⁰ Vgl. dazu das Kapitel „Die Emanzipationsbestrebungen der Deutschen von den Moden der Nachbarländer von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis vor Beginn der Französischen Revolution“ bei Schneider 2002, S. 13-36. Dazu auch Hajós/Schober 1998, S. 31: „Der Kult des mittelalterlichen Rittertums erreichte in den späten achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch Österreich. Es wurden geheime oder halbgeheime Rittergesellschaften gegründet, die eine neue sentimentale Vaterlandsliebe propagierten und nach eigenen Wurzeln in der – von der Aufklärung verunsicherten – alten Heimat suchten.“.

⁵⁴¹ Schneider 2002, S. 27. Vgl. dazu Bruckmüller 2019, S. 292.

⁵⁴² In Anführungszeichen gehalten, da hier „Deutschland“ als Kollektivbegriff für die deutschsprachigen Territorien verwendet wird und nicht mit dem derzeitigen Nationalstaat Deutschland verwechselt werden darf.

⁵⁴³ Rohwedder 2019, S. 20-21; Maleczek 2009, S. 131.

⁵⁴⁴ Dies kann im Grunde auf die gesamte Parkanlage umgelegt werden, der in seiner Gestaltung schon unter Joseph II. zunehmend die Charakteristika des Französischen und Englischen Gartens vereinte. In dieser Mischung sieht schon Wilhelm Beyer 1784 in seinem Werk „*Die Neue Muse oder der Nationalgarten*“ den Kern des „deutschen“ Nationalstils. Hajós wertet dies aber auch unter der Berücksichtigung der Politik Josephs II., der Aufklärung und Absolutismus zu vereinen versuchte. Vgl. dazu Hajós/Schober 1998, S. 26; 55 und Hajós 2006, S. 44.

⁵⁴⁵ Dazu Gaheis 1804b, S. 69: „[...] die religiöse Wachsamkeit unserer Vorältern“; S. 75: „[...] aus wirklichen Überresten unserer Ahnen [...]“; S. 95: „[...] die hohen Gefühle kraftvoller Ahnen [...]“.

Unterzweig entwickelte und in sich untrennbar mit der Person des dynastischen Herrschers verbunden war.⁵⁴⁶ Österreich ist Habsburg ist Österreich. Kann die Franzensburg also als der Versuch eines nationalbewusstseinsstiftenden Bauwerks für „Österreich“ gedeutet werden?

Die Intentionen in der Wahl der Kostümierung kann gleichsam als Pars pro Totum für die gesamte Anlage gelesen werden. Die Rückbesinnung auf das Mittelalter scheint im ersten Eindruck ein Mitläufer im Zeitgeist der „deutschnationalen“ Ritterverherrlichung zu sein, ähnlich wie die als „altdeutsche“ Tracht bezeichnete Kleidung der Dargestellten in der Franzensburg zunächst als antifranzösischer Akt gelesen werden kann. Analysiert man jedoch genauer, so stellt sich wie bei der Mode heraus, dass man hier zugunsten einer spezifisch dynastischen Interpretation gegenüber einer breiteren „deutschen“ Lesart differenzieren muss. Ähnlich nuanciert muss man in der Gesamtanlage vorgehen. Der überragende Teil der Spolien und Ausstellungsstücke kommt aus Nieder- und Oberösterreich, Wien und Salzburg/Tirol.⁵⁴⁷ Eingedenk der Umgestaltung einzelner Räume und Zubauten aufgrund des Vereinigungsbaus kann sogar festgestellt werden, dass sich die Ausstattung bis etwa 1827 ausschließlich aus niederösterreichisch-oberösterreichisch-Wiener Teilen zusammensetzte, wobei hier wiederum auffallend viele niederösterreichische Bauteile Einzug in die Franzensburg hielten.⁵⁴⁸ Es kann kaum ein Zufall sein, dass damit das Gebiet des alten, babenbergischen „Herzogtums Österreich“ primärer Lieferant der Kulturgüter war.⁵⁴⁹ Die Franzensburg sucht und findet „ihr

⁵⁴⁶ Telesko 2006, S. 46. Genannt sei hier zur ausführlichen Nachlese außerdem folgende Gegenüberstellung der Mittelalterevokation als identitätsstiftende Maßnahme in Deutschland und Österreich von Werner Maleczek, siehe Maleczek 2009, S. 97-132.

⁵⁴⁷ Einzige erwähnenswerte Ausnahmen bilden der Ungarische Krönungssaal, der mit der Decke und einem Schreischrank aus Eger/Cheb böhmische Spolien hat, vgl. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 138; 140 und Häusler 2006, S. 37, und der Habsburgersaal, dessen heute nicht mehr vorhandener Luster laut zeitgenössischen Führern angeblich aus der „[...] Domkirche von Eger in Böhmen“ gewesen sei, siehe Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 150. Häusler hingegen gibt „Erlau/Eger Ungarn“ zu dem Luster an, siehe Häusler 2006, S. 21. Damit vereint der Ungarische Krönungssaal in den Gemälden und den Spolien genau genommen die Königreiche Böhmen und Ungarn, wie es im Ersten Empfangssaal anhand der um 1800 an der Greillensteiner Decke neu angebrachten Wappen Böhmens und Ungarns vorweggenommen wird, vgl. zu den Wappen Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 106; Häusler 2006, S. 26. Letztendlich dominiert natürlich der ungarische Aspekt im Ungarischen Krönungssaal. Dies mag unausgeglichen erscheinen, zumal es keinen Böhmisches Saal in der Franzensburg gibt, andererseits finden sich dezidiert auch nicht habsburgische Könige Böhmens als Gemälde im Ersten Empfangssaal: Georg Podibrad, Karl IV. und dessen Söhne Wenzel und Sigismund, vgl. dazu u.a. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 110. Zudem vermutet Häusler den Wladislawsaal der Prager Burg als Vorbild des Habsburgersaals, siehe Häusler 2006, S. 21. Der Fokus auf Böhmen, Ungarn und Österreich wird auch in den Wappen über den Türen im Habsburgersaal ersichtlich, ebenso sieht man alle drei Wappen prominent über dem Portal im Rittersaal (siehe Abb. 151). Der Wille, Ungarn einen eigenen Raum zu geben, kann als politisches Zugeständnis gewertet werden, da der aufkommende Nationalismus besonders den ungarischen Adel zunehmend unruhig werden ließ und Ungarn im Grunde bereits konstitutionell regiert wurde. Gleichzeitig stellt der Raum auch eine Machtdemonstration gegenüber dem ungarischen Adel da. Vgl. zum Nationalismus in Ungarn Häusler 2006, S. 38; Bruckmüller 2019, S. 341-342.

⁵⁴⁸ Ottillinger 1998, S. 54-55.

⁵⁴⁹ Bruckmüller 2019, S. 82-83; eine Karte dazu hier unter S. 83, Karte 3. Auch wenn Josef Zykan behauptet, das Material sei herangeschafft worden, unerheblich davon wie „[...] teuer der Transport gekommen sein mag [...]“

Österreich“ zunächst ganz der ursprünglichen, noch stark dem Rittermythos verhafteten, Programmatik folgend territorial im mittelalterlichen Österreich. Diese Ausstattung aus dem „alten“ Österreich findet 1827 durch die Spolien aus Salzburg⁵⁵⁰ wiederum eine Entsprechung mit Kunst aus einem Gebiet, das erst 1816⁵⁵¹ endgültig Teil des Kaiserreichs Österreich wurde - „Altösterreich und Neuösterreich (-isches Gebiet)“ in neuer Form sozusagen.⁵⁵²

Auch das Museumskonzept kann als Aspekt der Förderung des Patriotismus gewertet werden. Unter Franz vertrat man die Meinung, „Vaterlandsliebe“ durch Wissensvermittlung über die Eigenheiten, Topografie und Kunst der jeweiligen Länder erwecken zu können.⁵⁵³ Wesentlich war dabei auch das Wissen um die eigene Geschichte⁵⁵⁴ und das Andenken an eine „ruhmreiche Vergangenheit“ „[...] als Ausdruck des bewußten Nicht-Teilhabens am Lärm einer stetig sich wandelnden Welt [...]“ zu wahren, wie es in der Franzensburg in ganz ähnlicher Weise zu Tage tritt.⁵⁵⁵ Wie viele dieser die Vaterlandsliebe fördernden Schriften verbindet die Franzensburg poetische Vergangenheitsverehrung mit „wissenschaftlichen“ Fakten.

Fest steht jedoch, dass man zwischen einem „dynastischen Denkmal Franzensburg“ und einem „nationalen Denkmal Franzensburg“ im Grunde nicht unterscheiden kann. Die gegenseitige Abhängigkeit der Territorial- und Dynastiebezeichnung „Österreich“ manifestiert sich in der Franzensburg, die aufgrund der festen Verschraubung dieser Bedeutungsebenen zu einem „Sowohl-als-auch-Denkmal“ wird. Mit ihren Spolien ist sie buchstäblich ein „Haus Österreich für das Haus Österreich“.

(Zykan 1969, S. 42), darf sicherlich nicht unterschätzt werden, dass die räumliche Nähe zu Laxenburg und der damit einhergehende unkompliziertere Transportweg der Güter die Verwendung niederösterreichischer Bauteile begünstigt haben kann. Siehe dazu Franz Windisch-Graetz, Möbel und Raumkunst der Renaissance in Österreich, in: Rupert Feuchtmüller (Hg.), Renaissance in Österreich. Geschichte-Wissenschaft-Kunst, Horn 1974, S. 289.

⁵⁵⁰ Ottillinger 1998, S. 55.

⁵⁵¹ Telesko 2008, S. 247.

⁵⁵² Zu den Wappen Alt- und Neuösterreichs (nebeneinander zu finden in der Franzensburg etwa im Thronsaal an der Decke und an der Mittelwand des Throns selbst) sei noch zu sagen, dass sich mit der Ausrufung des Kaiserreichs Österreich der Gebrauch derselben änderte: das Wappen Altösterreichs mit den fünf goldenen Adlern auf blauem Grund wurde zum ausschließlichen Symbol des Landes Niederösterreich, während der Bindenschild nun sowohl Zeichen des Hauses Österreich als auch des habsburgischen Staats wurde, vgl. dazu Bruckmüller 2019, S. 292.

⁵⁵³ Telesko 2006, S. 47-48.

⁵⁵⁴ Hierzu erwähnt Telesko vor allem die Schriften Franz Sartoris, der durchwegs Personen aus der Geschichte vorstellt, deren Leistungen für Österreich ausschlaggebend waren, und Leopold Chimani, vgl. dazu Telesko 2006, S. 52-54 und 361-363. Sartori und Chimani schreiben auch über die Franzensburg und den Laxenburger Park, vgl. Sartori 1809, S. 3-31; Chimani 1815, S. 14-33.

⁵⁵⁵ Telesko 2006, S. 49. Telesko bezieht sich hier auf Freiherr von Hormayrs „*Momente aus der vaterländischen Geschichte: Österreichischer Plutarch oder Leben und Bildnisse aller Regenten und berühmten Feldherrn, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des Österreichischen Kaiserstaates*“ (Wien 1807-1814).

4. Man kann dieses Jahrhundert trotzende Werk der Baukunst aus einem doppelten Gesichtspuncte betrachten ...⁵⁵⁶

Ein ästhetisch-kunsthistorischer Reiz der Franzensburg mag auf der Verwendung von Spolien beruhen, die ob ihres Alters und ihrer Geschichte von Zeitgenoss:innen im wahrsten Sinne auch als „altherwürdig“ empfunden worden waren. Die verwirrende Ambivalenz zwischen einerseits auf Authentizität wertlegender Wiederverwertung einzelner Bauteile und der gleichzeitig dadurch immanenten Künstlichkeit dieser unauthentischen Zusammenstellung erkannten schon die frühen Besucher:innen der Franzensburg. *„Man kann dieses Jahrhundert trotzende Werk der Baukunst aus einem doppelten Gesichtspuncte betrachten. Entweder als Sammlung von jenen merkwürdigen Alterthümern, aus welchem es besteht, und die darin aufbewahrt werden, oder als Kunstwerk.“*, schrieb Gaheis.⁵⁵⁷

Dazu kommt der heutzutage oft nur schwer nachvollziehbare Umgang mit der alten Bausubstanz. Jeglicher Respekt, der diesen Stücken zukam, schützte sie nicht vor Veränderung oder gar Verstümmelung zugunsten einer besseren Integration in die programmatischen und stilistischen Ansprüche der Gesamtanlage. Man bemühte sich also aktiv um Authentizität, denn Provenienz und Alter der Stücke wurden in Führungen bekräftigt. Gleichzeitig überzieht man die so sehr erwünschte alte Patina mit einem neuen, idealisierten, überhöhten Anstrich. Letzteres geschieht sowohl praktisch, man denke an die mit imitierter Marmorierung überzogenen Baldachine aus Maria am Gestade in der Spinnstube,⁵⁵⁸ als auch in teilweise bis zur freien Erfindung reichenden Provenienz- und Altersangaben für manche Stücke. Man wünscht also Eklektizismus und Gesamtbild gleichzeitig und verlangt sowohl Authentizität als auch Idealvorstellung in gleicher Weise.

Im Folgenden soll nach Gaheis'schem Prinzip verfahren und die Franzensburg sowohl in ihrer Funktion als Sammlungsort sowie in ihrem Kunstwert untersucht werden. Besonders im Kapitel zum künstlerischen Vermächtnis der Franzensburg soll der Begriff „Gesamtkunstwerk“, der im Zusammenhang mit der Anlage oft fällt, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Auch die Möglichkeit einer Vereinbarung der beiden Kategorien Sammlungswert und Kunstwert soll dabei in Betracht gezogen werden. Diese können nicht unbedingt getrennt voneinander gesehen werden. In gewisser Weise beeinflusst die Stilvielfalt die Narration und umgekehrt, wobei die Frage „Was war zuerst?“ auch nur bedingt zu entschlüsseln ist. Hierzu sollen mit Schloss

⁵⁵⁶ Gaheis 1804b, S. 94.

⁵⁵⁷ Gaheis 1804b, S. 94. Auch Lieselotte Hanzl zitiert dies mit dem Zusatz: *„Vom Zeitzeugen Gaheis wurde die zweifache Bedeutung des neuen Gartengebäudes erkannt und beschrieben [...]“*, siehe Hanzl 1998, S. 36.

⁵⁵⁸ Hassmann 2002, S. 250, Anm. 524.

Neuschwanstein und Burg Kreuzenstein zwei alternative Intentions- und Ausgangsszenarien für historische Stilvariationen in Burgenimitationen des 19. Jahrhunderts vorgestellt und mit der Franzensburg in Relation gestellt werden.

4.1 ... als Sammlung von jenen merkwürdigen Alterthümern aus welchem es besteht, und die darin aufbewahrt werden ...⁵⁵⁹

Sammlungen und Museen, die kulturgeschichtlich relevante Ausstellungsstücke beinhalten, müssen in einem Drahtseilakt die seriöse Musealisierung des Objekts von einer ungenierten Zurschaustellung in trophäenartiger Präsentation unterscheiden.⁵⁶⁰ Die Wertschätzung dem Ausstellungsstück, seiner Geschichte und Provenienz gegenüber zeigt sich im Umgang mit denselben – jedenfalls möchte man das aus heutiger Sicht meinen.

Betrachtet man die Franzensburg unter diesem Blickwinkel, so fühlt man sich schnell bemüßigt, die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Spolie“ strapazieren zu müssen. Es handelt sich um einen Begriff martialischen Ursprungs, spoliare bedeutet „der Kleider berauben“ und meinte in der Antike, dem besiegten Feind die Rüstung abzunehmen.⁵⁶¹ Geht man nun durch die Schauräume der Burg wird man schnell feststellen, dass für moderne Sensibilitäten die schiere Ansammlung an Spolien und deren immanente Entkontextualisierung wohl nur schwer eine respektvolle Herangehensweise an die alten Stücke zu attestieren ist. Schon rund 25 Jahre nach Franzens Tod fand etwa der Bauhistoriker August Essenwein folgende rügende Worte für die Materialbeschaffung: „[...] man wollte dem Werke [...] eine höhere Weihe geben, dass man möglichst viel ‚ächte‘ alte Bestandteile verwendete. Zu diesem Zwecke plünderte und zerstörte man einige mittelalterliche Kunstdenkmale [...].“⁵⁶² Denkt man etwa an die Holzdecke aus der Großen Bibliothek von Schloss Greillenstein (Abb. 140), die zerstückelt wurde, um den Ersten Empfangssaal und das Toilettezimmer zu zieren oder an die für das Louisenzimmer „[...] arg verstümmelt[e], [...] um ihren schönsten Sinn gebracht[e] [...]“⁵⁶³ Intarsiendecke aus Rappottenstein (Abb. 141), so scheint Weidmanns zeitgenössische Einschätzung wirklich beinahe zynisch: „Die uralten Klöster und Stifter des Erzherzogthums, die Besitzer der ältesten Schlösser und Burgvesten des Landes beieferten sich, ihre kostbarsten Denkmale hier niederzulegen, wo sie am besten vor der Zerstörung verwahrt [...]“.⁵⁶⁴

⁵⁵⁹ Gaheis 1804b, S. 94.

⁵⁶⁰ Nierhaus 2014, S. 191.

⁵⁶¹ Meier 2020, S. 15.

⁵⁶² Essenwein 1861, S. 7.

⁵⁶³ Sarne/Polleroß 1989, S. 327-329.

⁵⁶⁴ Weidmann 1823, S. 329.

Die Frage, die man sich unweigerlich stellt, ist folgende: steht das Gesamtbild im Vordergrund oder spielten die Spolien und der Wunsch nach ihrer Erhaltung eine größere Rolle? Dieses Unterkapitel versucht die den Spolien zugeordnete Wertigkeit in der Franzensburg anhand ausgewählter Beispiele zu rekonstruieren. Gleichzeitig soll das Zustandekommen der Sammlung selbst beleuchtet werden und inwiefern die Geber der Spolien entschädigt wurden.

Die Frage von Angebot und Nachfrage lässt sich für die Franzensburg nur sehr differenziert beantworten. Hassmann etwa vermutet aufgrund Franz Jägers Schnitt und Grundriss der Spinnstube (Abb. 142), die standardisierte Baldachine zeigen, dass zum Planungszeitpunkt noch gar nicht feststand, dass man sich diese Bauteile aus Maria am Gestade holen würde.⁵⁶⁵

Hinweise darauf, dass die Abgabe der wertvollen Bau- und Ausstattungssubstanz aber durchaus vom Wunsch nach Konservierung geprägt hätte sein können, finden sich in Bezug auf die Capella Speciosa. So meint Franz Weller, die Kapelle wäre nach der zwangsweisen Entweihung und Schließung am 5. September 1787 nur durch das Intervenieren des Chorherren Willibald Lehrer und des Hofrats Spörk vor einem Abriss und Verkauf verschont worden, „[...] *da sie jedoch zum Gottesdienste nicht mehr verwendet werden durfte, bot sie Propst Floridus zum Baue von Laxenburg.*“⁵⁶⁶. Mit der Wiederverwendung in der Franzensburg wurde der Weiterbestand der Kapelle ab 1799 immerhin teilweise gesichert. Denkmalpflegerische Intentionen dürfen hier aber, wenn überhaupt, nur der Stiftsseite unterstellt werden. Fraglich bleibt, wie getreu Weller 1880 den damaligen Verhandlungsvorgang nacherzählte und ob das Angebot tatsächlich vom Stift aus an Franz ging und nicht umgekehrt. Die ideologische Bedeutungsschwere der Kapelle, als noch von den Babenbergern gestiftetes Werk, darf in einem dem Haus Österreich gewidmetem Denkmalbau nicht unterschätzt werden.⁵⁶⁷

Auch wirtschaftliche Gründe dürften in manchen Fällen ausschlaggebend gewesen sein, warum man Baumaterial von bestimmten Gebäuden beschaffte. So kamen Quadersteine, Dachziegel, Marmor und Eisen aus dem 1792 aufgelassenen Kloster Waldhausen in großen Mengen ab 1800 nach Laxenburg.⁵⁶⁸ Der für Waldhausen zuständige Religionsfonds war über die kaiserlichen Pläne sogar recht froh, da ohnehin schon Teile eingestürzt waren und der Fonds nun nicht mehr für den Abbruch aufkommen musste.⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Hassmann 2002, S. 250, Anm. 524.

⁵⁶⁶ Weller 1880, S. 279.

⁵⁶⁷ Siehe dazu das Kapitel 3.2 *Die Suche nach der eigenen Historie: Die Franzensburg als Denkmal österreichischer und habsburgischer Identität.*

⁵⁶⁸ Hanzl 1998, S. 37.

⁵⁶⁹ Hanzl 1998, S. 37. Lieselotte Hanzls Text zu dieser Sachlage ist gespickt mit Auszügen aus offenbar zeitgenössischen Berichten. So zitiert sie vom „*öden, und der Ruine bloßgestellten*“ Waldhausen, von dem „*ohnedies schon manches eingestürzt*“ gewesen sei und dass der Abbruch eine „*theure Last*“ für den Religionsfonds gewesen sei. Leider sind hierzu keine Fußnoten oder andere Hinweise, aus welcher Quelle diese

Franz Wellers nachträgliche Einschätzung, die Franzensburg sei ein „[...] Beweis der Liebe, welcher Kaiser Franz sich in allen Kreisen erfreute [...]“, da sich „[...] der Adel, die reichen Stifte, Private beeilten [...], ihm für die Sammlung die reichsten und seltensten Geschenke zu machen“⁵⁷⁰ kann also nur mit Vorsicht repetiert werden. Sebastian Brunner⁵⁷¹ behandelt 1861 die Akquisition der Spolien aus den Stiften und Klöstern in einem kurzen Kapitel und schreibt darin von Geschenken, die den Äbten und Propsten als Dank zugedacht wurden. So wurde Propst Floridus, angeblich auf Anraten des „Sammlungsleiters“,⁵⁷² also Schlosshauptmann Johann Michael Riedl,⁵⁷³ „[...] für seine freundliche patriotische Gabe [...]“ mit einem „[...] einfachen goldenen Pestorale sammt Kette [...]“ beschenkt.⁵⁷⁴ Der Klosterneuburger Propst blieb dabei nicht allein, denn: „Der damalige Abt von Heiligenkreuz (Nikolaus, Abt von 1804-1823) bekam dafür [eine Sammlung an Rüstungen, Waffen, kostbaren Einrichtungsstücken und Kunstwerken, Anm.] auf Einrathen vom Kaiser die große goldene Verdienstmedaille sammt Kette. Dieselbe Gabe bekamen auch andere Stiftsvorstände für ähnliche Verdienste, so z. B. der Abt von Zwettl, der unter andern einen Plafond (Deckenetafel) von seltener Schönheit aus einem großen Saale hergab.“⁵⁷⁵

Stellen entnommen wurden. Auch eine tiefere Recherche in der dazu im Anhang angegebenen Literatur und weiteren Quellen kam zu keinem einschlägigen Ergebnis. Das Fehlen der Angaben liegt wohl daran, dass es sich bei Hanzls Text um eine verkürzte, vorzeitige Ausgabe eines geplanten Bandes zur Architektur und Ausstattung der Franzensburg handelt. Dieser Band kam nie zustande. Wissend um die seriöse Recherche Hanzls schien ihr Beitrag aber eine akzeptable Sekundärquelle zu sein.

⁵⁷⁰ Weller 1880, S. 280.

⁵⁷¹ Sebastian Brunner, geb. 1814, gest. 1893, war Geistlicher, Schriftsteller, Historiker und Publizist. Er gilt als Vertreter der konservativen Bewegung zur Erneuerung des katholischen Lebens, Gegner des Josephinismus und Gründer der „Wr. Kirchenzeitung“. Seine Ansichten waren von extremem Antisemitismus geprägt und seine reformatorischen Bestrebungen wurden kampfrhetorisch verfasst. Siehe dazu Ernst Bruckmüller (Hg.), „Brunner, Sebastian“, in: Ders. (Hg.), Österreich Lexikon in drei Bänden, Band I A-G, Wien 2004, S. 181, sowie Peter Autengruber, Sebastian-Brunner-Gasse, in: Peter Autengruber/Birgit Nemeč/Oliver Rathkolb/Florian Wenninger, Forschungsprojektendbericht. Straßennamen Wiens seit 1860 als „Politische Erinnerungsorte“, Wien 2013, S. 45-46, URL: <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/strassennamenbericht.pdf> (02.12.2022). Brunners Berichte was Gegenleistungen von kaiserlicher Seite für die Abgabe von Spolien betrifft sind allerdings die einzigen, die dezidiert die jeweiligen Geschenke benennen. Weiters hält er durch seine Korrespondenz mit dem Stiftsprälaten Edmund Komaromy von Heiligenkreuz als einziger (nach derzeitigem Forschungsstand) dessen im Haupttext behandeltes Erlebnis zur Rüstungssammlung fest. Daher musste auf diese Quelle zurückgegriffen werden.

⁵⁷² Brunner 1869, S. 382.

⁵⁷³ Johann Michael Riedl wird von Ottillinger scherzhaft auch als „kaiserlicher Antiquitäteneinkäufer“ bezeichnet, der in „regelrechten ‚Shopping-Touren‘“ Schlösser, Stifte, Klöster und Burgen auf der Suche nach Ausstellungsstücken und Spolien abklapperte, siehe Ottillinger 1998, S. 54. Einen Einblick in die Arbeitsweise Riedls gibt eine zeitgenössische Quelle aus Eger, die berichtet, Riedl habe beim Anblick von Kunstgegenständen gemeint, dass jene „[...] Antiquitäten sehr passend wären für das kaiserliche Lustschloß Laxenburg und S. Majestät Kaiser Franz diese Andenken gewiß recht huldvoll aufnehmen würde.“, siehe Sarne/Polleroß 1989, S. 334, dort laut Anm. 42 zitiert nach Vinzenz Prökl, Chronik der Stadt Eger 2 (Eger o. J.) S. 1041. Riedl dürfte auch den Abtransport der Gegenstände vor Ort überwacht haben, so in Eger etwa mit einem Hoftischlergesellen und dem Egerer Meister Scharnagel, siehe Sarne/Polleroß 1989, S. 334.

⁵⁷⁴ Brunner 1869, S. 382.

⁵⁷⁵ Brunner 1869, S. 382. Der angesprochene Plafond aus Stift Zwettl befindet sich heute im Thronsaal der Franzensburg.

Der Egerer Scharfrichter Karl Huß hielt für das Jahr 1827 sogar einen Verkauf fest: „Den 4. April ist Herr Michael Riedl, k.k. Rath, Schloß-Hauptmann, Bau- und Gartendirektor zu Laxenburg und der übrigen k.k. Lustschlösser, aus Wien in Eger angekommen, die gekauften Sachen abzuholen. Dem bürgerlichen Glasermeister (Andreas) Riedl wurde für seine im 17. Jahrhundert von Tischlermeister Adam Eck gemachten sehr schön vertafelten und mit Figuren gezierten zwey Zimmer mit 680 fl. Conventionsmünze bezahlt.“⁵⁷⁶

Im gleichen Jahr verschenkte jedoch der ursprüngliche Besitzer Graf Kuefstein einen der beiden Greillensteiner Plafonds angeblich nicht ganz freiwillig. Überdies hätte die Familie später von Kaiser Franz Joseph I. die Rückgabe bestätigt bekommen. Diese Informationen beruhen allerdings rein auf mündlicher Familientradierung der Kuefsteiner⁵⁷⁷ und die Decke befindet sich bis heute im Lothringersaal der Franzensburg.

Anhand der Greillensteiner Decken lässt sich außerdem der unterschiedliche Umgang mit den Sammlungsstücken sehr gut darstellen. Wie bereits erwähnt, wurde der Plafond der „Großen Bibliothek“ bereits um 1800 nach Laxenburg gebracht und an die örtlichen Gegebenheiten angepasst, indem man sie zerstückelte und auf zwei Räume aufteilte.⁵⁷⁸ Mit einigem zeitlichen Abstand, nämlich erst 1827, wurde die zweite Holzdecke aus der Greillensteiner Ahnengalerie geliefert, die für den Lothringersaal im Vereinigungsbau gedacht war.⁵⁷⁹ Diesmal musste sich jedoch die Franzensburg der Spolie fügen und der Saal wurde in seinen Dimensionen an die Decke angepasst.⁵⁸⁰ Ob man in diesen 27 Jahren eine denkmalpflegerische Eingebung hatte, sei dahingestellt.

Immerhin kann man feststellen, dass man diese Decke, ob nun mit oder ohne ganz freiwilliger Zustimmung, nicht einfach um des Habens Willen einzog, sondern sich anhand des eigens in der passenden Größe gebauten Raums doch eine bestimmte Intention feststellen lässt. Das kann man von anderen Sammlungsgegenständen nicht behaupten: manche ergatterten Glasgemälde hortete man jahrelang unverrichteter Dinge im Laxenburger Depot, da aufgrund der Menge an angehäuften Kunstgegenständen schlicht die Unterbringungsmöglichkeiten in der

⁵⁷⁶ Sarne/Polleroß 1989, S. 334. Polleroß und Sarne zitieren auf S. 334, Anm. 34 wie folgt: „Zitat aus der handschriftlichen Chronik des Egerer Scharfrichters Karl Huß zum Jahr 1827: Heribert Sturm, Das Archiv der Stadt Eger (Eger 1936) S. 29.“ Die Spolien befinden sich heute im Ungarischen Krönungssaal.

⁵⁷⁷ Sarne/Polleroß 1989, S. 324, Anm. 14. Die Rückgabe unterblieb aufgrund angeblicher finanzieller und technischer Schwierigkeiten.

⁵⁷⁸ Sarne/Polleroß 1989, S. 327.

⁵⁷⁹ Sarne/Polleroß 1989, S. 324. Zusammen mit der Decke kam auch das Portal des Lothringersaals im Jahr 1827 aus Greillenstein nach Laxenburg.

⁵⁸⁰ Sarne/Polleroß 1989, S. 324-325.

Franzensburg ausgingen. Man nutzte sie als Reserve für etwaige Reparaturen und schickte sie schließlich 1883 nach Steyr, wo sie in der Stadtpfarrkirche einen Platz fanden.⁵⁸¹

Schlimmer erging es wohl manch anderen Sammlungsgegenständen, sofern man einer Anekdote des Stiftsprälaten Edmund Komaromy von Heiligenkreuz Glauben schenken darf. Dieser berichtete Sebastian Brunner, er habe im Jahre 1848 bei einem Wiener Antiquitätenhändler „eine sehr schön gearbeitete Casette“ und eine „Rüstung mit Gold eingelegt“ vorgelegt bekommen und zu seinem Erstaunen auf beiden Stücken das Heiligenkreuzer Stiftswappen entdeckt.⁵⁸² Komaromys Misstrauen schien geweckt, denn wie er weiter ausführt „[...] hat das Stift ehemals besonders schöne Rüstungen besessen, welche nach Laxenburg abgeliefert wurden. Ich fragte den Trödler, von woher ihm diese Gegenstände zugekommen? Er sagte mir: ‚Aus einer Stadt in Deutschland‘.“⁵⁸³ Eine Woche später seien die Stücke bereits verkauft gewesen.⁵⁸⁴

Und auch wenn Komaromy einräumend festhält, es sei „[...] natürlich sicher, daß Kaiser Franz von diesem Verfahren mit den eingesammelten Gegenständen nichts wußte [...]“⁵⁸⁵, so illustriert diese Geschichte wohl in besonderer Weise das Hauptproblem, das sich in der Sammlungsgeschichte und Sammlungsweise Riedls auftut: man führte offenbar, wenn überhaupt, nur sehr locker über die erhaltenen Gegenstände und die damit verbundenen Verhandlungen, Verkäufe und Schenkungen Protokoll.⁵⁸⁶ Dass dies ein mögliches Abhandenkommen begünstigte, liegt auf der Hand. Gleichzeitig erleichterte es den relativ freien Umgang mit historischen Fakten in den Führungen der Franzensburg, schließlich konnte man gegenteilige Behauptungen mangels Inventarführung nicht beweisen. Sicherlich kann man Michael Riedl aber nicht unlautere Absichten vorwerfen, vielmehr mag der Grund im hohen Auftraggeber liegen, in dessen Namen er gehandelt hat. Franzens Allmachtsanspruch als Kaiser machte schließlich auch vor Bau- und Kunstwerken nicht halt und wie man an der Kuefsteiner

⁵⁸¹ Winkler 1998, S. 70. In den 1870ern vermutete man außerdem, dass die Unterbringung von überschüssigem Spolienmaterial mit ein Grund für den Bau der Rittersäule gewesen sein könnte, siehe Hanzl-Wachter 2006, S. 193-195.

⁵⁸² Brunner 1869, S. 383.

⁵⁸³ Brunner 1869, S. 383.

⁵⁸⁴ Brunner 1869, S. 383.

⁵⁸⁵ Brunner 1869, S. 383.

⁵⁸⁶ Man vergleiche dazu die bedauernde Bemerkung Albert Ilgs „[...]“, dass leider der Arrangeur der neuen Ritterburg [...] Michael Riedl Edler von Leuenstern [...] gar nicht dafür Sorge trug, dass über die für die Franzensburg erworbenen Objekte ein Inventar errichtet worden wäre, aus welchem ihre Provenienz zu ersehen sein würde. So ist es eben gekommen, dass die späteren Verzeichnisse der Laxenburger Kunstsachen für die kunsthistorische Forschung ohne alles Resultat bleiben, indem bloß das Vorhandensein der Gegenstände aus ihnen constatierbar, aber keineswegs ihre Herkunft und Erwerbung oder Uebertragung nachzuweisen ist. Somit sind unsere historischen Nachrichten bei allen kaiserlichen Kunstbeständen nirgends weniger genügend als gerade bei Laxenburg.“, vgl. Ilg 1890, S. 102.

Familienüberlieferung erkennt, stand ein Ablehnen des kaiserlichen Wunsches auch nicht wirklich zur Debatte.

Somit muss man bei all diesen Ausführungen abschließend feststellen, dass hier keine Sammlung einem Kunstwerk vorrausgegangen ist, sondern eine Sammlung dezidiert für den Zweck des Baus der Franzensburg angelegt wurde. Die Spolien wurden offenbar aus sehr unterschiedlichen Gründen ausgewählt. Eine Unterscheidung, ob der museale Aspekt der Franzensburg ausschlaggebend für die Beschaffung von Baumaterial und Ausstattung waren oder ob sich dieser durch die massenhafte Anhäufung an Gegenständen mitentwickelte, lässt sich nicht unbedingt fällen. Weidmann bringt wohl doch einen wichtigen Punkt, denn sein eingangs zitierter Satz geht weiter: *„Die uralten Klöster und Stifter des Erzherzogthums, die Besitzer der ältesten Schlösser und Burgvesten des Landes beieferten sich, ihre kostbarsten Denkmale hier niederzulegen, wo sie am besten vor der Zerstörung verwahrt, endlich ein Ganzes bildeten, das, wiederholt gesagt, in Europa nicht seines Gleichen hat.“*⁵⁸⁷

*„Endlich ein Ganzes“*⁵⁸⁸ sollten also die wichtigsten und schönsten Kunstgegenstände Österreichs zusammen auf einem Fleck bilden, wie ein physisch gewordenes Haus Österreich für das Haus Österreich – im Folgenden soll also die Frage nach dem der Franzensburg eigenen Kunstwert behandelt werden und inwiefern ihre Spolien die Ikonologie maßgeblich beeinflussen.

4.2 ... oder als Kunstwerk⁵⁸⁹

Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ wird bisweilen für die Franzensburg inflationär gebraucht und repetiert, ohne den einenden Faktor näher zu definieren. Die bisherigen Kapitel haben gezeigt, dass es sich bei der Franzensburg und dem Rittergau um eine Anlage handelt, die nicht nur ästhetisch, sondern insbesondere inhaltlich in ihren verschiedenen Narrationen verstanden werden will und muss. Fragt man nun nach einem „Gesamtkunstwerk Franzensburg“, so muss man unweigerlich zwischen einem stilistischen und einem erzählerischen Konzept unterscheiden.

Stilistisch betrachtet wird man nun in einer *„Sammlung von [...] merkwürdigen Alterthümern“*⁵⁹⁰ vermeintlich zwangsweise auf keinen gemeinsamen Nenner kommen. Eine „Ansammlung“ allein ergibt schließlich noch kein Kunstwerk. Hinzu kommt allerdings, dass

⁵⁸⁷ Weidmann 1823, S. 329.

⁵⁸⁸ Weidmann 1823, S. 329.

⁵⁸⁹ Gaheis 1804b, S. 94.

⁵⁹⁰ Gaheis 1804b, S. 94.

diese Altertümer nicht rein konservatorisch-museal zum Bestaunen aufgestellt, sondern rekontextualisiert und verändert wurden. Entscheidend müsste also die Aufbereitung dieser stilpluralistischen Ausstellungsstücke sein, die bei näherer Betrachtung formal einem in sich schlüssigen Stilverständnis folgt.

Die Fülle an uneinheitlichen Spolien aus verschiedenen Epochen findet in einem bewusst unregelmäßig angelegten Gebäude Platz.⁵⁹¹ Der Grundriss der Franzensburg (Abb. 143) folgt keiner strengen Symmetrie, sondern, wie es schon Heinz Biehn so treffend beschrieb, fällt es „[...] schwer, die Orientierung nicht zu verlieren, denn die Trakte mit ihren Gängen, Stiegen und Treppen scheinen ineinander verschachtelt [...]. Es herrscht ein Prinzip des Ziellosen, das ständig optische Überraschungen bereit hält.“⁵⁹² Diese Variation an Eindrücken beschränkt sich nicht nur auf die Innenräume, sondern überträgt sich auch auf die abwechslungsreichen Aussichten an den Ringmauern und fügt sich schließlich in das verschlungene Wegesystem des Rittergaus selbst ein.⁵⁹³ Einen Teil der Harmonie macht also die durchgehende Unregelmäßigkeit aus, die auf überraschende Blickwinkel und Stimmungsbilder abzielt. Man kann also sagen, dass man mit der Franzensburg in gewisser Weise die gartentheoretischen Devisen des ausgehenden 18. Jahrhunderts aus England auf die Architektur übertrug.⁵⁹⁴

Gleichzeitig kann man Tendenzen zur Vereinheitlichung, beziehungsweise formalen Bezugnahme erkennen. Auf die ab 1808 zunehmend ähnliche Aufbereitung des Louisenzimmers und des Thronsaals wurde bereits hingewiesen.⁵⁹⁵ Jeweils zwei Historien Gemälde, sowohl eine Zeremonie als auch ein Bankett zeigend, flankieren hierbei ein Hauptmotiv: im Louisenzimmer ist dies das mittig über dem Kamin platzierte Porträt der dritten Gemahlin des Kaisers, im Thronsaal befindet sich der mit einem Baldachin bekrönte Thron zwischen den Historienszenen. Entlang der Wände auf der Gemälde Seite läuft in beiden Räumen eine Bank, deren Rückenlehne Wappen schmückt. Gegenüber findet sich sowohl im

⁵⁹¹ Vgl. Hanzl 1998, S. 40; 44-45.

⁵⁹² Biehn 1970, S. 90. Vgl. dazu auch Oehlers zeitgenössische Beobachtung: „Die winkelige Bauart, die unsymmetrischen (sic!), mit Glasmahlereyen versehenen Fenster bereiten den Eindruck vor, welchen das Innere des Schlosses hervor bringen soll.“, Oehler 1807, S. 151-152 (siehe dieses Zitat auch unter Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, S. 135.).

⁵⁹³ Man vergleiche hierzu die Eindrücke Gaheis', der etwa schreibt: „Man kann sie [die Ringmauer] auf der sogenannten offenen Mordgalerie ganz umgehen, und genießt durch die vielen Schußcharten die abwechselnden Aussichten.“, Gaheis 1804b, S. 70, sowie „Von hier gelangten wir in den überraschendsten Wendungen am See, zum Carousel-Platz.“, Gaheis 1804b, S. 91.

⁵⁹⁴ Die englische Garteninszenierung zielte darauf ab, Besucher in verschiedene „moods“ zu versetzen. Diese Empfindsamkeit sollte im besten Falle einen ästhetisch induzierten Läuterungsprozess entfachen. Siehe dazu Busch 2005, S. 227.

⁵⁹⁵ Siehe hierzu Genaueres im Kapitel 3.1 *Vom römisch-deutschen Kaiser zum österreichischen Monarchen: die Franzensburg als Biografie ihres Auftraggebers.*

Louisen- als auch im Thronzimmer ein motivreiches Glasgemälde in Maßwerkfassung, während Holzplafonds an den Decken Verwendung fanden.

Ähnlich verhält es sich mit der Spinnstube und dem Altarraum der Kapelle. Beide in ihrer Dimension etwa gleichgroßen Räume haben einen runden Grundriss und werden mit einer Kuppel bekrönt (Abb. 144 und 145). Das Licht kommt dabei durch einen Laternenaufsatz effektiv von oben. Selbst Figuren finden sich sowohl in der Spinnstube (eine fingierte, idealisierte Ahnenreihe, siehe Abb. 31), als auch im Altarraum (hier passend zum sakralen Thema die zwölf Apostel, ein Schmerzensmann, der Hl. Christophorus und Johannes der Täufer, Abb. 146).

Die zerstückelte Capella Speciosa zieht hingegen nicht nur aufgrund ihrer charakteristischen Marmorfarbe einen roten Faden durch die Anlage. Die einzelnen Platten und Säulen fanden, wie schon öfter beschrieben, in großem Stil im Speisesaal und in der Burgkapelle ihre Verwendung. Unscheinbarer oder fragmentierter finden sich rote Säulen im Inneren Burghof (Abb. 147) und im Rittersaal (Abb. 148),⁵⁹⁶ sowie rote Marmorplatten im Becken des Ritterbades⁵⁹⁷ (Abb. 149) wieder. Auch die Rittersäule im Park soll mittels einer Säule aus der Babenbergerkapelle entstanden sein.⁵⁹⁸ Sicherlich kann man hinter der Wiederverwertung dieser Spolien einen rein wirtschaftlichen Zweck vermuten.⁵⁹⁹ Irgendwo müssen die Reste schließlich eingebaut werden. Interessanterweise kann man gerade anhand des roten Marmors einen deutlichen Versuch der gestalterischen Einheitlichkeit erkennen. Der charakteristische Stein wurde nämlich in mehreren Räumlichkeiten durch Imitation rezipiert. (Gips?-)Säulen und Pilaster mit roter Marmorierungsbemalung statten etwa das Schlafzimmer aus (Abb. 150), im Rittersaal findet man sie in der Architekturmalerei an den Wänden (Abb. 151). Rote Platten als Wandmalerei erkennt man auch in der Gerichtsstube (Abb. 152) und im Louisenzimmer (Abb. 153). Aquarellierte Lithographien des Louisenzimmers (Abb. 154) lassen vermuten, dass der gesamte untere Teil der Fensterwand mit Imitationen von Marmorplatten ausgestattet war, heute ist dieser Bereich braunrot getüncht. Ähnlich verhält es sich mit Lithographien zu den Fensterseiten des Ersten Empfangszimmers (Abb. 155) und des Thronsaals (Abb. 156), beide Bereiche sind heute ebenfalls in braunrot gehalten. Auch dass rötliche Wandfarbe, vermutlich im Zuge einer Restaurierung, verwendet wurde, spricht für eine immerhin farbliche

⁵⁹⁶ Zykan 1969, S. 94; Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/ Winkler 1998, S. 100-10; Häusler 2006, S. 42.

⁵⁹⁷ Zu den Marmorplatten im Ritterbad siehe Häusler 2006, S. 18.

⁵⁹⁸ Hanzl-Wachter 2006, S. 193-195.

⁵⁹⁹ Schon 40 Jahre nach Franzens Tod hatte man diesen Eindruck. Quirin von Leitner merkte etwa bezüglich der Rittersäule an: „Die Ritter- oder Jurisdictionen-Säule [...] ist ein barockes Bauwerk nach Riedl's Phantasie, und zeigt dessen ökonomisches Bestreben, alles noch vorhandene Material, welches bei der Franzensburg keine Verwendung finden konnte, hier unterzubringen“, Quirin von Leitner, Monographie des kaiserlichen Lustschlosses Laxenburg, Wien 1878, S. 22, zitiert nach Hanzl-Wachter 2006, S. 195.

Annäherung an ehemals marmorierte Wände. Die erwähnte noch vorhandene Imitation von rotem Marmor im Louisenzimmer (siehe Abb. 154) untermauert diese Vermutung. Zudem kann man auch in den rot marmorierten Postamenten der Statuen im Habsburgersaal den Versuch einer Anlehnung an das Material der Capella Speciosa erkennen.⁶⁰⁰

Neben diesen offensichtlichen Bezügen auf die Materialität und die Formen des Klosterneuburger Bauwerks wurden auch andere Mittel genutzt, um wiederkehrende Motive in der Franzensburg und im Rittergau erkennen zu lassen.

Charakteristisch sind etwa die rot-weiß gestreiften Türen in der Dachgalerie (Abb. 157), die sich bis heute auch an den Richterlogen des Turnierplatzes finden (Abb. 158). Auf einem Entwurf um 1798 zum Turnierplatz (Abb. 159) und einer Photographie von 1896 (Abb. 160) erkennt man die, heute nicht mehr vorhandenen, spitz zur Mitte hinauflaufenden Streifen auch auf den Gittern der Kaiserloge.

Des Weiteren treten zwei Kapitellformen gehäuft auf. Für den Speisessaal wurden die originalen Kapitelle der Capella Speciosa abgeschlagen und durch golden bemalte Gipsneuschöpfungen ersetzt.⁶⁰¹ Man kann hierbei unterscheiden zwischen einer doppelt und einer einfach mit Knospen bekränzten Variation. Die Doppelkränze finden sich an den Bündel- und Eckpfeilern (Abb. 161), die reduziertere Version schmückt die Säulen der Blendarkaden (Abb. 162). Die gleichen Doppelkranzkapitelle wurden an den Spolien im Rittersaal angebracht (siehe Abb. 148) und auch die dort durch Architekturmalerei fingierten roten Säulen weisen diese Form auf (siehe Abb. 151). Wesentlich häufiger tritt das einkränzige Motiv auf. Es wurden damit die Säulen des Schlafzimmers (siehe Abb. 150), des Fährturms (Abb. 163), des Pfaffensturenturms (Abb. 164), des Inneren Burghofs (Abb. 165) und des Turnierplatzes (Abb. 166) ausgestattet. Doch auch auf manchen Möbelstücken findet sich eine nur geringfügig differente Variante⁶⁰² dieser Kapitelle, so etwa am Gerichtstisch (Abb. 167), am Altartisch (Abb. 168) und dem Gestell des Spieltisches (Abb. 169). Ob hinter dieser häufigen

⁶⁰⁰Zu erwähnen seien außerdem die Steinböden, für deren Musterung häufig rotes Material verwendet wurde. Interessant ist hierbei, dass man in den Räumlichkeiten des Vereinigungsbaus ab 1822 vermehrt auf Terrazzoböden setzte.

⁶⁰¹ Auffällig ist dabei die offenbar bewusste Beibehaltung der originalen Kapitelle in der Burgkapelle. Wahrscheinlich wollte man hier den originalen Eindruck beibehalten, um die Provenienz und das Alter dieser Spolien besonders hervorzuheben, zumal diese Kapelle anscheinend als vermeintlich originalgetreuer Wiederaufbau des Herkunftsbaus gelten sollte und von manchen Zeitgenoss:innen wohl auch als solcher erkannt wurde. Man vergleiche etwa Weidmanns Anmerkung: „*Im Jahre 1799 wurde sie [die Capella Speciosa] abgebrochen, die Stücke mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit nach Lachsenburg gebracht, und hier wieder ganz zusammen gesetzt. [...] Es gewährt ein ganz eigenes Gefühl, diese uralte Kapelle zu betreten, welche schon den ritterlichen Babenbergern zur Andacht diente.*“, Weidmann 1823, S. 333. Genaueres dazu im Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?*

⁶⁰² Dabei handelt es sich nur um geringe Abweichungen im Aussehen der floralen Motive, der charakteristische singuläre Kranz mit reduzierterem Schaft bleibt überall zu erkennen.

Wiederholung⁶⁰³ nun der Wunsch nach einem halbwegs einheitlichen Erscheinungsbild stand oder man ökonomische Gründe hatte, sei dahingestellt. Die aufwendige Praxis des Abschlagens alter Kapitelle und anschließender Neumodellierung im Speise- und Rittersaal spricht aber doch für eine ästhetisch motivierte Lösung.

Ähnliche Fragen muss man sich stellen, wenn man die Turnierszenen in den Glasfenstern der Wohnung des Burgvogts (siehe Abb. 34) und der Neuen Vogtei (siehe Abb. 35) mit den Fresken der Kaiserloge am Turnierplatz (siehe Abb. 36) vergleicht. Die Glasgemälde Gottlob Samuel Mohns in der Wohnung des Burgvogts sind heute nicht mehr vorhanden, ebenso verloren sind die Fresken.⁶⁰⁴ Anhand der Fotos aus dem frühen 20. Jahrhundert lässt sich allerdings feststellen, wie sehr sich die Szenen ähneln. Sie dürften allesamt zu einem Großteil vom maximilianischen Turnierbuch „Freydal“⁶⁰⁵ inspiriert worden sein. Die Übereinstimmungen liegen also in der gemeinsamen, bewährten Vorlage begründet, doch auch hier kann man kaum zwischen intendiertem oder aus einender Inspiration „zufällig“ entstandenem Wiedererkennungswert differenzieren.

Deutlicher zeigt sich der Hang zur Gesamtidealisierung in den neun Baldachinen der Spinnstube, wobei vermutlich bis zu sechs davon aus der Kirche Maria am Gestade stammen dürften.⁶⁰⁶ Den von Hassmann als sicher aus Maria am Gestade kommend identifizierten Spolien⁶⁰⁷ wurden allerdings Teile abgeschlagen und alle neun Baldachine mit einer Marmortünche versehen, sodass jegliche Materialunterschiede getilgt wurden.⁶⁰⁸ Hassmann

⁶⁰³ Zu erwähnen wäre außerdem der vergoldete Schlussstein mit floralen Kränzen im Speisesaal (hier fungiert dieser auch als Lusterhalterung), der im Rittersaal ebenso die Kuppelmitte schmückt.

⁶⁰⁴ Die Glasgemälde Mohns dürften um 1825 entstanden sein, siehe Winkler 1998, S. 71, Abb. 43. Die Glasgemälde im Schlafzimmer der Neuen Vogtei stammen von Anton Kothgasser und sind auch signiert. Zykan meint, dass diese Fenster „zu den frühesten der Franzensburg [gehören]“, vgl. Zykan 1969, S. 108. Laut Winkler sind sie aber nachweislich erst um 1845 entstanden, siehe Winkler 1998, S. 68-69; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 161. Auch Häusler gibt hier um 1845 an, Häusler 2006, S. 44. Wann die Fresken des Turnierplatzes gemalt wurden, ist kaum sicher zu sagen. Weder zeitgenössische Beschreibungen noch Darstellungen des Turnierplatzes erwähnen sie beziehungsweise zeigen sie. Lediglich Albert Ilg schreibt im Jahr 1882: „Zwei große Darstellungen von Turnieren im romantisch-theatralischen Costüm der Ritterzeit. Leimfarbenmalerei von Swoboda in Wien. Werthlos.“, OmeA SR 154/4 Verzeichnis der in den Hofgebäuden vorhandenen Werke der Malerei und Skulptur von Dr. Albert Ilg, zitiert nach Hanzl-Wachter 2006, S. 193, Anm. 642.

⁶⁰⁵ Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 161. Neben dem „Freydal“ werden hier bezüglich möglicher Vorlagen für die Fenster der Neuen Vogtei auch Holzschnitte des „Weißkunig“, „Theuerdank“ und der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ genannt. Das unmittelbarste Vorbild dürfte aber der „Freydal“ gewesen sein, da manche Darstellungen beinahe ident mit den Glasgemälden sind. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auf die Fresken des Turnierplatzes und die Fensterbilder der Wohnung des Burgvogts umlegen.

⁶⁰⁶ Hassmann 2002, S. 250.

⁶⁰⁷ Die genaue Zuschreibung Hassmanns lautet wie folgt: die Baldachine 1, 7, 9 (die Nummerierung folgt dem Uhrzeigersinn vom Eingang in die Spinnstube aus) stammen aus dem Langhaus der Kirche, allerdings wurden Teile abgeschlagen, Nr. 2, 6, 8 entstanden um 1800, Nr. 3, 4, und 5 können nicht sicher zugeordnet werden, vgl. dazu Hassmann 2002, S. 251-252.

⁶⁰⁸ Hassmann 2002, S. 250, Anm. 524.

merkt an, dass Franz Jägers Schnitt und Grundriss der Spinnstube standardisierte Baldachine darstellt (siehe Abb. 142), was darauf hinweist, dass zum Planungszeitpunkt der Spinnstube um 1798 noch gar nicht feststand, woher man die Spolien beschaffen könnte.⁶⁰⁹ Hier musste also die ursprüngliche Substanz deutlich hinter einem idealen Gesamtbild zurückstecken. Der Unterschied zur Zerstückelung der Kassettendecken besteht dabei im ästhetischen Einheitsbestreben, während die Holzdecken aus Platzgründen verkleinert oder zerteilt wurden.⁶¹⁰

Möchte man als Maßstäbe für ein Gesamtkunstwerk Einheit der Zeit, des Stils und der daran arbeitenden Künstler:innen verstehen, so bieten sich in der Franzensburg drei Haupträume an, deren Bestimmungen nicht unterschiedlicher sein könnten: Das Schlafzimmer der Burgfrau, die Gerichtsstube und das Verlies.⁶¹¹ Das Verlies kommt gänzlich ohne Spolien aus, die Gerichtsstube verdankt lediglich ihre Fenster der Kartause Gaming⁶¹², und das Schlafzimmer gilt bis heute als Hauptbeispiel für eine Gesamteinrichtung im Stil der „Laxenburger Gotik“ (Abb. 170).⁶¹³ Hierbei muss man allerdings erwähnen, dass das vermutlich bis zur

⁶⁰⁹ Hassmann 2002, S. 250, Anm. 524. Siehe dazu auch das Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?*.

⁶¹⁰ Besonders deutlich wird dies im Louisenzimmer mit der Kassettendecke aus Rappottenstein, die laut Sarne und Polleroß „*arg verstümmelt*“ und „*um ihren schönsten Sinn gebracht*“ wurde, um in der Franzensburg Platz zu finden, siehe Sarne/Polleroß 1989, S. 329.

⁶¹¹ Man könnte eventuell auch das Oratorium dazu zählen, das bis auf eine Rosette aus der Kartause Gaming (die heute nur noch in wenigen Resten vorhanden ist) nicht mit nennenswerten Spolien ausgestattet wurde. Es befand sich dort „*1 Bank von Eichenholz*“ und „*1 Fußschammel mit rothem Sammet überzogen und mit Gold bestickt*“, vgl. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 130. Bei dem „*Fußschammel*“ könnte es sich um den zurzeit im Schlafzimmer der Neuen Vogtei stehenden handeln. Eine Bank befindet sich noch heute im Oratorium, zusammen mit zwei ungepolsterten Betschemeln. In zeitgenössischen Beschreibungen wird das Oratorium entweder gar nicht oder nur namentlich ohne nähere Beschreibung erwähnt, siehe etwa Gaheis 1804b, S. 89 und Widemann 1805, S. 85. Abgesehen davon wurde der Raum mit gotisierender Architekturmalerei en grisaille versehen. Da die Herkunft der Einrichtung aber unsicher ist und der Raum zudem nur selten erwähnt wurde, konzentriert sich der Text auf die prominenteren Beispiele. Auch die Wohnung des Burgvogts wird nicht berücksichtigt, wo zwar ein Teil der Glasgemälde und die Wandmalerei aus dem frühen 19. Jahrhundert stammten, jedoch das Bett, die Rosette aus Gaming und die Trachtenbilder als Spolien gezählt werden können. Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 103; Häusler 2006, S. 43.

⁶¹² Siehe dazu ausführlich unter Buchinger/Oberhaidacher-Herzig/Wais-Wolf 2017, S. 206.

⁶¹³ Ottillinger 1998, S. 50; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 121. Hierzu sei zu nennen, dass die derzeitig dort hängenden Gemälde nicht Teil der zeitgenössischen Ausstattung waren. Die Kopie der Rosenkranzmadonna nach Albrecht Dürer ersetzte das kopierte Allerheiligenbild desselben Künstlers ab 1945 (Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 121-122), die Porträts dürften wohl teilweise das Zimmer der Kammerzofe geschmückt haben (siehe den Führer aus 1873 unter Zamarski 1873, S. 18 und Zykan 1969, S. 86). Statt der Porträts waren wahrscheinlich, wie im Haupttext erwähnt, ganzfigurige Darstellungen in fingierten Nischen als Grisaillemalerei (wohl ähnlich wie die noch vorhandenen Wandbemalungen des Rittersaals) zu sehen. Vgl. dazu Ottillinger 1998, S. 49-50, Abb. 29 und 30; Bürgler 1998, S. 74-76; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 121-122. Unterschiedliche Angaben gibt es bezüglich der sich im Schlafzimmer der Burgfrau befindlichen Truhe. In den Führern durch die Franzensburg aus 1861 und 1873 steht, dass in diesen Truhen die Päpste geweihte Wäsche für neugeborene Prinzen verschenkten und dieses Exemplar aus dem 15. Jahrhundert sei, siehe Hellbach 1861, S. 31 und Zamarski 1873, S. 19. Zykan vermerkt sie mit einer Datierung ins 17. Jahrhundert, Zykan 1969, S. 86 (eine Verwechslung mit der hölzernen Truhe aus dem Jahr 1611, die sich heute im Ersten Empfangssaal befindet, ist nicht möglich, da Zykan diese auf den Seiten 79-80 im Zuge der Beschreibung zum Ersten Empfangssaal erwähnt). Laut Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Springer/Winkler 1998, S. 122 gehört dieses Möbelstück zu der um 1800

Unkenntlichkeit veränderte Bett im Schlafzimmer in Führungen durchaus als Spolie vorgestellt wurde.⁶¹⁴ Ottillinger und Häusler schreiben beide, der Architekt und Steinmetz Franz Jäger d. Ä. habe das Möbelstück unter Verwendung alter Teile entworfen.⁶¹⁵ Die Entwürfe Jägers zur Alkovenwand mit Bett und der des Bettes alleine zeigen jedoch gänzlich unterschiedliche Varianten der Schlafstätte, eventuell handelt es sich also sogar um eine komplette Neuschöpfung (siehe Abb. 107 und 108).

Der Grund für die gesamtidealisierende Gestaltung dieser Räume könnte mit dem Anspruch auf verstärkte Gefühlsevokation zusammenhängen. Die Textstellen zu Verlies und Gericht in zeitgenössischen Reiseberichten sind von Schilderungen der emotionalen Empfindungen, in diesem Fall Angst und Schauer, geprägt.⁶¹⁶ Hauptziel dieser Zimmer war also eine bestimmte Stimmung zu vermitteln, wie im Kapitel 2.1 *Schauturniere, Gerichtsprozesse und Schauerromantik: Das Publikum als Teil der inszenierten Märchenwelt* bereits gezeigt wurde. Dieser Gedanke lässt sich zum Teil auch auf das Schlafzimmer umlegen, denn obwohl die wichtigsten Autoren allesamt eine vermeintliche Provenienz der Bettstatt vermerken,⁶¹⁷ meinen manche auch die Gefühlswelt einer mittelalterlichen Dame nachempfinden zu können. Widemann beispielsweise bekommt durch das von oben einfallende Licht eine „düstere“ Ahnung „[...] vom eingesperrten Leben der Frauen jenes Zeitalters [...]“.⁶¹⁸ Das zunehmende Ausmaß an Idealisierung in der Raumausstattung scheint also mit einem gesteigerten, immersiven „Mittelaltererlebnis“ zu korrelieren. Ein besonderes Detail sei noch genannt, welches die romantisierte Umdeutung mittelalterlicher Bauformen in charmant-belustigender Weise deutlich werden lässt: will man den mittleren Burghof verlassen, um auf geradem Wege zu den beiden Brücken zu gelangen, muss man ein Tor mit fingiertem Fallgitter durchschreiten. Steht man unter diesem Fallgitter und blickt hinauf, so erkennt man selbst in den Auslassungen Maßwerkformen (Abb. 171). Ein treffenderes Beispiel für die detailverliebte Gesamtidealisierung der Franzensburg lässt sich kaum nennen.

entstandenen Ausstattung. Bei Häusler 2006, S. 33-34 handelt es sich um ein am Ende des 16. Jahrhunderts in Bengalen für den damaligen europäischen Markt angefertigtes Stück. Hierzu müsste man sich mit der genaueren Herkunft dieser Truhe intensiv befassen, da sie jedoch als einziges Objekt im gesamten Raum eine zweifelhafte Provenienz aufweist, schien dies für den im Haupttext vorgestellten Sachverhalt vernachlässigbar. In den frühen zeitgenössischen Beschreibungen bis 1807, also bei Gaheis 1804b, S. 84-85; Widemann 1805, S. 82-83 und Oehler 1807, S. 156, wird die Truhe außerdem nicht erwähnt. Auch Weidmann 1823, S. 331-332 vermerkt sie nicht, auf einer Lithographie von Karl Bschor um 1825 ist sie jedoch zu erkennen (siehe Abb. 170, links).

⁶¹⁴ Man vergleiche hier auch das Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?*

⁶¹⁵ Ottillinger 1998, S. 51 und Häusler 2006, S. 32.

⁶¹⁶ Man vgl. Gaheis 1804a, S. 73-75; Gaheis 1804b, S. 72-74; Widemann 1805, S. 75-78; Weidmann 1823, S. 350 und 353-335.

⁶¹⁷ Man vgl. Gaheis 1804a, S. 82-83; Gaheis 1804b, S. 85; Widemann 1805, S. 83; Weidmann 1823, S. 331.

⁶¹⁸ Widemann 1805, S. 83-84.

Mit Hinblick auf die Frage, welche narrativen Folgen die Variation an Stilen für die Franzensburg hat, muss hier kurz auch die Autorenschaft als berechtigter Blickwinkel auf diese Problematik erwähnt werden. Im Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?* wurde bereits nach dem „Mittelalter der Franzensburg“ gefragt. Dabei wurde festgestellt, dass die Epochenvorstellung heute kaum mehr mit dem zeitgenössischen Verständnis übereinstimmt, sondern wohl nach dynastiegeschichtlichem Verständnis definiert wurde. Die für das heutige Empfinden befremdliche Kategorisierung der Jahrhunderte als derselben Zeit zugehörig deckt sich mit dem verbauten, heute als wild gemischtem Stilkonglomerat aufgefassten, Bau- und Ausstattungsmaterial. So bemerkt Schwarz, wurden keine „kritischen Stilunterscheidungen“ getroffen, denn es „[...] fanden neben früh- und spätgotischen Elementen zahlreiche Ausstattungsstücke der Renaissance und sogar der Barockzeit Verwendung [...]“. ⁶¹⁹ Schwarz führt diesen Umstand auf die „historisch noch höchst verschwommen[e]“ Definition des Mittelalters und der Ritterzeit zurück. ⁶²⁰ Möglicherweise schien die Fülle an Stilen allerdings für die Verantwortlichen in dem Sinne einheitlich, als dass sie innerhalb ihrer ausgesuchten Mittelalterepochen auftraten – nicht die Form definiert also den Stil, sondern die Zeit.

Mit der Frage, ob nun aber gerade der Stilpluralismus in seiner intendierten oder zufällig entstandenen Vielfalt ein ideell schlüssiges Gesamtkunstwerk bildet, beschäftigt sich Joachim Zeune in Bezug auf Schloss Neuschwanstein. Das vom bayrischen König Ludwig II. rund 35 Jahre nach dem Tod Kaiser Franzens errichtete Refugium entstand aus dessen Absicht, „[...] die alte Burgruine Hohenschwangau bei der Pöllatschlucht neu aufbauen zu lassen im echten Styl der alten deutschen Ritterburgen [...]“. ⁶²¹ Dafür wurde eben jene genannte Ruine vollständig abgerissen und durch einen Neubau ersetzt. ⁶²² Der zeitgenössischen Forschung fehlte es jedoch an genauerem Wissen um die Bauformengeschichte mittelalterlicher Burgen, was zur Folge hatte, dass der erwünschte „echte Styl“ Neuschwansteins einem Stilkonglomerat gleich kommt. ⁶²³ Neuschwansteins „inauthentische“ Architektur und Formensprache kann jedoch aufgrund der Kategorie „Einheit der Entstehungszeit“ zumindest in dieser Hinsicht in

⁶¹⁹ Schwarz 1982, S. 38.

⁶²⁰ Schwarz 1982, S. 38.

⁶²¹ Sarne 2004, S. 8. Sarne selbst zitiert folgendermaßen: Zit. bei: Michael Petzet, Werner Neumeister, Ludwig II. und seine Schlösser, München 1995⁴, S. 34., siehe dazu Sarne 2004, S. 17, Anm. 1.

⁶²² Sarne 2004, S. 8. Sarne vermutet in den ersten Entwürfen für Neuschwanstein den Grund, warum Ludwig seinen Neubau als Restaurierungsbau wahrnahm. Die Ruine bestand aus zwei Teilen, nämlich Vorderhohenschwangau und Hinterhohenschwangau. Die frühen Zeichnungen zeigen ähnlich aufgeteilt einen Rundturm am Plateau des Turmhauses von Vorderhohenschwangau und Palasbauten anstelle der Ruine von Hinterhohenschwangau und nicht das tatsächlich ausgeführte zusammenhängende Gebäude. Siehe dazu Sarne 2004, S. 15.

⁶²³ Sarne 2004, S. 16.

ihrer Gesamtheit als „einheitlich“ bezeichnet werden. Das stilistische Vorbild Romanik wird mit dem, im wahrsten Sinne des Wortes, theatralischen Mittelalterverständnis à la Richard Wagner unter Ludwig II. zu einer pompösen Inszenierung.⁶²⁴ Das laut Sarne als „*romanisch-romantisch*“ intendierte Schloss stecke zwar voller baulicher Anachronismen, sei aber gerade deswegen „[...] *unbeabsichtigt und eher versehentlich zur ehrlichen Nachbildung eines mittelalterlichen Burgeschlosses geworden* [...]“, denn „*Stilreinheit, im eigentlichen Sinne des Wortes, gab es auf langlebigen mittelalterlichen Burgen nicht.*“⁶²⁵ Neuschwanstein wird damit zu einem Werk, das sich der Archetypen mittelalterlich empfundener Bauformen bedient und mithilfe dieser stereotypen Figuren eine neue in sich abgeschlossene Handlung schafft. Erzählerisch gesehen entsteht ein neues Märchen mit vertrauten Charakterzügen.

Ließe sich also auch in der Franzensburg eine aus Versehen entstandene „*ehrliche Nachbildung*“ einer mittelalterlichen Burg erkennen? Ist die Franzensburg sogar „ehrlicher“, da sie sich tatsächlich „mittelalterlicher“⁶²⁶ Spolien bedient? Oder ist das Gegenteil der Fall und schließt eine „ehrliche Nachbildung“ die Verwendung alter Bausubstanz sogar aus, da dies den Begriff „Nachbildung“ ad absurdum führt? Der wesentliche Unterschied zu Neuschwanstein besteht jedenfalls in der bewussten Intertextualität des Narrativs. In der Franzensburg zitiert man ganze architektonische Absätze, zerstückelt sie, wiederholt sie, formuliert ein wenig um und ergänzt. Frei zitiert, so könnte man einwerfen, wird auch in Neuschwanstein - immerhin bedient man sich alter Formen(-klischees). Die Franzensburg hegt hingegen den Anspruch, plagiatsfrei bis hin zur Erfindung von Autoren eine historisch haltbare Erzählung mit Rahmenhandlung zu schaffen. Ihre Spolien sind wie durch Fußnoten im zeitgenössischen Führungsbetrieb deutlich als solche vermittelt worden.

Nicht umsonst gilt die Franzensburg damit auch als ein Ideengeber des Grafen Wilzcek, der knapp 100 Jahre nach Baubeginn der Laxenburger Anlage mit Burg Kreuzenstein seine eigene Mittelalterauffassung vergegenwärtigte.⁶²⁷ Auch hier findet man mit der aus zusammengetragenem Baumaterial bestehenden Burg zwangsläufig eine Vielfalt an Stilen, allerdings ist hier gerade der Eklektizismus programmatisch für den Bau.⁶²⁸ Mit Kreuzenstein sollte eine Burg mitsamt hypothetischer Baugeschichte imitiert werden. Nierhaus schreibt dazu: „*In den formalen Differenzen zwischen Romanik und Gotik wird Eklektizismus damit zum historisch legitimierten Programm, das eine mehrere Jahrhunderte umfassende bauliche*

⁶²⁴ Sarne 2004, S. 15-16.

⁶²⁵ Sarne 2004, S. 16.

⁶²⁶ Mittelalterlich wird hier nach Franzensburger Verständnis definiert, also in etwa 1220-1700, siehe dazu das Kapitel 2.3 *Dichtung und Wahrheit: wie genau nimmt man es mit der Historie?*.

⁶²⁷ Nierhaus 2014, S. 46-47.

⁶²⁸ Nierhaus 2014, S. 89-90.

Entwicklung suggeriert. Stilistische Vielfalt darf also keinesfalls mit stilistischer Unsicherheit verwechselt werden. ‚Stil‘ bedeutet in Kreuzenstein den formalen Ausdruck einer bestimmten Etappe innerhalb einer gleichsam ‚organischen‘ Abfolge historischer Prozesse“.⁶²⁹ Eine vergleichbare Geschichte erzählt auch die Franzensburg, allerdings wohl nur, wenn man erneut den „Tod des Autors“⁶³⁰ voraussetzt – denn Hinweise darauf, dass man in der Franzensburg die Verwendung von Spolien zu legitimieren versuchte, indem man ihr eine fiktive „organische“ Baugeschichte verpassen wollte, lassen sich keine finden. Nierhaus bewertet die Laxenburger Anlage folgendermaßen: „[...] ein zugrundeliegendes Gesamtkonzept [ist] für die Franzensburg nicht auszumachen – im Lauf der Jahrzehnte lösten vielmehr auch hier unterschiedliche Vorstellungen von Mittelalter einander ab, und bis zum Tod des kaiserlichen Bauherrn wurde an Erweiterungsplänen gearbeitet. Die Franzensburg ist formal und inhaltlich modular konzipiert, indem mit neuen Bauteilen stets auch neue inhaltliche Aspekte zum Tragen kamen.“ Man fragt sich also durchgehend angesichts der Stil- und Spolienansammlungen der Franzensburg, Neuschwanstein und Burg Kreuzenstein nach einer Narration, die dieses Stilkonglomerat vermittelt. Erfolgt der Zusammenhang also nicht formal im Stil, so verlangt man inhaltlich nach einer Begründung für die Fragmentierung. Rabl etwa erklärt sich das Phänomen Franzensburg folgendermaßen: „Wie die fiktive Restaurierung einer traditionsmächtigen Burgruine gibt sich diese Mythisierung des Hauses Habsburg.“⁶³¹ Auch dies ist aber, wie sich bereits öfter gezeigt hat, eine schlüssige Erklärung, allerdings nicht die allein gültige.

Vielleicht muss man aber genau im Fehlen eines definierbaren Gesamtkonzeptes die Intention sehen. Denn wenn man eines über die Franzensburg sicher sagen kann, ist es, dass sie möglichst viele Bedeutungsebenen, Intentionen und Funktionen zu vereinen versucht – ähnlich wie sie es mit den Spolien tut. Stilistisch und erzählerisch gesehen erkennt man in der Franzensburg eine Gesamtkomposition mit Hang zur Gesamtidealisierung. Man verlässt sich auf erzählerische und stilistische Leitmotive. Die zerstückelte Capella Speciosa und ihre Imitationen verleihen Wiedererkennungswert, genauso begeben uns Erzählstränge wie „Maximilian I.“, „düsteres Mittelalter“, „Jenseits“ oder „Franz und seine Familie“ die je nach Lesart, je nach Blickwinkel

⁶²⁹ Nierhaus 2014, S. 90.

⁶³⁰ Mit „*La mort de l’auteur*“ wendet sich der französisch Literaturtheoretiker Roland Barthes 1968 gegen die traditionelle Vorgangsweise der Literaturwissenschaft, die einen Text vornehmlich unter Berücksichtigung der Intention der Autor:innen untersucht und interpretiert. Der Text entwickelt somit ein Eigenleben, er wird zu einer Repetition und Variation anderer Texte, wobei die Intention des Autors nur zu einer von vielen legitimen Lesarten wird. Der „Tod des Autors“ ermöglicht gleichsam die „Geburt des Lesers“. Vgl. dazu Hans Jürgen Wulff, Tod des Autors, in: Das Lexikon der Filmbegriffe, zuletzt geändert am 23.03.2022 (01.09.2022), URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:toddesautors-2297>. Man siehe dazu das Kapitel 1. *Leitmotive einer Traumwelt*.

⁶³¹ Rabl 2020, S. 159.

und Kontextualisierung aufscheinen. Erzählung und Spolien ergänzen sich, denn ohne Spolien gäbe es keine historisch fundierte Legitimierung des Erzählten und ohne die auf historischem Fundament beruhen wollende Handlung gäbe es keinen Grund für Spolien. Das Grundkonzept der Franzensburg ist wohl nicht eine bestimmte Erzählung an sich, sondern der Akt des „Erzählenwollens“. Und sie bietet durchaus viel Text - den Inhalt sucht sich der Besuchende wohl selbst aus.

„Zehn Arten, vom Mittelalter zu träumen“ – Die Forschungsergebnisse

„All die neogotischen Bauten aber sind nichts anderes als ein altdeutscher Themenpark, ein Laxenburger Disneyland. Man beachte, wann das alles errichtet wurde: ab 1798! Eine Zeit der größten Veränderungen in Europa, das Heilige Römische Reich deutscher Nation auch offiziell dem Ende nah, die französische Revolution in der Gestalt Napoleons auf unaufhaltbarem Siegeszug – aber der Kaiser träumt sich für viel Geld ins Mittelalter zurück!“⁶³²

Beenden wir also diese Ausführungen, wie wir sie begonnen haben: mit dem persönlichen Eindruck eines Besuchenden im Rittergau. Der Autor dieses Blogartikels beschwört ein altes Klischee: das eines Themenparks, eines unauthentischen, verkitschten Abklatsches einer vermeintlichen Wirklichkeit vergangener Zeiten.⁶³³ Gleichzeitig erkennt er: der Kaiser erträumt sich diese Welt. Und ein Traum, so muss man doch zugestehen, ist naturgemäß nicht in der Realität verankert.

Des Kaisers teurer Traum - er hat ihn bei weitem nicht als einziger geträumt. Das Mittelalter wird bis heute als Spielstätte verschiedener Vorstellungen genutzt. Ritterfeste, Videospiele, Bücher, Filme, die Liste moderner Mittelalterrevisionen ist lang. Warum gerade diese Epoche die Fantasie so sehr beflügelt, beschäftigte unter anderem Umberto Eco. *„Zehn Arten, vom Mittelalter zu träumen“* zählt er in seinem gleichnamigen Aufsatz auf.⁶³⁴ Nehmen wir uns diese

⁶³² Phillip Eichhoff, Ein Gedanke zu „Laxenburg“, in: In alten und neuen Städten (Blog), 23.01.2017 (16.12.2022), URL: <https://inaltenundneuenstaedten.wordpress.com/2017/01/23/laxenburg/>.

⁶³³ Ähnlich bewertet ein englischer Reiseführer schon 1837 die Anlage: „[...] there are parts of the interior which remind one more of a Dutch toy-shop than a baronial stronghold – for instance, a miniature dungeon, and a puppet prisoner of wood [...]“ („[...] Teile der Einrichtung erinnern eher an ein niederländisches Spielzeuggeschäft als an eine herrschaftliche Festung – so etwa ein kleines Verlies und eine hölzerne Gefangenenfigur [...]“, übersetzt von der Autorin), siehe Murray 1837, S. 158.

⁶³⁴ Hier muss darauf hingewiesen werden, dass es offenbar zwei Versionen dieses Aufsatzes gibt. Die deutsche Übersetzung (siehe Eco 2001, hier in der 6. Auflage) unterscheidet sich in manchen Passagen und im Aufbau von der englischen (siehe Eco 1986). Nach ausführlicher Recherche dazu dürfte es sich bei der deutschen Version um die Übersetzung folgenden italienischen Originaltexts handeln: Umberto Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, in: o. A., *Quaderni Medievali*, o. O. 21 Guigno 1986, S. 187-200, URL: <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/462/Eco%20Dieci%20modi%20di%20sognare%20il%20medioevo.pdf>. Auf S. 200 findet man unten als Anmerkung den Hinweis, dass auf Wunsch des Autors eine erweiterte Fassung in „Eco U., *Sugli specchhi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 78-89.“ veröffentlicht wurde. Diese erweiterte Version könnte als Grundlage für die englische Übersetzung gedient haben, allerdings trägt der deutsche Sammelband den Titel „Über Spiegel und andere Phänomene“ (siehe Eco 2001) und damit genau die Übersetzung von „Sugli specchhi e altri saggi“, der Text scheint jedoch nicht erweitert. Möglich ist allerdings auch, dass Eco die englische Fassung speziell für ein angloamerikanisches Publikum anpasste, da bewusst anglozentrische Beispiele für „Mittelalterträume“ gebracht werden, während die deutsche Übersetzung die italienischen Beispiele beinhaltet. In dieser Arbeit werden beide Übersetzungen und damit beide Fassungen herangezogen. Allgemein scheint der Aufsatz in der vorwiegend englischsprachigen Forschung zum sog. „Medievalism“ großen Anklang gefunden zu haben, weshalb die Version der englischen Übersetzung bis heute auch die bekanntere zu sein scheint.

Traumvarianten als roten Faden, um die verschiedenen Bedeutungsebenen des Rittergaus noch einmal Revue passieren zu lassen.

1. Das Mittelalter als *Manier und Vorwand*.⁶³⁵ Umberto Eco nennt diesen Mittelaltertraum auch den des „Melodrams“, wobei das wirkliche Interesse für das Zeitalter hinter dem als mythisch erlebten Setting zurückbleibt.⁶³⁶ Zeitgenössische Personen bewegen sich hier in mittelalterlicher Kulisse. Als Beispiel nennt er das „Mantel- und Degengene“, deren „[...] *fiktionale Charaktere sich unter ‚wirkliche‘ historische Figuren mischen müssen, damit ihre Glaubwürdigkeit gesichert ist.*“⁶³⁷ Die Vergangenheit helfe, an den Figuren Gefallen zu finden, anders als beispielsweise in „*Krieg und Frieden*“, wo die Figuren helfen würden, die Vergangenheit zu verstehen.⁶³⁸

Aspekte der Ausführungen Ecos lassen sich in verschiedener Weise auf den Rittergau umlegen. Er lädt zu ähnlichen Vorstellungen ein, in seiner als mythisch erlebten Kulisse fanden Schaukarusselle und Feste in Kostümen statt, die auch ohne Mittelalteranstrich funktioniert hätten. Nicht fiktional, aber doch als „zeitgenössische“ Personen und daher nicht als „historisch“ erlebt, mischt sich die Kaiserfamilie in eine Burg voller Anspielungen auf ihre Vorfahren, verkleidet als jene und damit in ihren historischen Kleidern glaubwürdig gemacht. Ähnlich verfährt die Franzensburg mit sich selbst, sie vermischt Spolien in sich, um ihren Anspruch auf Historizität glaubhaft zu machen.

2. Im Mittelalter der *ironischen Rückschau* wendet man sich der Vergangenheit zu, wohlwissend, dass diese Zeit nicht mehr zu wiederholen ist, um über heutige Wünsche zu sinnieren und über das zu reflektieren, „[...] *was wir Heutigen nicht mehr sind.*“⁶³⁹ Es sei ein „[...] *Mittelalter der Nostalgie, aber einer Nostalgie ohne Glauben.*“⁶⁴⁰

Nostalgisch und den „guten alten Zeiten“ nachtrauernd, einer Zeit voller tapferer Ritter und tatkräftiger Herrscher à la Maximilian, einer Zeit, aus der Gegenstände „[...] *aelter als zwei Jahrhunderte noch kraftvoll [dastehen], während unsere modernen Arbeiten schwerlich das zweite Menschenalter erleben werden*“⁶⁴¹ – zu diesen Gefühlen ließ sich auch so mancher zeitgenössische Besucher der Franzensburg verleiten.

⁶³⁵ Eco 2001, S. 119.

⁶³⁶ Eco 2001, S. 119; Eco 1986, S. 68-69.

⁶³⁷ Eco 1986, S. 68-69, übersetzt von der Autorin. Eco verweist auf „Die drei Musketiere“ von Alexandre Dumas und erkennt, dass d’Artagnan seine Abenteuer auch zur Zeit der Französischen Revolution erleben hätte können und nur Figuren wie Richelieu oder Louis XIII. der Geschichte einen historischen Anker geben.

⁶³⁸ Eco 1986, S. 68-69

⁶³⁹ Eco 2001, S. 119, übersetzt von Burkhart Kroeber.

⁶⁴⁰ Eco 2001, S. 119, übersetzt von Burkhart Kroeber

⁶⁴¹ Widemann 1805, S. 74 in Bezug auf den Spieltisch, der sich damals im Rittersaal befand (heute im Speisesaal).

3. Das Mittelalter als *barbarischer Ort*, der Raum für ungebändigte Gefühle außerhalb jeden Gesetzes bietet. In diesen „*dark ages par excellence*“ liest sich zwischen den „*zotteligen*“ Gestalten, die dort auftreten, aber auch immer die Glorifizierung einer vermeintlich virilen Urkraft heraus. Faschistoides Gedankengut schöpfe daher auch so gerne aus der Mittelalterverherrlichung, denn „[...] *das Mittelalter, mit Karl dem Großen, der kaum seinen Namenszug krakeln konnte, eignet sich wunderbar für derlei Träume von einer Rückkehr zur unversehrten, zottelhaarigen Virilität.*“⁶⁴²

Nun will und kann man einem Kaiser Maximilian I. keinen Analphabetismus unterstellen, aber die Maximilianverehrung des späten 18. Jahrhunderts bis ins beginnende 20. Jahrhundert mag einer ähnlichen Idee entsprungen sein. Die Suche nach dem „einen starken Herrscher“, unter dem man aus dem dunklen Zeitalter in vermeintlich bessere Zeiten geführt wurde, endete bei ihm. Man hoffte, dieses virile Herrscherideal in Franz wiedererkennen zu können und wird in der Franzensburg in beinahe beschwichtigender Weise darauf hingewiesen, dass Franz tatsächlich als zweiter Maximilian zu werten sei.

4. Das Mittelalter der *Romantik* hingegen weidet sich an schauerlich-schönen Burgruinen, hinter denen Blitze zucken und zwischen deren Mauern Geister misshandelter Frauen ihr Unwesen treiben.⁶⁴³

Es ist das klassische Mittelalter des 19. Jahrhunderts⁶⁴⁴ und findet sich als solches natürlich auch in der Franzensburg wieder, wo man im dunklen Verlies von schauerlichen Tempelrittern erschreckt wird und von der „*Zauberey Beschuldigten*“⁶⁴⁵ erfährt, die nach effektvollen Gerichtsprozessen ihr Ende in unterirdischen Kerkern finden. Es ist das Mittelalter, das die Franzensburg insbesondere zugunsten ihres Unterhaltungsanspruches nutzt.

5. Das Mittelalter der *Philosophia perennis*⁶⁴⁶ oder des Neuthomismus.⁶⁴⁷ Hier stellt Eco fest, dass scholastische Ideen des Mittelalters bis heute methodische und theoretische Ansätze beeinflussen. So finde sich viel versteckter „*medievalism*“ etwa im Strukturalismus.⁶⁴⁸ Hierbei muss sich die Autorin dieser Zeilen selbst an der Nase fassen und eine Prise „*medievalism*“ in ihrer eigenen Arbeitsweise entdecken: Mit der wiederholten Verkündung

⁶⁴² Eco 2001, S. 119, übersetzt von Burkhart Kroeber.

⁶⁴³ Eco 2001, S. 120.

⁶⁴⁴ Eco 2001, S. 120.

⁶⁴⁵ Gaheis 1804b, S. 72.

⁶⁴⁶ Eco 2001, S. 120.

⁶⁴⁷ Eco 1986, S. 70.

⁶⁴⁸ Eco 1986, S. 70.

des „Todes des Autors“ nach Roland Barthes wurden (post-) strukturalistische Ansätze auch in der Untersuchung der Franzensburg und des Rittergau angewandt.

6. Das Mittelalter der *nationalen Identitäten* verklärt das vergangene Zeitalter als politische Utopie, als eine Epoche verloren gegangener Größe ohne Fremdherrschaft in vermeintlicher nationaler Homogenität.⁶⁴⁹

Diesen Traum träumen die Franzensburg und der Rittergau sehr intensiv, aber auch etwas wirr. Hie und da mit dem „altdeutschen“ Nationalismus liebäugelnd, aber vielmehr auf die Heraufbeschwörung dynastischer, spezifisch habsburgischer und damit österreichischer Identitätsstiftung bedacht, verklärt sie ein eigen definiertes Mittelalter: ein Mittelalter der Habsburger und Babenberger, dessen nationale Homogenität einzig und allein unter dem Banner „Haus Österreich“ definiert werden kann.

7. Das Mittelalter *à la Carducci*⁶⁵⁰ oder *der Dekadenz*⁶⁵¹ sei das der Präraffaeliten und John Ruskins, die das Mittelalter als „*Gegengift zur Moderne*“⁶⁵² sahen. Im Sinne nationaler Identitätssuche und Restaurationsversuche brachte es „*manchmal interessante, manchmal lächerliche*“⁶⁵³ Nachahmungen mit sich.

Als Mahnmal gegen die aufkommende industrielle Revolution sieht unter anderem auch Häusler die Franzensburg.⁶⁵⁴ Auf einer Insel abgeschottet und damit unantastbar für moderne Ideen steht sie in ihrer Epochenverherrlichung vielleicht stellvertretend für die ablehnende Haltung Franzens gegenüber bestimmten Veränderungen.

8. Das Mittelalter der *Mediävisten*⁶⁵⁵ seien die Bauforschungen eines Viollet-le-Duc, die Ikonographie eines Panofsky oder die neuen Methoden der Annales-Schule in der Geschichtswissenschaft, immer mit dem Ziel, eine Epoche in all ihren Facetten zu begreifen. „*Dieses Mittelalter lässt, gottseidank, Erhabenheit vermissen und wirkt dadurch menschlicher.*“⁶⁵⁶

In diesem Aspekt verhält sich die Franzensburg ambivalent. Sie trägt die Ansätze eines ernsthaften Interesses an einer vergangenen Epoche in sich, sie erzählt in großer Detailverliebtheit von der Herkunft ihrer Bestandteile, von Herrschern wie Maximilian,

⁶⁴⁹ Eco 2001, S. 120; Eco 1986, S. 70.

⁶⁵⁰ Eco 2001, S. 120-121. Eco erwähnt auch hier, dass das Mittelalter *à la Carducci* dem der Dekadenz nahesteht, nennt es aber nur in der anderen Fassung (Eco 1986) „*The Middle Ages of Decadentism*“.

⁶⁵¹ Eco 1986, S. 70.

⁶⁵² Eco 2001, S. 121, übersetzt von Burkhart Kroeber.

⁶⁵³ Eco 1986, übersetzt von der Autorin. Eco bezieht sich hier besonders auf die neomittelalterliche Architektur und bildende Kunst in italienischen Städten.

⁶⁵⁴ Häusler 2006, S. 12.

⁶⁵⁵ Eco 2001, S. 121. In der englischen Version „*The Middle Ages of philological reconstruction*“ genannt, siehe Eco 1986, S. 70-71.

⁶⁵⁶ Eco 1986, S. 71, übersetzt von der Autorin.

interessiert sich manchmal sogar für die historische Authentizität und die Konservierung ihrer Spolien und regt an, über soziale Fragen nachzudenken – nicht umsonst kommt Widemann auf die Idee, im Schlafzimmer über das „*eingesperrte Leben der Frau*“⁶⁵⁷ im Mittelalter zu sinnieren. Selbst erfundene Burgpfaffen und Burgvogte finden in der Franzensburg ihre Berechtigung und lassen Besuchende wenigstens erahnen, dass das Mittelalter nicht nur aus Rittern auf weißen Pferden und Jungfrauen in Nöten bestand. Dennoch sind dies nur die Wegweiser aus einer fantastischen Mittelaltervorstellung hin zu einer breiten wissenschaftlichen Untersuchung einer Epoche – den Weg dahin geht die Franzensburg nur ein paar Schritte.

9. Das Mittelalter der *Überlieferung* ist der Ort uralter okkultur Praktiken, das Mittelalter der Templer, der Rosenkreuzer und der Alchemisten.⁶⁵⁸

Freimaurerische Vorstellungen und ein vermutlich nicht zufällig gefangener Templer, Turmgesellschaften und Ritterbünde prägen auch den Rittergau. Nicht immer ist vielleicht der ein oder andere Hinweis gewollt, vielleicht bediente man sich unvorsichtigerweise diverser Modeerscheinungen um 1800 – fest steht, dass dieses Mittelalter wohl in seiner vermeintlichen Geheimnisfülle die Fantasie besonders beflügelt(e) und für den immersiven, unterhaltsamen Aspekt der Franzensburg einigen Stoff bietet.

10. Das Mittelalter der *Erwartung des Millenniums* schließlich hat immer die Apokalypse vor Augen und steht in der ständigen „*vielleicht gar nicht so mittelalterlichen*“⁶⁵⁹ Angst davor, dass „*[...] vielleicht das Ende nahe ist und der Antichrist [...] an die Türe klopft.*“⁶⁶⁰

Auf die Apokalypse und den Antichrist brauchte Franz wohl nicht zu lange zu warten, beides hatte er schon bald nach Baubeginn der Franzensburg im Zerfall des Heiligen römischen Reiches Deutscher Nation und in Napoleon gefunden. Mit der Franzensburg galt es auch, das Goldene Zeitalter absolutistischer Habsburgermacht, oder jedenfalls den Glauben daran, zu wahren und in eine neue Epoche hinüberzuretten.

Mit der Franzensburg ließ der Kaiser einen persönlichen Traum vom Mittelalter Stein werden. Man kann nur spekulieren, aber sein Mittelalter ist vermutlich das seiner glorreichen Vorfahren, mit dessen Hilfe sich Dynastieverständnis reproduzieren und visualisieren lässt und sich zur Propaganda von Legitimation eignet. Äußerungen von Franz selbst, wie sein Traum zu deuten ist, sind keine zu finden. Auch seine Frauen oder Schlosshauptmann Riedl, die alle als mögliche Mitautoren der Franzensburg gesehen werden können, liefern keine persönlichen Eindrücke zu

⁶⁵⁷ Widemann 1805, S. 83-84.

⁶⁵⁸ Eco 2001, S. 121-122; Eco 1986, S. 71-72.

⁶⁵⁹ Eco 1986, S. 72, übersetzt von der Autorin.

⁶⁶⁰ Eco 1986, S. 72, übersetzt von der Autorin; vgl. dazu Eco 2001, S. 122.

dem Bau. Der „Tod des Autors“ wird damit begünstigt, denn die Franzensburger Autor:innen lassen ihren Text ohne deren Kommentare oder Reflexionen auf ein Publikum los. Mit der Öffnung der Traumwelt wurde zum Mitträumen eingeladen. Vermutlich lassen sich auch deswegen so viele der „zehn Mittelalterträume“ auf die Franzensburg anwenden, weil jeder Reiseberichterstatter zum eigenständigen Traumwandler wird.

Zu ergründen, von welchen Mittelalterarten und Mittelaltervorstellungen die Franzensburg erzählt und welche Mechanismen sie dafür nutzt, war Ziel dieser Arbeit. Die wichtigsten Erzählstränge und wie sie zustande kommen wurden dabei erklärt und kontextualisiert. Die Wahl, welchen Inhalt man dabei herauslesen und von welchem Mittelalter man am Ende träumen möchte, bleibt den Besuchenden, Lesenden und Träumenden schließlich selbst überlassen.

Möge die Franzensburg also auch in Zukunft als Traumfänger dienen - besonders jenen, die ihren Traum reflektieren und verstehen wollen.

Anhang

Das folgende Inventar samt Grundrissplan dient der besseren Übersicht zur Bau- und Ausstattungsgeschichte im Laufe der Zeit. Eine derartige Gegenüberstellung der wechselhaften Ausstattung der Franzensburg existierte bisher noch nicht.

Das rekonstruierende Inventar setzt sich sowohl aus Bildquellen als auch im Literaturverzeichnis angegebenen Primär- und Sekundärquellen zusammen. Direkte Zitate wurden übernommen aus: Gaheis 1804b; Widemann 1805; Rainold 1822; Weidmann 1823; Weidmann 1834; Schmidl 1838; Weidmann 1839; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998. Zuzüglich wurde ein Inventar aus dem Jahr 1918 als Quelle herangezogen. Dieses liegt im Büro der SCHLOSS LAXENBURG BETRIEBSGESELLSCHAFT M. B. H. auf. Grafiken von der Verfasserin (bearbeitete Abbildungen von Zykan 1969, S. 56-57; Bürgler/Hanzl/Ottillinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998, Umschlagblatt).

Benutzerhinweise:

Der Grundrissplan veranschaulicht farblich die Gebäudeteile (Gelb: **Knappenhof** - Baubeginn 1798, Grau: **Schauburg** -Baubeginn 1798, Grün: **Vereinigungsbau** - ab 1822). Anschließend folgt ein Inventar, das die Raumausstattung zu verschiedenen Zeitpunkten rekonstruiert. Die Räumlichkeiten sind in der Tabelle des Inventars gemäß dem vorhergehenden Grundrissplan farblich unterlegt. Die Raumabfolge erfolgt von der Fähre aus (erst Kappenhof, dann Vogteihof, dann Schauburg) und entspricht dem gegenwärtigen gängigen Führungsablauf (Stand 2023). Es stehen dabei zwei Führungen zur Verfügung: eine **Museumsführung** und eine **Turm- und Dachführung**.

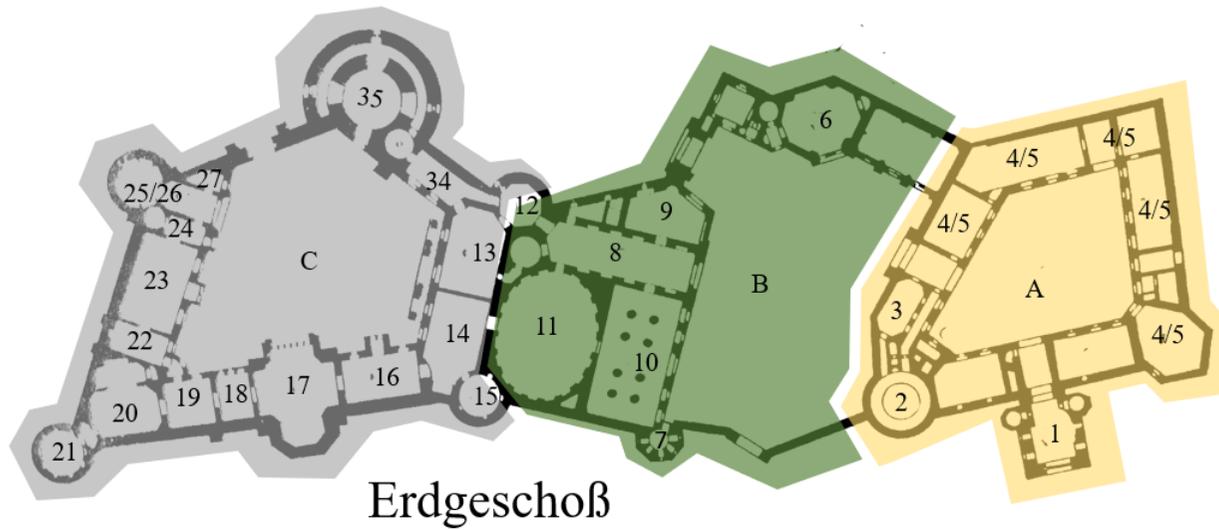
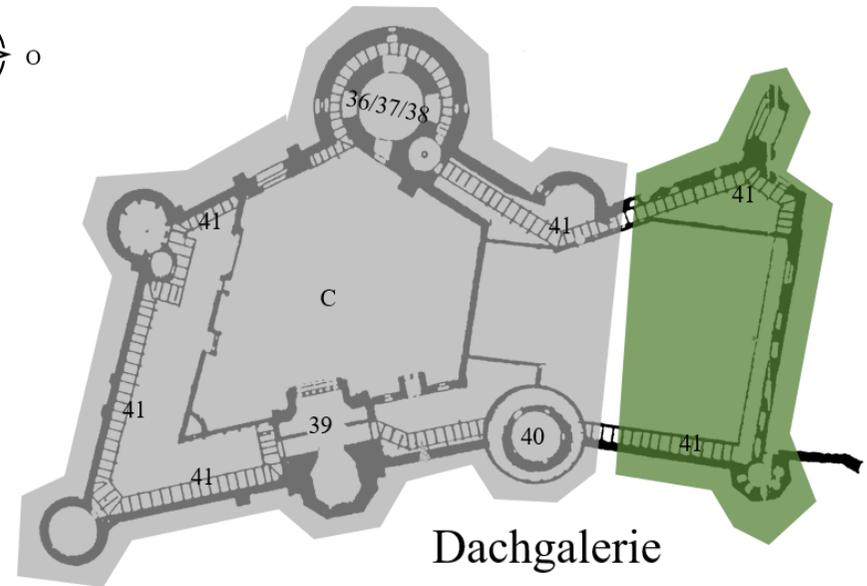
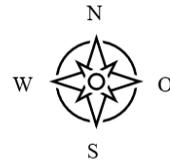
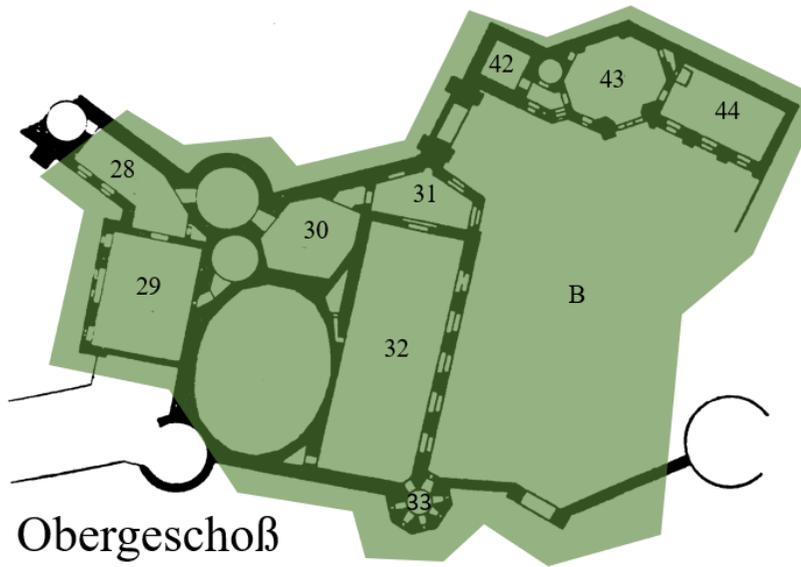
Die Räume der **Museumsführung** sind in der Tabelle zusätzlich durch einen **schwarzen Rahmen** gekennzeichnet.

Die Räume der **Turm- und Dachführung** sind in der Tabelle zusätzlich durch einen **blauen Rahmen** gekennzeichnet.

Räume, die in **beiden Führungen** zu sehen sind, sind in der Tabelle zusätzlich durch einen **schwarz-blauen Rahmen** gekennzeichnet.

Das Ritterbad, die Fährturmwohnung, der Museumsshop, das Oratorium, die Sattelkammer (neben der Eingangshalle), der Erker beim Lothringersaal und das „Zimmer des Einsiedlers“ sind momentan nicht in Führungen inkludiert.

Bei Ausstattungsteilen, die mit (?) gekennzeichnet sind, ist die zeitliche Zuschreibung nicht gesichert.



Gelb: **Knappenhof** (Baubeginn 1798)
 Grau: **Schauburg** (Baubeginn 1798)
 Grün: **Vereinigungsbau** (ab 1822)

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
FRANZENSBURG	Ab 1798 Bautätigkeit, Festungscharakter mit Erdwällen	Abtragung der Festungswerke, Erweiterung des Teiches	Errichtung des Vereinigungsbaus	Tod Franzens, Erweiterungen der Ausstattung	Schlosshauptmann Riedl geht 1849 in Pension	Führungsbetrieb, Gastronomie, Museumshop, Veranstaltungen
A) KNAPPENHOF						
1) FÄHRTURM		Inbetriebnahme der Fähre				Im Turm selbst eine Wohnung, Stand der Ausstattung 1970er oder 1980er Jahre
2) RITTERBAD	Kuppelraum mit Illusionsmalerei, grünmarmorierte Nische mit Ritterfigur, rotes Marmorbecken mit neugotischem Geländer					Ritterfigur im Ankleidezimmer
3) ANKLEIDEZIMMER	mit rotem und weißem Musselin ausgestattet					Requisitenraum für Veranstaltungen und Erlebnisführungen
4) KÜCHE/STALLUNGEN	Keine genauen Angaben		„ganz im Zustande der alten Ritterzeit“			Teil des Restaurants
5) SATTELKAMMER/KNAPPENSTUBE	Rüstungen, Bekleidung der Knappen			Anderweitige Nutzung, Rüstungen kamen in den neuen Waffensaal und das untere Vogteizimmer, Genaueres unbekannt		Teil des Restaurants
B) VOGTEIHOF/ÄUSSERERBURGHOF/LINDENHOF				Fingierte Ahnengalerie/ 32! Büsten u. a. mit „Graf Etico“ und „Rudolf I.“,		Ahnengalerie/ 37 Büsten (5 Marmor, 32 Sandstein), Grabplatte des Johannes Schauer, (vormals im Rittergrab,

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
				Sandsteinrelief mit Madonna und Heiligen		aus der Kartause Mauerbach), Holzrelief (Hochzeitsszene, 17. Jhd., angebl. aus Eger/Cheb), Sandsteinrelief mit Madonna und Heiligen heute im Gang zum Ungarischen Krönungssaal
6) UNTERES VOGTEIZIMMER				Gewandgaden „mit alten großen Schränken“, Rundfenster von J. Prechtl 1836		Museumsshop
7) ZIMMER DES EINSIEDLERS/VERLIES (?)				Keine Angaben		Figur des Einsiedlers (aus der ehem. Einsiedelei im Laxenburger Park), Tisch
8) EINGANGSHALLE				Figur des Stefan Fadinger (vormals im ehem. Waffensaal/ Zweiter Empfangssaal, mit Panzerhemd und Lanze, diese angebl. aus Stift Heiligenkreuz), „Nischen mit Bildsäulen geharnischter Knechte“		2 Landsknecht-Figuren (aus dem ehem. Laxenburger Prater), 2 Vitrinen mit jeweils einem Gästebuch und Hammer/Kelle der Grundsteinlegung des Franzensdenkmals im Schlosspark, diverse Waffen an den Wänden, Wandbänke, 2 Bidehänder (Schwerter) mit Sägefischzahn an der vergitterten Deckenöffnung, 1 Vitrine für

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
						Museumsshopartikel, 1 Tisch für Führungsutensilien
9) SATTELKAMMER				Teil der Waffensammlung (ursprünglich in den Räumen des Knappenhofs), neogotisch überwölbt, Verglasung mit Knopfputzen, u. a. „die originellen Turniersättel des Kaisers Maximilian I.“		Aufenthaltsraum des Führungspersonals
10) WAFFENSAAL				Groß angelegte Waffensammlung, mit Knopfputzen verglast, u. a. die Armbrust Kaiser Maximilians I. und ein angeblich von ihm angefertigter Sessel aus Geweih	(Ab 1881 eine Bleistatue Franz I. Stephan von Lothringen)	44 Wappenschilder (rundherum Waffen), Reiterstatue Joseph II., diverse Waffen (Hakenbüchsen, Schwerter, Piken, Lanzen etc.), Fahnen, Rossstirne, eine beschädigte Statue (Zeus?) aus dem Blauen Hof, osmanische Pfeile um 1685, statt der Statue Franz Stephans eine Reiterstatue Josephs II. von Balthasar Moll (seit 1920/21)
11) HABSBURGERSAAL				16 Marmorstatuen (1-15 Gebrüder Strudel, 16 M. B. Braun), 1 mit		Seit 1960ern Gipskopie der Maria-Theresia Statue (vormals weißbemalte Bleistatue

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
				Ölfarbe bemalte Statue F. X. Messerschmidts, Lünetten mit Historienszenen en grisaille von J. Klieber (?) nach Peter Fendi, Terrazzoboden, 1 bronzener Kronleuchter („1263 gefertigt, und schmückte die Domkirche von Eger in Böhmen“, oder aus Eger/Erlau in Ungarn?, auf einer Sortira aus 1834 nicht zu sehen), über den Türen die Wappen Österreichs, Ungarns und Böhmens		von F. X. Messerschmidt), im Torbogen zum Zweiten Empfangssaal Unterschriften, ca. 1950er Jahre) Fehlstellen an der Wandmalerei, Luster nicht vorhanden
12) DURCHGANGSZIMMER/ EHM. SCHATZKAMMER	Keine Angaben		Von 1812-1814 als Schatzkammer gebaut	Neu eingewölbt, Durchgangszimmer		1 rot gepolsterter Sessel mit Löwenköpfen an den Lehnen (Requisite für sog. Mondscheinführungen, dafür auch um 2019 angeschafft, nicht offiziell Teil der Ausstattung)
13) ERSTER EMPFANGSSAAL/EHEM.	Teil einer Decke aus Schloss			Wechsel des Aufsatzkasten in		Ofen und Aufsatzkasten fehlen,

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
GESELLSCHAFTSSAAL DES RITTERS	Greillenstein um 1600 (siehe Toilettezimmer), Wandtapeten, 3 Reliefs (Maximilian I. und seine Gemahlinnen), 3 Türen (mit Wappen aus der Sebastianskapelle in Klosterneuburg, Köpfe angebl. Stift Zwettl), „1 Aufsatzkasten von Ebenholz mit Säulen aus Lappis lazuli, auf welchem Gemähde und einer Uhr befindlich“, Wandbank mit Maßwerk aus Schloss Pöggstall (Bemalung mit einem Turnierzug Maximilians I.), Ofen aus Stift Wilhering, 6 Porträts (Maximilian als Armbrustschütze, 5 böhmische Könige)			den benachbarten Zweiten Empfangssaal (ehem. Waffensaal)?		stattdessen 1 spätgotischer (oder neugotischer?) Wandschrank und 1 Truhe aus 1611, 1 Schreibtisch (Requisite für sog. Mondscheinführungen, dafür auch um 2019 angeschafft, nicht offiziell Teil der Ausstattung)
14) ZWEITER EMPFANGSSAAL//EHM. WAFFENSAAL	Waffensaal Waffensammlung, „ein prachtvoller Ritter zu Pferd“,		auf Lithographien keine Ritterschlagsgruppe	ab 1822 Umbau zum Zweiten Empfangssaal , Decke und Ledertapeten aus		1 Schrank aus Greillenstein, 1 Intarsienschrank aus Stift Melk mit aufgesetztem

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	Stuhl aus Geweih (angebl. von Maximilian I.), Statue des Stefan Fadinger, Ritterschlagsgruppe mit Franz, seinem Sohn Ferdinand und 4 Brüder Franzens (?)			dem Magistratischen Rathaus Salzburgs, 6 Reiterdarstellungen (J. N. Hoechle, 1829, zu sehen Graf Etico, Rudolf I., Maria Theresia, Joseph II., Leopold II., Franz II./I.), Aufsatzkasten aus dem Ersten Empfangssaal (?) ein <i>„Wandschrank von Ebenholz [...] mit zwei kleinen Gemälden von Giulio Romano“</i>		Habsburgerwappen, in einer Nische eine Vitrine mit dem Federhut Kaiser Franz-Josephs
15) SCHATZKAMMER/EHEM. RÜSTTURM	Rüstturm , zum Waffensaal gehörend, Teil der Waffensammlung, Ritterschlagsgruppe mit Franz, seinem Sohn Ferdinand und 4 Brüder Franzens (?)		auf Lithographien keine Ritterschlagsgruppe, aber eine stehende und zwei sitzende Figuren/Rüstungen zu sehen	Ab ca. 1820 Umbau zur Schatzkammer , neugotische vergoldete Kuppel, Vitrinen, Luster		Inhalt der Vitrinen sehr reduziert („Laxenburger Service“, Gartengerätschaften, etc.)
16) LOUISENZIMMER/EHEM. WOHNZIMMER DES BURGHERREN, AUCH GESELLSCHAFTSZIMMER	Veränderte Decke und Portale aus Schloss Rappottenstein (um 1585), Wandbänke, Fenster mit drei Habsburgern in	Umbau zum „ Louisenzimmer “, 5 neue Gemälde: Porträt der 3. Gemahlin Marie Louise, Doppelporträt	Seit 1824 Glasgemälde von G. S. Mohn die „Erste Verleihung des Leopoldordens“ zeigend			Emailliertes zu Ehren Kaiser Franz Josephs und Elisabeths (von Joseph Chadt, um 1860), 2 neobarocke Stühle

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	Rüstung („ <i>die sehr ähnlichen Porträte der kaiserl. Geschwister</i> “), Porträt „Maximilians I.“ (Philipp der Schöne) von Rubens, Gemälde mit Szenen aus Maximilians Leben, „ <i>steinerner Tisch mit Schriften graviert</i> “	Franz und Marie Louise, Doppelporträt der ersten beiden Gemahlinnen Elisabeth und Marie Thérèse (alle Gemälde von J. Kreuzinger 1809), Hochzeits- und Festmahlsgemälde (J. N. Hoechle/Janisch 1809)				
17) SPEISESAAL/TRUNKSAAL	Spolien der Capella Speciosa mit neuen Kapitellen, Fenster mit Porträts Franzens und seiner 2. Gemahlin Marie Thérèse sowie Wappen und Kronen, ein elfarmiger neugotischer Luster (angebl. aus Stift Lilienfeld), „ <i>ein Tisch mit einer Orgel</i> “, Schaukredenz im Alkoven, ein aufliegendes Gästebuch		Ab 1822 neues Glasgemälde von G. Mohn (mit Franz, Marie Therese und ihren acht Kindern, Wappen und Kronen, Porträts teilweise nach L. F. Schnorr von Carolsfeld)			Statt der Kredenz eine fingierte Essenstafel im Alkoven mit 6 ledergepolsterten Stühlen, Spieltisch vor dem Fenster (ehemals im Rittersaal) und 2 neugotische Stühle (diese vormals im Schlafzimmer der Burgfrau)
18) DURCHGANGSZIMMER/ TORWEG/ EHM. EINGANGSTOR	Eingangstor			Umbau zum Durchgangszimmer, neues Portal zum Innenhof hin		2 Tische mit Intarsien (Kreuz- und Adlermuster, einer der beiden war bis etwa 2018 im Thronsaal), 2

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
						barocke Hocker, 7 Gemälde (4 Habsburger, Karl I. von England, hier fälschlicherweise als Kaiser Ferdinand III. bezeichnet, Kurfürst Maximilian v. Bayern und ungar. König Mathias Corvinus)
19) ZIMMER DER KAMMERZOFE	Veränderte Decke aus Schloss Rosenberg um 1600, Vertäfelung, Fenster mit kaltgebrannten Verzierungen, ein Tisch mit grüner Marmorplatte, sechs hölzerne Lehnstühle			<i>„mit den interessanten Gemälden, welche früher in dem alten Schlosse aufbewahrt wurden“</i> (9 Gemälde männlicher und weiblicher Mitglieder des Hauses Habsburg)		Unmöbliert, 6 Gotische Tafelbilder (ehemals in der Pfaffenstube, derzeit nur als Photokopien da in Restaurierung, Stand Jänner 2023), einfache Fensterverglasung
20) SCHLAFZIMMER DER BURGFRÄU	Laterne, Architekturmalerei (mit figürlichen Darstellungen?), rote Säulen, „Bettstatt Kaiser Karls I.“/Nachlass von Kaiser Rudolf II.“ (aus Schloss Kilb?), Tischchen (darauf eine Uhr) und Stühle von F. Jäger um 1800, Truhe (?), Gebetsbuch, Kopie des		Umbau der Laterne zu einer Oberlichte mit Mosaik-Verglasung, Truhe (angebl. Geschenk des Papstes, wohl Ende 16. Jhdt., Bengalen), auf einer Lithografie figürliche Architekturmalerei mit	<i>„Bettschämeln von blauem Damast“, darauf eine silberne Monstranz, ein Kruzifix und drei Gebetsbücher, eine Tischuhr, „Holzkästchen, im Jahre 1600 geschnitten, mit guten Hochbildern aus der biblischen Geschichte“</i>		Statt der Kopie des Allerheiligenbildes Kopie des Rosenkranzfestes nach A. Dürer (seit 1917/oder 1987 in der Franzensburg?, Ambraser Sammlung), 8 Porträts (zwei unbekannte Frauen, Ladislaus Posthumus, Rudolf II., Maximilian III. und Rudolf IV.), Wandmalerei ohne figürliche Darstellungen, rechts

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	Allerheiligenbildes nach A. Dürer, neogotischer Rahmen, zwei Betschemel mit Kruzifix		fingierten Nischen			neben dem Bett eine kleine Tür, 2 von den Sesseln vormals im Rittersaal (?), neue Verglasung der Oberlichte
21) SPINNSTUBE	9 Baldachine (davon 3 gesichert aus Maria am Gestade), 9 Statuen, Kuppelmalerei mit Maßwerk, Rundbank mit roten Behängen (ab ca 1823 zunehmend als „ <i>Ordensmäntel der Ritter des Goldenen Vlieses</i> “ bezeichnet), fingierte rote Säulen		Ovaler Tisch mit Achat- und Elfenbein-einlegearbeiten			Wandmalerei teils beschädigt, neue Vorhänge, Tisch fehlt (in Restaurierung, Stand Jänner 2023)
22) TOILETTEZIMMER/ SCHREIBZIMMER	Teil einer Greillesteiner Decke (siehe Erster Empfangssaal), Wände „mit <i>lieblichem Blau spaliert</i> “ (die heutigen blauen Wandtapeten?), „1 <i>Schreibkasten</i> “ (?), „ <i>ein grosser Rahmspiegel</i> “, Glasfenster mit Malereien des 14./15. Jahrhunderts (?),		Seit 1816 Gemälde der 4. Gemahlin Caroline Augusta in Intarsienrahmen (C. Sales), 1 Tisch mit „ <i>Agat ausgelegt</i> “, Altarbild mit Rahmen aus Elfenbein und Ebenholz aus Salzburg, 17. Jhdt., (?), ob Schreibkasten	Altarbild mit Rahmen aus Elfenbein und Ebenholz aus Salzburg, 17. Jhdt. (?), Glasgemälde (mittig die von G. S. Mohn kopierte Madonna della Sedia, 1825, eingesetzt zw. 1825-1850), „ <i>reiche Tapisserie</i> “	Glasgemälde (mittig die von G. S. Mohn kopierte Madonna della Sedia, 1825, eingesetzt zw. 1825-1850)	Unmöbliert, Figuren des Petrus und Paulus auf dem Altar erneuert

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	rot gepolsterte Sessel		und/oder Spiegel noch vorhanden unbekannt			
23) THRONSAAL/PRUNKSAAL	Decke aus Stift Zwettl (um 1595), 2 Thronhocker (F. Jäger, um 1800), Baldachin (F. J. um 1800, unter Verwendung eines Klosterneuburger Chorgestühls um 1500), 2 Supraporten (Franz und Marie Thérèse, J. Kreuzinger, um 1800), 2 Historiengemälde (Krönung und Krönungsbankett in Frankfurt, J. N. Hoechle/J. Platzer, um 1800), Sessel, Glasbild mit Porträts Franzens, seiner 2. Gemahlin Marie-Thérèse und acht Kindern in historischen Kostümen, Wandbank mit Wappen, „1 Tischaufsatz von Mosaik“, „1 vertikal stehender antiker Flügel“, Seitenfenster mit		Glasbild von G. S. Mohn um 1822 (mittig Franz mit Rudolfskrone, links Ferdinand, rechts Franz Karl, alle in Rüstung und mit dem Orden des Goldenen Vlieses, seitlich nach „alten, sich in Heiligenkreutz befindlichen Mustern“ bemalte Fenster), weitere Ausbesserungen an den Seitenfenstern			Flügel und Tischaufsatz fehlen, stattdessen 4 Stühle im Stil der Renaissance, bis etwa 2018 ein Achattisch (heute im Durchgangszimmer), 2 neogotische Stühle (vormals im Schlafzimmer der Burgfrau)

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	Teilen alter Glasmalerei (14. Jhdt.), Hexagramm im Boden					
24) DURCHGANG ZUR KAPELLE	Keine Angaben, ev. schon die heutige Wandmalerei/Quadroptik und Kreuzrippengewölbe (?), Weihwasserkessel (?) Glasmalerei/Nonnen aus dem 14. Jahrhundert (?)					Vitrine mit Rosenkränzen und Priesterhandschuhen, mittlere Nonne um 1965
25) ORATORIUM (ÜBER KAPELLE, ZWISCHENGESCHOSS)	Rosette aus der Kartause Gaming (erste Hälfte d. 14. Jhdts.), „1 Fußschammel mit rothem Sammet überzogen und mit Gold gestikt“, „1 Bank von Eichenholz“					2 Betschemel, 1 Bank, Fenster schadhaft, Wandmalerei, Tür (laut Inventar aus 1918 „Innenseite mit einem römischen Krieger von getriebenem Blech“, dieser auch noch in Konturen erkennbar), der „Fußschammel mit rothem Sammet überzogen und mit Gold gestikt“ eventuell heute im Schlafzimmer der Neuen Vogtei (1918 noch im Oratorium angegeben)
26) KAPELLE	Spolien der Capella Speciosa, Decke mit Illusionsmalerei, Glasgemälde im		Ab 1822 Ausbesserungen an den Fenstern durch G. S. Mohn, in			Seitentüren fehlen (im Inventar aus 1918 als „Flügel eines ehemaligen Altarschreins, außen

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	<p>Eingangsportal (Heilige aus der Stadtpfarrkirche Steyr, zweite Hälfte des 15. Jhdts., Rundscheiben unbekannter Herkunft, 15. Jahrhundert), Tympanon, spätgotisches Sakristeihäuschen aus dem Stift Zwettl (Aufsatz um 1800), Apostelfiguren (um 1800), Schmerzensmann, Hl. Christophorus, Johannes d. Täufer (alle drei frühes 16. Jhd.), Seitentüren, Gemälde mit einer Darstellung der Weihe der Burgkapelle (1801, hier seitlich Gebetsbänke zu sehen), „4 silberne Leuchter auf 2 hölzernen Postamenten“, „12 ditto Seitenleichter“, Wandgemälde 4 Evangelisten um 1800</p>		<p>Stichen keine Gebetsbänke mehr zu sehen (siehe Weihebild)</p>			<p><i>bemalt mit den Figuren je zwei Heiliger, österreichische Schule, aus 1519“ angegeben), Rundscheiben im Eingangsportal seit 1941 (?) Repliken, Wandhalterungen für Kerzen</i></p>

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
27) SAKRISTEI	Wandschrank mit Reliefschnitzerei, Wandmalerei Quaderoptik		Seit 1822 ein Fenster mit der Hl. Elisabeth von G. S. Mohn.			Glasgemälde Hl. Elisabeth fehlt (Inscript und Rahmung noch vorhanden, im Inventar 1918 noch erwähnt, letzte Erwähnung 1920er)
C) INNERER BURGHOF	Säulchen der Capella Speciosa, neogotischer Brunnen, Tür zum Turmaufgang, Eingangstor (heute Durchgangszimmer zwischen Speisesaal und Zimmer der Kammerzofe), <i>„eine auf verrostetem Räderwerk ruhende Kanone in einer Ecke“</i> , Ölbergrelief aus Klosterneuburg, 15. Jhdt.		Aufstockung der Trakte	Eingangstor zugemauert (heute Durchgangszimmer zwischen Speisesaal und Zimmer der Kammerzofe)		Brunnen heute Attrappe (angeblich seit den 1960ern)
28) GANG ZUM UNGARISCHEN KRÖNUNGSAAAL				Verglasung durch runde Zapfenscheiben		Glasgemälde mit Turnierszene und Wappen von G. S. Mohn um 1820 (in den 1880ern eingesetzt), Stadtansichten von Turin von C. Geyling 1842 (seit 1964 hier eingesetzt, vormals im Pavillon der Marianneninsel im

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
						Schlosspark), seit ca. 1945 Sandsteinrelief mit Madonna und Heiligen (vormals im Äußeren Burghof), Birnbaumholzrelief aus Teilen eines Egerer Schrankes
29) UNGARISCHER KRÖNUNGSSAAL				Wandverkleidungen und Decke aus Eger (um 1640, 1827 erworben), Ledertapeten und Majolikaofen (um 1568) aus Salzburg, Glasgemälde (Stadtansichten von Neusatz und Peterwardein, Ofen und Pest, Pressburg, Erlau, Gran, darüber die jeweiligen Stadtwappen) um 1836/38 von verm. Anton Kothgasser, Porträts Franzens und Caroline Augustas (Carl Sales, 1831), 2 Historiengemälde (Krönung der 4. Gemahlin Caroline Augusta in Pressburg, von L. Bucher aus		1 Truhe, darauf 2 Kästchen (das mittlere aus 1699, sign, mit G. B. C.), 1 Schreibtisch aus Eger (18. Jahrhundert), 1 grün gepolsterte Bank, mehrere Sessel, 1 Achattisch, „geheime Tür“ zum Dachboden

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
				1843, als Ersatz für ein themengleiches Gemälde E. Kliebers, Krönungsritt Ferdinands von J. N. Hoechle/L. Bucher nach 1835), weitere Möblierung unbekannt		
30) VORHALLE ZUM LOTHRINGERSAAL				6 Gemälde (J. N. Hoechle/L. Bucher, Rudolf und der Priester, Friedrich III. in Rom, Maximilian auf der Martinswand, Herzog Albrecht IV. in Jerusalem, Leopold I. und Jan III. Sobieski vor Wien 1683, Allegorie auf die Häuser Habsburg und Lotringen) Terrazzoboden mit Gitter		Wand mit dem Gemälde Friedrichs III. beweglich, das Gemälde mit dem Martinswandthema eventuell eine Kopie
31) DURCHGANGSZIMMER				„zur Credenz bestimmt“, Renaissanceportal aus Schloss Greillenstein, weitere Möblierung unbekannt		1 Kästchen mit Beinintarsien (17. Jahrhundert), 1 Kaminuhr aus dem 18. Jahrhundert (im Inventar 1918 möglicherweise im

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
						Gang zum Ungarischen Krönungssaal erwähnt)
32) LOTHRINGERSAAL				20 Porträts von Mitgliedern des Hauses Habsburg-Lothringen (Franzens Großeltern und Onkel väterlicherseits, seine Eltern, Söhne, Geschwister, ein Neffe, Franz selbst erst von F. Amerling sitzend gemalt, um 1837 durch ein Werk L. Kupelwiesers ausgetauscht), Decke und Portal um 1600 aus Schloss Greillenstein (Portal mit neuem Wappen um 1830), Ledertapeten, Sitzbänke, mind. 4 Tische, mind. 6 Sitze und Rahmen (alles wohl um 1830), Glasgemälde mit historischen Szenen und Ansichten von W.		Nur 1 Tisch

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
				Voertel 1828/29, grüne Vorhänge		
33) ERKER (ANGRENZEND AN DEN LOTHRINGERSAAL)				Grüner Vorhang, ev. bunte Fenster		Mosaikboden, Fenster/Schießscharten, Unterschriften an den Wänden (größtenteils) aus den 1940er/1950er Jahren
34) DURCHGANG ZUM VERLIES	Darstellung eines „maskirten Ball der deutschen Vorzeit“			„Bild, die spanische Redoute genannt [...] war früher im Belvedere.“		Krönungsgemälde Carolina Augustas zur ungarischen Herrscherin, aus dem Alten Schloss in Laxenburg
35) VERLIES/HUNGERLOCH	Mechanische Templerfigur, Gefangenenfigur „seitwärts [...] im engen Gitterraume“, Zisterne/ unterirdisches Verlies, „6 blecherne Leuchten“, Hungerloch mit Wandmalerei			Nur noch Templerfigur erwähnt	Im Verlies ein um 1846 bei Laxenburg erlegter, ausgestopfter Wolf	1 Leuchte, nur Templerfigur, Wandmalerei im unteren Drittel des Verlisses nicht mehr vorhanden
36) GERICHTSSTUBE	Scheinarchitektur, Gerichtstisch aus Gipsmarmor, Fenster aus der Kartause Gaming (14. Jhdt.), 8 Vorhänge aus „schwarzem Tafet“, „6 gothische					Keine Vorhänge, ausgehängte Gittertür (wohl ursprünglich vom Turmaufgang, dort noch der Türrahmen), originale Sessel fehlen, stattdessen 2 Sessel (Requisiten für sog. Mondscheinführungen,

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	<i>Lehnsessel, Sitz und Lehn mit Casimir überzogen, mit Gold bortirt und auf jeder Lehn ein Wappen“</i>					dafür auch 2019 angeschafft)
37) RITTERSAAL/ EMPFANGSSAAL	Wandmalerei mit Rudolf I, Maximilian I., Albrecht I., Ferdinand I. und roten Säulen, Marmorsäulen der Capella Speciosa mit neuen Kapitellen, Glasmalerei aus Maria am Gestade, Türen aus Schloss Scharnstein, Spieltisch, „ <i>altdeutsche Lehnstühle</i> “, Vorhänge aus „ <i>rothem Tafet</i> “, Intarsienboden			Eventuell keine Vorhänge mehr		Unmöbliert, Fenster aus Maria am Gestade, nur noch teilweise erhalten, Sessel möglicherweise im Schlafzimmer der Burgfrau, Ergänzungen der Fenster von Max Weiler (1955, Hl. Familie)
38) AUSSICHTSPLATTFORM	Glockenturm, Hakenbüchsen, „ <i>das große Sprachrohr</i> “			„ <i>in dem Wachhause ein altes Sprachrohr aus der Festung Kufstein.</i> “		Glockenturm, im Inventar aus 1918 zum Sprachrohr: „ <i>schlangenförmig, bei der Aufnahme in der Sattelkammer vorgefunden (handschriftl. Anm.: vollkommen verrostet!)</i> “

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
39) WOHNSTUBE DES BURGVOGTS	<p>Gang: Trachtenbilder, 16. Jhdt.</p> <p>Schreibzimmer: Einfache Holzmöbel? Porträts von Habsburgern?</p> <p>Schlafzimmer: <i>„Bettstatt von Kaiser Rudolf mit Perlmutter und Elfenbein eingelegt“/“Bettstatt Kaiser Karl IV.“</i> aus Schloss Karlstein, <i>„auf altgeformten Sitzen alte Kleidungen“</i></p>		<p>Schreibzimmer: seit 1825 neue Fenster von G. S. Mohn (4 Turnierdarstellungen, 2 Herolde, Blumen/Wappen/Ornamente)</p>			<p>Gang: Kostümgemälde (in Restaurierung, daher im Moment fehlend, Stand Jänner 2023)</p> <p>Schreibzimmer: 1 Tisch, 2 Sessel, schlichte Verglasung der Fenster, keine Wandmalerei (Nachzeichnungen mit Bleistift, um 2010)</p> <p>Schlafzimmer: Rosettenfenster nur teilweise vorhanden, Wandmalerei teilweise erkennbar, „indianisches Bett“ mit Einlegearbeiten, 1 Büste (Fürst Kinsky?), 1 Sessel, 1 Tisch</p>
40) PFAFFENSTUBE	<p>Wandbank (angebl. aus Maria am Gestade), 6 gotische Tafelbilder (Ursula, Katharina, Barbara, Margarethe, Kunigunde/Heinrich, Dorothea), in den 3 Fenstern 2 Scheiben aus 1566 und 1568, eine um 1800 neu hergestellt (kalte</p>		<p>Seit 1829 ein Glockenspiel im Obergeschoß</p>			<p>Kopien der 6 gotischen Tafelbilder, Wandbank und Fenster aus 1566 /1568 noch vorhanden</p>

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
	Ölfarben), 3 hölzerne Lehnstühle, Bekrönung des Turms mit einer Ritterfigur					
41) GALERIE	Lugeck, Zinnen, Fallgittermechanik, Schießscharten, Kapitulationsbalkon		Erweiterung um einen Gang mit Schießscharten			Heute wird teilweise nur die Erweiterung „Mordgalerie“ genannt, „Mordgalerie“ meinte jedoch schon seit 1801 die gesamte Galerie
42) VOGTEITURM/ FOLTERTURM (?)				„Folterthurm“ (?), Bekrönung mit Greifvogelfigur		Im Untergeschoß Lagerräume des Museumshops
43) WOHNZIMMER DER NEUEN VOGTEI				Kassettendecke mit 9 Gemälden (Apoll und Diana, 4 Elemente, Genreszenen, deutscher Manierismus, Herkunft unbekannt), Terrazzoboden, bunte Glasfenster, restliche Möblierung unbekannt	Porträt von Schlosshauptmann Riedl (G. S. Mohn um 1825?) ca. 1848 von F. Fleidl verändert und im Glasfenster eingesetzt	1 Schrank (Anfang 17. Jhdt.), 2 Sessel, 1 neogotischer Ofen, Porträts (u. a. Herzog Albrecht VI., David Ungnad von Sonnegg 1596, Dame mit Halskrause, 17. Jhdt., niederländisch)
44) SCHLAFZIMMER DER NEUEN VOGTEI				Wandtapeten, Vertäfelung und Plafond (um 1700/50 aus Salzburg) und Majolikaofen aus Salzburg,	Turnierszenen und Wappen als Glasmalerei von A. Kothgasser, 1845.	1 Bett aus dem frühen 17. Jhdt., 1 Betbank (eventuell vormals im Oratorium), 2 alte Ski (um 1900?), 7 Gemälde (davon wohl 6 Porträts und eine allegorische

	UM 1801	UM 1808	UM 1825	UM 1835	UM 1850	2023
				Terrazzoboden, Verglasung unbekannt		Darstellung), Ofen nicht mehr vorhanden

Literaturverzeichnis

Arndt 1804

Ernst Moritz Arndt, Ernst Moritz Arndts Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1798 und 1799. Band 1, Leipzig 1804².

Assmann 2001

Jan Assmann, Hieroglyphische Gärten. Ägypten in der romantischen Gartenkunst, in: Günter Oesterle (Hg.), *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik. Studien für Romantikforschung*, 20, Würzburg 2001, S. 25-50.

Barta-Fliedl 1996

Ilsebill Barta-Fliedl, Das Habsburgerservice: Ahnenkult als Tafelfreude, in: Hubert Chrysolitus Winkler/Ilsebill Barta-Fliedl (Hg.), *Ehemalige Hofsilber- und Tafelkammer. Sammlungskatalog Band I (Kat. Slg., Museen des Mobiliendepots)*, Wien 1996, S. 241-244.

Biehn 1970

Heinz Biehn, *Residenzen der Romantik*, o.O. 1970.

Binder 2004

Dieter A. Binder, *Die diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurer*, hg. von Michael Kernstock, Innsbruck 2004.

Binder 2011

Dieter A. Binder, *Die Freimaurer. Geschichte, Mythos und Symbole*, Wiesbaden 2011.

Birkenbihl 2019

Wolf H. Birkenbihl, Maximilian I. Kaiser zwischen Traum und Wirklichkeit, Baden-Baden 2019.

Bódi 2006

Edit Bódi, Der Park und die Pflanze. Wechselbeziehungen im Spiegel der Geschichte, in: Géza Hajós (Hg.), *Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien*, Wien 2006, S. 227-292.

Bódi/Hajós 1998

Edith Bódi/Géza Hajós, Parkrundgang, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M.B.H (Hg.), *Der Schlosspark Laxenburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart*, Laxenburg 1998, S.69-141.

Braun 1985

Gerd Braun, Seebenstein – die Biedermeierburg der Wildensteiner Ritter auf Blauer Erde, in: *Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege*, 26, 1, 1985, S. 38-53. DOI: <https://doi.org/10.11588/bus.1985.1.40545>.

Brock 2006

Annedore Brock, Das Prinzip der Laune und die Kaiserin Marie Therèse aus Neapel. Gedanken anlässlich der Analyse des „Hauses der Laune“ im Laxenburger Park, in: Géza Hajós (Hg.), *Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien*, Wien 2006, S. 201-217.

Bruckmüller 2019

Ernst Bruckmüller, *Österreichische Geschichte. Von der Urgeschichte bis zur Gegenwart*, Wien 2019.

Bruckner 2009

Eva Bruckner, Formen der Herrschaftsrepräsentation und Selbstdarstellung habsburgischer Fürsten im Spätmittelalter, Wien 2009.

Brunner 1869

Sebastian Brunner, Eine merkwürdige Raritätensammlung aus Klöstern in nachjosephinischer Zeit, in: Die Mysterien der Aufklärung in Österreich. 1770-1800. Aus archivalischen und andern bisher unbeachteten Quellen, Mainz 1869, S. 381-384.

Buchinger/Oberhaidacher-Herzig/Wais-Wolf 2017

Günther Buchinger/Elisabeth Oberhaidacher-Herzig/Christina Wais-Wolf, Laxenburg - Franzensburg, in: Diess., Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich. Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich V, 2, Wien 2017, S. 168-229.

Bürgler 1998

Anna Bürgler, Gemälde und Skulpturen – Von der Ausstattung der Ritterburg zu einem Denkmal der Dynastie, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M. B. H. (Hg.), Die Franzensburg in Laxenburg. 200 Jahre Franzensburg – Rendezvous mit der Geschichte, Laxenburg 1998, S. 73-88.

Bürgler/Hanzl/Ottilinger/Pfaffenbichler/Winkler 1998

Anna Bürgler/Lieselotte Hanzl/ Eva B. Ottilinger/Matthias Pfaffenbichler/Hubert Winkler, Rundgang durch die Franzensburg, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M. B. H. (Hg.), Die Franzensburg in Laxenburg. 200 Jahre Franzensburg – Rendezvous mit der Geschichte, Laxenburg 1998, S. 94-162.

Busch 2005

Werner Busch, Aufklärung und Natur. Das Wörlitzer Gesamtkunstwerk, in: Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen (Hg.), *Nationalschätze aus Deutschland*. Von Luther zum Bauhaus, München 2005, S. 224-227. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6365/1/Busch_Aufklaerung_und_Natur_2005.pdf.

Buttlar 1995

Adrian von Buttlar, Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs, in: Heinke Wunderlich (Hg.), „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Beiträge des Kongresses der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jhs. in Wolfenbüttel 1991, Heidelberg 1995, S. 79-119. DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007764>.

Chimani 1815

Leopold Chimani, Das k. k. Lustschloß Laxenburg bei Wien, in: Ders., Vaterländische Unterhaltungen. Ein belehrendes und unterhaltendes Lesebuch zur Bildung des Verstandes, Veredlung des Herzens, Beförderung der Vaterlandsliebe und gemeinnütziger Kenntnisse für die Jugend Österreichs, Erster Theil, Wien 1815, S. 14-33

De la Garde 1844

Auguste de la Garde, IX. Schloß Laxenburg. Reiherjagd. Die Kaiserin von Österreich. Eine Königliche Jagd. Fest im Schlosse Ritterburg. Erinnerungen an Chrsitine von Schweden. Constanze und Theodor oder der blinde Gemahl, in: Ders., Gemälde des Wiener Kongresses 1814-1815. Erinnerungen, Feste, Sittenschilderungen, Anekdoten, von Graf de la Garde. Uebersetzt von Dr. Ludwig Eichler. Erster Band, Leipzig 1844, S. 188-207.

Dehio 1993

Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg I. Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, München/Berlin 1993.

Dickinger 2011

Christian Dickinger, Napoleons Sohn oder: Wer war der Herzog von Reichsstadt?, in: Ders., Habsburgs schwarze Schafe. Über Sonderlinge, Rebellen und Wahnsinnige im kaiserlichen Hause, München 2011⁷, S. 17-37.

Diem 1995

Peter Diem, Die Symbole Österreichs. Zeit und Geschichte in Zeichen, Wien 1995.

Dosch 2011

Reinhold Dosch, Deutsches Freimaurerlexikon, hg. von Michael Kernstock, Innsbruck 2011.

Eco 1986

Umberto Eco, Dreaming of the Middle Ages, in: Harcourt Brace Jovanovich (Hg.), Travels in Hyperreality. Essays, engl. von William Weaver, o.O. 1986, S. 61-72.

Eco 2001

Umberto Eco, Zehn Arten, vom Mittelalter zu Träumen, in: Ders., Über Spiegel und andere Phänomene, dt. von Burkhard Kroeber, München 2001⁶, S. 111-126 (zuerst italienisch: Sugli specchhi e altri saggi, Milano 1985).

Edighoffer 2002

Roland Edighoffer, Die Rosenkreuzer, dt. und hg. o. A., München 2002² (zuerst französisch: Les Rose-Croix, Paris 1987).

Engerisser 2008

Peter Engerisser, Wo stand das Bamberger Malefiz- oder Drudenhaus?, o. O. 2008 (13.10.2022), URL: <http://www.engerisser.de/Malefizhaus.pdf>.

Essenwein 1861

August Essenwein, Die Capelle des heil. Johannes des Täufers, genannt Capella Speciosa zu Klosterneuburg, in: o. A., Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien, Band V, Wien 1861, S. 1-44.

Euler-Rolle 1993

Bernd Euler-Rolle, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25, Graz 1993, S. 265-374.

Falke 1860

Johannes Falke, Ueber Volkstrachten im Mittelalter, in: Alterthumsverein zu Wien (Hg.), Vorträge, gehalten im Alterthumsvereine zu Wien, am 9., 16. und 23. Dezember 1859, Wien 1860, S. 37-72.

Gaheis 1804a

Franz de Paula Gaheis, Wiederholte Spazierfahrt nach dem k. k. Lustpark in Laxenburg zur Besichtigung des Ritterschloßes. Den 1. Und 30. Jul. 1802, in: Ders., Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien, Zweytes Bändchen, Wien 1804³, S. 63-94. (Anm.: es steht hier tatsächlich: „Den 1. Und 30. Jul. 1802“)

Gaheis 1804b

Franz de Paula Gaheis, Wiederholte Spazierfahrt nach dem k. k. Lustpark in Laxenburg zur Besichtigung des Ritterschloßes. Den 1. Und 30. Jul. 1801, 3. Jun. 1805, 19. Jul. 1807, in: Ders., Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien, Sechstes Bändchen, Wien 1804², S. 63-101. (Anm.: es steht hier tatsächlich „Den 1. Und 30. Jul. 1801“)

Galler 1977

Werner Galler, Die Rechtsaltertümersammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums in Schloss Greillenstein, in: Österreichs Museen stellen sich vor, 8, 1977, S. 23-30. URL: https://www.zobodat.at/pdf/Oesterr-Museen-stellen-sich-vor_8_0023-0030.pdf.

Graf 2009

Klaus Graf, Herold mit vielen Namen. Neues zu Georg Ruxner alias Rugen alias Jerusalem alias Brandenburg alias..., in: Stadt Landshut/Franz Niehoff (Hg.), Ritterwelten im Spätmittelalter: höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut (Kat. Ausst., Museen der Stadt Landshut, Spitalkirche Heiliggeist 2009), Landshut 2009, S. 115-125.

Gutermann 1827

Friedrich Gutermann, Kurzgefaßte Geschichte des Grafen Rudolf von Habsburg vor seiner Erhebung zum Deutschen Könige, nebst vorangehenden genealogischen Bemerkungen, Frankfurt am Main 1827.

Haaser 1995

Rolf Haaser, Das Zeremoniell der beiden letzten deutsch-römischen Kaiserkrönungen in Frankfurt am Main und seine Rezeption zwischen Spätaufklärung und Frühromantik, in Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn (Hg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Mittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, S. 600-631. URL: https://www.academia.edu/45658953/Das_Zeremoniell_der_beiden_letzten_deutsch_r%C3%B6mischen_Kaiserkr%C3%B6nungen_in_Frankfurt_am_Main_und_seine_Rezeption_zwischen_Sp%C3%A4taufkl%C3%A4rung_und_Fr%C3%B6hromantik.

Hajós 1989

Géza Hajós, Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien, hg. vom Bundesdenkmalamt Wien, Wien 1989.

Hajós 2006

Géza Hajós, Die Geschichte des Laxenburger Parks zwischen 1700 und 1914, in: Ders. (Hg.), Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien, Wien 2006, S. 13-152.

Hajós/Schober 1998

Géza Hajós/Michaela C. Schober, Geschichte der Gesamtanlage, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M.B.H (Hg.), Der Schlosspark Laxenburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, Laxenburg 1998, S. 11-68.

Hanzl 1998

Lieselotte Hanzl, Die Franzensburg. „Vollkommene Ritterburg“ und „Denkmal Franz‘ I.“, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M. B. H. (Hg.), Die Franzensburg in Laxenburg. 200 Jahre Franzensburg – Rendezvous mit der Geschichte, Laxenburg 1998, S. 35-47.

Hanzl-Wachter 2006

Lieselotte Hanzl-Wachter, Staffage- und Lustgebäude im Laxenburger Park, in: Géza Hajós (Hg.), Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien, Wien 2006, S. 165-200.

Hartleben 1840

Konrad Adolf Hartleben (Hg.), Die Franzensburg im Parke von Lachsenburg. Oesterreich, Viertel Unter-Wienerwald, in: Ders. (Hg.), Panorama der Oesterreichischen Monarchie oder malerisch-romantisches Denkbuch der schönsten und merkwürdigsten Gegenden derselben, der Gletscher, Hochgebirge, Alpenseen und Wasserfälle, bedeutender Städte mit ihren Kathedralen, Pallästen und alterthümlichen Bauwerken, berühmter Badeörter, Schlösser, Burgen und Ruinen, so wie der interessantesten Donau-Ansichten, Dritter Band, Pesth und Leipzig 1840, S. 209-220.

Hartmann 1847

Julius Eduard Hartmann, Stuttgarts romantische Umgebungen. Ein Führer für Fremde und ein Gedenkbuch für Württemberger, Stuttgart 1847.

Hartmann 1981

Günter Hartmann, Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik, Worms 1981.

Hassmann 2002

Elisabeth Hassmann, Meister Michael. Baumeister der Herzöge von Österreich, Wien 2002.

Häusler 2006

Wolfgang Häusler, Die Franzensburg. Laxenburg, Regensburg 2006.

Hehl 1834

Johann Hehl, Lachsenburg, in: Ders., Der Wegweiser zu den Umgebungen Wiens, eine bey Ausflügen auf das Land Jederman zu empfehlende Skizze, Wien 1834, S. 5-19.

Heimbusch 2014

Hermann Heimbusch, Kreuzenstein. Geschichte der Urburg und Neuaufbau des Grafen Johann Nepomuk Wilczek im Vergleich mit Bauten mit ähnlichen programmatischen Zielen, Wien 2014.

Hellbach 1861

Rafael Hellbach, Neuester Führer in dem Lustschlosse und Parke Laxenburg, Zweite verbesserte Auflage, Wien 1861.

Hoheisl 1825

Johann Hoheisl, Die Franzensburg im östlichen Ende des kaiserlichen Lustparkes zu Laxenburg, in: o. A., Der Wanderer auf das Jahr 1825. Zweyter Band. July bis Ende September, Nro. 329, Der Wanderer. Freytag, den 25. November 1825, S. 460-461.

Holler 1987

Gerd Holler, Napoleons Sohn. Der unglückliche Herzog von Reichstadt, o. O. 1987.

Hüttel 1999

Richard Hüttel, Angst und Schauer im Landschaftsgarten, in: Christoph Danelzik--Brüggemann/Annette Dorgerloh/Annelie Lütgens/Bernd Nicola (Hg.), Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, Jahrgang 27, 2, Bochum 1999, S. 55-64. DOI: <https://doi.org/10.11588/kb.1999.2.10671>.

Ilg 1890

Albert Ilg, Werke des „Moderni“ in den kaiserlichen Sammlungen, in: Ferdinand Graf zu Trauttmansdorff-Weinsberg (Hg.), Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band 11, Wien 1890, S. 100-110.

Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019

Maximilian I. „Zu Lob und ewiger Gedachtnus“ (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019), o. O. 2019.

Koschatzky 1987

Walter Koschatzky, Österreichische Aquarellmalerei 1750-1900, Wien 1987.

Krause 2014a

Stefan Krause, „die ritterspiel als ritter Freydalb hat gethon aus ritterlichem gmute“ – Das Turnierbuch Freydal Kaiser Maximilians I., in: Sabine Haag/Alfried Wiczorek, Matthias Pfaffenbichler, Hans-Jürgen Buderer (Hg.), Kaiser Maximilian I. -der letzte Ritter und das höfische Turnier (Kat. Ausst., Reiss-Engelhorn-Museen, Zeughaus), Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen, Band 61, Regensburg 2014, S. 173-186. URL: https://www.academia.edu/14910953/Das_Turnierbuch_Freydal_Kaiser_Maximilians_I.

Krause 2014b

Stefan Krause, „zum staeten Andenken diesen dem Herze Oesterreeichs unvergeßlichen Kaisers“ – Zur Rezeption Kaiser Maximilians I., in: Sabine Haag/Alfried Wiczorek, Matthias Pfaffenbichler, Hans-Jürgen Buderer (Hg.), Kaiser Maximilian I. -der letzte Ritter und das höfische Turnier (Kat. Ausst., Reiss-Engelhorn-Museen, Zeughaus), Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen, Band 61, Regensburg 2014, S. S. 189-205. URL: https://www.academia.edu/26009630/Zur_Rezeption_Kaiser_Maximilians_I.

Krause 2019

Stefan Krause, The Making Of The „Last Knight“. Maximilians I's Commemorative Projects and Their Impact, in: The Metropolitan Museum of Art (Hg.), The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2019-2020), New York 2019, S. 53-63. URL: https://www.academia.edu/40935929/The_Making_of_The_Last_Knight_Maximilian_Is_Commemorative_Projects_and_Their_Impact.

Krickel 1831

Adalbert Joseph Krickel, Am 19. August 1829, in: Ders., Wanderungen zu den Umgebungen des Neusiedlersees; mit besonderer Rücksicht auf Eisenstadt, Esterhaz, Forchtenstein und Neustadt im Jahre 1829, wiederholt im Juli 1830, Wien 1831, S. 5-31.

Kustner 2019

Thomas Kustner, „[...] mit dem allergewaltigsten und fürnembsten Königen und Potentaten der Christenheit Schwagerschafft und verwantnuß gemacht [...]“. Eine Zusammenschau maximilianeischer Familienpolitik, in: Sabine Haag/Veronika Sandbichler (Hg.). Maximilian I. „Zu Lob und ewiger Gedachtnus“ (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019), o. O. 2019.

Lamprecht 2004

Harald Lamprecht, Neue Rosenkreuzer. Ein Handbuch, in: Hans-Martin Barth/Jörg Haustein/Helmut Obst (Hg.), Kirche. Konfession. Religion (vormals Kirche und Konfession).

Veröffentlichungen des Konfessionskundlichen Instituts des Evangelischen Bundes, Band 45, Göttingen 2004.

Maleczek 2009

Werner Maleczek, Auf der Suche nach dem vorbildlichen Mittelalter in der Nationalgeschichte des 19. Jahrhunderts. Deutschland und Österreich im Vergleich, in: Hans Peter Hye/Brigitte Mazohl/Jan Paul Niederkorn (Hg.), Nationalgeschichte als Artefakt, Wien 2009, S. 97-132, URL: https://www.austriaca.at/0xc1aa5576_0x0022a4d6.pdf.

Meier 2020

Hans-Rudolf Meier, Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur, Berlin 2020.

Möseneder 1999

Karl Möseneder, Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 4. Barock, Wien 1999, S. 51-74.

Murray 1837

John Murray and Son (Hg.), Lachsenburg, in: A Handbook for Travellers in Southern Germany. Being a Guide to Bavaria, Austria, Tyrol, Salzburg, Styria &c., the Austrian and Bavarian Alps, and the Danube from Ulm to the Black Sea. Including Descriptions of the most frequented Baths and Watering Places, the principal Cities, their Museums, Picture Galleries, etc.; the Great High Roads, and the most interesting and picturesque Districts, London 1837, S. 157-158.

Niederstätter 2007

Alois Niederstätter, Geschichte Österreichs, Stuttgart 2007.

Nierhaus 2014

Andreas Nierhaus, Kreuzenstein. Die mittelalterliche Burg als Rekonstruktion der Moderne, Wien 2014.

Oehler 1807

Joseph Oehler, Panorama der Lachsenburger-Sektion, in: Ders., Panorama von Wiens Umgebungen. In einzelnen, zusammenhängenden Sektionen dargestellt, und topographisch-historisch beschrieben, Wien 1807, S. 131-194.

Ottillinger 1998

Eva B. Ottillinger, Des Ritters Wohnzimmer oder ein „Museum altdeutscher Denkmäler“ – Die Innenräume der Franzensburg, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M. B. H. (Hg.), Die Franzensburg in Laxenburg. 200 Jahre Franzensburg – Rendezvous mit der Geschichte, Laxenburg 1998, S. 48-59.

Peters 2010

Ursula Peters, Ritter-Mohn: Pokal der „Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde“. Erinnerungen an Ritterbünde des langen 19. und 20. Jahrhunderts, in: KulturGut: aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, 26, 2010, S. 10-16. DOI: <https://doi.org/10.11588/kg.2010.26.18799>.

Pezzl 1807

Johann Pezzl, III. Laxenburg, in: Ders., Die Umgebungen Wiens. Als zweyter Theil der Beschreibung von Wien, Wien 107, S. 39-63.

Pezzl 1809

Johann Pezzl, Laxenburg, in: Ders., Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien. Sammt ihrer kurzen Geschichte. Von Joh. Pezzl. Dritte vermehrte Ausgabe, Wien 1809, S. 407-410.

Pfaffenbichler 1998

Matthias Pfaffenbichler, Die Waffen, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M. B. H. (Hg.), Die Franzensburg in Laxenburg. 200 Jahre Franzensburg – Rendezvous mit der Geschichte, Laxenburg 1998, S. 89-92.

Pichler 1815 (1829)

Caroline Pichler, Über eine Nationalkleidung für Deutsche Frauen. 1815, in: Sämmtliche Werke von Caroline Pichler, geboren von Greiner. 25. Bändchen. Prosaische Aufsätze. Zweiter Theil, Wien 1829, S. 161-184.

Rabl 2020

Christian Rabl, Das Inauthentische in der Stilimitation des Historismus, in: Architekturen des Inauthentischen. Eine Apologie, Bielefeld 2020, S. 129-204. DOI: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839452738-005>.

Rainold 1822

Carl Eduard Rainold, Laxenburg, in: Ders. (Hg.), Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten, verbunden mit erheiternden Erzählungen. I. Band, Wien/Prag 1822, S. 244-248.

Rohwedder 2019

Sandra Isabell Rohwedder, Von hoher Zinne. Untersuchungen zum Ritterbild im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Bonn 2019.

Rose 1991

Cornelia Rose, Ikonographie Franz I. (II.), Wien 1991.

Sandbichler 2019

Veronika Sandbichler, Kaiser Maximilians I. ewiges Gedächtnis, in: Sabine Haag/Veronika Sandbichler (Hg.). Maximilian I. „Zu Lob und ewiger Gedachtnus“ (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019), o. O. 2019.

Sarne/Polleroß 1989

Berta Sarne/Friedrich Polleroß, Waldviertler Kassettendecken der Spätrenaissance in Laxenburg, in: O. A., Das Waldviertel, Band 38, 4, S. 323-336. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1406/1/Polleross_Waldviertler_Kassettendecken_der_Spaetrenaissance_in_Laxenburg_1989.pdf#page=14&zoom=auto,-113,316.

Sartori 1809

Franz Sartori, Das kaiserliche Lustschloß Laxenburg und seine Sehenswürdigkeiten bey Wien in Österreich unter der Ens, in: Ders., Länder- und Völker-Merkwürdigkeiten des österreichischen Kaiserthumes. Von Dr. Franz Sartori. Vierter Theil. Mit zwey Kupfern, Wien 1809, S. 3-31.

Schmidl 1838

Adolf Schmidl, Laxenburg, in: Ders., Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise. Nach eigenen Wanderungen geschildert durch Adolf Schmidl. Zweiter Band, Wien 1838, S. 133-178.

Schmied 2002

Gerhard Schmied, Friedhofsgespräche. Untersuchungen zum „Wohnort der Toten“, Wiesbaden 2002.

Schneider 2002

Eva Maria Schneider, Herkunft und Verbreitungsformen der „Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege“ als Ausdruck politischer Gesinnung, Bonn 2002.

Schober 2006

Michaela C. Schober, Quellen zur Geschichte des Laxenburger Parks 1750-1914, in: Géza Hajós (Hg.), Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien, Wien 2006, S. 293-352.

Schottky 1820

Julius Max Schottky, Ausflüge von Wien nach dem k.k. Lustschlosse Laxenburg, und nach Sebenstein, in: Freyherren von Hormayr und von Mednyansky (Hg.), Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, Erster Jahrgang, Wien 1820, S. 21-45.

Schwarz 1982

Mario Schwarz, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Niederösterreich, in: Herbert Binder/Johannes Gründler/Karl Gutkas, Heinz Löffler/Inge Ornazeder, Karl Stiglbauer/Hans Ströbitzer (Hg.), Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich, 62/63, St. Pölten/Wien 1982.

Schwarz 2013

Mario Schwarz, Die Baukunst des 13. Jahrhunderts, Wien 2013.

Seeber 2020

Karin Seeber, Marie Luise Gotheins Geschichte der Gartenkunst. Das Bild des Gartens als Text, Heidelberg 2020.

Seidl 2019

Katharina Seidl, Maximilian I. – Macht und Marke, in: Sabine Haag/Veronika Sandbichler (Hg.). Maximilian I. „Zu Lob und ewiger Gedachtnus“ (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck 2019), o. O. 2019.

Siegmund 2002

Andrea Siegmund, Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik, Würzburg 2002.

Spiegel 2002

Walter Spiegel, Die Fenster in Laxenburg und im Brandhof. Glasmalereien von Mohn, Kothgasser und anderen, o. O. 2002, S. 1-15. URL: <http://www.glasforschung.info/pageone/pdf/lax.pdf>.

Springer/Hafner-Düringer/Platt/Heidenreich 2013

Elisabeth Springer/Barbara Hafner-Düringer/Margarete Platt/Michael Heidenreich, Laxenburg. Juwel vor den Toren Wiens. Eine Ortschronik der Marktgemeinde Laxenburg, Laxenburg 2013.

Telesko 2006

Werner Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2006.

Telesko 2008

Werner Telesko, Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2008.

Thiele 1798

Ludwig Thiele, Die Spazierfahrt nach Machern, oder Taschenbuch und Wegweiser für die, welche von Leipzig aus den großen und schönen Garten daselbst besehen wollen, Leipzig 1798.
URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/15149/1>.

Tschischka 1836

Franz Tschischka, Kunst und Altertum in dem österreichischen Kaiserstaate. Geographisch dargestellt von Franz Tschischka, Wien 1836.

Valenta 2015 Rainer Valenta, Geschichtliche Großereignisse im Spiegel der Bibliothek, in: Thomas Huber-Frischeis/Nina Knieling/Rainer Valenta, Die Privatbibliothek Kaiser Franz' I. von Österreich 1784-1835. Bibliotheks- und Kulturgeschichte einer fürstlichen Sammlung zwischen Aufklärung und Vormärz, Wien/Köln/Weimar 2015, S. 395-482.

Weidmann 1823

Franz Carl Weidmann, Wien's Umgebungen. Historisch-malerisch geschildert von F. C. Weidmann. Dritter Ausflug, Wien 1823.

Weidmann 1834

Franz Carl Weidmann, Der Rittergau im Parke zu Laxenburg. Geschildert von F.C. Weidmann, in: Verein für vaterländische Geschichte, Statistik und Topographie (Hg.), Beiträge zur Landeskunde Österreichs unter der Enns, Vierter Band, Wien 1834, S. 131-155.

Weidmann 1839

Franz Carl Weidmann, Das k.k. Lustschloß Laxenburg, in: Ders., Wien's Umgebungen. Historisch-malerisch geschildert von F. C. Weidmann, Wien 1839, S. 350-386.

Weller 1880

Franz Weller, Das Lustschloß Laxenburg, in: Ders., Die kaiserlichen Burgen und Schlösser in Bild und Wort. Auf Grund von Quellenwerken dargestellt von Franz Weller, Wien 1880, S. 253-282.

Widemann 1805

Joseph Georg Widemann, Laxenburg. September 1803, in: Mahlerische Streifzüge durch die interessantesten Gegenden um Wien, Erstes Bändchen, Wien 1805, S. 49-113.

Winkler 1998

Hubert Winkler, Glasmalerei, in: Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft M. B. H. (Hg.), Die Franzensburg in Laxenburg. 200 Jahre Franzensburg – Rendezvous mit der Geschichte, Laxenburg 1998, S. 60-72.

Winter 2007

Sascha Winter, Zwischen Kirche und Friedhof. Der Landschaftsgarten als Bestattungs- und Erinnerungsort um 1800, in: Claudia Denk/John Zieseimer (Hg.), Der bürgerliche Tod.

Städtische Bestattungskultur von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert. Urban Burial Culture from the Enlightenment to the early 20th Century, Regensburg 2007, S. 132-143. DOI: <https://doi.org/10.11588/ih.2007.0.21508>.

Zajic 2017

Andreas Zajic, Classical Humanism vs. Romanticism. Two ways of imagining pre-modern torture at the castle of Pöggstall (Austria), in: o. A., Revista da Faculdade de Direito da UFRGS, 37, S. 80-98, Porto Alegre 2017. URL: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/revfacdir/article/view/79081/46257>.

Zamarski 1873

L. C. Zamarski (Druck, o. A., o. Hg.), Führer durch die Franzensburg in Laxenburg. Als Manuskript gedruckt. Gratis, Wien 1873.

Zeune 2004

Joachim Zeune, Vom „echten Styl“ deutscher Burgen. Das Bild der Burg im 19. Jahrhundert, in: Europäisches Burgeninstitut/Einrichtung der Deutschen Burgenvereinigung (Hg.), Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege, Band 45, 1, 2004, S. 8-17. DOI: <https://doi.org/10.11588/bus.2004.1.49613>.

Zykan 1969

Josef Zykan, Laxenburg, Wien 1969.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Henry Kellner, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Franzensburg?uselang=de#/media/File:Franzensburg_8901_Planar_3.jpg (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 2: HeinzLW, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Schloss_Laxenburg_Turnierhof.jpg (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 3: Anna Saini, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schlo%C3%9Fpark_Laxenburg,_gotische_Br%C3%BCcke,_Bild_4.jpg (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 4: Eigenes Foto.

Abb. 5: HeinzLW, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schlosspark_Laxenburg_Rittergruft.jpg.

Abb. 6: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung, Kartensammlung Fideikommissbibliothek-Vues, (08.21.2023), URL: <https://onb.digital/result/10C445BD>.

Abb. 7: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung, Signatur: Pk 5159, 7 (08.21.2023), URL: <https://onb.digital/result/10EDEF2A>.

Abb. 8: Hanzl-Wachter 2006, S. 195, Abb. 156.

Abb. 9: Helmut Suck, Laxenburger Blogspot, Ein wenig Laxenburg (08.01.2023), URL: <http://laxenburger.blogspot.com/2016/11/franzensburg-in-laxenburg.html> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 10: Bibliothèque de Genève, Iconographie, Inventarnr.: GIR 0915 (08.01.2023), URL: <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/gir-0915>.

Abb. 11: Eigenes Foto.

Abb. 12: Dr. János Korom, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schlosspark_Laxenburg_DSC_0053_\(4901762598_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schlosspark_Laxenburg_DSC_0053_(4901762598_2).jpg) (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 13: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung, Signatur: Pk 125, 9 POR MAG (08.1.2023), URL: <https://onb.digital/result/11B3BD85>.

Abb. 14: Hanzl 1998, S. 38, Abb. 16.

Abb. 15: Hanzl 1998, S. 43, Abb. 24.

Abb. 16: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inventarnr.: S/830/1999, (08.01.2023), URL: <https://www.stadtmuseum.leipzig.de/media/wmZoom/S0029/S0029016.jpg>.

Abb. 17: SchiDD, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Machern-Park-Rittergrab.jpg>.

Abb. 18: De.Update, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dierdorf_Mausoleum.jpg.

Abb. 19: Eigenes Foto.

Abb. 20: Eigenes Foto.

Abb. 21: Eigenes Foto.

Abb. 22: Eigenes Foto.

Abb. 23: Eigenes Foto.

Abb. 24: Eigenes Foto.

Abb. 25: Eigenes Foto.

Abb. 26: Eigenes Foto.

Abb. 27: Eigenes Foto.

Abb. 28: Eigenes Foto.

Abb. 29: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Gemäldegalerie, 700 (08.01.2023), URL: www.khm.at/de/object/1628/

Abb. 30: Eigenes Foto.

Abb. 31: Eigenes Foto.

Abb. 32: Karl Gruber, Wikimedia Commons (09.01.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hofkirche_Innsbruck_5003.JPG.

Abb. 33: Krause 2014a, S. 176, Abb. II.50.3 und S. 182, Abb. II.50.21.

Abb. 34: Winkler 1998, S. 71, Abb. 43.

Abb. 35: Helmut Suck, Laxenburger Blogspot, Ein wenig Laxenburg (08.01.2023), URL: <http://laxenburger.blogspot.com/2016/11/franzensburg-in-laxenburg.html> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 36: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), <https://onb.digital/result/10F14086> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 37: Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie Graz (09.01.2023), URL: https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user_upload/Neue_Galerie/Ausstellung/2002/Von_Waldmueller_bis_Schiele_1_Anton_Pett.jpg.

Abb. 38: Österreichische Galerie Belvedere, Sammlung Online (09.01.2023), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2517/der-einzug-kaiser-maximilians-i-in-gent?ctx=c9d0788609b7d0284e645b3133fb1978875ca0f5&idx=0#mediaoverlay>.

Abb. 39: Peters 2010, Abb. auf S. 10.

Abb. 40: Braun 1985, S. 41, Abb. 6.

Abb. 41: Helmut Suck, Laxenburger Blogspot, Ein wenig Laxenburg (08.01.2023), URL: <http://laxenburger.blogspot.com/2016/11/franzensburg-in-laxenburg.html> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 42: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), URL: https://onb.digital/result/BAG_12970203 (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 43: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), URL: <https://onb.digital/result/11B3B6E0> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 44: Helmut Suck, Laxenburger Blogspot, Ein wenig Laxenburg (08.01.2023), URL: <http://laxenburger.blogspot.com/2016/11/franzensburg-in-laxenburg.html> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 45: Eigenes Foto.

Abb. 46: Eigenes Foto.

Abb. 47: Eigenes Foto.

Abb. 48: Eigenes Foto.

Abb. 49: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung, Kartensammlung Fideikommissbibliothek-Vues (09.01.2023), URL: <https://onb.digital/result/10C4471A>.

Abb. 50: Museum Albertina, Sammlungen Online, Inventarnr. 22623 (09.01.2023), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[22623\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[22623]&showtype=record).

Abb. 51: Engerisser 2008, S. 1, Abb. 1.

Abb. 52: Wien Museum, Online Sammlung, Inv.-Nr. 62042, CC0 (10.01.2023), URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/132000/>.

Abb. 53: Wien Museum, Online Sammlung, Inv.-Nr. 169909, CC0 (10.01.2023), URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/394872/>.

Abb. 54: Wien Museum, Online Sammlung, Inv.-Nr. 18320, CC BY (10.01.2023), URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/42956/>.

Abb. 55: Eigenes Foto.

Abb. 56: Eigenes Foto.

Abb. 57: Haefelr, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Franzensburg?uselang=de#/media/File:Laxenburg_-_Franzensburg_-_Richtertisch_im_Turm.jpg.

Abb. 58: Eigenes Foto.

Abb. 59: Eigenes Foto.

Abb. 60: Museum Albertina, Sammlungen Online, Inventarnr. 5819 (09.01.2023), [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5819\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5819]&showtype=record).

Abb. 61: Museum Albertina, Sammlungen Online, Inventarnr. 5820 (09.01.2023), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5820\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5820]&showtype=record).

Abb. 62: Museum Albertina, Sammlungen Online, Inventarnr. 5818 (09.01.2023), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5818\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5818]&showtype=record).

Abb. 63: Museum Albertina, Sammlungen Online, Inventarnr. 5822 (09.01.2023), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5822\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5822]&showtype=record).

Abb. 64: Museum Albertina, Sammlungen Online, Inventarnr. 5823 (09.01.2023), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[5823\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[5823]&showtype=record).

Abb. 65: Eigenes Foto.

Abb. 66: Eigenes Foto.

Abb. 67: Eigenes Foto.

Abb. 68: Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_paintings_by_Joseph_Kreutzinger_\(Austrian_royalty\)?uselang=de#/media/File:Kreutzinger_-_Francis_II,_Holy_Roman_Emperor_-_Laxenburg,_pair.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_paintings_by_Joseph_Kreutzinger_(Austrian_royalty)?uselang=de#/media/File:Kreutzinger_-_Francis_II,_Holy_Roman_Emperor_-_Laxenburg,_pair.png).

Abb. 69: Eigenes Foto.

Abb. 70: Wien Museum, Online Sammlung, Inv.-Nr. 139700, CC BY 4.0 (11.01.2023), URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/1008461/> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 71: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Kunstkammer, 5504 (08.01.2023), URL: www.khm.at/de/object/91511/.

Abb. 72: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Kunstkammer, 5506 (08.01.2023), URL: www.khm.at/de/object/91513/.

Abb. 73: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Gemäldegalerie, 2587 (08.01.2023), URL: www.khm.at/de/object/2196/.

Abb. 74: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Gemäldegalerie, 922 (08.01.2023), URL: www.khm.at/de/object/2287/.

Abb. 75: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Hofjagd- und Rüstkammer, A 310 (11.01.2023), URL: www.khm.at/de/object/372707/

Abb. 76: Eigenes Foto.

Abb. 77: Eigenes Foto.

Abb. 78: Eigenes Foto.

Abb. 79: Eigenes Foto.

Abb. 80: Eigenes Foto.

Abb. 81: Eigenes Foto.

Abb. 82: Schneider 2002, Bildteil, S. 31, Abb. 49.

Abb. 83: Schneider 2002, Bildteil, S. 56, Abb. 94.

Abb. 84: GabrielDorneles, Wikimedia Commons (08.01.2023), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Kronprinz_Ludwig_und_Prinzessin_Therese_vor_Aschaffenburg.jpg.

Abb. 85: Eigenes Foto.

Abb. 86: Eigenes Foto.

Abb. 87: Eigenes Foto.

Abb. 88: Eigenes Foto.

Abb. 89: Eigenes Foto.

Abb. 90: Eigenes Foto.

Abb. 91: Eigenes Foto.

Abb. 92: Eigenes Foto.

Abb. 93: Eigenes Foto.

Abb. 94: Eigenes Foto.

Abb. 95: Eigenes Foto.

Abb. 96: Eigenes Foto.

Abb. 97: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Gemäldegalerie, 7137 (08.01.2023), URL: www.khm.at/en/object/2535/.

Abb. 98: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Online, Inventarnr.: Gemäldegalerie, 8792 (08.01.2023), URL: www.khm.at/en/object/2536/.

Abb. 99: Eigenes Foto.

Abb. 100: Eigenes Foto.

Abb. 101: Eigenes Foto.

Abb. 102: Wien Museum, Online Sammlung, Inv.-Nr. 16380, CC BY 4.0 (11.01.2023) URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/105418/> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 103: Die Welt der Habsburger Medien, bereitgestellt von der Bundesmobillienverwaltung (11.01.2012), URL: <https://www.habsburger.net/de/medien/kaiser-franz-iii-und-familie-um-1810-kolorierter-druck-eingelegt-die-arbeitsplatte-eines>.

Abb. 104: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), <https://onb.digital/result/111A1ABA> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 105: Häusler 2006, Abb. auf S. 31.

Abb. 106: Eigenes Foto.

Abb. 107: Ottillinger 1998, S. 51, Abb. 31.

Abb. 108: Ottillinger 1998, S. 52, Abb. 32.

Abb. 109: Eigenes Foto.

Abb. 110: Eigenes Foto.

Abb. 111: Eigenes Foto.

Abb. 112: Karl Gruber, Wikimedia Commons (09.01.2023), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Franzensburg_2614.jpg (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 113: Wien mit dem Rad entdecken, Tour 76: Wien-Laxenburg-Schwechat-Wien (11.01.2023) URL: <https://wien-radelt.weebly.com/t76-laxenburg.html> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 114: Eigenes Foto.

Abb. 115: Eigenes Foto.

Abb. 116: Eigenes Foto.

Abb. 117: Eigenes Foto.

Abb. 118: Eigenes Foto.

Abb. 119: Hajós 2006, S. 70, Abb. 95.

Abb. 120: Eigenes Foto.

Abb. 121: Eigenes Foto.

Abb. 122: Eigenes Foto.

Abb. 123: O. A., Wikimedia Commons (09.01.2023), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Maria_Theresia_Two_Sicilies_by_Kreutzinger.jpg.

Abb. 124: Museum Albertina, Sammlungen Online, Inventarnr. AZ9709 (09.01.2023), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[AZ9709\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[AZ9709]&showtype=record) (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 125: Sammlung Liechtenstein, Sammlungen Online, Inventarnr. GR 6966 (13.01.2023), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/franz-i.-wird-zu-rom-von-dem-heiligen-vater-pius-vii.-feierlich-empfangen-den-2.-april-1819.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben-sr.-ma>.

Abb. 126: Eigenes Foto.

Abb. 127: Sammlung Liechtenstein, Sammlungen Online, Inventarnr. GR 6953 (13.01.2023), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/die-roemisch-deutsche-kaiserkroenung-zu-frankfurth-am-main-im-jahre-1792.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben-sr.-majestaet-franz-i.-kais#>.

Abb. 128: Sammlung Liechtenstein, Sammlungen Online, Inventarnr. GR 6951 (13.01.2023), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/die-stiftung-des->

oesterreichischen-st.-leopold-ordens-im-jahre-1808.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben-sr.-majestaet-franz-i.-kaisers-v.

Abb. 129: Sammlung Liechtenstein, Sammlungen Online, Inventarnr. GR 6958 (13.01.2023), URL: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/kroenung-ihrer-majestaet-der-kaiserin-und-koenigin-maria-ludovica-zu-pressburg-am-17.-september-1808.-blatt-aus-der-folge-hauptmomente-aus-dem-leben>.

Abb. 130: Eigenes Foto.

Abb. 131: Eigenes Foto.

Abb. 132: Eigenes Foto.

Abb. 133: Eigenes Foto.

Abb. 134: Eigenes Foto.

Abb. 135: Eigenes Foto.

Abb. 136: Eigenes Foto.

Abb. 137: Uoaei1, Wikimedia Commons (09.01.2023), URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Stift_Klosterneuburg_Marmorsaal_Fresko.JPG (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 138: Eigenes Foto.

Abb. 139: Eigenes Foto.

Abb. 140: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), URL: <https://onb.digital/result/1174ECFB> (zugeschnitten von der Verfasserin) und URL: <https://onb.digital/result/1174EDBA> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 141: Eigenes Foto.

Abb. 142: Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien.

Abb. 143: Zykan 1969, Abb. auf S. 56-57 (um 90 Grad gedreht von der Verfasserin).

Abb. 144: Eigenes Foto.

Abb. 145: Eigenes Foto.

Abb. 146: Eigenes Foto.

Abb. 147: Eigenes Foto.

Abb. 148: Eigenes Foto.

Abb. 149: Eigenes Foto.

Abb. 150: Eigenes Foto.

Abb. 151: Eigenes Foto.

Abb. 152: Eigenes Foto.

Abb. 153: Eigenes Foto.

Abb. 154: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), URL: <https://onb.digital/result/10EDF1F1> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 155: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), URL: <https://onb.digital/result/10EDF0A1> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 156: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), URL: <https://onb.digital/result/10EDF0A1> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 157: Eigenes Foto.

Abb. 158: Eigenes Foto.

Abb. 159: Hanzl-Wachter 2006, S. 192, Abb. 149.

Abb. 160: Hanzl-Wachter 2006, S. 194, Abb. 154.

Abb. 161: Eigenes Foto.

Abb. 162: Eigenes Foto.

Abb. 163: Eigenes Foto.

Abb. 164: Eigenes Foto.

Abb. 165: Eigenes Foto.

Abb. 166: Joe Nemeth, burgen, schlösser und ruinen – www.altemauern.eu & www.altemauern.info (31.01.2023)), URL: <http://www.altemauern.info/bilder/albums/schloss-laxenburg-franzensburg-und-parkanlage/content/turnierplatz-7/> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 167: Eigenes Foto.

Abb. 168: Eigenes Foto.

Abb. 169: Eigenes Foto.

Abb. 170: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Digitale Sammlung (09.01.2023), URL: <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10EDF1DF> (zugeschnitten von der Verfasserin) und URL: <https://onb.digital/result/10EDF1C6> (zugeschnitten von der Verfasserin).

Abb. 171: Eigenes Foto.

Abbildungsteil



Abb. 1: Johann Michael Riedl/Franz Jäger/Georg Felbinger, Franzensburg, 1798-1838, Schlosspark Laxenburg.



Abb. 2: Johann Michael Riedl/Franz Jäger, Turnierplatz, 1798, Schlosspark Laxenburg.



Abb. 3: Johann Michael Riedl/Franz Jäger d. Ä., gotische Brücke, 1798, Schlosspark Laxenburg.



Abb. 4: Johann Michael Riedl/Franz Jäger d. Ä.,
Rittersäule, 1798, Schlosspark



Abb. 5: Johann Michael Riedl/Franz Jäger d. Ä.,
Rittergruft, 1798,
Schlosspark Laxenburg.



Abb. 6: O. A., Ansicht des Meyerhofes zu Laxenburg, um 1800, ÖNB.



Abb. 7: Karl Bschor, Begräbniskapelle/Rittergruft, um 1820, Aquarell auf Papier, ÖNB.



Abb. 8: Franz Jäger d. Ä. (?), Entwurf zur Rittersäule, um 1798, lavierte Handzeichnung Detail.



Abb. 9: Franzensburg von oben, Insellage, links die Fähre, rechts die Steinere Brücke.



Abb. 10: François Guillaume Lardy/Christian von Mechel, Die Pappelinsel in Ermenonville mit dem Kenotaph des Rousseau, um 1800, Stich, Bibliothèque de Genève.



Abb. 11: Gottlob Samuel Mohn, Rittergruft mit Pappelbepflanzung im Hintergrund, um 1825, Glasmalerei, Mittelfenster im Wohnzimmer der Neuen Vogtei (Detail), Franzensburg.



Abb. 12: Pappelbepflanzung am Teichrand zwischen Grotte/Gotischer Brücke und Stapelplatz, Schlosspark Laxenburg.



Abb. 13: Joseph und Eduard Gurk, Laxenburg. Das Ritterschloss, Wasserweg mit Fähre, 1827, Radierung, ÖNB.

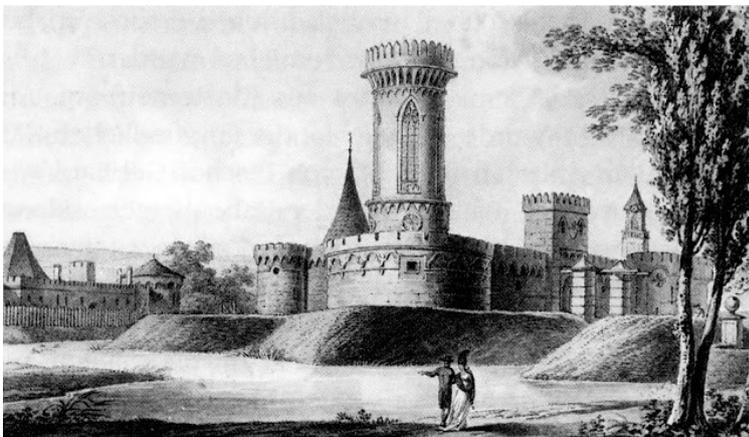


Abb. 14: Ludwig Maillard, Feste im Park von Laxenburg, 1803, Aquarell, Albertina Wien.

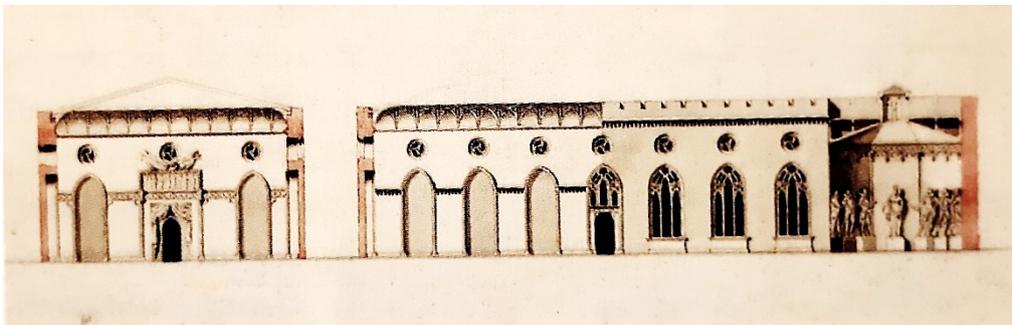


Abb. 15: Franz Jäger d. Ä., Entwurf für zwei Säle in einem geplanten Vereinigungsbau (ganz rechts ein Raum ähnlich dem bestehenden Lothringersaal), um 1807, Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 16: I. A. Endter, Eingang zur Ritterburg im Garten zu Machern bei Leipzig, o. J., Lithographie, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.



Abb. 17: O. A, Rittergrab, um 1792, Schlosspark Machern.



Abb. 18: O. A, Mausoleum der Fürsten von Wied, um 1817, Schlosspark Dierdorf.



Abb. 19: Johann Michael Ried/Franz Jäger d. Ä., Ritterbad, 1798-1801, Badeturm, Franzensburg.



Abb. 20: O. A. (ev. Franz Jäger d. Ä.?), Ritterfigur und Standplatte, ursprünglich in der Nische auf dem Podest stehend, heute im Ankleidezimmer, 1798-1801, Badeturm, Franzensburg.





Abb. 21: Johann Michael Ried/Franz Jäger d. Ä., Sicht vom Fenster in den Heizraum, 1798-1801, Badeturm, Franzensburg.

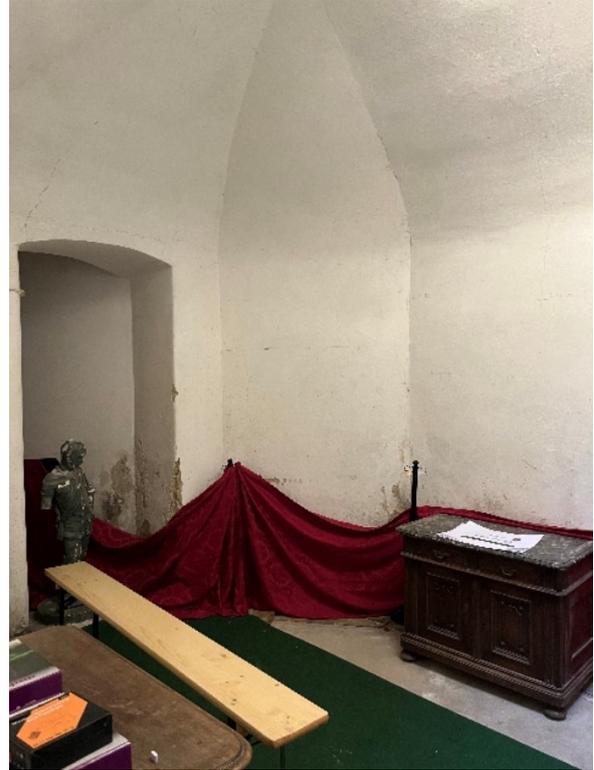


Abb. 22: Johann Michael Ried/Franz Jäger d. Ä., Ankleidezimmer, links die Ritterfigur, restliche Einrichtung nicht authentisch 1798-1801, Badeturm, Franzensburg.



Abb. 23: O. A., Maximilian der Erste, um 1800, Wandmalerei, Rittersaal, Franzensburg.



Abb. 24: O. A, Kaiser Maximilian als Armbrustschütze, 17. Jhd. (?), Erster Empfangssaal, Franzensburg.



Abb. 25: O. A, Kaiser Maximilian und Maria von Burgund, 16. Jhdt. (?), Relief, Supraporte, Erster Empfangssaal, Franzensburg.



Abb. 26: O. A, Kaiser Maximilian und Bianca Maria Sforza, 16. Jhdt. (?), Relief, Supraporte, Erster Empfangssaal, Franzensburg.



Abb. 27: O. A, Kaiser Maximilian und Anne von der Bretagne, 16. Jhdt. (?), Relief, Supraporte, Erster Empfangssaal, Franzensburg.



Abb. 28: O. A., Turnierzug des Kaiser Maximilian, Detail, Maximilian zu Pferd, wohl um 1800, Malerei auf Wandbank Erster Empfangssaal, Franzensburg.



Abb. 29: Peter Paul Rubens, Philip I. „Der Schöne“, vormals identifiziert mit Maximilian I. und daher wohl bis 1808 im damaligen Gesellschaftssaal (heute Louisenzimmer), um 1618, heute Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 30: Johann Nepomuk Hoechle, Kaiser Maximilian auf der Martinswand, um 1830/35, vollendet von Leopold Bucher 1837/39, Öl (?) auf Papier (eventuell Kopie des Originals?), Vorhalle zum Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 31: O. A. (Franz Jäger d. Ä.?), Ahnenfiguren um 1800, bronziertes Holz, Spinnstube, Franzensburg.



Abb. 32: Mehrere Künstler (u.a. Konzeption Albrecht Dürer/Peter Vischer d. Ä./Gilg Sesselschreiber), Teil der Figurenreihe der sog. „Schwarzen Mander“, Konzeption und Fertigstellung 1502-1584, Bronze, Hofkirche Innsbruck.



Abb. 33: O. A., Zwei Turnierszenen aus dem „Freydal“, süddeutsch, ca. 1512-1515, Tempera- und Aquarellfarbe über Federzeichnung, Gold- und Silberhöhung, Kunstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien.

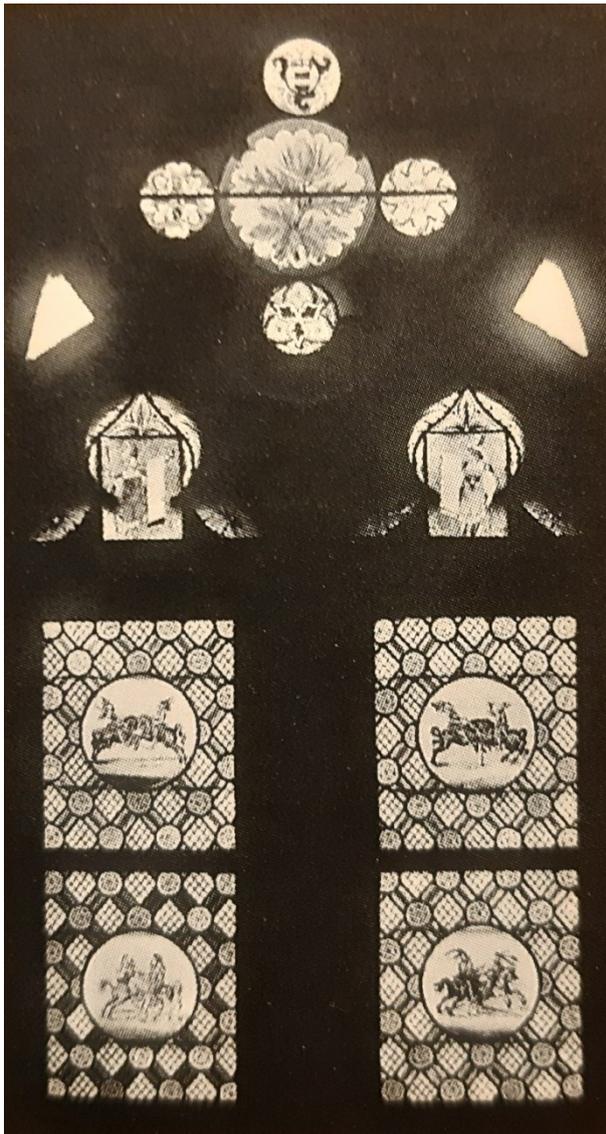


Abb. 34: Gottlob Samuel Mohn, Turnierszenen, 1824/1825, Glasmalerei, Fenster in der Alten Burgvogtei/Arbeitszimmer des Burgvogts, Franzensburg. Foto vor 1945, Hofmobiliendepot.



Abb. 35: Anthon Kothgasser und Werkstatt, Turnierszenen, 1845, Fenster im Schlafzimmer der Neuen Vogtei, Franzensburg.



Abb. 36: O. A, Turnierszenen in der Kaiserloge des Turnierplatzes, um 1800, Leimfarbenmalerei (?), Detail eines Fotos von Michael Frankenstein, vor 1918.



Abb. 37: Anton Petter, Kaiser Maximilian I. und Maria von Burgund, 1813, Neue Galerie Graz.



Abb. 38: Anton Petter, Maria von Burgund Kaiser Maximilian I. in Gent, 1822, Öl auf Leinwand, Österreichische Galerie Belvedere.



Abb. 39: Gottlob Samuel Mohn, Pokal der „Wildensteiner Ritterschaft auf Blauer Erde“ mit Burg Krumbach, 1815/20, farbloses Glas, Transparentemailbemalung, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

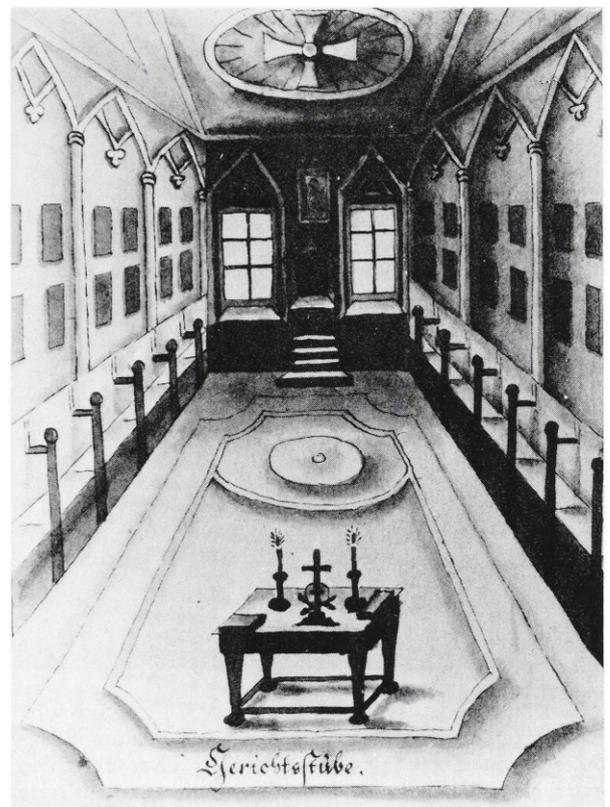


Abb. 40: O.a., Darstellung der Gerichtsstube in Seebenstein, Niederösterreichisches Landesarchiv.



Abb. 41: Verbindungsseil zwischen Gerichtsstube und Burgverlies, Kuppel des Burgverlieses, Franzensburg.

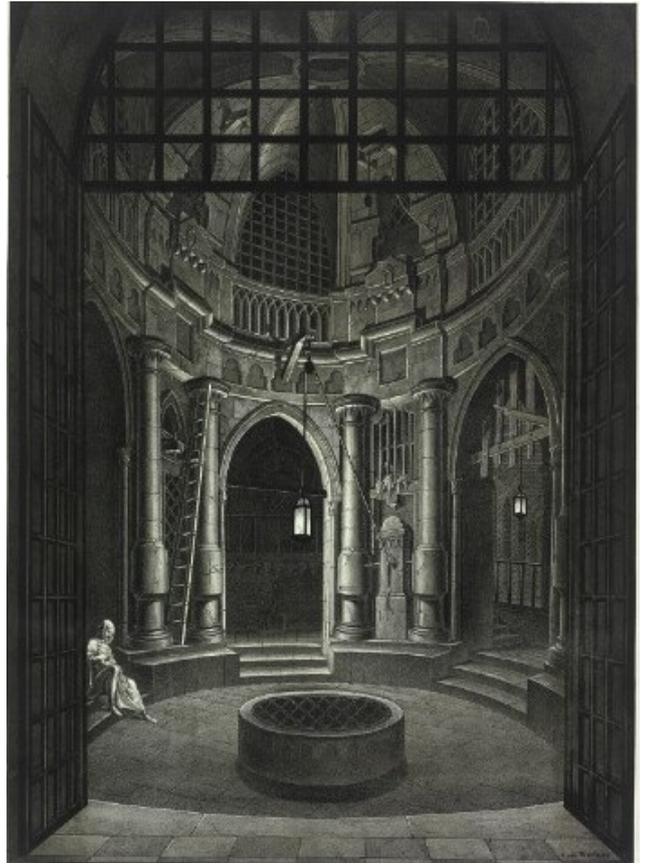


Abb. 42: Karl Bschor, Burgverlies der Franzensburg, 1820-1826, Lithographie, ÖNB.

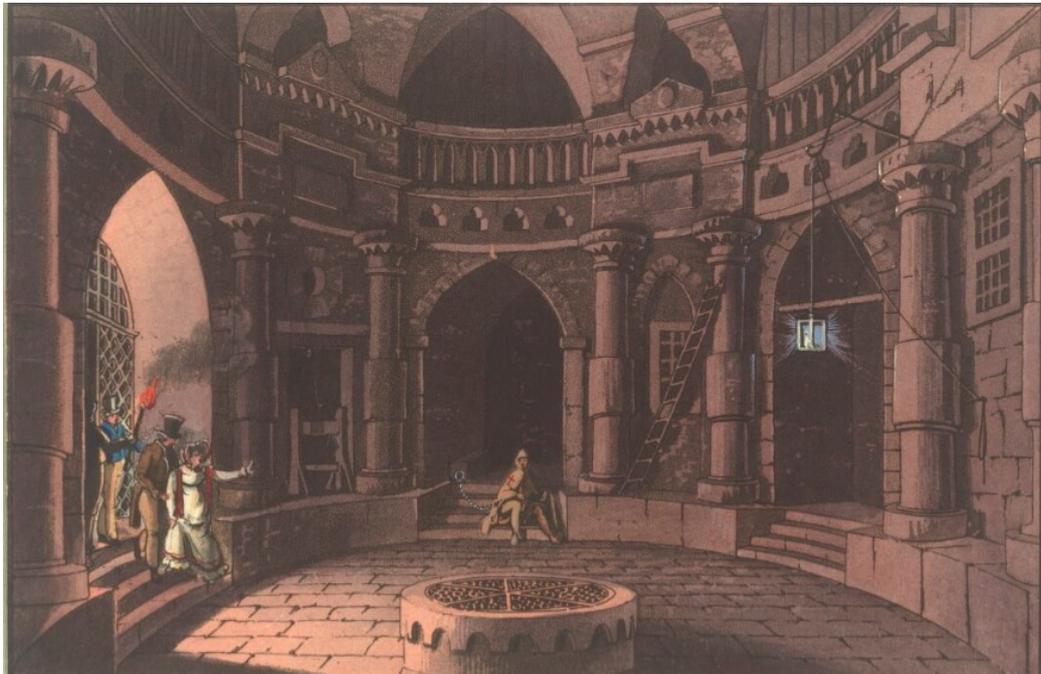


Abb. 43: Joseph und Eduard Gurk, Laxenburg. Das Burgverlies, 1827, kolorierte Radierung, ÖNB.



Abb. 44: O. A., mechanische Templerfigur im Burgverlies, Franzensburg.

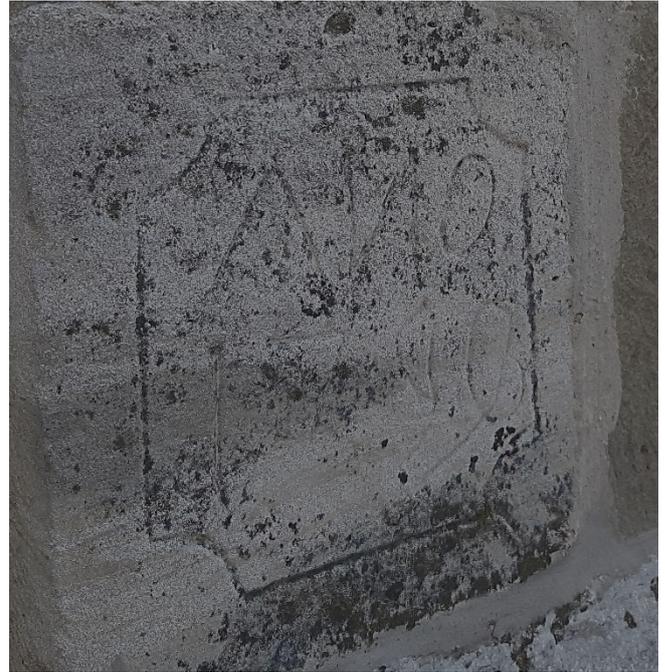


Abb. 45: Inschrift „ANNO 1799“, Hoher Turm (auf der Höhe der Dachgalerie, Burghofseite), Franzensburg.



Abb. 46: Inschrift Monogramm „A. J. (?) 1801 (1802?)“, ev. Anton Jäger (?), Hoher Turm (auf der Höhe der Dachgalerie, Seeseite), Franzensburg.



Abb. 47: Steinmetzzeichen, Hoher Turm, Franzensburg.



Abb. 48: Hexagramm im Steinboden, Thronsaal, Franzensburg.

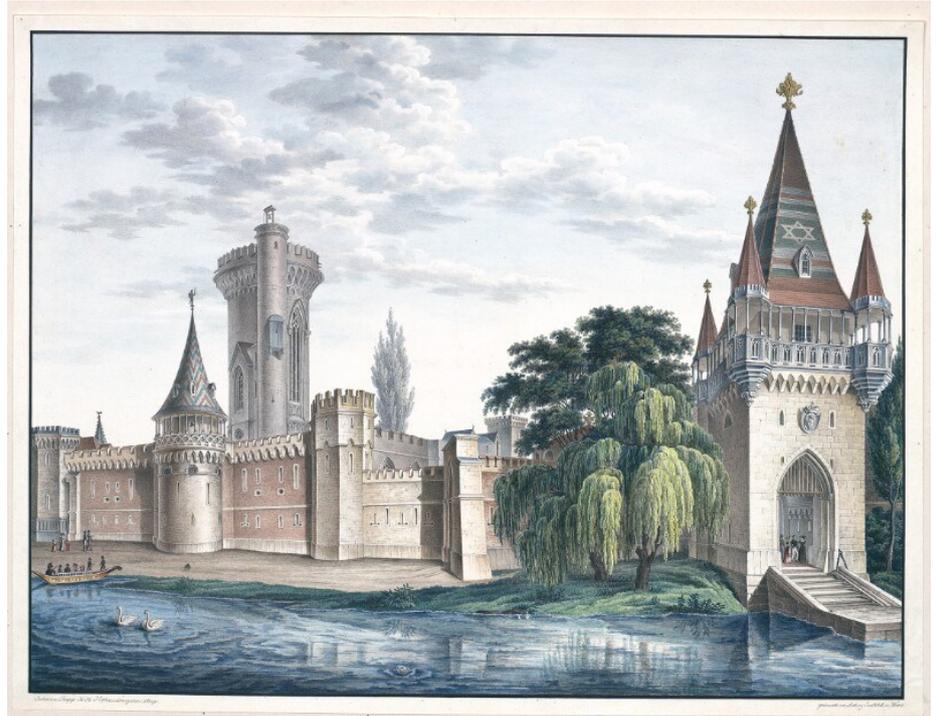


Abb. 49: Johann Rupp, Franzensburg, Ansicht mit Hexagramm auf dem Fahrturm, 1825, ÖNB.



Abb. 50: Eduard Gurk, Die Franzensburg in Laxenburg bei Wien (Guckkastenkabinett), Ansicht mit Hexagramm auf dem Fahrturm, 1838, Aquarell und Deckfarben, Museum Albertina.

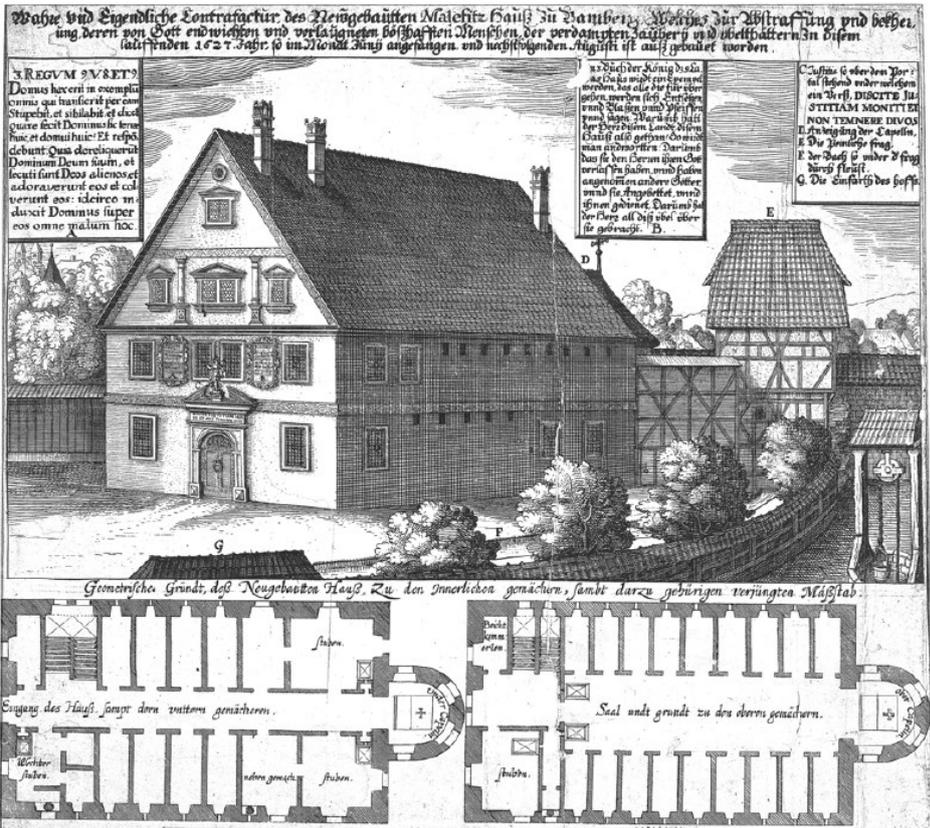


Abb. 51: Peter Isselburg (?), Das Bamberger Malefizhaus oder Hexengängnis, im Textfeld oben rechts die Beschreibung „C Justitia so über dem Por-tal stehend under welchem ein Verß, DISCITE JUSTITIAM MONITI ET NON TEMNERE DIVOS“, 1627, Kupferstich, Stadtarchiv Bamberg.



Abb. 52: Johann Hieronymus Löschenkohl, „Der Aufzug der Ritter zu Laxenburg vor dem Carroussel am 3ten Jul 1791“, 1791, kolorierter Kupferstich, Wien Museum.



Abb. 53: Johann Hieronymus Löschenkohl, „Das Carroussel wie es Sr. K: H: der Erzth: Franz den hohen Herrschaften zu Laxenburg / am 3ten July 1791 gaben.“, 1791, kolorierter Kupferstich, Wien Museum.



Abb. 54: Melchior Seltzam, Turnier in Laxenburg, 1810, Öl auf Leinwand, Wien Museum.



Abb. 55: O. A., Unterirdisches Verlies (auch als Zisterne oder Brunnen bezeichnet), Verlies, Franzensburg.



Abb. 56: O. A., Unterirdisches Verlies, vermutlich 16. Jahrhundert, Greillenstein.

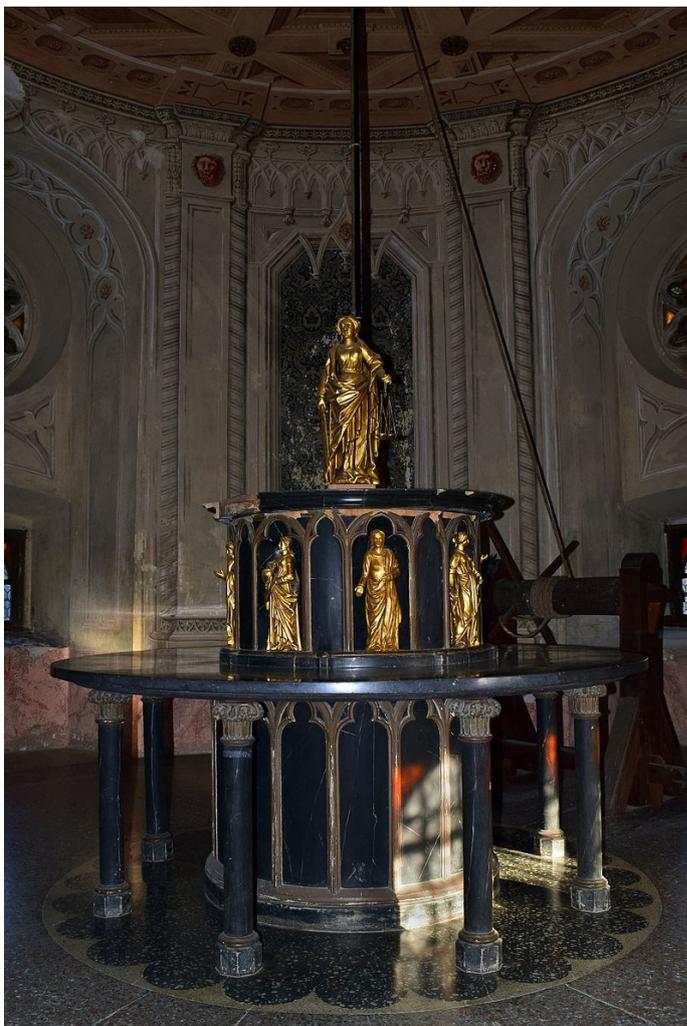


Abb. 57: O. A., Gerichtstisch, um 1800, Holz und Gips, Gerichtsstube, Franzensburg.



Abb. 58: O. A., Hungerloch, Außenansicht, Aufgang im Hohen Turm, Franzensburg.



Abb. 59: O. A., Hungerloch, geöffnet und die Innenansicht/Blick durch die Tür mit sichtbarer Wandbemalung und Fenster, Aufgang im Hohen Turm, Franzensburg.



Abb. 60: Matthäus Loder, Bankett im Rittersaal (I), um 1812 (?), Feder in grau, laviert und aquarelliert, Albertina Wien.



Abb. 61: Matthäus Loder, Bankett im Rittersaal (II), um 1820 (?), Feder in grau, laviert und aquarelliert, Albertina Wien.



Abb. 62: Matthäus Loder, Fest im Rittersaal, um 1812 (?), Feder in grau, laviert und aquarelliert, Albertina Wien.



Abb. 63: Matthäus Loder, Vorhof der Franzensburg in Laxenburg, um 1820 (?), Aquarell, Albertina Wien.

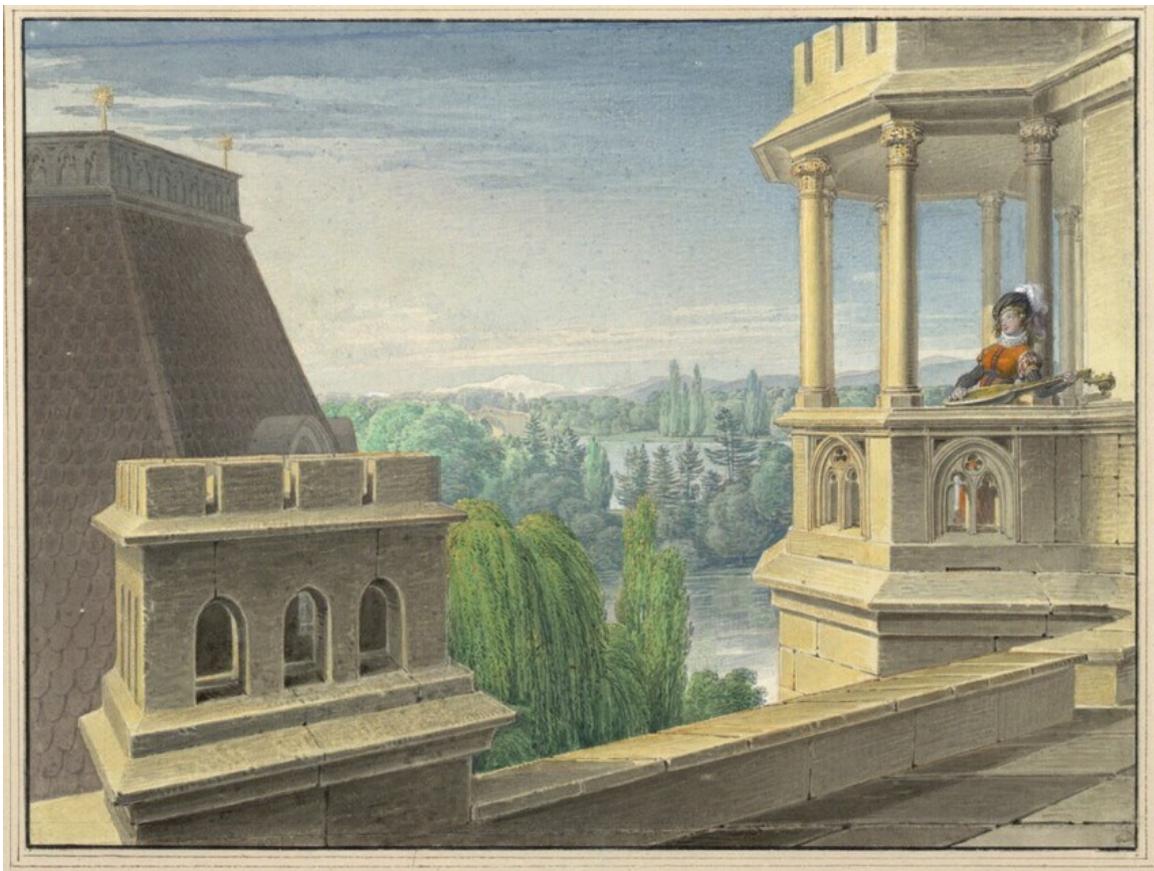


Abb. 64: Matthäus Loder, Laxenburg Balkonansicht, um 1820 (?), Aquarell, Albertina Wien.



Abb. 65: Johann Nepomuk
Hoechle, Reiterbildnis Franz II. (I.),
1829, Deckengemälde, Öl auf Holz,
Zweiter Empfangsaal,
Franzensburg.



Abb. 66: Joseph Kreutzinger,
Franz II. (I.) mit seiner 3.
Gemahlin Marie Louise, 1809,
Louisenzimmer (vormals
Gesellschaftszimmer),
Franzensburg.



Abb. 67: Gottlob Samuel Mohn, Franz II. (I.) im Harnisch, Detail des Glasfensters im Speisesaal, 1822/24, Franzensburg.



Abb. 68: Josef Kreuzinger, Franz II. (I.) als Kaiser des HRR im Harnisch, um 1800, Öl auf Leinwand, Supraporte im Thronsaal, Franzensburg.



Abb. 69: Gottlob Samuel Mohn, Franz II. (I.) als österreichischer Kaiser in Rüstung, Detail des Glasfensters im Thronsaal, 1821/22, Franzensburg.



Abb. 70: Heinrich Friedrich Füger, Kaiser Joseph II. in Rüstung, um 1787–1788, Wien Museum.



Abb. 71: Leone Leoni, Kaiser Karl V., um 1555, Bronze, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 72: Adriaen de Vries, Kaiser Rudolf II., 1603, Bronze, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 73: Martino Rota, Kaiser Rudolf II. im Harnisch, um 1576/80, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 74: Bernhard Strigel, Kaiser Maximilian I. im goldenen Harnisch, um 1500, Öl auf Lindenholz, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 75: Kolman Helmschmid, Harnischgarnitur, um 1505-1510, Besitzer Graf Andreas Sohn d. Eberhardt von Sonnenberg-Friedberg, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 76: Gottlob Samuel Mohn, die Erzherzöge Ferdinand (links) und Franz Karl (rechts) in Rüstung, Detail des Glasfensters im Thronsaal, 1821/22, Franzensburg.



Abb. 77: Johann Baptist Hoechle, Hochzeit von Franz II. (I.) und Marie Louise, 1809, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.



Abb. 78: Johann Baptist Hoechle, Hochzeitstafel von Franz II. (I.) und Marie Louise, 1809, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.



Abb. 79: Johann Baptist Hoechle, Krönung Franzens in Frankfurt, 1801, Thronsaal, Franzensburg.

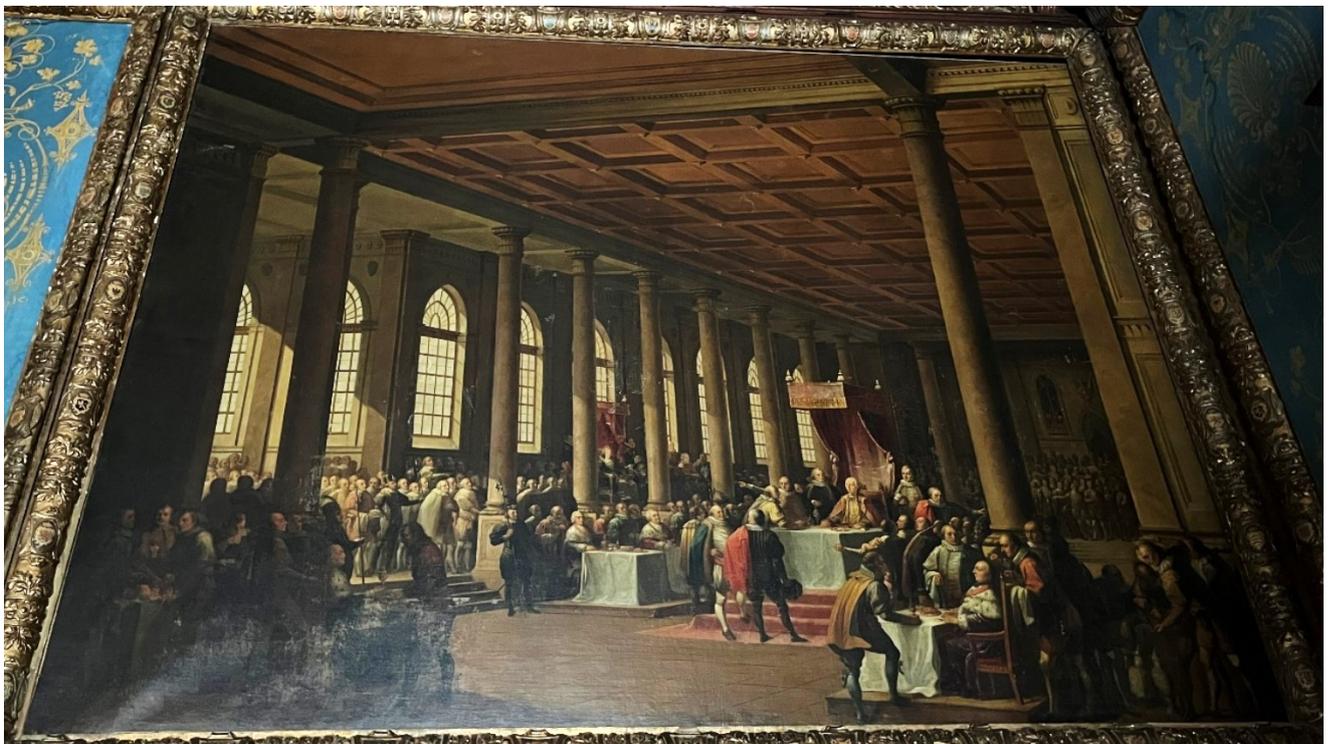


Abb. 80: Johann Baptist Hoechle, Festmahl auf dem Römer, 1801, Thronsaal, Franzensburg.



Abb. 81: Johann Baptist Hoechle, Damen in historischen Gewändern, Detail des Hochzeitstafelgemäldes von Franz II. (I.) und Marie Louise, 1809, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.



Abb. 82: O. A., „Teutsche National-Frauentracht“ mit hoher Empiretaille, März 1815, Modekupfer.



Abb. 83: Joseph Stieler, Kronprinz Ludwig I. von Bayern in altdeutscher Tracht, um 1816, Privatbesitz.



Abb. 84: F.T. Berg, Bildnis des Kronprinzen Ludwig I. von Bayern und seiner Gemahlin Prinzessin Therese, 1818, o. O.



Abb. 85: Peter und Paul Strudel (Statuen), Ahnenreihe in Rüstung, um 1700, Habsburgersaal, Franzensburg.

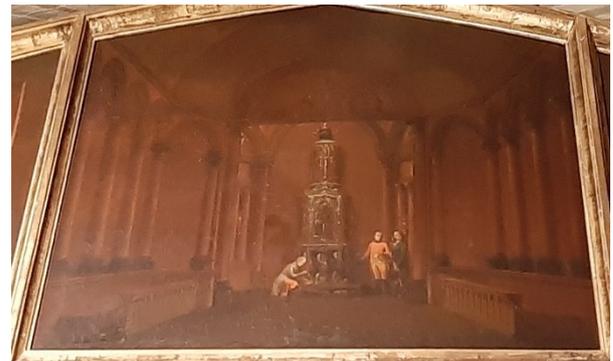


Abb. 87: Johann Baptist Hoechle (?), Weihe der Kapelle, um 1800, Burgkapelle, Franzensburg.

Abb. 86: Gottlob Samuel Mohn, Erste Verleihung des Leopoldordens 1808, 1824/25, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.



Abb. 88: Carl Sales, Caroline Auguste und Franz als Herrscher Ungarns, 1830/31, Ungarischer Krönungssaal, Franzensburg.



Abb. 89: Leopold Bucher, Krönung Caroline Augustes in Pressburg 1825, 1840/41, Ungarischer Krönungssaal, Franzensburg.



Abb. 90: Johann Nepomuk Hoechle/Leopold Bucher, Krönungsritt Ferdinands in Pressburg 1830, vor 1835 (vollendet von Leopold Bucher um 1840), Ungarischer Krönungssaal, Franzensburg.



Abb. 91: Leopold Kupelwieser, Kaiser Franz II. (I.) im Ornat des Österreichischen Kaisers, 1837, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 92: Leopold Stöber, Kaiser Leopold II., 1831, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 93: Anton von Perger, Kaiser Joseph II., 1831, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 94: Werkstatt Martin van Meytens, Maria Theresia, um 1760, ergänzt um 1835, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 95: Werkstatt Martin van Meytens, Franz I. Stephan von Lothringen, um 1760, ergänzt um 1835, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 96: Ferdinand Georg Waldmüller, Maria Ludovika, Gemahlin Leopolds II., Mutter von Kaiser Franz, 1833, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 97: Joseph Grassi, Maria Ludovika an einem Tisch sitzend, 1790, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 98: Joseph Dorffmeister, Maria Ludovika von Neapel-Sizilien, Gemahlin Ferdinands III. von Toskana, 1797, Kunsthistorisches Museum Wien.

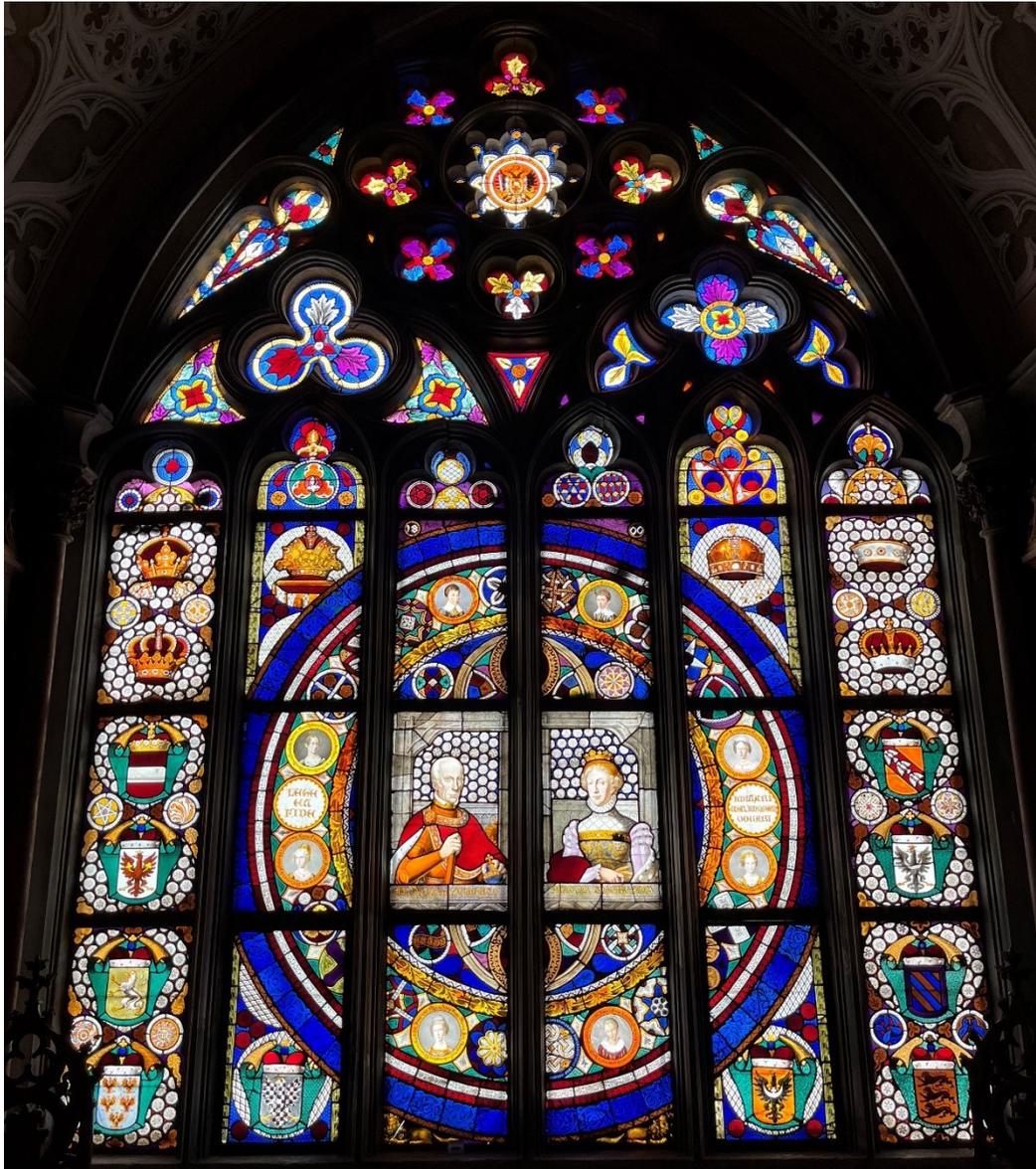


Abb. 99: Gottlob Samuel Mohn, Franz II. (I.) und seine zweite Frau Marie Thérèse mit den gemeinsamen Kindern, 1822/24, Glasfenster, Speisesaal, Franzensburg.



Abb. 100: Gottlob Samuel Mohn, Franz II. (I.) mit den Erzherzögen Ferdinand (links) und Franz Karl (rechts) in Rüstung, Detail des Glasfensters im Thronsaal, 1821/22, Franzensburg.



Abb. 101: Blick auf die Gemälde Franzens mit seinen Söhnen Ferdinand (links) und Franz Karl (rechts), Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 102: Leopold Fertbauer, Die kaiserliche Familie um den Herzog von Reichstadt in einer Gartenlaube, 1826, Wien Museum.



Abb. 103: O. A., Kaiser Franz II. (I.) und Familie, links der Blick aus dem Fenster auf die Franzensburg, um 1810, kolorierter Druck, Bundesmobilenverwaltung.



Abb. 104: Johann Nepomuk Hochle/Franz Wolf, Kaiser Franz II. (I.) und seine Familie 1807 in Laxenburg, Teil der Serie „Hauptmomente aus dem Leben. Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Österreich apostol. König, 1835, Lithographie, ÖNB.

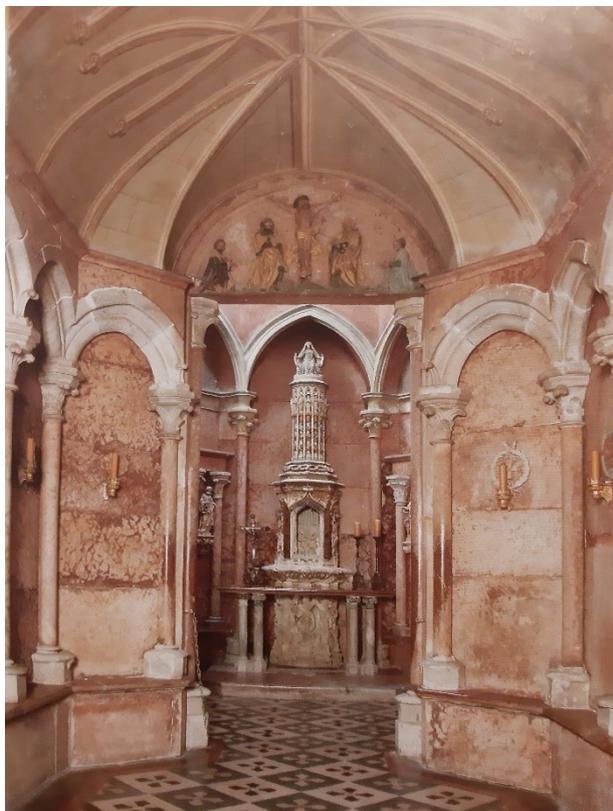


Abb. 105: Johann Michael Riedl/Franz Jäger d. Ä., Innenansicht der Kapelle mit Altarraum, 1801 (unter Verwendung von Spolien der Capella Speciosa, 1222), Kapelle, Franzensburg.



Abb. 106: Franz Jäger d. Ä., Bettstatt (unter Verwendung alter Teile?), um 1801, Schlafzimmer der Burgfrau, Franzensburg.



Abb. 107: Franz Jäger d. Ä., Entwurf der Alkovenwand, um 1800, Akademie der bildenden Künste Wien

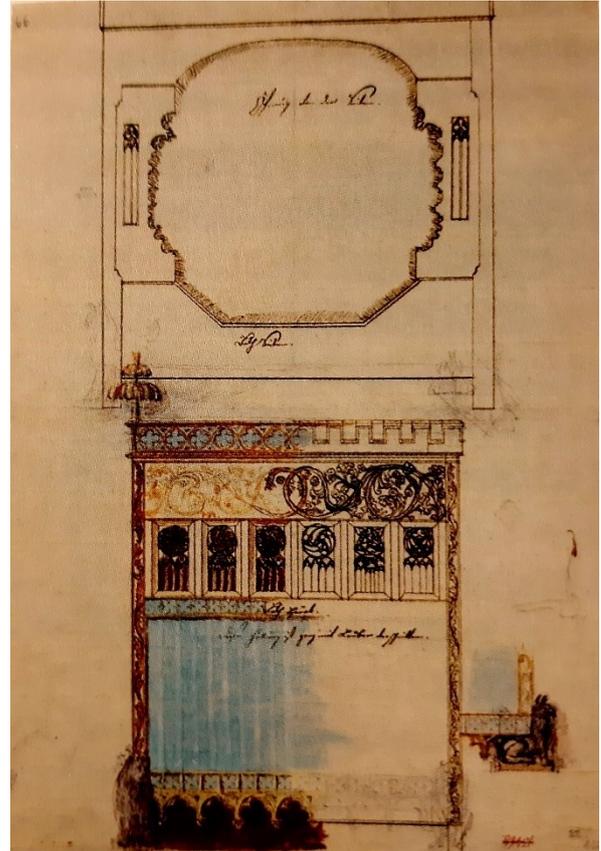


Abb. 108: Franz Jäger d. Ä., Entwurf des Prunkbettes, um 1800, Akademie der bildenden



Abb. 109: Franz Jäger d. Ä., Baldachine der Burgkapelle unter teilweiser Verwendung von Spolien aus Maria am Gestade, um 1800, Spinnstube, Franzensburg



Abb. 110: O.A., Originale Kapitelle der Capella Speciosa, 1222, Burgkapelle, Franzensburg



Abb. 111: Franz Jäger (?), neue Kapitelle auf den Spolien der Capella Speciosa, um 1800, Speisesaal, Franzensburg.



Abb. 112: O. A., Teil einer Büstenreihe, o. J., Sandstein, Vogteihof/Lindenhof/Mittlerer Burghof, Franzensburg.



Abb. 113: O. A., Büstenreihe, 16. Jahrhundert, Marmor, Vogteihof/Lindenhof/Mittlerer Burghof, Franzensburg.



Abb. 114: Johann Nepomuk Hoechle, Kaiser Leopold I. und Jan III. Sobieski von Polen nach dem Entsatz von Wien 1683 bei Schwechat, vor 1835 (vollendet von Leopold Bucher 1837/39), Öl auf Leinwand, Vorhalle zum Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 115: Johann Nepomuk Hoechle, Rudolf von Habsburg und der Priester, vor 1835 (vollendet von Leopold Bucher 1837/39), Öl auf Leinwand, Vorhalle zum Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 116: Johann Nepomuk Hoechle, Herzog Albrecht IV. (?) in Jerusalem, vor 1835 (vollendet von Leopold Bucher 1837/39), Öl auf Leinwand, Vorhalle zum Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 117: Johann Nepomuk Hoechle, Einzug Friedrichs III. zur Kaiserkrönung in Rom 1452, vor 1835 (vollendet von Leopold Bucher 1837/39), Öl auf Leinwand, Vorhalle zum Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 118: Johann Nepomuk Hecchle, Allegorie auf die Häuser Habsburg und Lothringen, vor 1835 (vollendet von Leopold Bucher 1837/39), Öl auf Leinwand, Vorhalle zum Lothringersaal, Franzensburg.

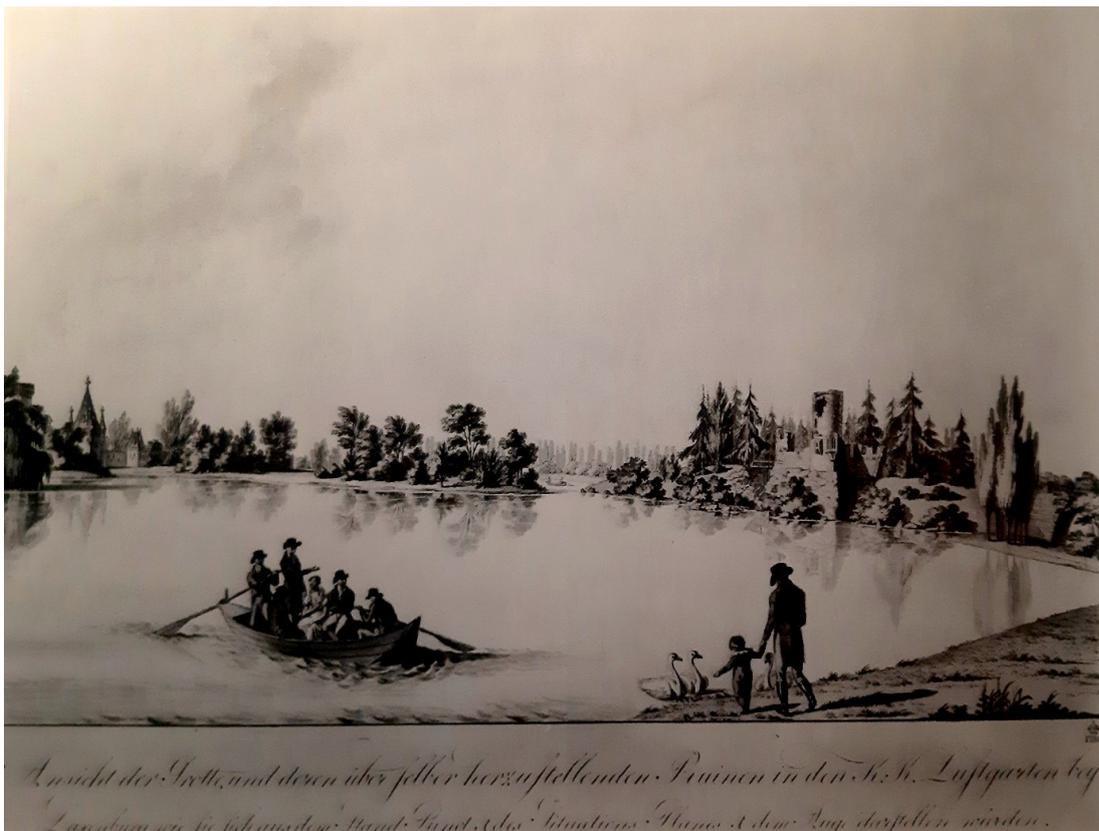


Abb. 119: O. A., „Pläne und Prospective zu Ruinen-Parthie“, um 1807, aquarellierte Tuschzeichnung.



Abb. 120: Joseph Kreutzinger, Marie Louise von Modena-Este, 3. Gemahlin Kaiser Franz', 1809, Öl auf Leinwand, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.

Abb. 121: Joseph Kreutzinger, Elisabeth von Württemberg und Marie-Thérèse von Neapel-Sizilien, 1. bzw. 2. Gemahlin Kaiser Franz', 1809, Öl auf Leinwand, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.



Abb. 122 Carl Sales, Caroline Augusta von Bayern, 4. Gemahlin Franz', 1818, Toilettezimmer (auch Schreibkabinett oder Schreibzimmer genannt), Franzensburg.



Abb. 123: Josef Kreutzinger, Marie Thérèse von Neapel-Sizilien, 2. Gemahlin Franz', um 1800, Öl auf Leinwand, Supraporte im Thronsaal, Franzensburg.



Abb. 124: O. A., Entwurf für die Fensterwand des Louisenzimmers (vormals Gesellschaftszimmer), um 1808, Detail, Fenster, Federzeichnung, teilweise aquarelliert, Albertina Wien.

Abb. 125: Johann Nepomuk Hoechle/Franz Wolf, Franz I. wird zu Rom von dem Heiligen Vater Pius VII. feierlich empfangen den 2. April 1819, Blatt aus der Folge: Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich, apostol. Königs, 1835, kolorierte Lithographie, Sammlung Liechtenstein.





Abb. 126: Wilhelm Voertel, Kaiser Franz vor Papst Pius VII. 1819, 1828/29, Glasmalerei, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 127: Johann Nepomuk Hoechle/Franz Wolf, Die römisch-deutsche Kaiserkrönung zu Frankfurth am Main, im Jahre 1792, Blatt aus der Folge: Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich, apostol. Königs, 1835, kolorierte Lithographie, Sammlung Liechtenstein.



Abb. 128: Johann Nepomuk Hoechle/Franz Wolf, Die Stiftung des österreichischen St. Leopold Ordens im Jahre 1808, Blatt aus der Folge: Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich, apostol. Königs, 1835, kolorierte Lithographie, Sammlung Liechtenstein.



Abb. 129: Johann Nepomuk Hoechle/Franz Wolf, Krönung Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Maria Ludovica, zu Pressburg am 17. September 1808, Blatt aus der Folge: Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich, apostol. Königs, 1835, kolorierte Lithographie, Sammlung Liechtenstein.

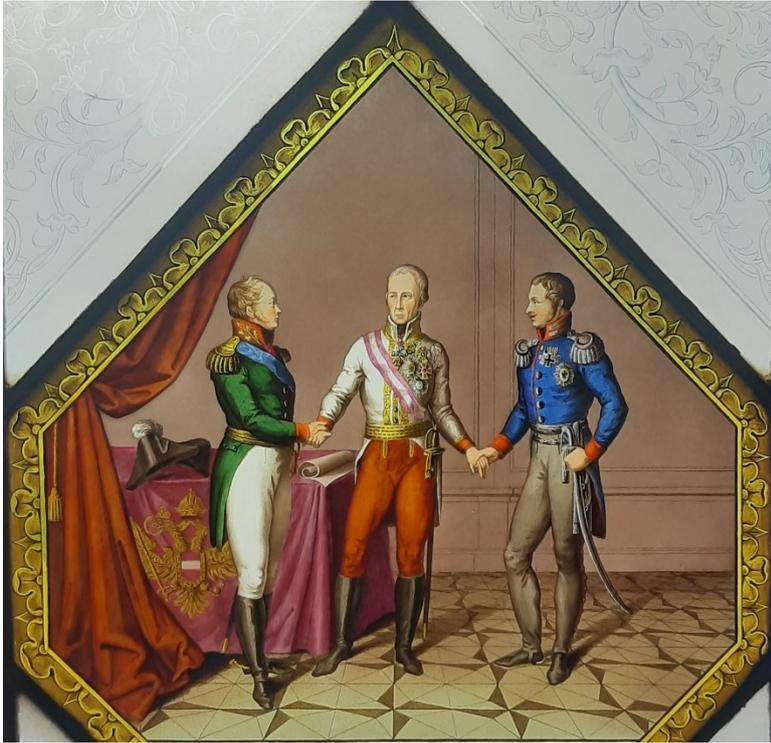


Abb. 130: Wilhelm Voertel, Rettungsbund 1813, 1828/29, Glasmalerei, Lothringersaal, Franzensburg.



Abb. 131: Johann Nepomuk Hecchle, Graf Etico, 1829, Deckengemälde, Öl auf Holz, Zweiter Empfangsaal, Franzensburg.

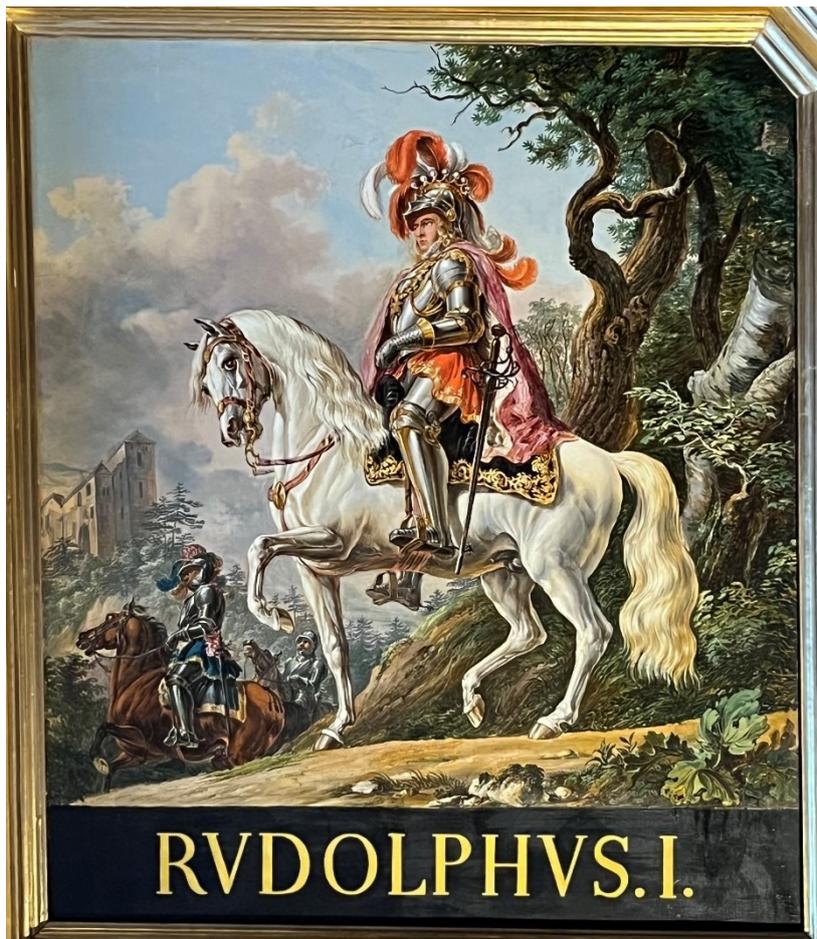


Abb. 132: Johann Nepomuk Hoechle, Rudolf I., 1829, Deckengemälde, Öl auf Holz, Zweiter Empfangsaal, Franzensburg.



Abb. 133: Joseph Klieber nach Peter Fendi (?), Rudolfs Krönungsseid in Aachen auf das Kruzifix, um 1830, Grisaillemalerei, Habsburgersaal, Franzensburg.



Abb. 134: Joseph Klieber nach Peter Fendi (?), Friedrich III. und Papst Nikolaus V. in Rom anlässlich der Kaiserkrönung 1452, um 1830, Grisaillemalerei, Habsburgersaal, Franzensburg.



Abb. 135: Joseph Klieber nach Peter Fendi (?), Karl V. und die Befreiung christlicher Sklaven auf dem Feldzug gegen die Barbaresken von Tunis, um 1830, Grisaillemalerei, Habsburgersaal, Franzensburg.



Abb. 136: Joseph Klieber nach Peter Fendi (?), Ferdinand II. vor einem angeblich zu ihm sprechenden Kruzifix, um 1830, Grisaillemalerei, Habsburgersaal, Franzensburg.



Abb. 137: Daniel Gran, Die Glorie des Hauses Österreich, 1749/1756, Fresko, Marmorsaal, Stift Klosterneuburg.



Abb. 138: O. A., Decke des Thronsaals mit Bindenschild und Fünf-Adlerwappen, Wappen um 1800 (?), Decke aus Stift Zwettl um 1594/95, Thronsaal, Franzensburg.



Abb. 139: O. A., Rückwand des Throns, Detail, Bindenschild und Fünf-Adlerwappen, Spolien eines Klosterneuburger Chorgestühls um 1500, Thronsaal, Franzensburg.

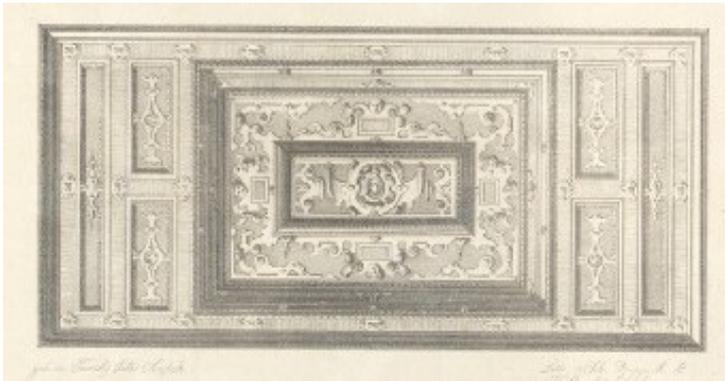
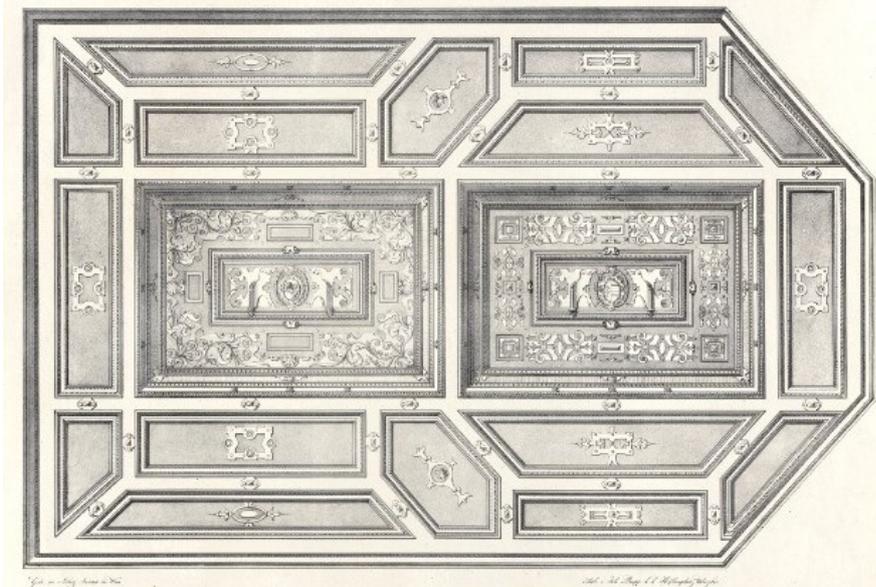


Abb. 140: Johann Rupp, Plafonds des Ersten Empfangssaals (oben) und des Cabinets/Toilettezimmer (unten), zerstückelte Decke aus der Großen Bibliothek von Schloss Greillenstein um 1600, 1820/26, Lithographien, ÖNB.

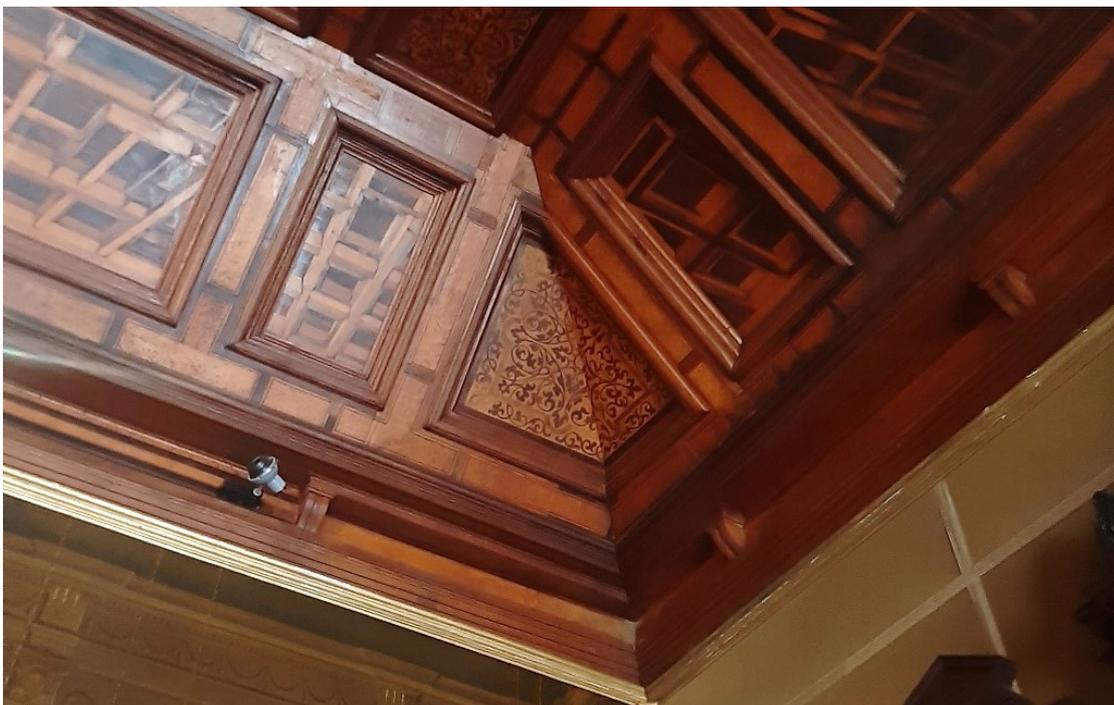


Abb. 141: O. A, Decke aus Schloss Rapottenstein um 1600, Detail, unregelmäßige Ecken, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.



Abb. 142: Franz Jäger d. Ä., Schnitt- und Grundrissplan der Spinnstube, um 1798, o. A., Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien.

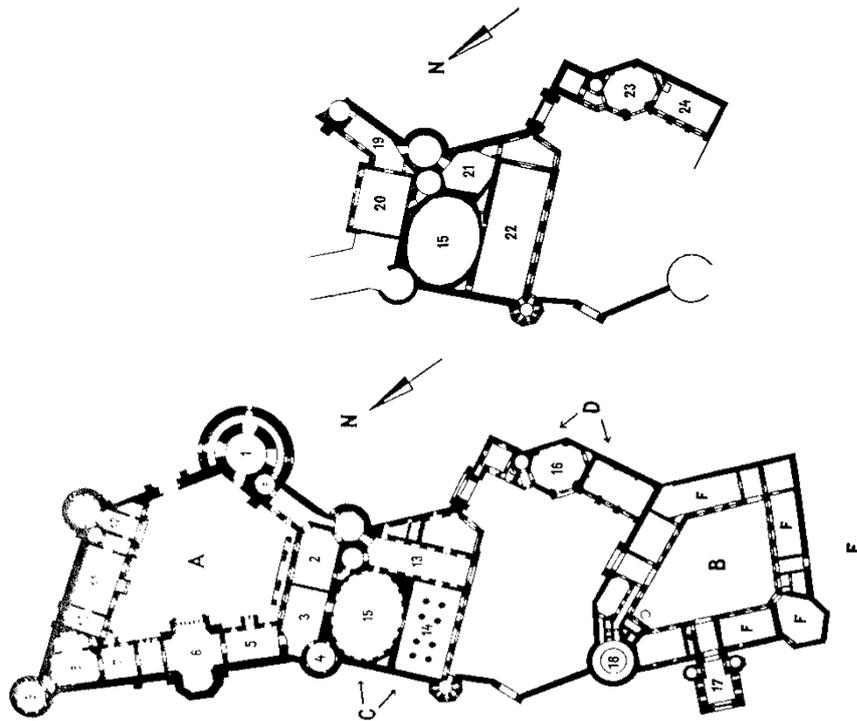


Abb. 143: O. A., Grundriss der Franzensburg, Unter- und Obergeschoß.



Abb. 144: Johann Michael Ried/Franz Jäger d. Ä., Kuppel und Laterne der Spinnstube, 1798-1801, Spinnstube, Franzensburg.



Abb. 145: Johann Michael Ried/Franz Jäger d. Ä., Kuppel und Laterne der Kapelle, 1798-1801, Burgkapelle,



Abb. 146: Blick in den Altarraum mit Apostel- und Heiligenfiguren, Burgkapelle, Franzensburg.



Abb. 147: O. A., Säulen, Spolien der Capella Speciosa, um 1222, Marmor, Innerer Burghof, Franzensburg.



Abb. 148: O. A., Säulen, Spolien der Capella Speciosa, um 1222, Marmor, Rittersaal, Franzensburg.



Abb. 149: O. A., Platten, Spolien der Capella Speciosa, um 1222, Marmor, Becken im Ritterbad, Franzensburg.



Abb. 150: O. A., Säulen, Imitation von rotem Marmor, Gips (?), um 1800, Schlafzimmer der Burgfrau, Franzensburg.



Abb. 151: O. A., Säulen, Imitation von rotem Marmor, Wandmalerei, um 1800, darunter die tatsächlichen Spolien der Capella Speciosa, Ritteraal, Franzensburg.

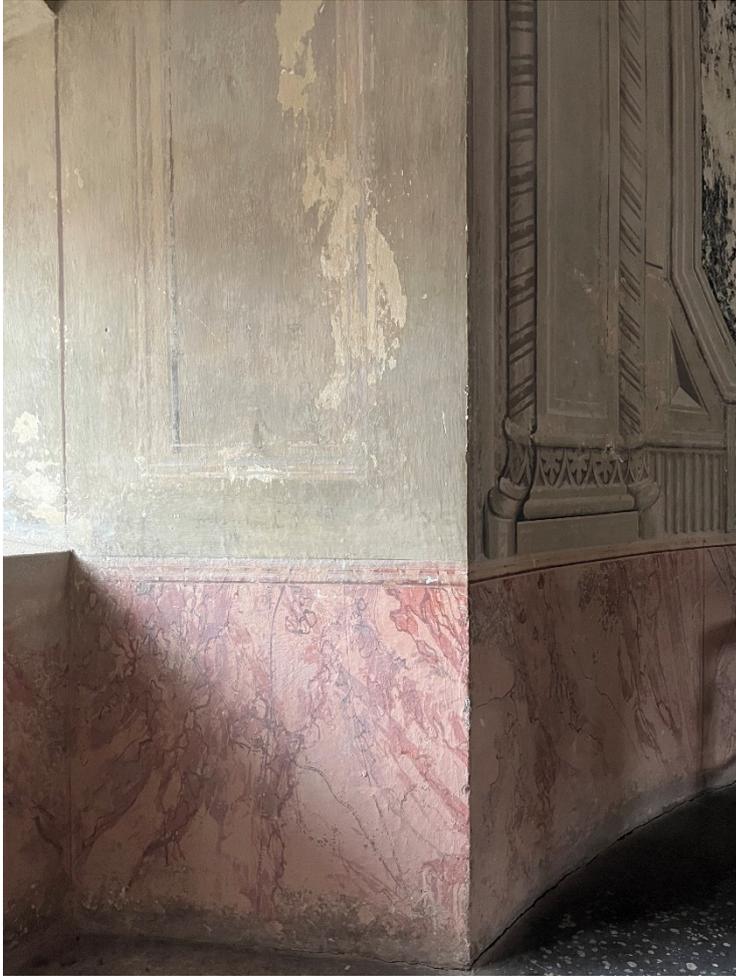


Abb. 152: O. A., Platten, Imitation von rotem Marmor, Wandmalerei, um 1800, Gerichtsstube, Franzensburg.



Abb. 153: O. A., Platten, Imitation von rotem Marmor, Gips (?) und Wandmalerei, um 1800, Louisenzimmer (vormals Gesellschaftszimmer), Franzensburg.



Abb. 154: Karl Bschor, Fensterwand des Gesellschaftszimmers (heute Louisenzimmer), rote Marmorierung an der Wand unten, 1820, kolorierte Lithographie, ÖNB.

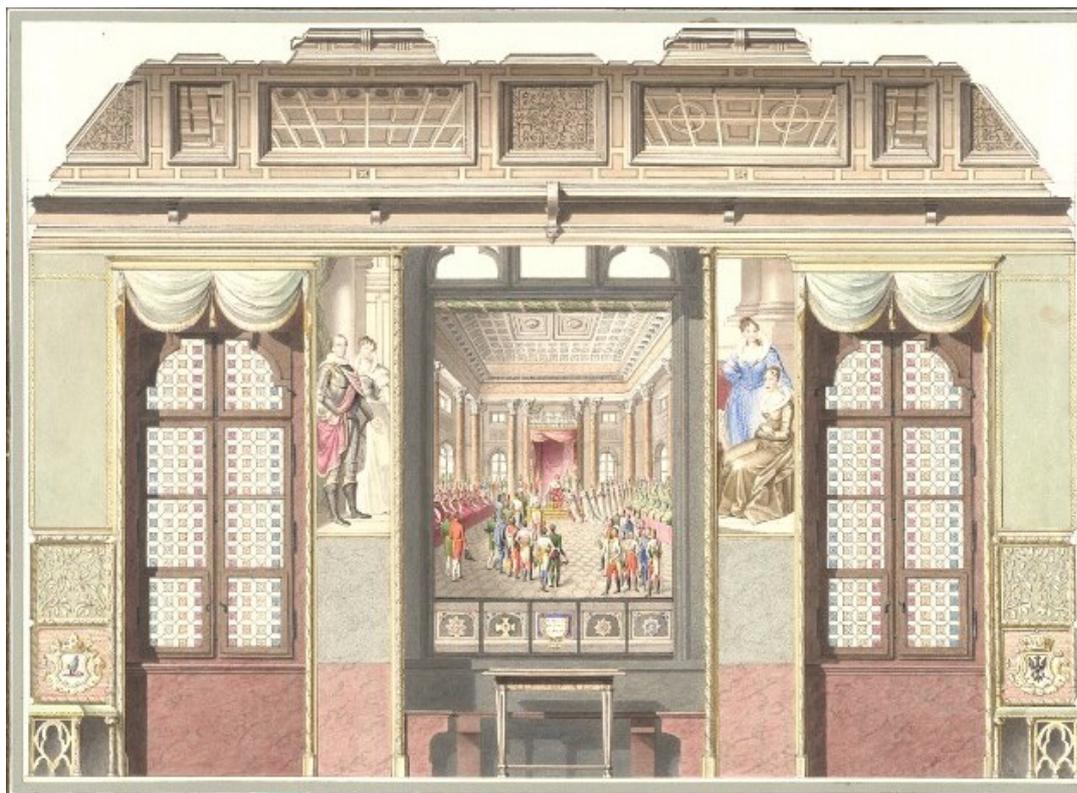


Abb. 155: Karl Bschor, Fensterwand des Ersten Empfangsaals, rote Marmorierung an der Wand unten, 1820, kolorierte Lithographie, ÖNB.

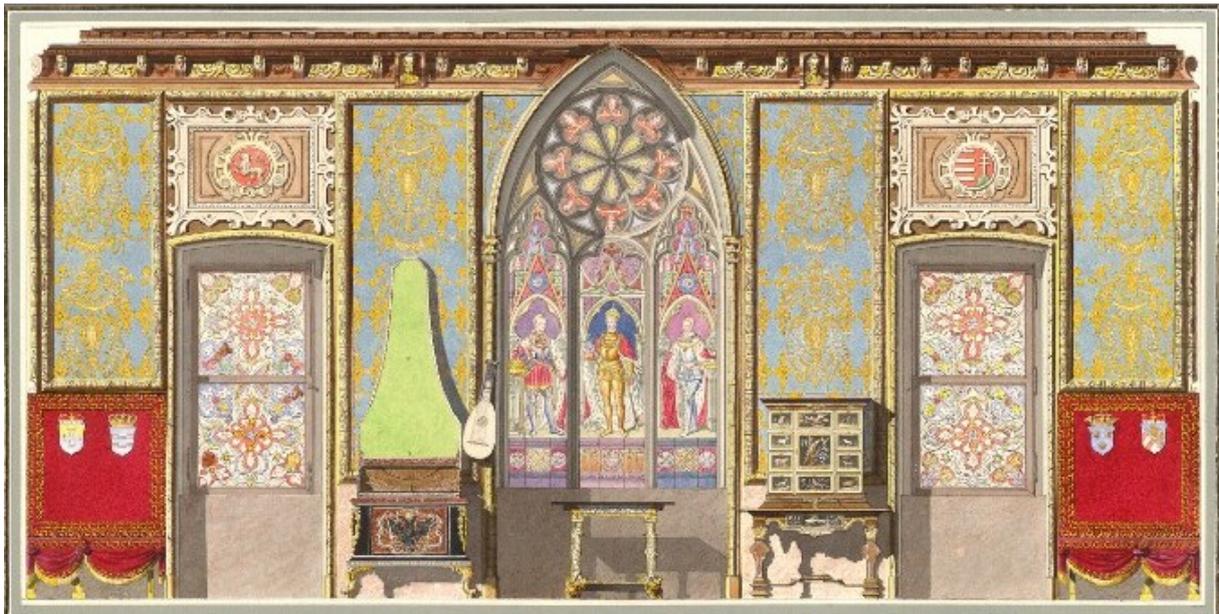


Abb. 156: Karl Bschor, Fensterwand des Prunksaals (Thronsaals), rote Marmorierung an der Wand unten, 1820, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, ÖNB.



Abb. 157: O. A., rot-weiße Tür, um 1800, Dachgalerie, Franzensburg.



Abb. 158: O. A., rot-weiße Tür, um 1800, Seitenloge, Turnierplatz.



Abb. 159: Franz Jäger d. Ä. (?), Entwurf zum Turnierplatz, rot-weiße Gitter um 1798, lavierte Handzeichnung.

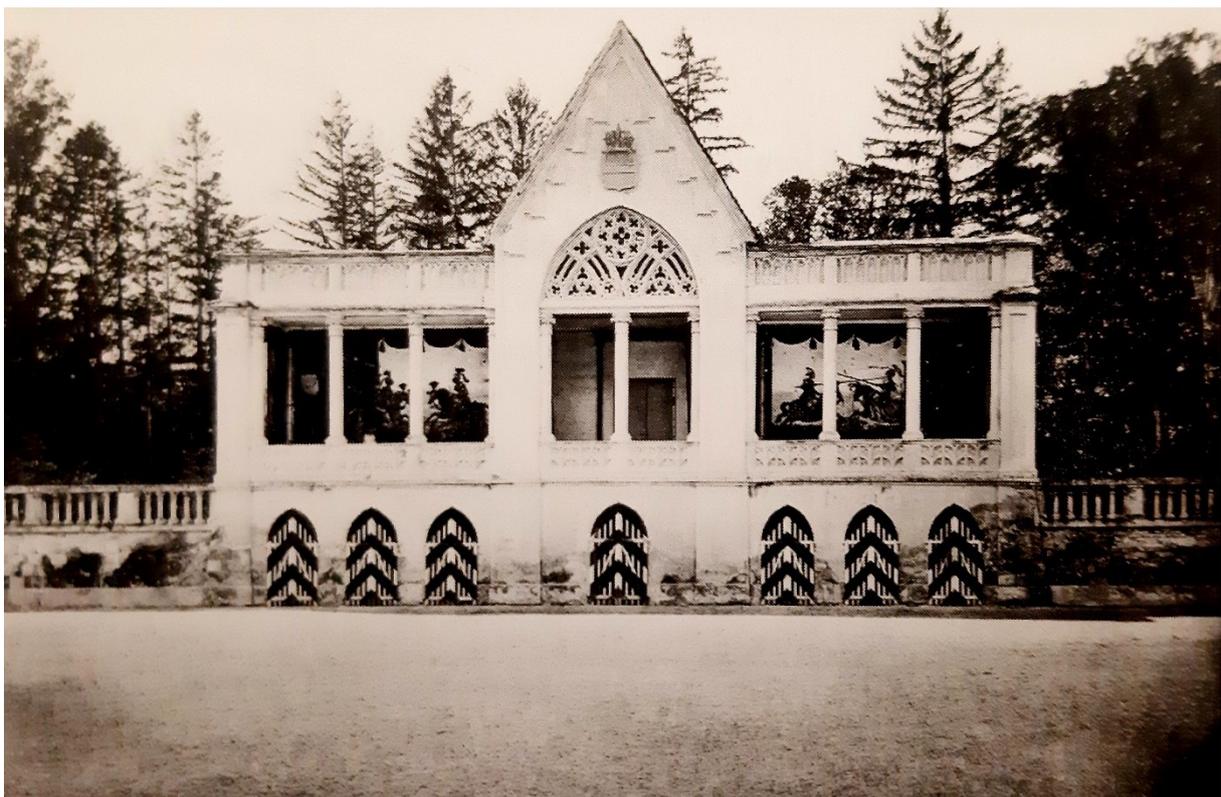


Abb. 160: O. A., Kaiserloge des Turnierplatzes, rot-weiße Gitter, 1896, Fotografie.



Abb. 161: Franz Jäger d. Ä. (?), Doppelkränze/neue Kapitelle auf den Spolien der Capella Speciosa, um 1800, Speisesaal, Franzensburg.



Abb. 162: Franz Jäger d. Ä. (?), Einfachkränze/neue Kapitelle auf den Spolien der Capella Speciosa, um 1800, Speisesaal, Franzensburg.



Abb. 163: Franz Jäger d. Ä. (?), Kapitelle der Galerie am Fährturn, um 1801-1809, Fährturn, Franzensburg.



Abb. 164: Franz Jäger d. Ä. (?), Kapitelle der Galerie an der Pfaffenstube, um 1800, Dachgalerie/Pfaffenstube, Franzensburg.

Abb. 165: Franz Jäger d. Ä. (?), neue Kapitelle an den Spolien der Capella Speciosa, um 1800, Innerer Burghof, Franzensburg.





Abb. 166: Franz Jäger d. Ä. (?), Kapitelle an der Kaiserloge, um 1800, Turnierplatz.



Abb. 167: Franz Jäger d. Ä. (?), Kapitelle am Gerichtstisch, um 1800, Gerichtsstube, Franzensburg.



Abb. 168: Franz Jäger d. Ä. (?), Kapitelle am Altartisch, um 1800, Burgkapelle, Franzensburg.



Abb. 169: Franz Jäger d. Ä. (?), Kapitelle am Spieltisch, um 1800, Speisesaal, Franzensburg.

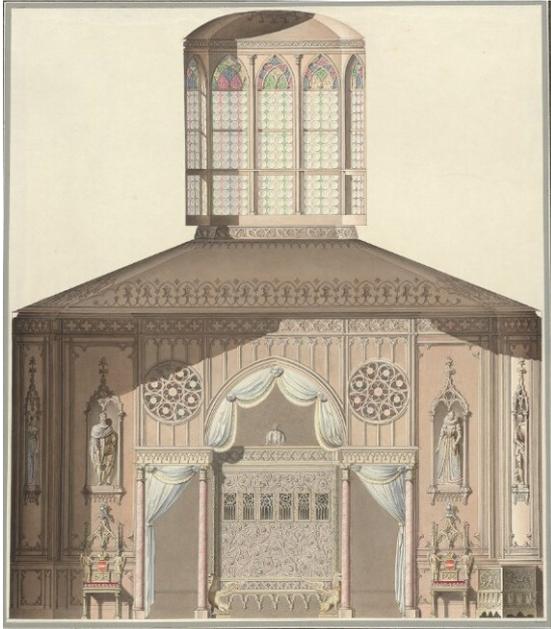


Abb. 170: Karl Bschor, Ansichten des Schlafzimmers (links Rückwand mit Alkoven/Bett und Truhe ganz rechts, rechts Blick ins Zimmer vom Alkoven aus), 1820, kolorierte Lithographie (links), aquarellierte Federzeichnung auf Papier (rechts), ÖNB.



Abb. 171: O. A., Torauslassung/Fallgitter, Tor Richtung Steinerne Brücke, Vogteihof, Franzensburg.

Abstract

Der sogenannte „Rittergau“ im Schlosspark Laxenburg bei Wien gilt als eines der bedeutendsten Beispiele österreichischer Gartenkunst des frühen 19. Jahrhunderts. Unter Kaiser Franz II. /I. (1768-1835) ab 1798 erbaut, nimmt er im Schlosspark eine vom restlichen Areal gesonderte Stellung mit einer in sich geschlossenen Programmatik ein. Bestehend aus „mittelalterlich“ konnotierten Bauten und mit der Franzensburg als Herzstück vereint die Anlage eine Vielzahl an Bedeutungsebenen zwischen romantischer Mittelalterfantasie, habsburgischem Denkmal, Vorläufer eines Freilichtmuseums und Kunstwerk. Ausgehend von gängigen Assoziations- und Interpretationsmustern, die dem Rittergau in zeitgenössischen Reiseberichten, wissenschaftlichen Texten und bildlichen Darstellungen zugesprochen werden, kontextualisiert und untersucht diese Arbeit die Mechanismen dieser Erzählstrukturen innerhalb der Anlage. Unterschiedliche Sichtweisen und Lesarten werden dabei wertfrei vor- und gegenübergestellt sowie die Franzensburg selbst als eigenständiges Kunstwerk mit ebensolcher Narration berücksichtigt.

The so-called „Rittergau“ in the Castle Gardens of Laxenburg near Vienna is known as one of the most significant examples of garden design from early 19th century Austria. Built under emperor Francis II. /I. (1768-1835) from 1798 onward, this area separates itself from the rest of the gardens not only in looks, but also in iconology. With its seemingly „medieval“ buildings, of which Franzensburg Castle is the most notable, its meanings range from romantic old age fantasy to habsburgian memorial, from museum to artwork. This paper contextualises the most common interpretations by contemporary visitors, historians and artists, while also analysing the mechanisms of these narratives. Different perspectives and readings are treated in an unbiased manner and provide a base for further iconological discussions regarding the artistic value and narration of Franzensburg Castle itself.