

BAROCKBERICHTE

28





Dora Skamperls

Der Alexanderzyklus der Erzbischöflichen Winterresidenz in Salzburg

Ikonographie und Baugeschichte der Prunkräume des Fürsterzbischofs Franz Anton Graf Harrach

1. Baugeschichte

1.1 Vorbemerkungen

Am 19. Oktober 1705 wird Franz Anton Graf Harrach, der bereits seit 1702 Bischof von Wien ist, Koadjutor des Erzbischofs von Salzburg, Johann Ernest Graf Thun. Bald nach dessen Tod am 20. April 1709 wird er zum Erzbischof gewählt.¹ Schon kurz darauf werden die in Wien ansässigen Maler Johann Michael Rottmayr und Martino Altomonte sowie der ebenfalls in Wien beheimatete, aus Graubünden stammende Stukkateur Albert Comesina mit der Ausgestaltung der fürsterzbischöflichen Repräsentations- und Wohn-

räume in der Salzburger Residenz beauftragt. Die Bauaufsicht hatte Johann Lukas von Hildebrandt, der ab 1721 auch in Schloß Mirabell diese Stellung innehatte.² Auch der Architekt und kaiserliche Theateringenieur Anton Beduzzi wurde mit einigen Entwürfen zu dem Projekt betraut.

Die Suite der auszusarrenden Räume liegt im Piano Nobile des von Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612) begonnenen und unter Erzbischof Paris Lodron (1619–53) vollendeten Vierkantbaues, der unter Eb. Guidobald Graf Thun (1654–68) erhöht und verändert wurde.³ (Abb. 1) Die Zimmerfolge entspricht im wesentlichen der

für die fürstliche Repräsentation vorgesehenen und durch „Kammerordnungen“ geregelten Raumeinteilung der französischen Enfilade. Der Weg über die Haupttreppe führt in den Karabiniersaal, jener über die Dombögen in den Rittersaal. Hier wurden also beide Möglichkeiten einkalkuliert, um in jedem Fall den Eintritt über einen großen und repräsentativen, mit Wachen versehenen Saal zu ermöglichen. An den Rittersaal schließt das heutige Konferenzzimmer, gefolgt von der kleineren Anre camera und dem Audienzsaal. Ein heute Arbeitszimmer genannter Raum, das kleine Scharullenkabinett und das Schlafzimmer mit einer kleinen Kammer-

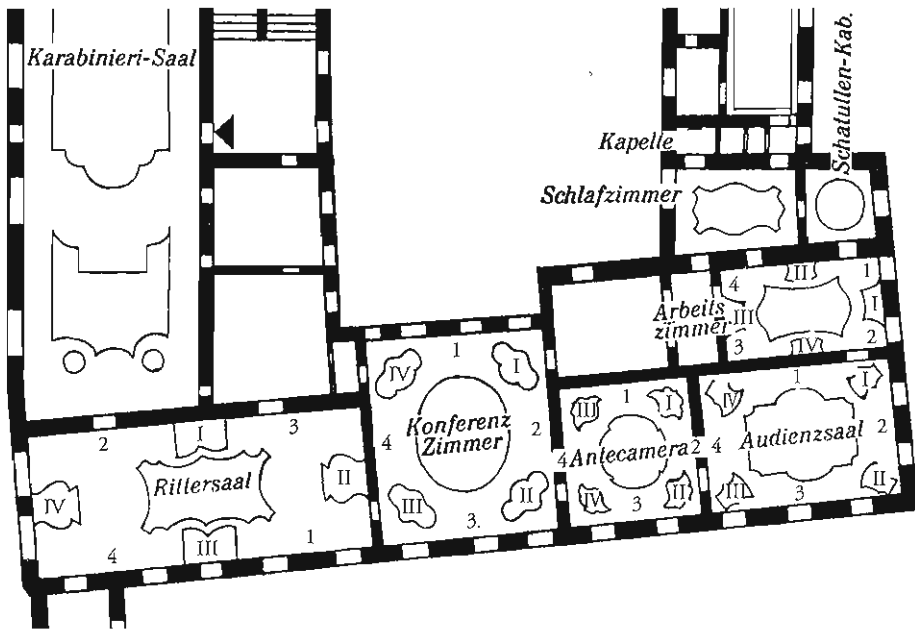


Abb. 1 (links): Grundrißskizze zu den ostseitig gelegenen Prunkräumen der Salzburger Residenz (aus: Ausstellungskatalog „Johann Michael Rottmayr – Werk und Leben“, Salzburg 1954).

Abb. 2 (rechts): Rittersaal, Mittelbild: J. M. Rottmayr, „Alexander zähmt Bucephalus“.

kapelle komplettieren die Raumfolge. In den zeitgenössischen Dokumenten vom Beginn des 18. Jahrhunderts werden diese Räumlichkeiten – in derselben Reihenfolge – als Rittersaal, Ratsstube, Antecamera, Audienzzimmer, Retirada, Kabinett und Schlafzimmer bezeichnet.⁴ (Abb. 1)

Der in Laufen bei Salzburg geborene Johann Michael Rottmayr hatte bereits 1689 einen bedeutenden Auftrag für die Fürsterzbischöfliche Residenz ausgeführt – die Deckengemälde im Karabiniersaal – und mit der Kuppelfreskierung der Dreifaltigkeitskirche eines seiner Meisterwerke in Salzburg hinterlassen.⁵ Martino Altomonte war lange Jahre Hofmaler in Polen bei Johann III. Sobjeski gewesen.⁶ 1708, also ein Jahr vor dem Salzburger Auftrag, macht er sich durch die Deckengemälde in der „Favorita“ Josephs I. im Augarten in Wien einen Namen.⁷ Auch Albert Camesina ist mit großangelegten Arbeiten für das neuerbaute Belvedere und das Stadtpalais des Prinzen Eugen ein bekannter Künstler.⁸ Wie es jedoch genau zum Kontakt der Künstler mit den Grafen Harrach kam, ist nicht gänzlich zu klären. Immerhin wissen wir, daß sich der Erzbischof im Sommer 1709 für einige Zeit bei seinem Bruder in Schloß Aschach aufhielt,⁹ und es erscheint nur zu wahrscheinlich, daß die Frage der Residenzausgestaltung ausgiebig besprochen wurde. Altomonte scheint vom Kammerdiener des Reichsgrafen, Friedrich Koch, empfohlen worden zu sein.¹⁰ Das gute Verhältnis des Erzbischofs zu seinem Bruder spielt bei diesem beinahe schon gemeinschaftlich zu nennenden Projekt gewiß keine unwesentliche Rolle.¹¹ Aufgrund der erhaltenen Dokumente kann man sogar so weit gehen, letzterem eine tuchungsgebende Bedeutung im Falle der Auftragsvergabe an Architekten und Künstler zuzusprechen.¹² Daß Alois Thomas Raimund letztlich auch bei den Entwürfen eine Art Vorentscheidung traf und erst da-

nach die besseren Pläne seinem Bruder nach Salzburg sandte, ergibt sich aus einigen Bemerkungen des letzteren in seinen Briefen.¹³

1.2 Versuch einer Chronologie anhand der gesichteten Dokumente

Das früheste, im Rahmen dieser Arbeit gefundene Dokument datiert vom 2. Mai 1709. Es handelt sich um einen Brief des Reichsgrafen Alois Thomas Raimund Harrach, den er aus Salzburg an seinen Haushofmeister schreibt. Darin erwähnt er, daß der Posten des Bauverwalters in Salzburg frei sei und man dies doch „frideric“, also dem Kammerdiener Koch, und „Jean Batiste“ mitteilen solle. Das zeitlich nächstfolgende Dokument ist ein Brief des Kammerdieners Koch an den Reichsgrafen Harrach, in dem er berichtet, er sei mit Altomonte und dem Stukkator bei „Jan babtist“ gewesen, um „die sach“, also offenbar das Salzburger Projekt, zu besprechen. Daß es sich um dieselbe Person wie jener „Jean Bariste“ im Brief Alois Thomas Raimunds handelt, ist anzunehmen. Auch Hildebrandt wird genannt, doch die Planung scheint noch in einem ungewissen und sehr frühen Stadium begriffen. Koch gibt zu bedenken, daß der Stukkator „vor 2 Monath nicht mit der alhir angefangenen arbeit fertich“ sein könne, und man diesen wohl auch „nicht ehender“ in Salzburg brauchen werde.¹⁴ Camesina scheint also zu diesem Zeitpunkt noch in einem anderen Gebäude der Harrachs, entweder in Wien oder in Bruck, tätig zu sein. Bedenkt man, daß seit der Wahl Franz Anton Harrachs zum Salzburger Fürsterzbischof erst knapp ein Monat vergangen ist, so wird klar, daß hier sehr rasch gehandelt wurde. Es sieht so aus, als wäre der Wunsch Franz Anton nach einem Umbau schon während seiner Zeit als Koadjutor virulent gewesen.

Einige Tage später, am 22. Mai, schreibt Koch ein offizielles Ansuchen um den Posten

der Bauverwaltung in Salzburg an den Reichsgrafen mit der Bitte, in dieser Sache ein gutes Wort für ihn beim Erzbischof einzulegen.¹⁵ Bereits drei Tage danach schickt er einige Entwürfe Camesinas, namentlich für das „Cabinet“ und die „Retirada“, an seinen Dienstgeber und erklärt, daß auch Altomonte und Hildebrandt schon bald einige Risse fertig hätten. Die Briefe Kochs von Mai bis Juli 1709 zeigen, daß zahlreiche Entwürfe gemacht und Konzepte erstellt, aber zum Teil auch wieder neu projiziert oder umgearbeitet wurden. Langwierig gestalteten sich ferner die Verhandlungen um das Honorar der Künstler.

Ein Brief des Reichsgrafen Alois Thomas Raimund Harrach vom 27. Juni 1709 gibt uns Aufschluß darüber, wie unklar man sich zu diesem Zeitpunkt über das Konzept der Ausstattung noch ist. Ein gewisser Hamilton, wohl der in Wien tätige Maler Philipp Ferdinand de Hamilton¹⁶, der vermutlich als Berater hinzugezogen worden war, macht den Vorschlag, die Räume zu freskieren, wovon der Erzbischof jedoch nichts wissen will. Der Reichsgraf schreibt, daß sich der Erzbischof wohl für „Rotmar“, also Rottmayr, oder „ce-luy que frideric recomende“, vermutlich Altomonte, entscheiden wird.¹⁷

Erwa Anfang August 1709 scheint man dann das gesamte ursprüngliche Projekt, auch betreffend die Thematik der Gemälde und Stukkaturen, verworfen zu haben. Der zuvor erwogene Plan war, daß Altomonte gemeinsam mit dem Stukkator Camesina vier Zimmer ausgearaten solle, nämlich „die rathstuben das Audientz und Retirada zimmer sambt dem Cabinet“.¹⁸ In einem Brief Kochs vom 7. August finden wir erstmals einen Hinweis auf die veränderte Situation. Scheinbar soll Altomonte jetzt statt vier nur mehr zwei Zimmer ausstatten, allerdings ist die Sache zu diesem Zeitpunkt noch sehr unklar, denn selbst Koch, der ja die Bauverwal-



tung innehat, weiß nicht „welche zwey apartament Ehr machen solle und waß fohr Gedancken“¹⁹, was bedeurer, daß man sich auch noch keine Thematik für diese zwei Räume überlegt hatte.

Aus einer Eintragung des fürsterzbischöflichen Hofbauinspektors Baron von Rehlingen in den Bauakten aus dem Juli 1709 erfahren wir von der Beauftragung Altomontes, eine Skizze für ein allegorisches Deckengemälde in Öl für die Salzburger Residenz auszuführen. Die in dem Dokument angeführten Maße des Raumes lassen eine Identifikation mit dem Audienzzimmer zu.²⁰ Die Wahl der Alexander-Thematik scheint also nicht, wie Hubala annimmt, von Anfang an vorgesehen²¹, sondern erst später erwogen worden zu sein. Aurenhammer weist auf einen Brief des in Schloß Kleßheim tätigen Malers Giulio Quaglio hin, der von Baron Rehlingen um ein Gutachten für die Skizze Altomontes gebeten worden war. Dariu habe er angemerkt, daß er es „für besser halte, dass man rechte Historien, deren man zu Genüge hat, oder doch bekannte Fabeln mahlen solle“.²² Für die vier ursprünglich geplanten und allein von Altomonte auszuführenden Räume war also scheinbar eine allegorische Thematik vorgesehen. Nachdem man sich aber letztendlich entschloß, doch eine größere Raumfolge für den Erzbischof umzubauen und neu auszuratten, änderte man diese zugunsten des Alexander-Stoffes.

Die neuen Anweisungen des Reichsgrafen, auf die sich Koch in dem genannten Brief vom 7. August bezieht, könnten darauf hindeuten, daß nun bereits eine Beauftragung Rottmayrs für die anderen beiden Räume erwogen wird. Einige Tage später jedenfalls, am 13. August, erwähnt Koch Rottmayr erstmals im Zusammenhang mit dem Audienzzimmer und dem Rittersaal, für die er nun Vorzeichnungen machen will. Die Briefe Kochs vom 10. und 13. August weisen jedoch

auch darauf hin, daß Altomonte letztlich auf der Zusage für vier Räume bestand. Dieser Konflikt löste sich zumindest partiell durch die Vergrößerung des Projekts.

Es steht außer Frage, daß Altomonte mit der Vergabe zunächst zweier neuer Zimmer an Rottmayr alles andere als einverstanden war. Die genannten Briefe Kochs an den Reichsgrafen Harrach vom 10. und 13. August 1709 beleuchten dieses Problem. Altomonte beschwert sich, er habe wegen des Salzburger Auftrags „etliche arbeiten so er hette haben khnen“ nicht angenommen, im Glauben, er sei dieser Sache bereits versichert.²³ In dem anderen Brief lesen wir vom Protest Altomontes, daß man das Audienzzimmer nun Rottmayr aufgetragen habe, indem er den Reichsgrafen „underrenich erinnert (. . .) ob nicht die Antecamera darunder versranden worden“.²⁴ Auf das gespannte Klima deutet auch die Bemerkung Kochs, er werde sich bemühen, die beiden Mahler „in gueder harmonie zu erhalten, damit nichts gefelet werden sollte.“²⁵

Aus einem Brief Rottmayrs an den Reichsgrafen Harrach in Aschach vom 24. August erfahren wir, daß zu diesem Zeitpunkt statt ursprünglich vier nun sechs Räume neu gestaltet werden sollten. Da er nun die Risse für den neu projektierten Rittersaal und das zuvor Altomonte zugewiesene Audienzzimmer fertig hat, bittet er darum, auch noch den zweiten neu hinzugekommenen Raum planen zu dürfen, also anscheinend das erzbischöfliche Schlafzimmer, denn die Antecamera ist ja bereits Altomonte versprochen.²⁶ In einem Brief vom 1. September bedankt er sich für die Approbation seiner mit dem vorigen Schreiben geschickten Entwürfe.²⁷

In einem Brief vom 28. August teilt Koch uns bereits Kostenvorschläge Rottmayrs für „die Ritter stuben“ und das „Audienz zimmer“ mit.²⁸ Mit einem Schreiben vom darauffolgenden Tag, dem 29. August, übersen-

det Koch einen weiteren „riß von dem H. Rottmeyer sambt der schrift“, für den er aber noch keine Honorarvorstellung augibt.²⁹ Da das Honorar für die beiden anderen Räume schon feststeht, wird es sich bei diesem neuen Entwurf wohl um jenen für das Schlafzimmer handeln. Ausdrücklich ist das Schlafzimmer in keinem der Briefe Kochs erwähnt, es fertigte jedoch auch Altomonte dafür Entwürfe an. Erhalten ist eine signierte Entwurfsskizze des Malers, die das Thema der „Vigilantia Alexandri“ zeigt. Letztlich gelang es Rottmayr, die Auftraggeber mit seiner Version dieses Themas zu überzeugen.

Nun, nach langen Monaten der Planung ist also das Projekt endgültig festgelegt. Altomonte erhält, wie von Anfang an vorgesehen, vier Räume zur Ausgestaltung, wobei er das Audienzzimmer gegen die neu hinzugekommene Antecamera tauschen muß: das Konferenzzimmer, die Antecamera, die Retirade und das Kabinett. Rottmayr werden die anderen zwei neuen Räume, also der Rittersaal und das Schlafzimmer, sowie das Audienzzimmer zugesprochen.

Johann Lukas von Hildebrandt und der Stukkator Albert Camesina sind offenbar bereits zu Beginn der Projektierung im Frühling 1709 präsent. Beide waren zuvor für den Bruder des Erzbischofs, Alois Thomas Raimund Graf Harrach, tätig gewesen. Der Plan für den gesamten Umbau der Zimmer, also Abriss und neuer Einzug von Wänden, sowie Vergrößerung bzw. Versetzung von Fenstern, geht ganz auf das Konto Hildebrandts. Aber auch die Entwürfe für einige Öfen, die heute nicht mehr erhaltenen Tür- und Fensterbeschläge, die ebenfalls verlorenen Wandverkleidungen und auch einen Teil der Türrahmungen scheinen von ihm zu stammen, wenn man von den Äußerungen des Erzbischofs und Kochs ausgeht. Koch schreibt von „risen zudem

öffnen (. . .) wie auch von denen Verkleidungen³⁰ und von der „erweiterung der thür und fenstern“³¹, der Erzbischof von den „schlesser zu denen thüren, auch die beschleg zu denen fenstern“³², für die Hildebrandt die Entwürfe anfertigte.

Der in kaiserlichen Diensten stehende Antonio Beduzzi wurde erst einige Monate nach Hildebrandt für Salzburg verpflichtet. Am 4. September 1709 übersendet Koch dem Reichsgrafen Harrach „den ersten von betuci gemachten riß“ für einen Kamin, den er ausführlich beschreibt.³³ Beduzzis Anteil an den Entwürfen für die Residenz scheint doch recht groß gewesen zu sein. In der Literatur werden die Konzeptionen für den Prunkkamin in der Schönen Galerie, der Altar in der kleinen Privatkapelle des Schlafzimmers, ein – nicht erhaltener – Ofen für das „Studienzimmer“, wohl die Retirade,³⁴ sowie die Türrahmungen des Konferenz- und Audienzimmers und der Antecamera³⁵ erwähnt. In den Briefen des Erzbischofs finden sich Erwähnungen zweier Skizzen für Kamine, einen für das Kabinett³⁶ und einen für die Retirade³⁷, sowie weitere Entwürfe, die sich kaum identifizieren lassen. Wieviel tatsächlich ausgeführt wurde, läßt sich anhand der Dokumente nicht feststellen.

Es scheint so, als wäre man ursprünglich dazu geneigt gewesen, auch Johann Bernhard Fischer von Erlach für die Ausstattung entwerfen und mehr als nur die wenigen Türrahmungen³⁸ ausführen zu lassen, was letztlich wohl an der Konkurrenz Hildebrandts und Beduzzis scheiterte: „Der Reling hat mir noch nichts gesagt, das ihm der Fischer geschrieben habe, glaube, das er noch bestendig darauff bleibet, das seine gedanckhen besser seyen, und auch schoner stehen würden.“³⁹ Aus einigen Briefen Kochs läßt sich deutlich ein geradezu feindschaftliches Verhältnis zwischen Fischer von Erlach und Hildebrandt herauslesen. Als Hildebrandt erfährt, daß sich Fischer im Juni 1709 in Salzburg aufhält, weigert er sich kurzerhand, die geplante Reise dorthin anzutreten.⁴⁰

Interessanterweise wird in den doch recht zahlreichen Dokumenten weder Hildebrandt noch Beduzzi im Zusammenhang mit den Entwürfen für die Deckengliederung genannt. Es finden sich hingegen direkte wie indirekte Hinweise darauf, daß es der Stukkator Comesina ist, der für die Gestaltung der Decken verantwortlich zeichnet. Aus den Briefen Kochs läßt sich leicht eine gewisse Mißgunst, aus welchen Gründen auch immer, gegenüber Hildebrandt ersehen. Mit Comesina hingegen scheint die Zusammenarbeit reibungslos gewesen zu sein. Während Hildebrandt häufig mit seiner Entwurfsarbeit in Verzug ist und Koch immer wieder deshalb urgieren muß, liefert der Stukkator seine Risse meist termingerecht. Auch scheint man mit seinen Entwürfen im wesentlichen zufrieden gewesen zu sein, von einer Korrektur oder Ablehnung ist in den Dokumenten nie die Rede.

Am 4. September 1709 schreibt Koch: „Anbey übersende Gehorsambst Euer Excell. Einen riß von stuckator zu der Riter Stuben welcher in 5 felder außgereilt und in denen Ecken vergoldes pahrelieve welches auch der Mahller romeyer gesehen.“⁴¹ Er spricht hier eindeutig von einer Deckengliederung in fünf Felder mit vergoldetem Stuckrelief in den Ecken, die Comesina für den Rittersaal angefertigt hat. Bei den fünf Feldern kann es sich nur um die Aussparungen für die Gemälde Rottmayrs handeln, denn es befinden sich in dem Saal nur vier Felder mit figürlichen Stuckreliefs. Auch der Hinweis, daß Rottmayr den Riß gesehen hat, deutet darauf hin, daß er sich in seinen Vorzeichnungen an die darin vorgegebenen Maße halten soll. Auch der folgende Brief Kochs vom 7. September enthält einen indirekten Hinweis darauf, daß der Stukkator Comesina die Deckengliederung entwirft. Anscheinend wurden den Malern und dem Stukkator falsche Maße für einen der Räume angegeben, so daß die Entwürfe dahingehend geändert werden mußten. Koch bittet darum, den Riß des Stukkators aus Salzburg nach Wien zurückzuschicken, damit er diesen nach den Maßen des neu angefertigten Grundrisses kotrigieren könne. Sprachlich erscheint es so, als wäre der Riß des Stukkators notwendig, bevor die Maler ihre Änderungen vornehmen könnten.⁴²

Die Monate von Mai bis September 1709 dienen also der Vorbereitung und Planung der neu zu gestaltenden Räumlichkeiten. Sämtliche Entwurfsarbeiten werden von den Künstlern in Wien gemacht. Soweit dies möglich ist, wird auch ein Großteil der Gemälde in Wien angefertigt und danach nach Salzburg transportiert.⁴³ Am 6. Oktober desselben Jahres erhält Rottmayr die erste Abschlagszahlung von 1000 fl. auf das Gesamthonorar von 5560 fl. für die „Mallerey in der Salzburger Residenz“.⁴⁴ Wir können davon ausgehen, daß diese Zahlung für die fertiggestellten Entwürfe und bisherigen Spesen erfolgt und zu diesem Zeitpunkt die Gemälde selbst bestenfalls begonnen waren, denn in den Briefen des Erzbischofs lesen wir erst mehrere Monate später, am 27. Februar 1710, von den Gemälden, die allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Salzburg sind.⁴⁵ Denn am 13. März dankt der Erzbischof seinem Bruder, daß er sich die Mühe machte, die Gemälde der beiden Maler zu begutachten und bemerkt, wie „curios“ er sei, sie bald selbst sehen zu können.⁴⁶ Erst am 3. April berichtet der Erzbischof, daß die Gemälde aus Wien angekommen seien und in Anwesenheit des Bischofs von Chiemsee und des Dompropstes „eröffnet“ wurden. Im selben Brief erwähnt er, der „meister Stucador“ sei nun mit seinen Leuten aus Wien nach Salzburg abgereist.⁴⁷ Verhält man sich so, wie es bereits im Sommer abgesprochen wurde, kamen die beiden Maler etwa um dieselbe Zeit oder etwas später als der Stukkator nach Salzburg, um die aus Wien vorausgeschickten Gemälde „auff-

zumachen und instand zu setzen“⁴⁸ und die noch ausstehenden zu malen. In einem Schreiben vom 17. April erwähnt der Erzbischof einen Brief Rottmayrs, in dem er geschrieben habe, er wolle das große Mittelbild des Audienzzimmers „noch Unden malen“, also in Wien.⁴⁹ Auch Alromonte wird in dem Brief erwähnt, wir sehen also, daß sich die beiden Maler im April 1710, beschäftigt mit den letzten Vorarbeiten für das Salzburger Projekt, noch in Wien befinden.

Sicher ist jedenfalls, daß Rottmayr und Alromonte einige Monate später, im Herbst 1710, in Salzburg sind und an den Gemälden arbeiten, worüber uns ein Bericht des Hofbauinspektors Baron Rehlingen über die Zeit vom 3. September bis 10. Oktober Auskunft gibt. Er vermeldet, daß Rottmayr mit den Bildern für das Audienz- und das Schlafzimmer bald fertig sei, Alromonte jedoch an den Gemälden für das Schattulenkabinett und die Retirade erst wenig gearbeitet habe. Wie viele von den Gemälden tatsächlich in Salzburg gemalt oder fertiggestellt wurden oder welche Vorarbeiten in Wien gemacht worden waren, läßt sich anhand der Dokumente kaum beurteilen. Von den Stukkaturen erfährt man, daß das Atelier Comesinas gleichzeitig in mehreren Räumen arbeitet. Ein interessanter Hinweis bezieht sich auf die großen, die Gemälde flankierenden Stuckfiguren im Rittersaal, von denen laut Rehlingen „der Alberto die Statuen und Khindlen auf dem Gesimbs bis auf eines verfertigt hat“.⁵⁰ Da Rehlingen sich ausdrücklich auf „Alberto“, also den Meister selbst, bezieht, können wir wohl davon ausgehen, daß diese sehr schönen Figuren eigenhändige Arbeiten Comesinas sind.

Am 3. April 1710 schreibt der Erzbischof an seinen Bruder, daß Comesina schon kurz nach seiner Ankunft aus Wien mit den Unterzeichnungen in den Räumen angefangen habe: „(. . .) der Stucador sichr gar einem feinen menschen gleich, und hat gestern schon angefangen, in denen zimern die zeichnungen zu machen, (. . .).“⁵¹ Über den Fortgang der Arbeiten erfahren wir erst wieder einiges in dem bereits genannten Schreiben des Hofbauinspektors Rehlingen vom Herbst 1710, in dem er berichtet, die Stukkaturen im Konferenzzimmer seien bereits fertiggestellt und die Stukkateure wären dabei, im Rittersaal zu arbeiten. Die großen Stuckfiguren auf den Gesimsen seien bis auf eine fertig, die figürlichen Stuckmedaillons bereits begonnen. Die Stuckfiguren, die die Trabantengemälde des Rittersaales flankieren, überlagern die Malerei, was folgerichtig bedeuten würde, daß diese vor dem Stuck entstanden sein muß. Dies ließe eine Datierung der Trabanten in den Spätsommer oder Herbst 1710 zu. Interessanterweise ist das Mittelbild des Rittersaals aber durch die Signatur Rottmayrs 1714 datiert.⁵²

Rehlingen gibt weiters an, daß Rottmayr zu dieser Zeit etwa die Hälfte des Mittelbildes für das Audienzzimmer fertiggestellt hat.



Abb. 3: Rittersaal, Trabantenbild I: J. M. Rottmayr, „Die Gefangennahme des indischen Königs Porus“.

Darauf folgt die nicht ganz leicht zu deutende Formulierung: „(. . .) und will die eingehende Wochen das Platt in das Schlafzimmer völlig aufzumachen widerumb under die Hand nehmen.“⁵³ Das scheint zu bedeuten, daß Rottmayr die angefangene Arbeit an dem Mittelstück des Audienzimmers unterbrach, um das schon zuvor beinahe fertiggestellte Gemälde für das Schlafzimmer zu beenden. Diese rationale Arbeitsweise gleichzeitig an mehreren Gemälden scheint durch das ungünstige Herbstklima verzögert worden zu sein, wie sich aus dem Kommentar zu Altomontes Arbeit herauslesen läßt: Der Maler arbeitete laut Rehlingen zu dieser Zeit an dem Gemälde für das Schatullenkabinett. Da die Malerei angeblich aufgrund der Witterung schlecht trocknet, macht er sich inzwischen in der Retirade daran, Vorzeichnung und Grundierung für die Trabantenbilder herzustellen. Er erwartet auch die fertiggrundierte Leinwand für das Mittelbild, das er offenbar an einem trockeneren Ort malen möchte.⁵⁴

Der Stukkator Comesina erhält am 28. März 1711 seine letzte Rare auf das Gesamthonorar, was bedeutet, daß er seine Arbeit kurz vor diesem Zeitpunkt fertiggestellt hat.⁵⁵ Es ist anzunehmen, daß auch die beiden Maler etwa in dieser Zeit oder kurz danach die Gemälde vollendeten, bis auf das große Mittel-

stück im Rittersaal, das Rottmayr erst drei Jahre später datiert. Es findet sich im fraglichen Jahr kein dokumentarischer Hinweis darauf, daß Rottmayr noch einmal von Wien, wo er gerade an den Kuppelfresken für die Peterskirche arbeitet, nach Salzburg reist, um die Anbringung des Bildes persönlich zu überwachen. Er erhält auch, soweit bekannt, aus Salzburg keine weiteren Bezüge, da ja das gesamte vereinbarte Honorar bereits 1711 ausbezahlt wurde.

Ob das Bild tatsächlich erst so spät gemalt oder nur überarbeitet wurde, könnte möglicherweise im Rahmen einer Stilanalyse ermittelt werden.⁵⁶

Über die Arbeitsweise der Künstler geben uns die wenigen erhaltenen Skizzen und Entwürfe Auskunft. Von Rottmayr existieren, soweit die momentane Forschungslage, nur noch Entwurfszeichnungen für die Schöne Galerie, während von Altomonte einige Zeichnungen und auch eine Ölskizze für die Alexanderzimmer gefunden wurden. Im sogenannten Melker Skizzenbuch des Martino Altomonte haben sich zwei Detailstudien in Kreide für die Antecamera erhalten, die eine zeigt drei Rinder aus einem der Trabantengemälde, die andere eine Skizze zum Alexander aus dem Mittelbild.⁵⁷ In der Prager Narodni Galerie befindet sich letztlich ein Ölbozzetto, der ebendieses Mittelbild der Antecamera,

„Alexander zerhaut den Gordischen Knoten“, darstellt.⁵⁸ Ebenfalls in Prag wurde vor einiger Zeit eine detailreiche Entwurfszeichnung in Fedet mit einer eigenhändigen Signatur und einer Inschrift Altomontes für das Mittelbild der Retirade, „Alexander opfert im Tempel von Jerusalem“, entdeckt.⁵⁹ Zwei weitere Handzeichnungen Altomontes befinden sich in Privatbesitz: Eine Federzeichnung zu einem der Trabantengemälde des Konferenzzimmers, darstellend den Zug der gefangenen Skythen⁶⁰, eine weitere zeigt das Thema des Schlafzimmers, die „Vigilantia Alexandri“.⁶¹

Trotz der wenigen erhaltenen Entwürfe gewinnen wir also einen Einblick in die Arbeitsweise der Künstler, die sich von Detailskizzen über genau ausgearbeitete Vorstudien bis zum farbigen Bozzetto erstreckt und so dem Auftraggeber eine recht gute Vorstellung vom fertigen Werk zu vermitteln wußte. Insgesamt erhalten die Künstler für ihre geleistete Arbeit in den Jahren 1710 und 1711, verteilt auf mehrere Ratenzahlungen, folgendes Gehalt: Rottmayr für die Gemälde im Rittersaal, Audienzsaal und Schlafzimmer sowie die Fresken in der Schönen Galerie 5560 fl., Altomonte für das Konferenzzimmer, die Antecamera, Retirade und das Schatullenkabinett 3750 fl. und Comesina 5885 fl.⁶²

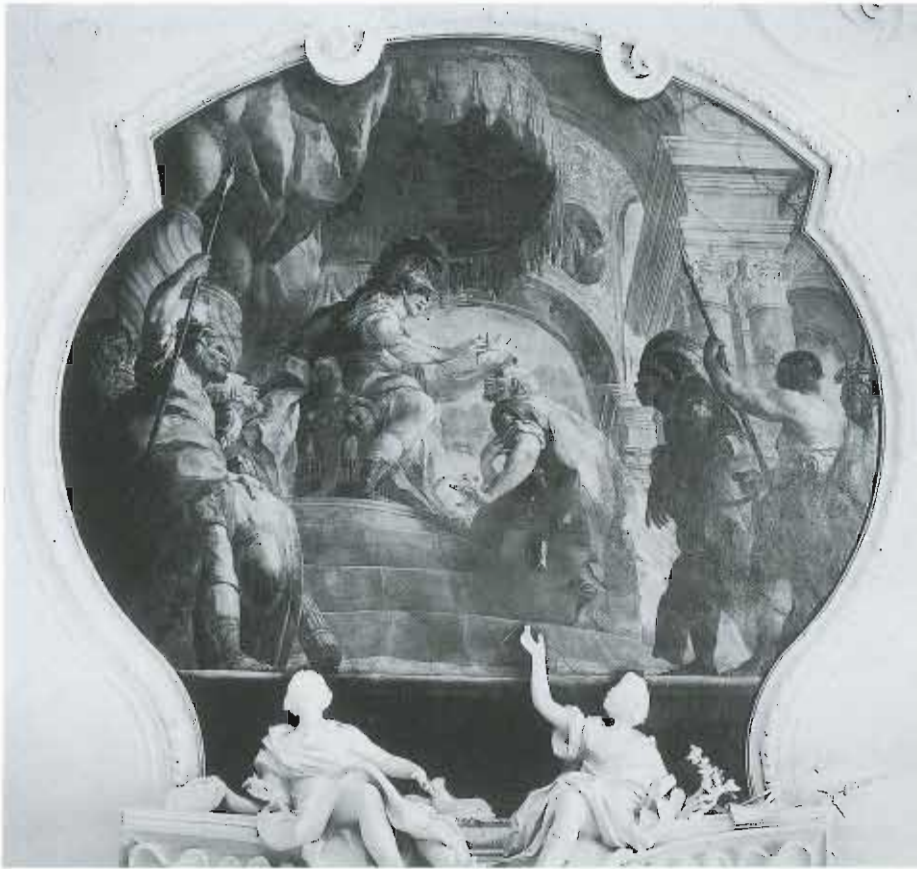


Abb. 4 (links): Rittersaal, Trabantenbild II: J. M. Rottmayr, „Die Wiedereinsetzung des Porus in sein Königreich“.

Abb. 5 (rechts): Rittersaal, Trabantenbild III: J. M. Rottmayr, „Das Pamphyliische Meereswunder“.

2. Beschreibung und ikonographische Deutung der Gemälde und Stukkaturen

2.1 Rittersaal

Gemälde von J. M. Rottmayr, figürliche Stuckmedaillons von A. Comesina

Mittelbild: *Alexander zähmt Bucephalus* (Abb. 2)

Das große Mittelstück des Rittersaales zeigt, wie wir aus einem Brief des Kammerdieners Koch an seinen Herrn Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrach vom 20. August 1710 entnehmen können, die Zähmung des Bucephalus durch den jugendlichen Alexander.⁶⁵ Dementsprechend stimmen auch die Angaben zur Thematik in der Literatur überein.⁶⁴

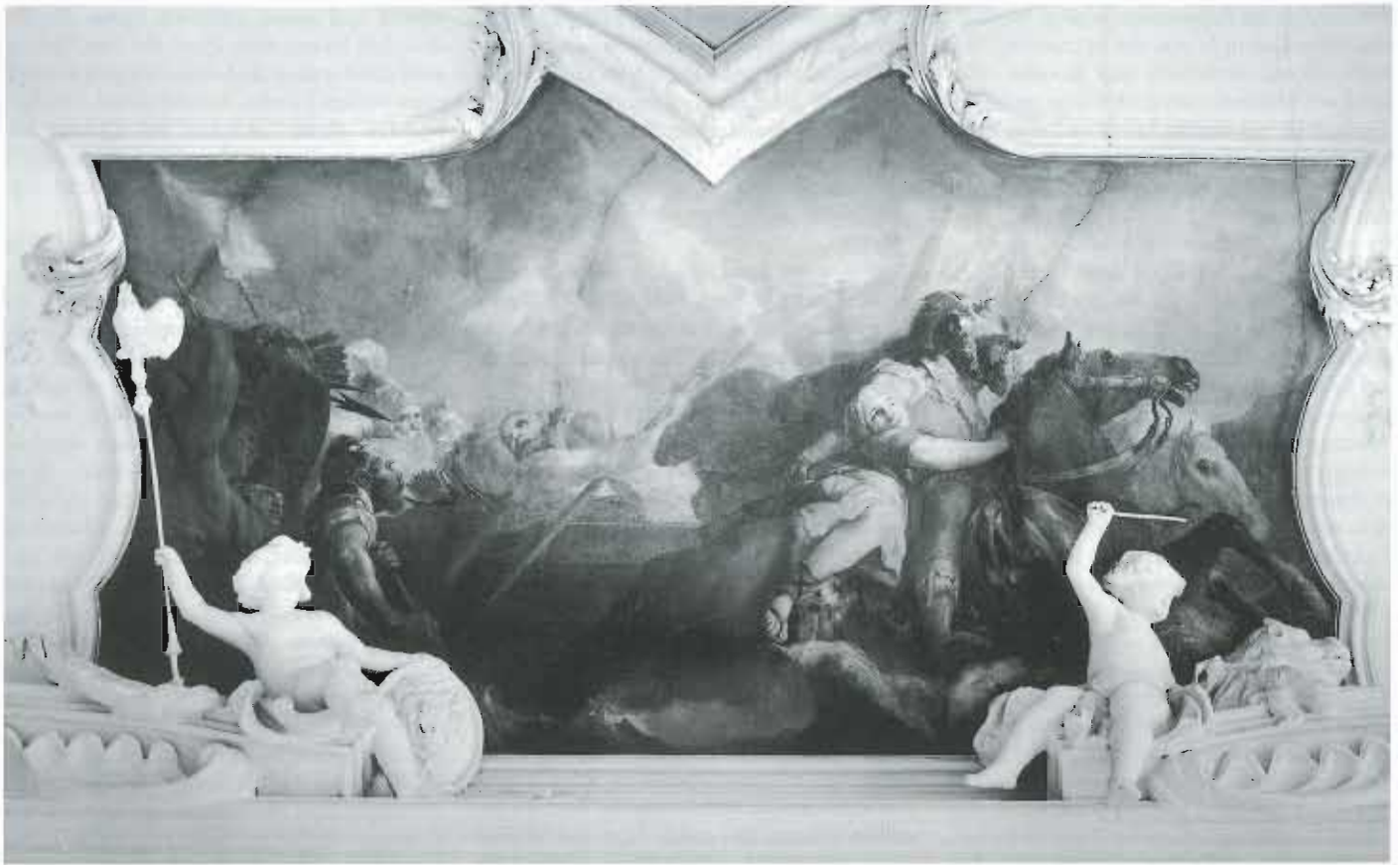
Die Begebenheit der Zähmung des wilden Pferdes Bucephalus durch den jungen Alexander wird in der antiken Literatur sehr schön von Plutarch geschildert.⁶⁶ Alexander verspricht seinem Vater, den Preis für das Pferd als Buße zu bezahlen, wenn es ihm nicht gelingen sollte, den Bucephalus zu bändigen. Er wendet das Pferd, das zuvor alle abgeworfen hatte, gegen die Sonne, um ihm die Angst vor dem eigenen Schatten zu nehmen, und schwingt sich mutig auf seinen Rücken. Philipp von Makedonien spricht daraufhin die Worte: „Suche dir ein Reich, mein Sohn, das deiner würdig ist, denn Makedonien ist für dich nicht groß genug.“⁶⁶

In halber Untersicht sind die Figurengruppen vor einer hellen barocken Architekturkulisse angeordnet. Im Vordergrund ein schma-

ler dunkler Bodenstreifen, auf dem viele Personen – Soldaten, Volk – in der Art von Repousoirfiguren verteilt sind. Die Hauptfiguren der Komposition sind so effektiv zwischen diese dunkle Vordergrund- und die helle Hintergrundkulisse eingespannt: In der rechten Bildhälfte, jedoch kaum aus der Mitte gerückt, Alexander in voller Rüstung auf dem steigenden Bucephalus, ganz in der Tradition des barocken Feldherrn- und Herrscherportraits zu Pferde; im freien Himmel über ihm schwebend fünf weibliche Allegorienfiguren. In der linken Bildhälfte, etwas erhöht auf einer Terrasse, König Philipp von Makedonien inmitten seiner Begleiter, der, hinterfangen von einer eindrucksvollen Säulenarchitektur und einer roten Draperie, seinen Sohn Alexander beobachtet.

Auch ohne direkten Bezug zur Bucephaluslegende scheint die Bändigung des Pferdes im 17. und 18. Jahrhundert ein beliebtes Motiv mit reichen Möglichkeiten zu allegorischer Anspielung gewesen zu sein. In zeitgenössischen Emblematensammlungen finden sich zu den Darstellungen des Pferdebandigers Beschriften und Gedichte, die von der Überwindung des Übermuts durch die Tugend sprechen oder auch von Tareu statt bloßer Worte.⁶⁷ Aber auch Bezüge zu christlichen Tugenden wurden hergestellt. Ein anonymes Stich zeigt uns ein bockendes Pferd als Symbol der Fleischeslust, darüber erscheint aus den Wolken eine Hand mit einem Zaumzeug, das als Attribut der Temperantia die Inschrift trägt: „Rerò Peccator“.⁶⁸

Über dem jugendlichen Helden schweben Allegorien, Personifikationen jener Tugenden, die Alexander mit seiner Zähmung des Bucephalus exemplarisch vorweist. Rechts über ihm mit gezogenem Schwert vorwärtstürmend Fortitudo oder Fortezza in amazonenhafter Gewandung, mit Schild und Löwenfell. Cesare Ripa gibt eine Gestalt der Fortezza, also eher unter Betonung der körperlichen Kraft, mit ähnlichen Attributen, in seiner *Iconologia* an.⁶⁹ Ein Kupferstich Johann Georg Bergmüllers (1688–1762) zeigt eine sehr ähnliche Frauenfigur, ebenfalls mit entblößter Brust, Löwenfell und Bewaffnung, die als „Donum Fortitudinis. Die Gab der Stärke.“ angegeben ist.⁷⁰ Die weibliche Figur, die in Rottmayrs Gemälde hinter dieser Fortitudo auf einer Wolke sitzt und mit ihr eine Einheit zu bilden scheint, wie die beiden anderen noch zu besprechenden Allegorien ebenfalls eine Zweiergruppe bilden, erscheint als deren Ergänzung und Emphase. Als einziges Attribut fungiert eine Säule, die hinter ihrem Rücken hervortragt, sie selbst zeigt einen entblößten Arm und zum Himmel gerichteten Blick. Diese Figur ist ebenfalls als Personifikation der Fortitudo zu verstehen, jedoch in einem etwas anderen Sinn: Während die bewaffnete Fortitudo eine kämpferische, angriffslustige Variante der Tapferkeit darstellt, weisen die Säule und der Blick zum Himmel auf Kraft und Ausdauer im Ertragen schwerer Arbeiten und Anstrengungen.⁷¹ Links von diesen beiden Tugendgestalten befindet sich eine weitere Gruppe, die über



dem Haupt Alexanders schwebt: Zunächst eine reich gekleidete Frauenfigur mit einem Diadem auf dem Kopf, in der linken Hand eine goldene Statuette der Minerva, in der Rechten ein Zepter. Cesare Ripa beschreibt eine solche goldene Statuette, die eine Personifikation der Wahrheit darstellt, als Attribut der Gloria.⁷² Da es sich um eine Statuette der Minerva, der Göttin der Weisheit, handelt, könnte man die Tugendallegorie gut als Sapientia deuten, zumal auch Kirschbaum eine solche reichgekleidete, bekrönte Frauenfigur, die über einer Weltkugel thront, als Sapientia angibt. Diese sei häufig gemeinsam mit einer Allegorie der Fortuna anzutreffen.⁷³ Die Figur neben der Sapientia scheint aber eher eine Personifikation der Virtus zu sein mit Lorbeerkranz und Zweig⁷⁴, die eine Lasterfigur mit Füßen tritt. Auf dem Globus der Sapientia befindet sich ein Zodiacus, auf dem nebeneinander zwei Sternkreiszeichen sichtbar sind: Deutlich in der Mitte der Löwe, das Sternzeichen, das Alexander zugeschrieben wird⁷⁵, und daneben, schon halb hinter dem Haupt der Lasterfigur verborgen, die Waage, das Sternzeichen des Erzbischofs Franz Anton Harrach⁷⁶. Daß es sich hier um eine bewußte Anspielung handelt, ergibt sich klar aus der Tatsache, daß Löwe und Waage im Sternkreis nicht unmittelbar aufeinanderfolgen.

Auf eine weitere mögliche Allusion auf den Erzbischof macht Ulrich Nefzger in seinem Aufsatz über die Rottmayr-Malereien in der Residenz aufmerksam⁷⁷: Er sieht in der locke-

ren Zügelführung Alexanders einen witzigen Fingerzeig auf die Devise Harrachs „Nec laxa nec stricta nimis“, die der Erzbischof ja bekanntlich in seiner Politik und Regierung stets beachtete.⁷⁸ Daß der Tugendheld Herkules in einer Skulpturengruppe in der linken Bildhälfte den Antäus erdrückt, ist ein nicht minder ironisch zu nennender Antagonismus zu dieser erzbischöflichen Devise. Eine winzige Apotheose des Herkules läßt sich mir einiger Phantasie als Relief an der Ecke der Terrassenbrüstung unterhalb der großen Nereidenvase erkennen.

Trabant I: *Die Gefangennahme des indischen Königs Porus* (Abb. 3)

Das kartuschenförmige Trabantengemälde in Öl auf Stuck wird von den meisten Autoren als „Alexander an der Leiche des ermordeten Darius“⁴⁷⁹ gedeutet, von Hubala vage als „Alexander an der Leiche eines Mitkämpfers, den er versehentlich im Kampf getötet hat“⁴⁸⁰. Dargestellt ist Alexander, der – hinter sich seine Diener, die den Bucephalus am Zaum führen – mit bereitem Gestus an eine Gruppe von Männern herantritt, in deren Mitte ein schwerverletzter oder toter älterer Feldherr liegt.

Der Tod des Darius wird von den antiken Autoren mit teilweise großen Abweichungen geschildert.⁸¹ Wenn wir die wesentlichen Gemeinsamkeiten der genannten antiken Quellen betrachten, so fällt auf, daß in allen Fassungen der von seinem Hofstaat zurückgelassene, tödlich verwundete Darius nach langer

Verfolgung durch Alexander und seine Begleiter auf freiem Feld gefunden wird. Im Hintergrund unseres Gemäldes aber ist ein Heerlager mit prächtigen Zelten dargestellt. Alexander selbst ist in einer prächtigen Rüstung und wallendem Purpurmantel mit den Insignien des siegreichen Feldherrn dargestellt. In der Linken der Feldherrnstab, um den Goldhelm ist ein Lorbeerkranz zum Zeichen des Sieges in der Schlacht gewunden. Auch die unterhalb des Gemäldes auf dem Gesims sitzenden Stuckputti weisen Alexander als erfolgreichen Heerführer aus: Die rechte Figur ist mit Trompete und Lorbeer ein Sinnbild der Gloria, die linke symbolisiert mit Schwert, Zepter und Krone wohl die errungene Herrschaft.

Nun befindet sich aber Alexander bei der Auffindung des Darius nicht unmittelbar nach einer Schlacht, und eine solche Adjunktion hätte auch im Hinblick auf den symbolischen Gehalt des Dariustodes wenig Sinn.⁸² Daß es sich bei dem Verwundeten um eine hochgestellte Persönlichkeit und nicht, wie Hubala meint, um einen versehentlich im Kampf getöteten Mitkämpfer⁸³ handelt, ergibt sich klar aus seiner Kleidung und vor allem aus der Kopfbedeckung, ein Helm mit hohem Federbusch, auf dem noch eine Krone sitzt. Wir haben es also unzweifelhaft mit einem König zu tun, dessen Heldentum und Standhaftigkeit durch die mächtige Eiche, unter der er liegt, symbolisiert wird.

Die Lösung des Rätsels liegt zum einen Teil in dem benachbarten Trabantenbild an der

Schmalseite des Rittersaales: es zeigt nämlich denselben älteren Mann, der in unserem Bild noch schwer verwundet und beinahe sterbend vor Alexander am Boden liegt, in voller Gesundheit vor diesem knien und eine Krone empfangen. In der Literatur findet sich nur eine in Frage kommende Person: Porus, den König der Inder. Er wird als äußerst tapfer und standhaft in der Schlacht beschrieben. Länger als seine Soldaten harret er im Kampf aus und gibt sich nicht eher geschlagen, als er, von seiner schweren Verwundung ermartet, bewußtlos von seinem Elefanten auf den Boden gleitet.⁸⁴ Als Alexander dieses rapfere Verhalten sieht, keimt in ihm große Achtung vor dem Feind.⁸⁵ Als er, letztendlich besiegt, mit Alexander zusammentrifft, birtert er darum, wie ein König behandelt zu werden, was dieser ihm gerne gewährt.⁸⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, daß Rottmayr die weitverbreiteten Stiche nach dem berühmten Alexanderzyklus Charles Le Bruns gekannt hat. Bei einem Vergleich von Rottmayrs Szene mit dem entsprechenden Ausschnitt aus Le Bruns Darstellung der Porusgeschichte⁸⁷ fallen nicht unerhebliche Analogien sowohl in der Komposition als auch in den Details auf. Die Haltung des Porus, der von makedonischen Soldaten gestützt wird, selbst der schlaff herabhängende rechte Arm, ist in beiden Darstellungen sehr ähnlich. Auch in den Details hat Rottmayr einiges aus dem Gemälde Le Bruns übernommen: Die zweiteiligen, mit Gurteu befestigten Beinkleider des Porus, das über die nackte Schulter herabgerutschte Schulterstück seines Panzers mit dem weißen Unterhemd, sogar die Waffen des Inderkönigs mit dem kunstvoll gearbeiteten Pfeilköcher, die von einem Makedonen geborgen werden, stimmen überein. Auch Eichenbaum und Palme und die im Hintergrund sichtbaren Zelte sind in Le Bruns Komposition zu finden. Rottmayr bedient sich in diesem Fall also recht unzweifelhaft einiger Versatzstücke aus Le Bruns Darstellung der Porusschlacht und wandelt sie für seine Zwecke ab.

Wie populär die Geschichte um König Porus seit dem 17. Jahrhundert war, zeigen nicht nur die zahlreichen Darstellungen in der bildenden Kunst, sondern besonders die vielen Theaterstücke und Opern, die sich mit diesem Thema beschäftigten, angefangen bei Lope de Vega und Racine bis zu den großen Vertonungen Händels und Glucks.⁸⁸

Trabant II: *Die Wiedereinsetzung des Porus in sein Königreich* (Abb. 4)

Zu sehen ist Alexander auf einem hohen Stufenthron unter einem Baldachin, im Begriff, einem älteren Manu eine Krone auf das Haupt zu setzen. Links neben dem Thron stehen makedonische Soldaten, rechts orientalische Figuren. Die Szene findet in einer prächtigen offenen Säulenhalle statt. Die große Ähnlichkeit des Mannes, der von Alexander gekrönt wird, mit dem verwundeten

Porus im zuvor besprochenen Bild wurde bereits angesprochen. Sämtliche Autoren geben das Gemälde als „Alexander setzt einen Statthalter ein“ an.⁸⁹ Eine solche Auslegung erscheint an so prominenter Stelle wenig aussagekräftig und farblos. Überdies ist unzweifelhaft eine Krönung dargestellt, die sich so gewiß nicht auf einen Statthalter anwenden ließe.

Auffallend ist die Farbigkeit der Kleidung, die Alexander in dem Bild trägt. Während ihn sonst immer ein Purpurmantel im Sinne der Herrschersymbolik auszeichnet, trägt er ausgerechnet hier ein blaues Kostüm. Wir kennen Blau als die Farbe der Teue und Besständigkeit, und die treue Freundschaft des Porus ist es auch, die Alexander am Ende gewinnt. Nachdem er den König der Inder im Kampf geschlagen hat, ringt ihm das edle Gebaren des Porus solche Bewunderung ab, daß er beschließt, ihm sein Königreich zurückzugeben, ja es sogar noch zu vergrößern. Arrian schreibt: „Indem er so diesen tapferen Mann königlich behandelte, hatte er von da an in ihm einen in jeder Hinsicht treuen Freund.“⁹⁰

Auch die beiden unter dem Bild sitzenden weiblichen Allegorienfiguren in Stuck zeigen eine interessante Verbindung zu dem dargestellten Thema. Die rechte Figur mit Waffen und Buch weist mit ihrer Hand in das Bild; sie ist am ehesten als Verbindung von Weisheit und Macht zu deuten, wie sie beispielsweise Pierre Cousteau in seinem Werk über die Ikonographie von 1555 beschreibt, mit dem Zusatz: „Praeclarissimum si aut reges philosophentur, aut philosophi imperent.“⁹¹ Die linke Figur ist als Klugheit zu deuten, doch sie trägt an einer Kette um den Hals ein Herz, das ihr die Richtung weist. Und wirklich beweist Alexander mit seiner Großzügigkeit gegenüber Porus nicht nur Hochherzigkeit und Edelmut, sondern auch Klugheit. Nicht ohne Grund legt der antike Historiker Diodor dem Makedonenkönig den Satz in den Mund: „Die Teilnahme aber, welche die Herrscher den Besiegten widmen, ist bloß das Werk ihrer Klugheit.“⁹²

Trabant III: *Das Pamphyllische Meereswunder* (Abb. 5)

Die meisten Autoren geben das Bild, mit einiger Unsicherheit, als „Alexander überschreitet den Hydaspes“ an.⁹³ Hubala erweitert die Deutung um die Episode bei Curtius Rufus, in der Alexander den Befehl zum Schiffsbau gibt anlässlich des indischen Feldzuges.⁹⁴

Warum es sich gerade um die Überschreitung des Hydaspes handeln soll, läßt sich allein durch die Darstellung nicht verifizieren. Wir sehen einen in starker Bewegung von der linken in die rechte Bildhälfte stürmenden Heerzug, der teils zu Pferde, teils in Booten, ein Gewässer durchschreitet. An der Spitze reitet auf einem braunen Pferd ein bärtiger makedonischer Feldherr mit Purpur-

manrel und einem goldenen Helm. Hinter dem sich bäumenden Pferd des Heerführers wird der aus dem Bild herausblickende Kopf eines weißen Pferdes, das auffallend dem Bucephalus ähnelt, sichtbar. Im Gefolge erkennt man Ruderer in einem Boot sowie durchs Wasser wadende makedonische Bogenschützen und orientalische Träger.

Die unterhalb des Gemäldes sitzenden Stuckputten zeigen interessante Attribute: Rechts ein Löwe, der mit einer Leine im Maul und einem Stock domptiert wird, links ein Medusenschild, Fahne und Speer. Die Beschreibung und Deutung dieser Allegorien ist bei Cesare Ripa zu finden. Die rechte Figur, die mit Zaumzeug und Stock den Löwen bändigt, gibt Ripa als „dominio di se stesso“, also als Selbstbeherrschung, an.⁹⁵ Der Löwe steht für das Gemüt des Menschen und dessen Kräfte, der Dompteur für die Vernunft.⁹⁶ Die linke Allegorienfigur zielt auf eine ganz ähnliche Aussage ab: Ripa gibt die Attribute Lanze, Medusenschild und den Helm, aus dem eine kleine Flamme züngelt, für die Personifikation der „Ragione“, also der Vernunft, an.⁹⁷

Möglicherweise handelt es sich bei dem Gemälde um eine Darstellung des sogenannten Pamphyllischen Meereswunders. Die antiken Autoren überliefern diese Begebenheit mit unterschiedlicher Akzentuierung: Während Plutarch⁹⁸ die gefahrenvolle Überschreitung der Meerenge an der Südküste Kleinasiens eher mit Betonung auf der Selbstbeherrschung und dem überragenden Mut Alexanders beschreibt, finden sich bei Arrian und Kallisthenes⁹⁹ bereits Anspielungen auf ein dort stattgefundenes Wunder. Das sturmgepeitschte Meer habe sich vor Alexander geteilt und so den Truppen den Durchmarsch ermöglicht. Es ist Flavius Josephus¹⁰⁰, der bereits in der Antike den Bezug zum wunderbaren Durchzug des Moses und der Israeliten durch das Rote Meer herstellt. Wir finden also in dieser Legende beides, die Selbstbeherrschung Alexanders und die göttliche Fügung, die seinen Zug durch Asien ermöglicht.

Trabant IV: *Die Schlacht bei Gaugamela* (Abb. 6)

Dieses Bild wird von sämtlichen Autoren als „Alexander in der Schlacht bei Gaza“ identifiziert.¹⁰¹ Unter dräuendem Himmel entspinnt sich auf dem Bild eine wilde Schlacht, in deren Zentrum hell beleuchtet Alexander auf Bucephalus mit erhobenem Schwert vorwärtsstürmt. Daß sich die Schlacht zugunsten der Makedonen entscheidet, erkennt man an den unzähligen erschlagenen Feinden, die den Vordergrund der Szene füllen und den in hastiger Flucht befindlichen Orientalen am rechten Bildrand. Hinter Alexander drängen makedonische Krieger mit ihren langen Sarissen ins Bild.

Der neuralgische Punkt des Gemäldes, der uns zur Entschlüsselung dient, ist der Raub-

Abb. 6: Rittersaal, Trabantenbild IV: J. M. Rottmayr, „Die Schlacht bei Gaugamela“.



vogel, der deutlich sichtbar im Zentrum der Komposition über der Figur des Alexander schwebt.¹⁰²

Sowohl Plutarch als auch Curtius Rufus beschreiben einen Adler, der in der Schlacht bei Gaugamela über dem Haupt des Alexander schwebt.

Curtius Rufus erzählt: „(. . .) die Leute in der Umgebung Alexanders glaubten einen Adler zu sehen, der in geringer Entfernung über dem Haupte des Königs ruhig dahinflog, ohne sich durch das Getöse der Waffen oder das Gestöhn der Sterbenden schrecken zu lassen, und lange war er, mehr schwebend, wie es schien, als fliegend, um Alexanders Roß sichtbar. (. . .) Mächtig also entflammte Mut und Zuversicht die kurz zuvor Erschrockenen zum Kampfe, (. . .)“¹⁰³

Die Schlacht bei Gaugamela zeigt uns Alexander bei seinem größten Triumph, dem endgültigen Sieg über Darius und der Erringung der vollständigen Macht über das persische Großreich. Jusrin macht uns diese Tatsache in seiner Beschreibung der Schlacht deutlich bewußt: „In dieser Schlacht riß er die Herrschaft über Asien an sich, im fünften Jahr nach seinem Regierungsantritt. Und dabei stand er so hoch in der Gunst des Glücks, daß von da an niemand mehr sich ihm zu widersetzen wagte (. . .)“¹⁰⁴ Der Adler symbolisiert nicht nur den Sieg in der Schlacht, sondern auch den Mut und die Entschlossenheit Alexanders, die sich auf seine Soldaten überträgt und ihnen so die Angst nimmt. Hier zeigt sich auch eine deutliche Affinität zum

Mittelbild, das ja ebenfalls die Fortitudo, also den Mut und die mentale Stärke Alexanders, thematisiert.

Die Stuckfiguren unterhalb des Bildes dienen der Bestätigung des Gesagten: Der auf einer Lanze aufgesteckte Hut rechts symbolisiert die Gewalt des Feldherrn¹⁰⁵, das Blitzbündel in der Hand der linken Figur deutet auf göttliche Gewalt.¹⁰⁶ Ganz ähnlich und sicherlich in Bezug zu setzen ist die Aussage dieses Gemäldes und des zuvor beschriebenen Trabanten mit dem Pamphyliischen Meereswunder, denn beide Begebenheiten zeigen sowohl den entschlossenen Geist Alexanders als auch die göttliche Gewalt, die den makedonischen König begleitet.

Stuck 1: Raub des Bucephalus (Abb. 7)

In dieser bewegten Szene befindet sich Alexander inmitten einer großen Gruppe gerüsteter Soldaten, über deren Köpfen ein Wald von Sarissen und Standarten aufragt. Im Vordergrund, leicht aus der Mitte nach rechts gerückt, steht der Makedonenkönig und weist mit seinem Feldherrnsab auf eine Gruppe von Kämpfenden. Am linken Bildrand wird ein Pferd, wohl Bucephalus, am Zügel weggeführt.

Die Literatur gibt die Szene denkbar unsicher als „Alexander wohnt einem Zweikampf bei“ an.¹⁰⁷ In der antiken Literatur findet sich keine Textstelle, die sich genau mit der Darstellung decken ließe. Möglicherweise ist hier der Raub des Bucephalus dargestellt. Curtius schildert, wie das Pferd und einige Soldaten

im Gebiet der Matder in einem Wald abgefangen werden. Plutarch berichtet, daß eine Anzahl Barbaren unvorhergesehen die Soldaten, die den Bucephalus führten, überfielen und das Pferd taubten.¹⁰⁸

Stuck 2: Rückgabe des geraubten Bucephalus (Abb. 8)

Dehio¹⁰⁹ und Fuhrmann¹¹⁰ sprechen das Bild als den „Verkauf des Bucephalus an König Philipp durch den Thessaler Philonaikos“ an. Dargestellt ist jedoch dem Anschein nach nicht Philipp, sondern Alexander vor einem Zelt im Kreis seiner Soldaten, hinter ihm eine orientalische Figur, die auf einer Schale Kleinodien vorweist. Links tritt in einer leichten Verbeugung ein Mann mit einem Löwenfell als Kopfbedeckung an Alexander heran, hinter ihm wird Bucephalus am Zügel geführt. Das Zelt deutet auf ein Militärlager hin, ebenso scheint auch der orientalische Diener weniger nach Makedonien zu passen. Die Szene zeigt wohl die Rückführung des von Barbaren geraubten Bucephalus. Plutarch bringt die Anekdote als Beispiel der Großzügigkeit und Selbstbeherrschung Alexanders: Nachdem er den Barbaren durch einen Herold droht, sie alle zu töten, falls sie das Pferd nicht zurückbrächten, geben diese sofort nach und übergeben ihm auch alle ihre Städte. Aufgrund dieser schnellen Einsicht „behandelte er sie alle freundlich und gab denen, die das Pferd weggenommen hatten, auch noch Lösegeld.“¹¹¹



Stuck 3: *Tod des Bucephalus* (Abb. 9)

Dehio und Fuhrmann deuten diese Darstellung als Rückführung des geraubten Bucephalus.¹² Der gezäumte Bucephalus liegt neben Alexander am Boden, rundum stehen Soldaten mit ihren Sarissen, einer von ihnen bückt sich zu dem Pferd hinab und faßt es am Stirnschopf. Links im Bild, nur schwer auszumachen, deutet eine auffallend gekleidete männliche Figur, vielleicht ein Seher oder ein Barbar, auf die Szene. Möglicherweise handelt es sich um den Tod des Bucephalus nach der Schlacht am Hydaspes.¹³ Von den antiken Autoren wird der Tod des langjährigen Lieblingstieres und Kampfgefährten als schwerer Schlag für Alexander vorgebracht.

Es kann sich jedoch auch um eine Darstellung des von Curtius Rufus geschilderten, legendären Verhaltens des Bucephalus han-

deln, der nicht nur keinen anderen als Alexander auf seinem Rücken duldete, sondern, so Curtius, aus freien Srücken die Knie beugte, um seinen Herrn aufsitzen zu lassen, „so daß man meinte, es fühle, wen es trage“.¹⁴

Stuck 4: *Gründung der Stadt Bucephalia* (Abb. 10)

Die Literatur macht zu dieser Szene nur die vage Angabe „Alexander studiert den Plan einer Festung“, die von Fuhrmann, ohne Argumente vorzubringen, um die Möglichkeit erweitert wird, es könne sich um die Stadt Tyros handeln.¹⁵ In der rechten Bildhälfte ist Alexander in einer Gruppe von Personen zu sehen, deren hinweisende Gestik auf eine in Bau befindliche Stadt im linken Bildhintergrund Bezug nimmt. Ein Baumeister in orientalischer Tracht weist Alexander den Grundrißplan einer Stadt mit einer starken Befestigungsanlage vor.

Um bei der Bucephalusthematik zu bleiben, könnte es sich hier um den Bau der Stadt Bucephalia handeln, die Alexander nach dem Tod des Lieblingpferdes und treuen Begleiters in allen Schlachten aus Dankbarkeit gründet.¹⁶ Ganz allgemein jedoch galt in der barocken Emblematik die Gründung einer Stadt mit einer sicheren Stadtmauer als Zeichen der fürstlichen Sorge für die Untertanen.¹⁷

Im Rittersaal begegnet uns eine Thematik, die mir der Funktion des Raumes in Zusammenhang gesehen werden kann: Schon als Knabe erweist sich Alexander durch die Zähmung des Bucephalus als geborener Herrscher. Plutarch überliefert im Zusammenhang mit dieser Jugendtat Alexanders einen Spruch des Sophokles, „Ein guter Reiter und ein rechter Steuermann“.¹⁸

Die ritterlichen und fürstlichen Tugenden Alexanders entfalten sich in den Darstellungen der Trabantengemälde. Großmüt und

Abb. 7 (links oben außen): Rittersaal, Stuckmedaillon 1: „Raub des Bucephalus“.

Abb. 8 (links Mitte außen): Rittersaal, Stuckmedaillon 2: „Rückgabe des geraubten Bucephalus“.

Abb. 9 (links oben innen): Rittersaal, Stuckmedaillon 3: „Tod des Bucephalus“.

Abb. 10 (links Mitte innen): Rittersaal, Stuckmedaillon 4: „Gründung der Stadt Bucephalia“.

Abb. 11 (rechts): Konferenzzimmer, Mittelbild: M. Altomonte, „Alexander rettet seinem Vater Philipp beim Überfall der Triballer das Leben“.



Klugheit beweist Alexander in seinem Verhalten gegenüber dem indischen König Porus, Selbsterberrschung und Tapferkeit mit der Überschreitung der Pamphyliischen Meerenge und in der Schlacht von Gaugamela. Alle dargestellten Eigenschaften Alexanders sind zugleich als allgemeine Beispiele für das Vorbild eines ausgezeichneten Fürsten zu verstehen.

Endlich und als Bestätigung des Herrschertums finden sich im Rittersaal auch deutliche Allusionen auf die göttliche Gnade und Macht, die den Fürsten begleitet und seine außergewöhnlichen Taten erst möglich macht. Daß mir den dargestellten herrscherlichen Tugenden ebenso wie mir der gottgewollten Ausgewähltheit des Fürsten auf den Salzburger Fürsterzbischof angespielt wird, scheint durch dessen im Mittelbild unter jenem des Alexander dargestellten Sternzeichen evident.

Die Stuckmedaillons sind wohl der Bucephaluslegende entnommen und stehen somit nur mir dem Mittelbild in Zusammenhang. Auch das edle Verhalten des Alexander gegenüber seinem treuen Reitpferd und tapferen Begleiter in der Schlacht entspricht der übrigen Thematik des Rittersaals.

2.2 Konferenzzimmer

Gemälde von M. Altomonte, figürliche Stuckmedaillons von A. Camesina

Mittelbild: Alexander rettet seinem Vater Philipp beim Überfall der Triballer das Leben (Abb. 11)

Das große Mittelstück des Konferenzzimmers wird in der Literatur einhellig als Darstellung

der Schlacht am Granikus bezeichnet.¹¹⁹ Als einziger spezifiziert Aurenhammer die Deutung ein wenig, indem er angibt, es sei eine Darstellung der dramatischen Szene, in der Alexander gegen die persischen Feldherren Rhoisakes und Spithridates kämpft. Das Gemälde Altomontes zeigt uns eine bewegte, vielfigurige Kampfszene, deren einzelne Figuren sich erst auf den zweiten Blick aus dem Gesamtzusammenhang lösen lassen. Die Mitte wird von einer ineinander verkeilten Gruppe Kämpfender eingenommen, aus der Alexander auf seinem Pferd Bucephalus herausragt, die Lanze hoch über den Kopf erhoben. Über Alexander schweben zwei weibliche Allegoriefiguren. Die Stoßrichtung des Angriffs erfolgt von links durch orientalisch gekleidete, teils halbnackte Kämpfer. Betrachtet man noch einmal genau die mittlere Gruppe, so erkennt man ein gestürztes Pferd, in dessen Seite eine Lanze steckt. Der Reiter dieses Pferdes liegt noch am Boden und hat seinen Arm abwehrend über den Kopf erhoben, ein makedonischer Soldat bemüht sich, ihm aufzuhelfen. Es ist deutlich zu erkennen, daß Alexander eben diesen gefallenen Reiter mit seinem Schild beschirmt und versucht, die heranströmenden Angreifer von ihm abzuhalten.

Der Grund für diese besondere Fürsorge Alexanders ist zunächst unklar, doch die Kleidung des Gestürzten läßt uns der Sache näher kommen. Der Mann mit dem dunklen Bart trägt einen goldenen Brustpanzer und darüber ein purpurfarbenes Cape, auf seinem Kopf ist deutlich eine goldene Krone zu erkennen. Eine solche Kleidung, besonders aber Kopfbedeckung kommt ausschließlich einem König zu.

In Justins Biographie des Philipp von Makedonien, Alexanders Vater, findet sich der Bericht einer Begebenheit, die der dargestellten Szene auffallend nahe kommt.¹²⁰ Nach der Belagerung von Byzanz bittet Philipp mit seinem Heer nach Norden, in das Gebiet des Skythenkönigs Atheas, auf, um diesen mit Gewalt an seine Steuerpflicht zu erinnern. Er nimmt dort zwanzigtausend Knaben und Frauen gefangen und konfisziert eine große Menge Vieh. Auf dem Rückmarsch von diesem Beutezug treten ihm überraschend die Triballer entgegen, um einen Anteil an der Skythenbeute zu fordern. Es kommt zu einer Kampfhandlung, in deren Verlauf „Philipp derart am Schenkel verwundet wurde, daß dabei sogar das Pferd, auf dem er saß, durch seinen Schenkel hindurch getötet wurde.“¹²¹ Hier empfängt der Makedonenkönig also jene berühmte Verwundung, die ihn sein ganzes restliches Leben hinken ließ. In der Darstellung des Konferenzzimmers steckt eine Lanze in der Seite des gestürzten Pferdes genau an jener Stelle der Satteldecke, an der sich das Knie oder der untere Teil des Schenkels seines Reiters befunden haben muß.

Justin berichtet nichts davon, ob der damals achtzehnjährige Alexander an dieser Expedition teilnahm, es wird lediglich erwähnt, daß er von seinem Vater in den kurz zuvor geschlagenen Scharmützeln um die Städte der Chersones in das Kriegshandwerk eingewiesen wurde.¹²² Auch Plutarch erzählt, daß Alexander an der Schlacht von Chaironeia teilnahm und dort seine ungeheure Tapferkeit unter Beweis stellte.¹²³



Trabant I: *Der Gefangenenzug der Skythen* (Abb. 12)

Dieses Trabantengemälde wird in der Literatur unterschiedlich gedeutet, in jedem Fall ohne Zusammenhang mit dem Mittelstück des Konferenzzimmers.¹²⁵

Das Gemälde zeigt die Rückenansicht zweier makedonischer Berittener, einer mit Schild und Speer, der andere, der sich zu einem Mann am rechten Bildrand umwendet, mit einer Feldflagge. Die hochaufragenden Sarissen und die Strandart, die in der rechten Bildhälfte zu sehen sind, lassen einen größeren makedonischen Heerzug vermuten. Der ganz rechts am Bildrand zu sehende Mann, zu dem sich die beiden Berittenen umwenden, ist ein einfacher makedonischer Soldat, der seine Sarisse geschultert hat und einen Knaben am Schopf festhält. In der linken Bildhälfte vor einer gebirgigen Landschaftskulisse ist jener Troß auszunehmen, den die Makedonen vor sich hertreiben: An den Händen gefesselte Frauen mit ihren Kindern sowie unterschiedliches Vieh, Schafe, Rinder und beladene Kamele. Wir haben bereits in der Beschreibung des Mittelbildes eine Textstelle bei Justin angesprochen, die sich mit der dargestellten Szene zur Deckung bringen läßt und diese zugleich als Teil der Vorgeschichte eben jener Szene des Mittelbildes ausweist. Justin erzählt, wie Philipp von Makedonien den Skythen und ihrem König Atheas eine vernichtende Schlacht liefert, da sie sich geweigert hatten, ihren pekuniären Verpflichtungen nachzukommen. Weil jedoch kein Gold und Silber zu finden ist, nimmt er zwanzigtausend Knaben und Frauen gefangen und treibt sie zusammen mit einer großen Menge Weidevieh und Zuchtpferden in Richtung Makedonien.¹²⁶ Es ist wohl dieses Geschehen, das dargestellt ist.



Trabant II: *Die Klage König Philipps über seine Lahmheit*²⁷ (Abb. 13)

Das Bild zeigt eine Szene in einem komfortablen ausgestatteten Feldherrnzelt. Von rechts tritt Alexander in voller Rüstung und rotem Cape herein, hinter ihm mehrere Personen, unter anderen ein Mann, der auf einem Tablett ein Arzneifläschchen oder etwas Ähnliches trägt, und Soldaten.

Auf einem Bett vor Alexander sitzt nun ein bärtiger Mann mit einer goldenen Krone auf dem Haupt und blickt den jungen Makedonenprinzen an. Mit seinem Finger weist er auf sein rechtes Bein, das bis über das Knie entblößt ist. Auch Alexander zeigt auf das Knie des Mannes, während er mit seiner anderen Hand eine abwehrende Bewegung macht. Am linken Bildrand befinden sich ein makedonischer Soldat und ein schwarzer Diener, die offensichtlich über das Geschehen diskutieren.

Daß es sich bei dem Verletzten nicht, wie Fuhrmann annimmt, um einen Feldherrn oder Statthalter, sondern um einen König handelt, erklärt sich eindeutig aus der Krone auf seinem Kopf. Der Hinweis auf die Bein-

Wenn es sich also bei der dargestellten Szene um den Angriff der Triballer auf den Troß Philipps handeln soll, so muß die Rolle Alexanders in der Darstellung geklärt werden. Es ist Alexander selbst, dem Currius Rufus die Erzählung einer Begebenheit in den Mund legt, die der dargestellten entspreche.¹²⁴ Bei jenem Gastmahl, bei dem er später Kleitos im Jähzorn ermordet, rühmt sich Alexander, seinem Vater das Leben gerettet zu haben. Er prahlt, nur durch seinen Einsatz sei der berühmte Sieg bei Chäronea möglich geworden. Philipp sei verwundet am Boden gelegen und er, Alexander, habe dessen Leib mit seinem Schild gedeckt und die Angreifer mit eigener Hand gerötet.

Es scheint also fast so, als handle es sich bei der Darstellung im Rittersaal um eine Verquickung dieser beiden zeitlich sehr eng nebeneinander liegenden Begebenheiten im Gebiet der Triballer und anlässlich der Schlacht von Chäronea. Die dramatische

Verwundung Philipps wird mit dem selbstlosen Einsatz Alexanders für das Leben des Vaters in Einklang gebracht, zwei ähnliche Ereignisse in einer Szene zusammengezogen. Auch die beiden über Alexanders Haupt schwebenden weiblichen Allegoriefiguren scheinen etwas Ähnliches ausdrücken zu wollen: Die eine bläst zum Zeichen des Ruhms in eine goldene Trompete, an ihrem blauen Brustband hängt ein winziges rotes Herz an einem goldenen Faden, womit wohl der Mord Alexanders angesprochen sein soll. Die andere hält in ihrer rechten Hand ein rotglühendes Schwert den Feinden entgegen, genau parallel zu Alexanders gegen die Angreifer erhobene Lanze. In der linken Hand hält sie ein Herz, aus dem Flammen schlagen. Da das flammende Herz als Symbol der Liebe und des Heldenmutes gilt, kann die Figur so interpretiert werden, daß sich Alexander aus Sohnesliebe der Gefahr stellt und die großartige Tat der Lebensrettung vollbringt.

Abb. 12 (links): Konferenzzimmer, Trabantenbild I: M. Altomonte, „Der Gefangenenzug der Skythen“.



Abb. 14 (rechts): Konferenzzimmer, Trabantenbild III: M. Altomonte, „Die diplomatische Entsendung Alexanders nach Athen“.

Abb. 13 (links): Konferenzzimmer, Trabantenbild II: M. Altomonte, „Die Klage König Philipps über seine Lahmheit“.



Abb. 15 (rechts): Konferenzzimmer, Trabantenbild IV: M. Altomonte, „Die Gründung des ersten Alexandropolis“.

verletzung des Königs in unserem Bild ist so manifest, daß ihr eine explizite Bedeutung zukommen muß. Da aber in keiner der von antiken Autoren überlieferten Beschreibungen der Porusgeschichte ausdrücklich von einer solchen Verletzung und einer damit in Zusammenhang stehenden moralischen Konklusion die Rede ist, kann man ausschließen, daß der auf dem Bild zu sehende König mit Porus zu identifizieren ist.

Es findet sich in dem Bild jedoch noch ein weiteres Indiz, nämlich die so deutlich im Vordergrund positionierte Rüstung. Es ist anzunehmen, daß es sich um den abgelegten Kampfpanzer des verletzten Königs handelt, denn nur jenem steht ein solch prächtiger goldener Brustharnisch zu. Betrachten wir nun noch einmal das große Mittelgemälde des Konferenzzimmers, so fällt ins Auge, daß der vom Pferd gestürzte Philipp einen eben solchen goldenen Schuppenpanzer trägt, sogar mit demselben eckigen Halsausschnitt.

Im Mittelstück des Konferenzzimmers ist nun jener Vorfall dargestellt, bei dem sich Philipp die verheerende Knieverletzung zuzieht, die ihn sein ganzes Leben hinken läßt. Die in dem Trabanten dargestellte Episode muß also chronologisch kurz nach dieser im Mittelbild geschilderten Kampfhandlung angesetzt werden. Plutarch schildert einen Ausspruch Alexanders, der sich auf diese Verletzung Philipps bezieht: „Als sein Vater Philipp in der Schlacht gegen die Triballer von einem Speer durchbohrt worden war und Philipp sich, obwohl er nur knapp dem Tod entronnen war, über seine Lahmheit beklagte, sagte Alexander zu ihm: ‚Sei guten Mutes, Vater, und freue dich deines Lebens, denn bei jedem Schritt, den du tust, wirst du an deine Tapferkeit erinnert.‘“¹²⁸ Es besteht kein Zweifel, daß das Gemälde dieses Diktum Alexanders illustriert. Schon in jungen Jahren erweist sich Alexander als große Persönlichkeit, Verwundungen gelten ihm nicht als Entsel-

lung, sondern als ehrenhafter Beweis des eigenen Mutes.

Trabant III: *Die diplomatische Entsendung Alexanders nach Athen* (Abb. 14)

Die eher vagen Deutungen, die in der Literatur zu diesem Gemälde zu finden sind, weisen auf die Schwierigkeit hin, dessen Inhalt auf eine bestimmte überlieferte Episode aus Alexanders Leben festzulegen.¹²⁹

Das Gemälde zeigt einen bärtigen makedonischen König im Feldpanzer, mit rotem Cape, Helm mit Federbusch und goldener Krone. Mit seiner Linken weist er auf ein im Hintergrund von einem Dieuer vorgeführtes Pferd und eine größere Gruppe makedonischer Berittener mit Feldbannern. Er blickt auf eine elegant gekleidete junge Person, die sich ehrerbietig vor ihm verbeugt und einen Feldherrnstab vorweist, auf den der König mit bedeutungsvoller Geste zeigt. Hinter den beiden Hauptfiguren befinden sich einige



Soldaten und andere Personen. Im Hintergrund läßt sich die Kulisse einer Stadt ausnehmen. Auffallend ist ein großer Jagdhund im Bildvordergrund, der sich mit seinen Vorderläufen niederzuknien scheint und dabei in die Richtung der beiden Hauptfiguren blickt.¹³⁰

Anscheinend haben wir es hier mit einer Art Mission zu tun, die der jungen Person von dem König anbefohlen wird. Mit der einen Hand zeigt der König auf den Feldherrnstab, mit der anderen auf das bereitgestellte Pferd und die Gruppe gerüsteter Soldaten. Die größte Frage ergibt sich nun also aus der Identität der dargestellten Hauptpersonen. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Königs mit dem im zuvor betrachteten Trabantengemäl-

de dargestellten Philipp von Makedonien. Sogar die Ähnlichkeit mit dem im Mittelbild des Rittersaales von Rottmayr gemalten Philipp ist augenfällig.

Haben wir es hier aber mit dem Vater Alexanders zu tun, so bleibt die Frage nach der Identität der anderen Hauptfigur offen. Die Figur trägt ein langes, prunkvolles Übergewand mit weiten Ärmeln, darunter jedoch Hosen, wie man an dem linken, vorgestellten Bein erkennen kann: Um die Schulter geworfen ist ein rotes Cape, in etwa das gleiche, das auch der König trägt. Auf dem Kopf trägt die junge Person einen schmalen goldenen Stirnreif, der das halblange blonde Haar zusammenhält. Das purpurne, an einer Schulter mit einer Spange oder Fibel zusammenge-

haltene Cape ist mit dem sogenannten Paludamentum zu identifizieren, einem den hohen Befehlshabern und dem Herrscher vorbehaltenen Militärmantel.¹³¹ Im Vergleich mit den anderen Gemälden ist festzustellen, daß nur Alexander und sein Vater Philipp dieses Paludamentum tragen, es also von den beiden Malern als Hoheitszeichen eingesetzt wird, um die Hauptperson sofort kenntlich zu machen. Auch das Diadema, der goldene schmale Stirnreif, ist als Hoheitszeichen anzusehen.¹³²

Nimmt man die genannten Prämissen als Ausgangspunkt der Überlegungen, so ist nun die Ähnlichkeit mit dem jugendlichen Alexander in den anderen Gemälden des Raumes nicht von der Hand zu weisen: Dasselbe, bis in den Nacken fallende blonde, leicht gelockte Haar, dasselbe glatte, rundliche Gesicht mit den roten Backen.

Wir gehen also davon aus, daß in dem Gemälde Philipp von Makedonien dargestellt ist, wie er seinem jungen Sohn Alexander eine Mission anvertraut. Der Feldherrnstab in der Hand Alexanders deutet zunächst auf eine militärische Aktion, doch die zivile Kleidung des jungen Prinzen weist in eine andere Richtung. Vermutlich ist hier ein von Justin überliefertes Ereignis aus Alexanders Jugend dargestellt: Justin berichtet, wie Philipp die Stadt Athen besiegt und damit zum Herrn über ganz Griechenland wird. Den besiegten Athenern gegenüber verhält er sich großmütig. Als Beweis seiner edlen Gesinnung schickt er seinen eigenen Sohn Alexander gemeinsam mit dessen Freund Antipater als Botschafter nach Athen, um mit ihnen Frieden und Freundschaft zu schließen.¹³³ Es ist anzunehmen, daß in dem Gemälde der Moment dargestellt ist, in dem Alexander als Botschafter seines Vaters nach Athen aufbricht. Der Hund im Vordergrund könnte so als Symbol der Sohnestreue angesehen werden.

Trabant IV: *Die Gründung der ersten Alexandropolis* (Abb. 15)

Das letzte Gemälde des Konferenzzimmers zeigt in zentraler Position dominierend den jungen Alexander im Harnisch, mit Helm und Purpurnmantel auf seinem Pferd Bucephalus. Rechts hinter ihm sind makedonische Soldaten zu Pferd zu sehen, dahinter ein Zelt. Alexander blickt auf eine Gruppe von Personen, die sich im rechten Bildvordergrund befinden, eine einfach gekleidete Familie. Der Vater verbeugt sich ehrerbietig vor Alexander, die Frau trägt auf ihrem Kopf ein schweres Bündel, weiters sind zwei kleine Kinder dargestellt. Alexander selbst weist mit seinem Feldherrnstab auf eine im linken Hintergrund zu sehende Stadt. Davor sind mehrere Tore zu erkennen, die übereinandergeworfen auf dem Boden liegen.

Die Szene scheint sich also kurz nach der Einnahme der Stadt zuzutragen. In der Literatur werden verschiedenste Interpretationen

Abb. 16 (rechts): Konferenzzimmer, Stuckmedaillon 1: „Der Mord an Kleitos“.



Abb. 17 (links): Konferenzzimmer, Stuckmedaillon 2: „Die Gefangensetzung des Philosophen Kallisthenes“.

Abb. 18 (rechts): Konferenzzimmer, Stuckmedaillon 3: „Die Ermordung Parmenios“.



Abb. 19 (links): Konferenzzimmer, Stuckmedaillon 4: „Alexander im Kampf gegen einen Löwen“.

vorgeschlagen, wohl aufgrund der Vieldeutigkeit dieser Darstellung, die keine verwertbaren Hinweise auf ein bestimmtes Ereignis enthält.¹³⁴

Bei Plutarch findet sich eine Erzählung, die zeitlich wie inhaltlich in engem Zusammenhang mit den übrigen Bildthemen des Raumes steht. Als Philipp von Makedonien zur Belagerung von Byzanz aufbricht, läßt er seinen erst sechzehnjährigen Sohn Alexander allein als Regent und Herr über das Siegel in Makedonien zurück, also mit allen Machtbefugnissen. Dieses Vertrauen des Vaters in seine Fähigkeiten gibt Alexander die Möglichkeit, sich erstmals als Feldherr und Staatsmann zu beweisen. Er zieht gegen das Volk der Maider, das sich empört hat, und nimmt

deren Stadt ein, aus der er die Aufsässigen vertreibt. Sodann siedelt er in der Stadt eine gemischte Bevölkerung an und nennt sie mit großem Selbstbewußtsein „Alexandropolis“. Es ist die erste in einer langen Reihe von Städten, die in Europa und dem asiatischen Kontinent seinen Namen erhalten sollen.¹³⁵

Stuck 1: *Der Mord an Kleitos* (Abb. 16)

Dieses Stuckmedaillon, als einziges unzweifelhaft identifizierbar, stellt den im Jähzorn begangenen Mord Alexanders an seinem Kampfgefährten Kleitos dar.¹³⁶ Die Tat wird von allen wichtigen antiken Alexanderhistorikern beschrieben.¹³⁷ Bei einem Gastmahl entbrennt, unterstürzt vom starken Weingenuß, ein heftiger Streit zwischen Alexander

und seinem Freund Kleitos, der dem Makedonenkönig in der Schlacht am Granikus das Leben gerettet hatte. Im ungezügelter Zorn durchbohrt Alexander Kleitos mit einem Speer. Die heftige Reue Alexanders über seine schreckliche Tat wird besonders von Artian und Currius Rufus dramatisch ausgeführt.

Stuck 2: *Die Gefangensetzung des Philosophen Kallisthenes*¹³⁸ (Abb. 17)

Dargestellt ist Alexander, der in orientalisch anmutender Königstracht unter einem Baldachin thront und sich einem neben ihm sitzenden orientalischen Rargeber zuwendet. Dabei zeigt er auf einen an den Händen gefesselten bärtigen Mann, der ihm von Soldaten vorgeführt wird.



Auffallend an der Szene ist, daß Alexander hier nicht wie sonst in makedonischer Feldherrnrüstung dargestellt ist, sondern in orientalischer Tracht. Dieser Umstand macht es möglich, die Begebenheit etwa in derselben Zeit wie den Kleitosmord anzusetzen, also bereits nach dem Tod des Darius. In dieser Zeit beginnt Alexander, sich orientalisch zu kleiden und sich mit persischen Höflingen zu umgeben. Die antiken Autoren zeichnen diese Abwendung Alexanders von der europäischen Kultur durchwegs negativ.¹³⁹ Einer seiner schärfsten Kritiker in dieser Zeit ist der Philosoph Kallisthenes, der als Historiker die Feldzüge Alexanders begleitete. Der Philosoph wird fälschlicherweise der Teilnahme an einer Verschwörung beschuldigt und festgenommen. Ohne vorherige Untersuchung wird der lästig gewordene Kritiker hingerichtet.¹⁴⁰ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Stuckmedaillon die Gefangennahme des Kallisthenes darstellt. Besonders Curtius erwähnt, daß keine andere Hinrichtung Alexander von den Griechen so übelgenommen wurde.¹⁴¹

Stuck 3: *Die Ermordung Parmenios* (Abb. 18)

Dargestellt ist eine Gruppe von makedonischen Soldaten. Einer von ihnen, rechts im Bild, hat mit wütender Miene sein Schwert erhoben, um auf einen bereits zu Boden gestreckten Mann einzuschlagen, die anderen haben mit erschrockener Geste abwehrend ihre Schwerter gezogen. Möglicherweise handelt es sich hier um die Ermordung Parmenios, des Freundes und ruhmreichen Feldherrn Alexanders. Er wurde, vermutlich zu Unrecht, gemeinsam mit anderen einer Verschwörung gegen den König angeklagt.¹⁴² Ohne eine ordentliche Verhandlung wird die heimliche Ermordung des bei den Soldaten überaus populären Generals beschlossen.¹⁴³ Die Tat wird im eigenen Haus Parmenios mit dem Schwert ausgeführt.

Stuck 4: *Alexander im Kampf gegen einen Löwen* (Abb. 19)

In diesem Stuckmedaillon ist Alexander dargestellt, im Begriff, einen Löwen mit dem Schwert zu töten. Hinter ihm beobachten Soldaten die Szene, links davon befindet sich eine Gruppe Orientalen, in deren Mitte ein vornehmer Mann, dessen Schleppe von einem Pagen getragen wird, auf den Vorgang weist. In der Literatur wird hierzu eine von Plutarch beschriebene Anekdote angegeben¹⁴⁴, in der Alexander auf einer Jagd einen Löwen erlegt, und ein spartanischer Gesandter, der die Szene beobachtet, ausruft, Alexander habe mit dem Löwen vortrefflich um die Königswürde gestritten. Es könnte sich auch ebensogut um eine andere, von Curtius Rufus überlieferte Löwenjagd handeln, bei der Alexander einen gewaltigen Löwen durch einen einzigen Stoß tötet und so einen Beweis seiner Tapferkeit erbringt.¹⁴⁵ Curtius betont, daß Alexander hier zwar tapfer, aber unüberlegt und leichtsinnig vorging.

In den Gemälden des Konferenzzimmers finden wir eine interessante Gegenüberstellung der positiven und negativen Seiten in Alexanders Charakter. Ausgehend vom Mittelbild, in dem Alexander seinen überragenden Mut und seine Sohnesliebe beweist, indem er dem Vater das Leben rettet, werden in den Gemälden Altomontes die guten Anlagen Alexanders gezeichnet, deren Vorbild schon in denen des Vaters zu erkennen ist. Tapferkeit, Kampfgeist und Mut, aber auch Diplomatie und politisches Talent werden in den Trabantenbildern als Eigenschaften des Vaters wie auch des Sohnes angesprochen.

Dem werden in den Stuckreliefs die negativen Aspekte von Alexanders Wesen gegenübergestellt. In dem zuletzt beschriebenen Stuckbild, das Alexander im Kampf gegen einen Löwen zeigt, erscheint diese verantwortungslose Leichtsinnigkeit noch gleichsam als andere Seite der Medaille, die auf der einen seinen ungeheuren Mut vorzuweisen hat. Doch die restlichen Medaillons, der Mord an Kleitos und das unnötig harte und grausame Durchgreifen gegen seine langjährigen Begleiter, die Kritik wagten, sind eindeutig negativ zu sehen. Hier wird deutlich, wie die anfänglich so hervorragenden Anlagen Alexanders mit der Zeit durch die übergroß gewordene Macht und den unaufhaltsamen Erfolg korruptiert wurden.

Lechner weist in seinem großartigen Aufsatz über die Programme der hochbarocken Deckenmalerei Österreichs¹⁴⁶ auf ein konventionelles und häufig angewendetes System der barocken Ikonographie hin, das sowohl innerhalb eines einzelnen Gemäldes als auch in einem größeren Gefüge, wie eben einer Anordnung mehrerer Darstellungen, funktioniert. Im Zentrum der Darstellung bzw. des Systems dominiert das „Argumentum“, die Kernaussage, die positiv ist und auf die alles andere bezogen wird. Je weiter die darum gruppierten Darstellungen von diesem Hauptthema entfernt sind, desto mehr verlieren sie an Gewicht, oder wenden das zentrale Argumentum sogar ins Negative, das „Malum“. Eben dieses System finden wir im Konferenzzimmer, wo die in den Gemälden angelegten positiven Aussagen über Alexanders Charakter in den kleinen Stuckmedaillons mit den negativen Episoden aus seinem Leben gleichsam warnend konfrontiert werden. Dennoch bleibt es die Positivaussage, die dominierend wirkt.

Abb. 20 (rechts oben): Antecamera, Mittelbild: M. Altomonte, „Alexander durchhaut den Gordischen Knoten“.

Abb. 21–24 auf Seite 586.

Abb. 25–28 (in Spalte links außen von oben nach unten): Antecamera, Stuckmedaillons 1–4: „Der Gärtner Abdalonymos wird zum König von Sidon gemacht“; „Alexander und Diogenes“; „Der Weise Kalanos gibt Alexander ein Gleichnis der klugen Herrschaft“; „Die importuna Adulatio des Malers Apelles“.



2.3 Antecamera

Gemälde von M. Altomonte, figürliche
Stuckmedaillons von A. Camesina

Mittelbild: *Alexander durchtrennt den Gordischen Knoten* (Abb. 20)

Das große Mittelbild der Antecamera stellt Alexander dar, der den Gordischen Knoten mit dem Schwert durchschlägt.¹⁴⁷ Altomonte gibt die Szene in halber Untersicht unter einer kolossalen triumphbogenartigen Architektur, die von vier korinthischen Säulen getragen wird und sich zum freien Himmel hin öffnet. In der Mitte der vielfigurigen Komposition ist Alexander auf einem Stufenpodest dargestellt, das Schwert hoch über dem

Kopf erhoben, im Begriff, den Knoten an der Deichsel des Wagens durchzuhauen. Die von den antiken Alexanderhistorikern überlieferte Legende soll sich im Zeustempel der Stadt Gordion in Phrygien ereignet haben.¹⁴⁸ Es wird berichtet, daß Alexander die Eroberung der Stadt vornehmlich wegen des Orakels gereizt habe, daß, wer imstande sei, den Knoten am Wagen des Gordios zu lösen, Herr über ganz Asien sein werde.¹⁴⁹

Trabant I: *Gordios empfängt das Vogelwunder* (Abb. 21)

Alle vier Trabantengemälde werden von den modernen Autoren nicht im Hinblick auf die Gordioslegende, sondern als damit nicht

in Zusammenhang stehende Sagen aus der römischen Geschichte gedeutet.

Das erste Trabantengemälde wurde als „Romulus empfängt das Zeichen der 12 Vögel“ interpretiert.¹⁵⁰ Dargestellt ist ein junger Bauer, der mit seinen zwei Ochsen ein Feld pflügt. Erstaunt wendet er seinen Blick zum Himmel und beschattet seine Augen mit der Hand, denn um seinen Kopf schwirren unzählige Singvögel. Zu zählen sind sechzehn Vögel, die Zahl allein ließe also schon an der Romulusgeschichte zweifeln. Justin beschreibt die Szene recht ausführlich: Als Gordios mit seinem Ochsespann vor der Stadt pflügt, beginnen plötzlich „Vögel aller Art“, ihn zu umflattern.¹⁵¹ Der Bauer macht



sich zu den Vogelschauern des nächstgelegenen Ortes auf, um sie zu befragen, was das Zeichen bedeute. Was im folgenden passiert, ist im nächsten Trabantengemälde dargestellt.

Trabant II: *Gordios wird die Königswürde prophezeit*¹⁵² (Abb. 22)

Alromonte gibt uns in diesem Bild unübersehbare Hinweise auf einen Zusammenhang mit dem zuvor beschriebenen, der Ablauf der Geschichte wird hier vom Maler für uns explizit gemacht. In der Sage trifft Gordios, auf dem Weg zu den Vogelschauern, am Stadttor bei einem Brunnen auf eine schöne Jungfrau. Ihr erzählt er, was sich zugetragen hat, und erhält, da sie sich ebenfalls auf die Seherkunst versteht, die Prophezeiung der künftigen Königswürde.

In der Mitte des Gemäldes sehen wir Gordios, der sich der auf dem Brunnenrand sitzenden Jungfrau zuwendet. Die Gruppe der Jungfrau und ihrer älteren Begleiterin wird von der Architekturkulisse des Stadttors hinterfangen. Gordios zeigt mit beredter Geste zum Himmel, wo noch immer ein Schwarm Vögel zu sehen ist. Ganz rechts im

Hintergrund lagern unter einem Baum sogar seine beiden Ochsen, ihn selbst begleitet derselbe schwarz-weiße Schäferhund, der auch im Vordergrund des ersten Trabanten zu sehen ist. Die Jungfrau weist mit beiden Händen auf die Erscheinung einer Krone, die über dem Haupt des Gordios zu sehen ist. Wir finden also in diesem Gemälde eine beinahe wörtlich übernommene Illustration der Prophezeiung aus der Gordioslegende.

Trabant III: *Die Phryger erkennen in Gordios den prophezeiten König* (Abb. 23)

Der dritte Trabant¹⁵³ zeigt uns den weiteren Verlauf der Legende. Unter den Phrygern bricht ein politischer Zwist aus, und das Orakel wird über den Streit befragt. Da wird ihnen der Spruch zuteil, daß nur ein König die Probleme beilegen könne, und sie erhalten die Weisung, dem als ihrem König zu huldigen, den sie bei ihrer Rückkehr als ersten auf einem Wagen zum Jupitertertempel fahrend anrufen.

Das Gemälde zeigt in der linken Hälfte Gordios, der auf seinem von den zwei Ochsen gezogenen Wagen auf den rechts zu sehenden Jupitertertempel zufährt. Im Vordergrund

sind zwei Vertreter der Stadt zu sehen, die, mit ihren Händen auf Gordios weisend, Zepter und Krone herbeitragen.

Trabant IV: *Gordios wird im Zeustempel als König gehuldigt* (Abb. 24)

Der letzte Trabant zeigt Gordios auf dem Thron im Zeustempel und das ihm huldigende Volk.¹⁵⁴ Nach seiner Krönung weiht Gordios laut Legende seinen Wagen dem Tempel des Zeus als Dankgeschenk, und bald darauf entsteht die Sage von dem Knoten und der damit verbundenen Herrschaft über Asien. Die vier Trabantengemälde zeigen also die Entstehung dieser antiken Legende, das Mittelbild deren Erfüllung durch Alexander.

Abb. 21–24: Die Trabantenbilder der Antecamera I–IV: (oben außen) „Gordios empfängt das Vogelwunder“; (oben innen) „Gordios wird die Königswürde prophezeit“; (Mitte außen) „Die Phryger erkennen in Gordios den prophezeiten König“; (Mitte innen) „Gordios wird im Zeustempel als König gehuldigt“.
Abb. 25–28 auf Seite 584.



Abb. 29 (oben innen): Audienzzimmer, Trabantenbild I: J. M. Rottmayr, „Alexander ermahnt Hephaistos zur Verschwiegenheit“.

Abb. 30 (oben außen): Audienzzimmer, Trabantenbild II: J. M. Rottmayr, „Alexander als gerechter Richter“.

Stuck 1: *Der Gärtner Abdalonymos wird zum König von Sidon gemacht*¹⁵⁵ (Abb. 25, S. 584)

Das Stuckmedaillon zeigt die Einsetzung des Gärtners Abdalonymos als König von Sidon.¹⁵⁶ Curtius beschreibt die Szene am ausführlichsten: Abdalonymos, ein rechtschaffener Mann und letzter Abkömmling des einstigen Königsgeschlechts, muß ein armseliges Leben als Gärtner fristen. Nach der Einnahme von Sidon durch Alexander wird er in seinem Garten beim Unkrautjäten ausfindig gemacht, und die Gesandten Alexanders überbringen ihm die Krone. Alexander ermahnt ihn, auch als König niemals seine Vergangenheit zu vergessen. Diese Geschichte wurde im 17. und 18. Jahrhundert äußerst populär, wie die zahlreichen Erzählungen und besonders Vertonungen beweisen.¹⁵⁷

Stuck 2: *Alexander und Diogenes* (Abb. 26)

Dieses Stuckbild zeigt die berühmte Begegnung des Alexander mit dem Philosophen Diogeues.¹⁵⁸ Zu sehen ist Diogenes, der in seiner Tonne sitzt und Alexander mit abwehrender Handbewegung bedeutet, er solle ihm aus der Sonne gehen. Links sieht man Alexander im Kreise seiner Höflinge, über dem deutlich die Sonne am Himmel strahlt, die sogar ein kleines lächelndes Gesicht hat. Die originelle Antwort Alexanders „wäre ich nicht Alexander, so wäre ich Diogenes“ zeugt ebenso von seiner Klugheit und Unvoreinge-

nommenheit wie die Einsetzung des Gärtners als König, die im vorigen Stuckmedaillon dargestellt ist.

Stuck 3: *Der Weise Kalanos gibt Alexander ein Gleichnis der klugen Herrschaft*¹⁵⁹ (Abb. 27)

Zu sehen sind mehrere Personen, im Vordergrund links Alexander, der in lässiger Haltung aus dem Bild blickt, rechts ein älterer Mann mit langem Bart, der mit seinem linken Fuß auf ein Gebilde am Boden steigt und auf dieses auch mit seiner Hand weist. Bei genauerer Betrachtung erweist sich dieses Gebilde als abgezogenes Rinderfell.

Es handelt sich hier wohl um die von Plutarch beschriebene Anekdote vom Weisen Kalanos, der Alexander ein Sinnbild seiner Herrschaft vorführt.¹⁶⁰ Er legt eine trockene, ausgedörrte Tierhaut auf den Boden und tritt auf den Rand, wobei sich die anderen Teile heben, bis er seinen Platz in der Mitte einnimmt und so das Gleichgewicht erhält. Dieses Gleichnis solle nun ein Hinweis darauf sein, daß Alexander fest im Zentrum seines Reiches stehen und sich nicht zu weit davon entfernen solle, um gut regieren zu können.

Stuck 4: *Die „Importuna Adulatio“ des Malers Apelles* (Abb. 28 auf S. 584)

Dieses Medaillon zeigt Alexander, der sich von seinem Hofmaler Apelles porträtieren läßt.¹⁶¹ Dehio und Fuhrmann gehen von einem beliebigen Portrait aus, wahrscheinlicher jedoch ist, daß hier ein ganz bestimmtes Bildnis gemeint ist. Bereits in der Renaissance erlangte die Darstellung des Apelles, der Alexander mit dem Blitzbündel des Zeus

in den Händen malt, emblematische Bedeutung. Apelles, der ein außergewöhnliches Bild des Alexander malen wollte, fügte aus übertriebener Schmeichelei den dreigezackten Blitz hinzu. Der Makedonenkönig radelte ihn dafür mit den Worten, dies seien die Blitze des Himmels, Königen hingegen komme das Schild und die Lanze der Pallas zu, die wahren Kennzeichen eines ruhmreichen Helden.¹⁶² Diese Darstellung der „Importuna Adulatio“ des Apelles findet sich auch häufig in Emblemata-Sammlungen ab dem 16. Jahrhundert.¹⁶³

Die Antecamera zeigt eine vom Mittelbild ausgehende chronologische Fortführung des Alexanderthemas in bezug auf das Konferenzzimmer. Letzteres zeigt uns Episoden aus Alexanders Jugend, die auf seine positiven Anlagen weisen. Das Mittelbild der Antecamera stellt Alexander am Beginn des Asienfeldzuges dar, als die ersten Erfolge bereits Großes verheißen. Die Erfüllung der Gordioslegende wirkt hier als Bestätigung dieser Hoffnungen, als Orakel, das die Herrschaft über ganz Asien verkündet. Die Trabanten gemälde sind in diesem Fall erzählend hinzugefügt, um die glorreiche Vorgeschichte der Begebenheit in Erinnerung zu rufen und damit den Vorzeichencharakter und somit gleichzeitig die göttliche Fügung, die Berufung Alexanders zum Herrscher über Asien, zu unterstreichen.

Die Stuckbilder zeigen in diesem Raum ganz bestimmte, besonders in den Bühnenwerken des 17. und 18. Jh.s beronte Charaktereigenschaften Alexanders, nämlich seine Bescheidenheit und Demut, aber auch seine weise Einsicht und scharfe Urteilskraft, die er bereits als junger Mann beweist.



2.4 Audienzszimmer

Gemälde von J. M. Rottmayr, figürliche Stuckmedaillons von A. Carnesina

Mittelbild: *Die Römer huldigen Alexander* (Abb. 33 rechts)

Sämtliche Autoren deuten das große Mittelstück des Audienzszimmers als „Huldigung der Stadt Byblos vor Alexander“. ¹⁶⁴ Völlig außer acht gelassen wird dabei die Tatsache, daß uns eine – sogar von Hubala zitierte – Quelle zu diesem Gemälde vorliegt, die eine andere Thematik angibt. ¹⁶⁵ Es handelt sich dabei um einen Brief des Kammerdieners Koch an den Reichsgrafen Alois Thomas Raimund Harrach, in dem er von dem „Concept zu dem Audienzszimmer“ schreibt, letzteres solle Alexander zeigen, „wie er die Römer überwunden und sie ihm die Goldenen Cron bringen, wie er sie vor läst“. ¹⁶⁶

Wenn wir uns an diese glaubhafte Quelle halten wollen, sollen hier zur Affirmation die vorhandenen antiken Texte zu diesem Thema mit dem Gemälde akkordiert werden. Zunächst bleibt festzustellen, daß es sich bei der Gesandtschaft der Römer an Alexander um eine zwar bereits in der Antike entstandene, so doch kaum historisch belegbare, also apokryphe Legende handelt. ¹⁶⁷ Als einziger der bekannteren antiken Alexanderhistoriker berichtet Arrian von einer Delegation aus Rom, die zusammen mit anderen Gesandtschaften aus aller Welt nach Babylon gezogen sein soll, um Alexander zu huldigen. ¹⁶⁸ Eine paraphrasierende Weiterbildung dieser Überlieferung findet sich dann im Alexanderroman. ¹⁶⁹ Hier setzt Alexander nach der Schlacht am Granikos und dem Pamphyli-schen Meerwunder nach Italien über, wo ihn eine Gesandtschaft aus Rom empfängt. Der

Text spricht davon, daß ihm die Römer „durch ihren Feldhetzen Markus eine perlen-geschmückte Krone und eine andere mit Edelsteinen“ überbringen lassen, und ihm bestellen: „Auch wir bekränzen dich, Alexander, König der Römer und der ganzen Erde!“ Alexander nimmt ihre Gabe an und verspricht, sie groß und mächtig zu machen.

Betrachten wir nun das Gemälde Rottmayrs, so sehen wir Alexander auf einem hohen Stufen-thron unter einem Baldachin, vor ihm kniend auf den Srufen ein älterer Mann mit einem prächtigen Umhang, der ihm auf einem purpurnen Polster eine Krone entgegen-hält. Am rechten Bildrand stehen mehrere, zum großen Teil gerüstete Personen mit zahl-reichen Feldstandarten, links hinter dem Ge-sandten, der die Krone überreicht, noch einige Männer, die in ihren Händen Olivenzwei-ge hochhalten zum Zeichen der Ehrerbietung. ¹⁷⁰ Über der Szene schweben zwei weib-liche Figuren mit Flügeln und Trompeten, Allegorien der Gloria. ¹⁷¹ Es findet sich in dem Gemälde keinerlei Anlaß, an der in dem zeit-genössischen Dokument angegebenen The-matik zu zweifeln.

Trabant I: *Alexander ermahnt Hephaestion zur Verschwiegenheit* (Abb. 29 auf S. 587)

Das Gemälde stellt wohl, wie vorgeschlagen wurde ¹⁷², die von Plutarch und Curtius Rufus beschriebene Szene dar, in der Alexander Hephaestion zur Verschwiegenheit ermahnt. ¹⁷³ Diese anekdotische Begebenheit beweist Alexanders Vertrauen in seinen Freund und Kampfgefährten Hephaestion: Alexander erlaubt Hephaestion, einen Brief seiner Mutter Olympias zu lesen, der geheime Vertraulichkeiten enthält. Zum Zeichen, daß der Freund über diese Geheimnisse schweigen

soll, zieht er seinen Siegelring vom Finger und drückt ihn auf Hephaestions Lippen. Die Darstellung dieser Szene findet sich häufig in Emblematasammlungen seit dem 16. Jh. als berühmtes Beispiel für Menschlichkeit und Vertrauen. ¹⁷⁴

Trabant II: *Alexander als gerechter Richter* (Abb. 30 auf Seite 587)

Dieses Trabantengemälde wurde in der Lite-ratur als „Demarathos vor Alexander“ gedeutet. ¹⁷⁵

Die Darstellung zeigt Alexander auf einem erhöhten Thron, in voller Rüstung und auf sein Zepter gestürzt. Rechts vor ihm steht ein Mann mit erbobtem Gesichtsausdruck, der ein Papier in seiner Hand hält. Davor kauert ein Krieger. Links stehen in ehrerbietiger Haltung ein älterer und ein junger Mann, die scheinbar ein Anliegen vortragen. Ihnen wendet Alexander seinen Blick zu. Auf der Seite, die dem Mann mit dem Schreiben in der Hand zugewandt ist, hält sich Alexander mit einem Finger sein Ohr zu, während er den beiden Männern auf der anderen Seite aufmerksam zuzuhören scheint.

Es kann sich bei dieser Darstellung nur um eine in der Emblematik sehr beliebte, von Plutarch erzählte Geschichte handeln. Er berichtet, daß Alexander, wenn er in Prozes-sen über Leben und Tod zu richten hatte, „das eine Ohr mit dem Finger vor dem Ankläger verschloß.“ Deshalb „wurde er von den Seinen gefragt, warum er das tue. Für den Ankläger ist eins genug, sagte er, das andere bewahre ich vorurteilslos für den Angeklagten.“ ¹⁷⁶ Seit dem 16. Jh. gilt die emblematische Darstellung dieser schönen Anckdore als Bild des gerechten und milden Richters.



Abb. 31 (links oben außen): Audienzszimmer, Trabantenbild III: J. M. Rottmayr, „Das Friedensangebot des Darius“.

Abb. 32 (links oben innen): Audienzszimmer, Trabantenbild IV: J. M. Rottmayr, „Alexander empfängt das Orakel in Siwah“.

Abb. 33 (oben): Audienzszimmer, Mittelbild (Detail): J. M. Rottmayr, „Die Römer huldigen Alexander“.

Trabant III: *Das Friedensangebot des Darius* (Abb. 31)

Der dritte Trabant stellt die letzte¹⁷⁷ Gesandtschaft des Darius dar, die dem Alexander die Hand einer der persischen Königstöchter und das gesamte Land bis zum Euphrat anbietet.¹⁷⁸ Die Darstellung ist insofern innersensibel, als Alexander selbst in dem Gemälde nicht zu sehen ist. Vor der Kulisse eines Feldlagers sind zwei persische Gesandte in orientalischer Kleidung raumfüllend gegeben. Die Figur rechts hält ein ovales Gemälde in Händen, das ein Brustportrait der persischen Königsrochter zeigt, und wendet sich frontal aus

dem Bild heraus zum Betrachter. Der andere Gesandte hält eine große aufgetollte Landkarte. Die sehr detailliert, mit Ortsnamen und Flüssen wiedergegebene Karte zeigt jedoch tatsächlich nicht, wie die antiken Quellen vermuten ließen, das zentrale Gebiet des Persischen Großreichs, sondern das Türkische Reich. Daß es sich hier um eine politische Anspielung auf die Verhältnisse zu Beginn des 18. Jahrhunderts handelt, erscheint immerhin möglich.

Im Text des Plutarch bespricht sich Alexander mit seinen Freunden wegen dieses Angebots des Darius, und Parmenio meint, er würde es annehmen, wenn er Alexander wä-



Abb. 34 (rechts): Audienzzimmer, Stuckmedaillon 1: „Die Familie des Darius vor Alexander“.

Abb. 35 (unten außen): Audienzzimmer, Stuckmedaillon 2: „Alexanders Großzügigkeit gegenüber Ariston“.

Abb. 36 (links): Audienzzimmer, Stuckmedaillon 3: „Der Tod des Darius und die Bestrafung seines Mörders Bessus“.

Abb. 37 (unten innen): Audienzzimmer, Stuckmedaillon 4: „Alexanders Selbstlosigkeit in der Gedrosischen Wüste“.

re. Darauf antwortet dieser, er würde dies wahrhaftig tun, wäre er Parmenio, und schlägt den Frieden aus.

Trabanten IV: *Alexander empfängt das Orakel in Siwah* (Abb. 32 auf S. 588)

Das Gemälde zeigt den jungen Alexander, der in einer offenen Säulenhalle vor einem Opferaltar kniet, von dem Rauch aufsteigt. Fragend erhebt er seine Hand und blickt zu einer Statue des Göttervaters Zeus auf, die lebensgroß, mit dem Blitzbündel in der Hand, über dem Altar thront. Rechts ist ein greiser Priester zu sehen, der mit beredter Gestik Alexander zugewandt ist. Hinter dem Makedonenkönig steht ein weiterer Priester und ein Page, der den Helm Alexanders trägt. In der Literatur wird die Szene verschiedent-

lich gedeutet: Alexanders Opfer an den Grenzen Indiens oder in der Stadt Tyros.¹⁷⁹ Die ausdrucksstarke Gestik Alexanders und des Priesters in dem Bild lassen jedoch den Schluß zu, daß Alexander hier einen Orakelspruch empfängt. Solche werden bei mehreren Gelegenheiten von den antiken Historikern beschrieben.

Das bedeutendste und prominenteste Orakel jedoch, das Alexander empfängt, ist jenes im Heiligtum des Zeus Ammon in der Oase Siwah in Ägypten. Alexander erhielt dort einen Orakelspruch des Gottes, der besagte, Alexander sei sein Sohn. Plutarch berichtet außerdem, Alexander habe den Satz eines ägyptischen Philosophen mit Begeisterung aufgenommen, daß alle Menschen von einem Gott beherrscht würden, denn das, was in je-

dem einzelnen herrsche, sei göttlicher Natur.¹⁸⁰ Er scheint also in dem Heiligtum der Oase Siwah zu Erkenntnissen gekommen zu sein, die tendenziell in die Richtung des Eingottglaubens gehen. Auch in Jerusalem opfert Alexander ja unter Anleitung des Hohepriesters dem einen Gott, dessen Existenz er offenbar anerkennt.

In der barocken Emblematik finden sich Darstellungen, die das Gesagte beschränken. Nach Homer gilt Jupiter als Lehrer der Könige, denn Herrschaft bedarf der höchsten Tugend. Jupiter als höchster Gott wird an den christlichen Gottvater angenähert, wenn es heißt: „Reges ad curam Dei pertinere.“¹⁸¹ Hier wird also die Brücke zwischen dem heidnischen Gott Jupiter und dem Christentum ohne große Schwierigkeiten geschlagen.





Stuck 1: *Die Familie des Darius vor Alexander* (Abb. 34)

Das erste der vier in diesem Raum besonders großen und reichen Stuckbilder stellt die Familie des Darius nach ihrer Gefangennahme vor Alexander dar.¹⁸² Die antiken Alexanderhistoriker berichten, daß nach der Schlacht bei Issos Sisigambis, die Mutter des Darius, seine Frau und Kinder samt ihrem Hofstaat gefangengesetzt wurden. Von allen Quellen wird der Großmutter Alexanders gegenüber den Frauen hervorgehoben.¹⁸³ In der Darstellung des Audienzimmers scheint besonders die Textstelle des Curtius Rufus berücksichtigt worden zu sein, in der es heißt, Alexander habe den kleinen Sohn des Darius auf seinen Arm genommen. Als dieser keinerlei Scheu vor dem fremden Mann zeigt, soll Alexander ausgerufen haben: „Wie wünschte ich doch, daß Darius etwas von dieser Gesinnung an sich hätte!“¹⁸⁴

Stuck 2: *Alexanders Großzügigkeit gegenüber Ariston* (Abb. 35)

Dieses Stuckmedaillon zeigt nicht, wie in der Literatur angegeben, Alexander, dem das Haupt des Spitamenes überbracht wird¹⁸⁵, sondern eine andere, wenn auch ähnliche Begebenheit. Plutarch überliefert uns eine Begebenheit, die Alexanders Großzügigkeit illustrieren soll: Ariston, der Führer der Paio-

ner, weist Alexander den abgeschlagenen Kopf eines von ihm geröteten Feindes vor, mir der Aufforderung, ein solches Geschenk wäte bei ihnen wohl einen goldenen Becher wert. Alexander antwortet darauf lachend: „Einen leeren, ich will ihn dir aber gefüllt mit reinem Wein zutrinken!“¹⁸⁶

Stuck 3: *Der Tod des Darius und die Bestrafung seines Mörders Bessus* (Abb. 36)

Wir haben es hier mit einer formal interessanten Darstellung zu tun, die zeitlich voneinander entfernte Handlungsebenen in einem Bild vereint. Es scheint hier in einem Bild der Tod des Darius und die Bestrafung seines Mörders Bessus durch Alexander dargestellt zu sein. In der Literatur wurde diese zweite, zeitlich versetzte Szene mit dem Tod des Perserkönigs übersehen.¹⁸⁷ Wir sehen in dem Stuckmedaillon den bereits toten Darius, den Alexander aus Mitleid und Ehrgefühl gegenüber dem einstigen Feind mit seinem Mantel bedeckt hat.¹⁸⁸ In der linken Bildhälfte ist der Mörder Bessus zu sehen, dem die grausame Todesstrafe des Zerschleuderns zuteil wird, bei der sein Körper durch zwei auseinander schnellende Baumstämme zerrissen wird.¹⁸⁹ Alexander beweist durch die harte Bestrafung des Bessus, daß er Verrat und Mord, selbst an seinem größten Feind, nicht dulden kann.

Stuck 4: *Alexanders Selbstlosigkeit in der Gedrosischen Wüste* (Abb. 37)

Diese in der Literatur nur undeutlich angegebene Szene¹⁹⁰ stellt eine Begebenheit anlässlich des beschwerlichen Marsches von Alexanders Armee durch die Gedrosische Wüste dar. Plutarch, Curtius und Arrian beschreiben die Anekdote¹⁹¹, doch nur die Version Arrians paßt zu der Darstellung: Viele Soldaten Alexanders sind schon in der Wüste verdurstet, als zwei von ihnen durch Zufall ein winziges Wasserloch entdecken. Das wenige darin befindliche Naß schöpfen sie mit einem Helm und bringen es zu Alexander. Der lobt sie für ihre Selbstlosigkeit und verschüttet das Wasser vor den Augen aller, um seiner Armee zu zeigen, daß er in Gemeinsamkeit mit seinen Soldaten die Unbilden ertragen will.

Im Audienzzimmer finden wir eine auf die Funktion des Raumes hin angelegte Thematik. Das Mittelbild zeigt uns Alexander als Triumphator über die gesamte westliche Welt des Altertums, dem die mächtigen Römer huldigen, gleichsam der erste bedeutsame Schritt zu dem riesigen Weltreich, das er dereinst beherrschen wird. Dieses Mittelbild des Audienzzimmers könnte man jedoch auch in einer ganz anderen Sichtweise als ironisch-selbstbewußte Anspielung deuten: Alexander



Abb. 38 (rechts): *Retirade (Arbeitszimmer)*,
Mittelbild: M. Altomonte, „Alexanders Opfer
im Tempel von Jerusalem“.



Abb. 39 (links): *Retirade (Arbeitszimmer)*,
Trabantenbild I: M. Altomonte, „Alexanders
Traumvision des Hohepriesters“.

Abb. 40 (links): *Retirade (Arbeitszimmer)*,
Trabantenbild III: M. Altomonte, „Alexander
erklärt Parmenio seinen Traum“.

in der Identifikation mit dem Erzbischof als Vertreter Salzburgs, die Römer als Protagonisten der vatikanischen Kirchenmacht, die sich vor Salzburg beugt.

Die Trabanten weisen uns die hervorragendsten Eigenschaften eines so bedeutenden Herrschers: Als er das womöglich trügerische Angebot des Darius ausschlägt, zeigt er sich klug und kühl berechnend, geleitet vom Willen zur Macht. Der ägyptische Orakelspruch scheint die Auserkorenheit des jungen makedonischen Königs zu besätigen, gleichzeitig wird ein allgemeiner Bezug zum christlichen Glauben hergestellt. Doch die anderen beiden Trabanten zeigen, daß Alexander trotz-

dem seine herrscherlichen und menschlichen Tugenden nicht verliert und der Hybris verfällt. Dem Freund Hephaestion bewahrt er das Vertrauen, als Richter bemüht er sich stets um Ausgleich und Objektivität.

Gerade das Bild des gerechten Richters, der bei der Entscheidung über Leben oder Tod vorsichtig agiert, könnte man mit der Person des Erzbischofs in Verbindung bringen. Will man der Literatur Glauben scheuken, so war die Güte und Großzügigkeit Franz Anrons von Harrach geradezu legendär. Eine zeitgenössische Quelle berichtet: „Franz Anron pflegte zu sagen: Das Leben ist bald genommen, nicht aber wiederumb zu geben. Nur

mit zitternder Hand unterschrieb er ein Todesurteil mit *Fiat justitia*. Alle Strafen wurden gelind vollzogen.“¹⁹²

Die Stuckreliefs sind inhaltlich in Paare gegliedert: Zwei davon stellen Episoden dar, die Alexanders Großzügigkeit und Bescheidenheit gegenüber seinen eigenen makedonischen Soldaten erweisen, während die anderen beiden seine Hochherzigkeit gegenüber dem Feind und dessen Familie in Szene setzen.

2.5 *Retirade*

Gemälde von M. Altomonte, figürliche Stuckmedaillons von A. Camesina

Mittelbild: *Alexanders Opfer im Tempel von Jerusalem* (Abb. 38)

Die Gemälde der *Retirade* stellen wieder eine zusammenhängende Erzählung dar, die den „*Antiquitates Judaeorum*“ des Flavius Josephus entnommen ist. Es handelt sich um den historisch nicht belegten Aufenthalt Alexanders in Jerusalem, der in späterer Zeit dazu genutzt wurde, Alexanders Affinität zum Eingorrglauben anzudeuten. Damit konnte er auch der Gegenreformation als abendländischer Held interpretiert werden, der das Christentum in seinem Reichenreich vorbereitete.

Das Mittelbild zeigt den Höhepunkt und Abschluß von Alexanders Aufenthalt in Jerusalem, sein Opfer im Tempel unter der Anweisung des jüdischen Hohepriesters Jaddus.¹⁹³ Die in einer offenen Säulenhalle angesiedelte vielfigurige Szene zeigt im Zentrum



Alexander, der in prächtiger Kleidung mit einer Krone auf dem Haupt auf den Srufen des Altarpodestes kniet und in seiner Hand ein goldenes Weihrauchgefäß schwenkt. Der Hohepriester steht in Gebetshaltung hinter dem Altar, auf dem gerade das Opfertier verbrannt wird. Der Rauch sreigt zum Himmel, also wird das Opfer des Makedonenkönigs angenommen.

Trabant I: *Alexanders Traumvision des Hohepriesters* (Abb. 39)

Die Trabanten erzählen gleichsam die Vorgeschichte der Opferszene im Zentrum des Raumes. Der eigentliche Beginn der Legende liegt weit in der Jugendzeit Alexanders zurück. Flavius Josephus berichtet, Alexander habe zu Dios in Makedonien einen Traum gehabt, in dem ihm der Hohepriester Jaddus erschienen sei. Dieser habe ihm geraten, nicht mit dem Asienfeldzug zu zögern, denn er selbst werde dem Heer voranschreiten und ihm zum Sieg über die Perser verhelfen. Dies weckte in Alexander die Überzeugung, daß er seinen Kriegszug auf Gottes Geheiß unternehme. Daß in diesem Licht Alexander später als Kämpfer für das Abendland und den Glauben gesehen wurde, der gegen die drohende Gefahr aus dem Osten vorging, ist evident.

Dargestellt ist der in seinem Zelt schlafende jugendliche Alexander, über ihm im gleißenden Licht die Traumgestalt des Hohepriesters, der mit seiner Hand zum Himmel weist. Diese Geste verweist deutlich auf den göttlichen Auftrag, den Alexander in seiner

Traumvision erhält. Im Vordergrund kauert die Figur eines schlafenden Soldaten.¹⁹⁴

Trabant II: *Alexanders Begegnung mit dem Hohepriester Jaddus vor den Toren Jerusalems* (Abb. 41 auf Seite 594)

Dieses Gemälde zeigt die Begegnung Alexanders mit dem Hohepriester von Jerusalem, der ihm in Makedonien im Traum erschienen war.¹⁹⁵

In der Nacht vor der Ankunft Alexanders in der Stadt hat der Hohepriester Jaddus einen Traum, in dem Gott ihm verheißt, er solle den Makedonen ohne Angst die Tore der Stadt öffnen und ihm feierlich entgegenziehen, denn Alexander werde den Juden kein Leid bringen. Das Gemälde schildert die Szene, in der Alexander sich zu aller Erstaunen vor Jaddus auf die Knie wirft, um ihm seine Verehrung zu beweisen, da er in ihm seine Traumgestalt wiedererkennt.¹⁹⁶

Trabant III: *Alexander erklärt Parmenio seinen Traum* (Abb. 40 links)

In dem nächsten Trabanten wird unmittelbar an die vorangegangene Szene angeknüpft. Flavius Josephus erzählt, wie befremdet der gesamte Troß um Alexander von dessen Verhalten gegenüber dem Hohepriester war, ja man meinte sogar, der König sei von Sinnen. Allein der alte Kampfgefährte und Freund Alexanders, Parmenio, wagte es zu fragen, weshalb er sich vor Jaddus niedergeworfen hatte. Ihm erzählt Alexander daraufhin die Geschichte seines Traumes.¹⁹⁷

Genau diese Szene ist es, die Altomonte hier darstellt¹⁹⁸: Alexander sitzt vor seinem Zelt,

vor ihm steht in voller Rüstung Parmenio mir fragend erhobener Hand. Die beredete Gestik Alexanders erzählt auch ohne Worte nur allzu deutlich: Mit der einen Hand weist er zu seiner Stirn, die andere zeigt zum Himmel, um noch einmal auf den göttlichen Auftrag hinzuweisen.

Trabant IV: *Der Hohepriester legt Alexander eine Stelle des Buches Daniel aus* (Abb. 42)

Das letzte Trabantengemälde zeigt eine Szene, die sich eigentlich nach der im Mittelbild dargestellten Opferung im Tempel von Jerusalem zuträgt. Flavius Josephus berichtet, wie der Hohepriester nach dem Opfer Alexander das Buch Daniel zeigt und ihm daraus eine Stelle deutet.¹⁹⁹ Diese Stelle besagt, daß ein gewaltiger Ziegenbock von Westen über die ganze Erde kommt und einen Widder im Kampf niederringt. Der Text des AT lautet weiter: „Der zweihörnige Widder (. . .) bedeutet die Könige von Medien und Persien. Der zottige Ziegenbock ist der König von Griechenland.“⁴²⁰⁰

Altomonte stellt dar, wie der Hohepriester vor dem geöffneten heiligen Buch dem erstarrten Alexander diese Stelle deutet.²⁰¹

Stuck 1: *Das Wunder beim Zug zum Orakel des Ammon in der Oase Siwah* (Abb. 43)

Die Stuckbilder der Retirade sind klein und recht flach, so daß es mit Schwierigkeiten verbunden ist, eine angemessene Deutung zu finden. Dies schlägt sich auch in der Literatur nieder, die für keine der Darstellungen eine Interpretation vorbringen kann.



Stuck 3: *Alexanders schwere Verwundung in Indien* (Abb. 45)

Zu diesem Stuckbild finden sich in der Literatur keine Angaben.²⁰⁸ Dargestellt ist eine Verwundung Alexanders. Unter einem Zelt-dach liegt der Makedonenkönig, ein Arzt ist gerade dabei, ihm einen Pfeilschaft aus der Brust oder der Schulter zu ziehen, ein Assistent stürzt den Verwundeten von der anderen Seite. Vor dem Zelt stehen mit betroffenen Mienen einige makedonische Soldaten. Die antiken Historiker berichten uns von unzähligen leichteren und schweren Verletzungen Alexanders. In fast allen maßgeblichen Quellen findet sich die Darstellung einer beinahe tödlichen Wunde durch einen Pfeilschuß in die Brust, die Alexander beim Kampf gegen die Maller in Indien erhält.²⁰⁹ Von Plutarch und Arrian wird dabei ausführlich die schwierige Operation beschrieben, die zur Entfernung des Pfeils vorgenommen wird, letzterer erwähnt sogar den Namen des behandelnden Arztes.²¹⁰ Curtius schildert noch zwei weitere in Frage kommende Verwundungen durch einen Pfeilschuß, die Alexander beinahe das Leben kosteten. Während der Eroberung von Gaza trifft ihn ein Pfeil so tief in die Schulter, daß er, nachdem ihn sein Arzt Philippus herausgezogen hat, fast am großen Blutverlust stirbt. Curtius betont, daß Alexander nicht nur den ungeheuren Schmerzen ohne Klage standhält, sondern diese sogar vor seinen Soldaten verheimlicht, um ihre Moral nicht zu schwächen.²¹¹ Bei einer weiteren, ebenso schweren Verletzung durch einen Pfeil mit Widerhaken, die Alexander bei einem Kampf gegen die Oxydraken in Indien beigebracht wird, bringt keiner der Ärzte den Mut auf, den Pfeil herauszuziehen, aus Angst, der König könnte daran sterben. Erst als Alexander dem geschicktesten Arzt, Kritobulus, befiehlt, keine Rücksicht auf sein Leben zu nehmen, wird die Operation vorgenommen.²¹² Plutarch legt ihm sogar die Worte in den Mund: „Nicht einmal meinerwegen dürft ihr schwach sein! Denn niemand wird glauben, daß ich den Tod nicht fürchte, wenn ihr den Tod für mich fürchtet!“²¹³ Gemeinsam ist allen diesen Schilderungen von Alexanders Verwundungen die ungewöhnliche Tapferkeit, mit der er seinen Schmerz erträgt.



Stuck 2: *Eine orientalische Gesandtschaft huldigt Alexander als König*²⁰⁴ (Abb. 44)

Zu erkennen ist eine Gesandtschaft in orientalischer Kleidung, die Alexander eine Krone und Geschenke überreicht. Links im Bild thront Alexander im vollen Ornat mit Zepher unter einem Baldachin. Unter den vielen kurzen Beschreibungen von Gesandtschaften in der antiken Literatur²⁰⁵ finden sich lediglich bei Diodor einige Textstellen, bei denen wörtlich die Überbringung einer Krone erwähnt wird. Diodor erzählt, wie auf dem Weg durch die Libysche Wüste zum Ammonorakel dem Zug des Alexander Gesandte der Kyrenäer begegnen, die ihm eine Krone und prächtige Geschenke bringen.²⁰⁶ Eine andere Stelle beschreibt die Gesandtschaften aus aller Welt.²⁰⁷

Stuck 4: *Alexander in der Oase Siwah* (Abb. 46)

Fuhrmann spricht in Zusammenhang mit dieser Darstellung von einer Satyrgestalt, vor der Alexander sein Knie beugt.²¹⁴ Tatsächlich sehen wir Alexander, wie er vor einer Statue niederkniet, hinter ihm makedonische Soldaten, vor der Statue ein Priester, der anscheinend Alexander anspricht. Die Skulptur auf einem hohen Podest zeigt einen bärtigen Mann mit nacktem Oberkörper und Bocksbienen, auf dem Kopf eine Krone, in der erhobenen Hand ein Blitzbündel. Neben der Figur auf dem Sockel ist ein Adler zu erken-

Das erste Medaillon²⁰² zeigt Alexander im freien Gelände, der mit ausgestreckter Hand vor sich weist. Er wird von einem Pagen und makedonischen Soldaten begleitet. Im linken Teil der Darstellung ist unebener Boden mit Pflanzenbewuchs zu erkennen, Bäume und dahinter ein Gebäude, auf das zwei Vögel zufliegen. Gerade diese beiden Vögel verweisen uns auf eine wundersame Begebenheit, die in der Libyschen Wüste stattgefunden haben soll: Auf dem Zug zum Orakel des Zeus Ammon in der Oase Siwah verirrt sich der Troß Alexanders in der Wüste, plötzlich erscheinen zwei Raben, die dem Zug voranfliegen und so den richtigen Weg zum Orakel weisen.²⁰⁵ Vermutlich ist es dieses göttliche Zeichen, das hier dargestellt sein soll.



Abb. 41 (Seite 594 oben): *Retirade (Arbeitszimmer), Trabantenbild II: M. Altomonte, „Alexanders Begegnung mit dem Hohepriester Jaddus vor den Toren Jerusalems“.*



Abb. 42 (Seite 594 Mitte): *Retirade (Arbeitszimmer), Trabantenbild IV: M. Altomonte, „Der Hohepriester legt Alexander eine Stelle des Buches Daniel aus“.*



Abb. 43–46 (links von oben nach unten): *Retirade (Arbeitszimmer), Stuckmedaillons 1–4: „Das Wunder beim Zug zum Orakel des Ammon in der Oase Siwah“; „Eine orientalische Gesandtschaft huldigt Alexander als König“;*



„Alexanders schwere Verwundung in Indien“; „Alexander in der Oase Siwah“.
Abb. 47 (oben): *Schatullenkabinett, Mittelbild: M. Altomonte, „Die Inder huldigen Alexander als König“.*

nen. Blitzbündel und Adler sind unzweifelhaft Attribute des Zeus bzw. Jupiter²¹⁵, die Bocksbeine weisen die Figur wohl als Jupiter Ammon aus.²¹⁶ Anzunehmen ist, daß hier die Ankunft Alexanders im Ammonsorakel der Oase Siwah dargestellt ist, bei der der Priester des Ammon den Alexander als Sohn Jupiters bezeichnet.²¹⁷ Hier finden wir bereits einen Ansatz zu der Legende vom Eingottglauben Alexanders, die letztlich in den Gemälden desselben Raumes dargestellt ist.

Die *Retirade*, der private Rückzugs- und Arbeitsraum des Erzbischofs, zeigt uns Alexander als toleranten Herrscher, der gleichsam von göttlicher Vorsehung geleitet seine Mission erfüllt. Obschon er ein Anhänger des antiken Vielgottglaubens ist, erhält er von Gott ein Zeichen in Form einer Traumvision, die ihm den richtigen Weg weist. Er erkennt die Bedeutung des jüdischen Eingottglaubens und verschont dieses Volk vom Kampf. Gleichzeitig fühlt er sich durch die Prophezeiung aus dem Buch Daniel des Alten Testaments in seiner Überzeugung bestätigt, daß er das Persische Reich besiegen und unzerstört seine Herrschaft bringen werde.

Alexander wurde seit dem Mittelalter als abendländischer Held gedeutet, der im Kampf gegen den mächtigen Orient auch zum Glaubenshelden stilisiert wurde. Daß hier gedankliche Affinitäten zu den Kreuzzügen, nach der Gegenreformation aber auch zur allgemeinen Glaubenskrise vorhanden waren, ist sicher der Fall. Aber auch das Vorrücken des Türkischen Reiches und damit des Islam nach Europa im 17. Jahrhundert

spielten bei der Beliebtheit dieser Alexander-Version wohl eine Rolle. Daß diese Gefahr politisch wie militärisch zur Zeit der Entstehung der Salzburger Ausstattung bereits gebannt war, soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Angst und die Erinnerung an den Krieg gegen die Türken in Europa, besonders aber im Habsburgerreich noch lange nicht vergessen war.

3.6. Schatullenkabinett

Gemälde von M. Altomonte

Die Inder huldigen Alexander als König (Abb. 47, oben)

Das heute Schatullenkabinett genannte, zur Zeit der Entstehung nur als „Cabinet“ bezeichnete kleine Zimmer vor dem Schlafraum des Erzbischofs enthält ein von Altomonte gemaltes Deckengemälde, szenische Stuckreliefs fehlen. Ein Schreiben von der Hand des Erzbischofs unterrichtet uns darüber, daß der Stukkateur Camesina dieses Kabinett, wohl aufgrund der geringen Größe, sozusagen als Modell- oder Musterzimmer für eine Stuckmarmorierung nützte. In einem Brief an seinen Bruder schreibt der Erzbischof ungeduldig, man habe für die Marmorierung des Gesimses im Kabinett einen ganzen Monat gebraucht, weshalb er die anderen Räume nicht derartig aufwendig ausstatten lassen wolle.²¹⁸

Das Gemälde Altomontes zeigt eine Audienzszene: Alexander thront im Freien auf einem erhöhten Stufenpodest, in voller Rüstung mit Purpurmantel, Helm und Zepter bzw. Feldherrnsrab. Über ihm ist ein großes



Tuch als Baldachin zu einer Palme hin gespannt. Unterhalb des Thrones erweisen zahlreiche exotisch anmutende Personen Alexander die Ehre, indem sie ihm unter Verbeugungen Geschenke darreichen. Aus einem zeitgenössischen Dokument erfahren wir, daß Altomonte hier Alexanders Triumph über die Inder darstellt, oder, wie der Kammerdiener Koch schreibt: „(. . .) wie der Alexander in Indien gekommen und sich selbes Volk underwer sich gemacht bey dem fluß Indo“.²¹⁹ Diese Quelle ist kaum anzuzweifeln, zumal da diese Darstellung auch gut in den chronologisch-inhaltlichen Zusammenhang paßt: Das Kabinett markiert den Höhepunkt und Abschluß von Alexanders Vision vom Weltreich, das von Europa bis nach Indien reicht. Die Huldigung der Inder zeigt Alexander zugleich als Triumphator über sein Riesenreich, als Beherrscher beinahe der gesamten antiken Welt.²²⁰

Abb. 48 (oben): Schlafzimmer, Detail aus dem Mittelbild (vgl. Abb. 53): J. M. Rottmayr, „Allegorische Figuren“.

Abb. 49 (rechts oben innen): Schlafzimmer, Stuckmedaillon 2: „Putten im Jagdkostüm“.

Abb. 50 (rechts oben außen): Schlafzimmer, Stuckmedaillon 1: „Musizierende Putten“.

3.7. Schlafzimmer

Gemälde von J. M. Rottmayr, figürliche Stuckmedaillons von A. Camesina

Die Wachsamkeit Alexanders (Abb. 48 und 53)

Ebenso wie das Kabinett ist das Schlafzimmer nun mit einem Deckengemälde ausgestattet. Das Thema dieses Bildes wurde lange Zeit ungenau gedeutet, bis Ulrich Nefzger in einem kurzen Aufsatz eine stichhaltige und richtige Interpretation lieferte.²²¹

Das Gemälde zeigt nicht, wie von den meisten Autoren angenommen, den Traum Alexanders vom seinem Weltreich²²², sondern ein in der Emblematik beliebtes und recht häufig dargestelltes Alexander-Thema, nämlich die Allegorie der „Vigilantia Ducis“, der Wachsamkeit des Herrschers. In einer Emblematika-Sammlung des 16. Jahrhunderts lesen wir dazu: „Wer die Sorge für sein Heer trägt, dessen Schlaf ist leicht (. . .). Alexander ließ sich nie vom Schlaf überwinden, sondern hielt in der einen Hand eine Kugel, die in ein ehernes Gefäß fiel, und riß sich so wieder aus dem Schlaf. Das erzählt man auch von Julius Cäsar, dem in jeder Lage Wachsam.“²²³

Auf dem Gemälde ist deutlich die Kugel in der Hand Alexanders zu sehen und die darunter auf dem Boden stehende metallene Schüssel. Fast genau senkrecht in einer Linie darüber ist der Kranich der Vigilantia zu sehen, der einen Stein in seiner Kralle hält, also eine Parallelisierung und Emphase des Motivs. Der Kranich ist eines der Attribute der Vigilantia, der in der Emblematik bisweilen

auch allein als Symbol der Vigilantia Ducis dargestellt ist.²²⁴

In dem Gemälde schweben über dem im Halbschlaf auf seinem Lager ruhenden Alexander die zwei allegorischen Gestalten des Schlafgottes Hypnos, der als alter Mann in einem blauen Sternengewand wiedergegeben ist, und der Vigilantia, einer jungen Schönheit, die als ihr traditionelles Attribut ein kleines Öllämpchen in der Hand hält, zu ihren Füßen der genannte Kranich. Bei diesen beiden Figuren zeigt sich Rottmayr besonders originell und schöpferisch: Schmeichelnd umfängt Hypnos den Arm der Vigilantia und beugt sich zu ihr, wie um ihr etwas ins Ohr zu raunen. In seiner Rechten hält er einen großen Strauß roter Rosen, mit denen er wohl die schöne Vigilantia umstimmen will.²²⁵ Doch die Wachsamkeit würdigt den Schlaf keines Blickes und wendet ihr Haupt stolz erhoben und lächelnd dem Betrachter zu. Diese kleine Szene illustriert so auf humorvolle Weise die Botschaft des Gemäldes. Der links im Bild sitzende Mann mit dem Buch im Schoß ist vermutlich Alexanders Freund Hephaestion, der stellvertretend für diesen über der Lektüre der Ilias Homers wacht, dem Lieblingsbuch Alexanders.²²⁶ Der Stuck des Schlafzimmers ist anders gestaltet als derjenige der übrigen Räume. In den Ecken des Zimmers sind vier sehr ähnliche Darstellungen kämpfender Raubvögel. Zusätzlich gibt es vier Kartuschen mit Reliefs, die Putten bzw. Genien in verschiedener Motivik zeigen. Die sich gegenseitig anfallenden Raubvögel in den vier Ecken des Raumes könnten auf



ein Drama des Aischylos, „Die Perser“, anspielen. Alosa, die Mutter des Perserkönigs Darius, träumt, daß ein Weib in dorischer Kleidung den Kriegswagen ihres Sohns umstürzt und ein Geier einen Adler zerfleischt. Kurz darauf erhält sie die Nachricht vom Untergang des persischen Heeres.²²⁷

Ungleich schwieriger sind die vier Kartuschen zu deuten. Das den Raum dominierende Moment ist die im Gemälde Rottmayrs angesprochene Wachsamkeit des Fürsten. Es wäre nun möglich, die Stuckkartuschen gleichsam als Anripoden zu sehen, nämlich als genrehaft-spielerische Illustrationen jener Tätigkeiten und Passionen, die den Erzbischof neben seinem Amt als Fürst und Herrscher beschäftigen. Die zwei sich gegenüberliegenden Ovalkartuschen zeigen einerseits musizierende Genien, die zwar allgemein als Sinnbild der Harmonie, aber auch als Hinweis auf die Liebe des Erzbischofs zur Musik gesehen werden können.²²⁸ (Abb. 51) Das andere Ovalfeld zeigt Putten im Jagdgewand, die auf die höfische Jagdleidenschaft hindeuten könnten. (Abb. 52) Die flammenden Herzen in ihren Händen im Gegensatz zu den martialischen Waffen sind möglicherweise eine Anspielung auf das friedliebende und fromme Wesen des Erzbischofs²²⁹, die Liebe zu Gott im Gegensatz zu Krieg und Waffengewalt. Die übrigen beiden Kartuschen zeigen genrehaftere Szenarien. Besonders das Stuckfeld mit den spielenden Putten ist so zu sehen, ein origineller Fingerzeig auf die galante Lebensfreude des barocken Fürstenhofs. (Abb. 49) In der gegenüberliegenden Kartusche tragen zwei Putten die Insignien des Erzbischofs, während ein dritter zum Zeichen des Schweigens den Finger an den Mund legt. (Abb. 50) Hier finden wir den deutlichsten Verweis auf den Auftraggeber, vielleicht mit einer ironischen Anspielung auf den Schlaf und die Ruhe, die der Fürst ja trotz aller Wachsamkeit braucht.

Der letzte Raum der erzbischöflichen Prunkgemächer steht inhaltlich für sich: Während das Scharulenkabinett den Höhepunkt und Abschluß von Alexanders Aufstieg markiert und auch chronologisch an das Ende der En-

filade zu setzen wäre, bildet das Thema des Schlafzimmers eine eigenständige Aussage, die den anderen gleichsam übergeordnet wird. Als einziges Motiv der ganzen Raumfolge ist die *Vigilantia* Alexanders keine momenthafte Begebenheit, sondern ein prävalenter Faktor. Die wichtigste Aufgabe des Fürsten ist es, immer über seine Unrertanen zu wachen, um für alles, was in seinem Herrschaftsbereich geschieht, die Verantwortung übernehmen zu können. Selbst das Schlafgemach gesteht dem Fürsten also keine Privatheit zu, Funktionen und Pflichten werden über die Person gestellt. Als antipodisches Moment, das den Ernst des Herrscheramts spielerisch kontrastiert, sind die genrehaften Szenen der Stuckkartuschen zu sehen, die der Sphäre des dominierenden Motivs jene heitere Leichtigkeit entgegenzusetzen, die dem Charakter des Auftraggebers entgegenkommt.

3. Die Ikonographie der Prunkräume als Ensemble: Das Programm

Es war uns in der vorangegangenen Beschreibung der einzelnen Darstellungen in Malerei und Stuckrelief möglich, für beinahe jedes Motiv eine stichhaltige ikonographische Deutung vorzulegen, bisweilen konnten dabei die bisherigen Deurungsversuche in Frage gestellt oder auch stichhaltig widerlegt werden. In einigen Fällen jedoch konnte auf die Überlegungen älterer Literatur zum Thema zurückgegriffen und darauf erweiternd aufgebaut werden, ohne die Errungenschaften dieser Vorgaben schmälern zu müssen. Betrachtet man die Thematik der einzelnen Räume für sich, so läßt sich meist ein schlüssiger und stringenter Zusammenhang der Darstellungen erkennen, die inhaltlich auf einen bestimmten Haupttopos zugeschnitten sind. Auffallend ist, daß die beiden Maler Rottmayr und Altomonte ein unterschiedlich aufgebautes ikonographisches System anwenden.

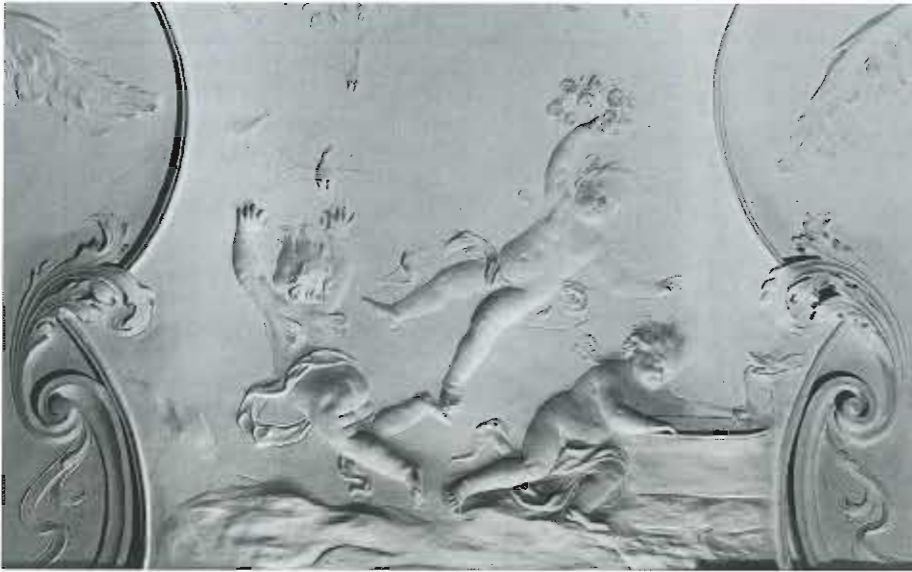
Die drei großen von Altomonte gestalteten Räume, das Konferenzzimmer, die Antecamera sowie die Retirade, zeigen alle prinzipiell dasselbe Arrangement. Die Thematik

des Mittelbildes bildet mit den Trabanten eine nicht nur inhaltliche, sondern als zusammenhängende Geschichte zu lesende, chronologisch aufgebaute Einheit. Das Thema des Mittelbildes zeigt jeweils den Höhepunkt der Erzählung, die Trabanten die Vorgeschichte oder die unmittelbaren Folgen jener zentralen Handlung. Die Stuckreliefs Camerinas zeigen eine andere Thematik, die mit dem Aussagewert der Gemälde konform geht oder diesen ergänzt.

Rottmayrs Rittersaal und Audienzzimmer haben ein anderes, komplizierteres System. Die einzelnen Darstellungen lassen sich nur aneinander annähern, wenn man von ihrem inhaltlichen Gehalt ausgeht, denn sie bilden keinen erzählerischen Gesamtkonnex. Die Stuckbilder stehen dazu in einem ähnlichen Verhältnis wie in den übrigen Räumen.

Besonders schwer fällt es zunächst, die Räumlichkeiten untereinander in einen stringenten chronologischen oder ikonographischen Zusammenhang zu bringen. Dennoch ergibt die Anordnung der Zimmer mit ihrer Thematik einen plausiblen Sinn, der allerdings zwanglos und wenig rigide erscheint. Die Gemälde Rottmayrs im Rittersaal kreisen, der Bestimmung des Raumes angepaßt, um die Thematik der ritterlichen und fürstlichen Tugenden: Selbstzucht, Disziplin und Tapferkeit, aber auch Weisheit und Milde. Das Mittelbild, die *Zähmung des Bucephalus*, führt die im jugendlichen Alexander vereinten ritterlichen Tugenden vor, während die *Schlacht bei Gaugamela* und das *Pamphyliische Meereswunder* zudem noch eine Wendung hin zur göttlichen Auserwähltheit Alexanders vollziehen. Die in den anderen beiden Trabanten erzählte *Porusgeschichte* schließlich zeigt die fürstlichen Tugenden der Weisheit und Milde gegenüber dem Feind. Die Stuckreliefs beziehen sich insofern auf das Mittelbild, als sie Episoden zeigen, die das Pferd Bucephalus betreffen, aber auch ganz allgemein als Sinnbilder der Treue und Verantwortung zu verstehen sind.

Das von Altomonte ausgestaltete Konferenzzimmer erzählt eine Historie aus der Jugend Alexanders, der Zeit, in der sein Vater Phil-



ipp noch lebt. Die Gemälde zeigen uns eine Gegenüberstellung des Vaters mit dem Sohn, wobei das Gewicht auf dem Mut, dem politischen Ehrgeiz und den großen charakterlichen Anlagen Alexanders liegt, einer Thematik, die der Bestimmung als Konferenzraum durchaus entgegenkommt. Ausgehend von jenem Trabanten, der chronologisch gesehen die unmittelbare Vorgeschichte des Mittelbildes darstellt, nämlich dem *Gefangenenzug der Skythen*, geht die Erzählung über zum zentralen Gemälde, das den *Überfall der Triballer* auf diesen Zug darstellt, bei dem Alexander – eine historische Ungenauigkeit – dem Vater das Leben tettet. Bei dieser Kampfhandlung erhält Philipp durch einen Speerwurf eine schwere Knieverletzung, die ihn sein restliches Leben humpeln läßt. Der nächste Trabant zeigt *Philipp, der sich bei Alexander über seine Lahmheit beschwert*, und die von Klugheit und Tapferkeit zeugende Reaktion des jungen Prinzen. Die Geschichte wird weitergeführt über den Trabanten,

det die diplomatische *Entsendung Alexanders nach Athen* darstellt, die Alexander Gelegenheit gibt, sein politisches Geschick zu beweisen. Das letzte Gemälde zeigt diesen bei seiner ersten Stadtgründung und eigenständigen Handlung als Heerführer: *Die erste Alexandropolis* entsteht. Die Stuckreliefs hingegen weisen uns gleichsam die Kehrseite der Medaille. Mut und Tapferkeit, aber auch diplomatisches Empfinden und Verantwortung sind in den Geschichten vom *Mord an Kleitos*, der *Gefangensetzung des Philosophen Kallisthenes*, der *Ermordung des Parmenion* und dem unverantwortlichen *Kampf gegen den Löwen* in ihr Gegenteil pervertiert. Die ebenfalls durch Altomonte gestaltete Antecamera erzählt gleichfalls, noch deutlicher als im Konferenzzimmer, eine zusammenhängende Geschichte. In diesem Fall sind die Trabantengemälde Grundlage und Vorgeschichte des Mittelbildes, denn sie stellen die *Legende vom König Gordios* dar. Das Mittelbild nun zeigt gleichsam die Erfüllung dieses

Abb. 51 (links oben): Schlafzimmer, Stuckmedaillon 3: „Spielende Putten“.

Abb. 52 (links Mitte): Schlafzimmer, Stuckmedaillon 4: „Putten mit geistlichen Insignien“.

Abb. 53 (auf Seite 599): Schlafzimmer, Mittelbild: J. M. Rottmayr, „Die Wachsamkeit Alexanders“.



alten Orakels durch Alexander, die *Durchtrennung des Gordischen Knotens*. Das Thema des Mittelbildes zeigt sich hier als intelligente Allusion auf die Funktion des Raumes: Ähnlich wie die Antecamera ein Vorzimmer zum eigentlichen Audienzraum ist, also den Eintretenden auf die kommenden Ereignisse warten läßt, bedeutet die Durchtrennung des Gordischen Knotens im Schicksal Alexanders eine Wende, ein Vorzeichen für das zukünftige Geschehen. Die Struckreliefs zeigen abermals die fürstliche Klugheit Alexanders, die auf seiner philosophischen Grundhaltung und Erziehung beruht: Die berühmte Geschichte von *Alexander und Diogenes*, die Einsetzung des armen Gärtners von königlicher Herkunft, *Abdalonimos, als König von Sidon*, der *Weise Kalanos*, der Alexander ein Sinnbild der klugen Herrschaft gibt, und *Apelles, der Alexander mit dem Blitzbündel des Zeus malt* und den König mit dieser Hybris erzürnt.

Das Audienzzimmer mit den Gemälden Rottmayrs hat ein anderes System als die Räume Altomontes. Dem Verwendungszweck des Zimmers gemäß zeigt das Mittelbild eine Audienzszene, nämlich die *Huldigung Alexanders durch die Römer*. Die beiden emblematischen Darstellungen von *Alexander, der seinen Freund Hephaestion zur Verschwiegenheit ermahnt*, und der *Gerechtigkeit*

Alexanders als Richter über Leben und Tod sind als Beispiele für das Verhalten eines milden und menschlichen Fürsten zu sehen. Ganz anders die *Gesandtschaft des Darius*, die von Alexander eine harte, wenn auch vorausschauend kluge Antwort erhält. Das *Orakel des Zeus Ammon* schließlich, das Alexander empfängt, ist wohl eher in der emblematisch gebrauchten Substanz zu verstehen, die den Göttervater als Lehrer der Könige im Sinn der Weitergabe der höchsten Tugenden an die Herrscher einschließt. Das System ist also ein völlig anderes wie bei Altomonte: Es wird keine zusammenhängende Geschichte erzählt, sondern ein Konglomerat emblematischer bzw. sinnbildhafter Szenen zusammengestellt, die inhaltlich anzunähern sind.

Trotz der unterschiedlichen ikonographischen Methodik der beiden Maler ist an dieser Stelle bereits eine gewisse Chronologie in der Abfolge der Räumlichkeiten festzustellen. Ausgehend vom Mittelbild des Rittersaals, das eine der frühesten in der Literatur bezeugten Taten des jungen Alexander darstellt, bildet das Konferenzzimmer gleichsam das nächste Stadium, nämlich Alexander als junger Mann, der sich noch unter der Anleitung seines berühmten Vaters die ersten Verdienste erwirbt und Anlaß zu größten Hoffnungen gibt. Die Antecamera nun zeigt uns Alexander am ersten Höhepunkt seines Lebens als

Eroberer und Feldherr: Mit der Durchtrennung des Gordischen Knotens erfüllt sich ein alter Wahrspruch, Alexander wird die Herrschaft über Asien prophezeit. Das Audienzzimmer wiederum stellt Alexander bei seinem nächsten bedeutenden Triumph dar: Nachdem er ganz Griechenland unter seine Herrschaft gebracht, nach den ersten siegreichen Kämpfen gegen das Perserheer, nachdem er die Prophezeiung seiner Macht über ganz Asien empfangen hat, erhält er auch die Huldigung Roms.

Die Retirade führt diese Chronologie in erweiterter Form fort, indem sie zusätzlich das religiöse Motiv einführt, das bisher wenig Beachtung fand. Wieder wird von Altomonte eine zusammenhängende Historie erzählt, die bei jenem Trabanten beginnt, der *Alexanders Traumvision* des Hohepriesters Jaddus darstellt, danach die *Begegnung Alexanders mit dem Hohepriester* in Jerusalem. Der dritte Trabant stellt in Weiterführung der Geschichte die Szene dar, in der *Alexander Parmenio seinen Traum* und damit sein ungewöhnliches Verhalten gegenüber dem Hohepriester erklärt. Chronologisch gesehen das nächste Bild und auch der Höhepunkt des Geschehens in Judäa ist das *Opfer Alexanders im Tempel von Jerusalem*, dargestellt im Mittelbild des Raumes. Den Abschluß bilden der letzte Trabant mit einer Szene, die die görtli-

che Auserwähltheit Alexanders pointiert darstellt: *Der Hohepriester deutet Alexander eine Stelle aus dem Buch Daniel*, die besagt, daß er die Perser besiegen werde. Als privater Raum des Erzbischofs zeigt uns die Retirade eine Thematik, die sich auf die göttliche Bestimmung Alexanders und seine Ehrung des Eingottglaubens bezieht.

Das Scharullenkabinett zeigt Alexander am Zenit und Ende seines weltumspannenden Eroberungszuges: *Am Fluß Indus empfängt er die Huldigung aller indischen Völker*, Alexander erscheint hier gleichsam als Triumphator über die gesamte antike Welt. Das Scharullenkabinett beendet also die in den Räumen angelegte thematische und zeitliche Chronologie mit einer Triumphszene, einer Art Apotheose des Fürsten. Das angrenzende Schlafzimmer hingegen scheint den Kreis zu schließen, indem es auf ein universelles Motiv zurückgreift. *Die Wachsamkeit Alexanders*, als emblematisches Sujet ein Sinnbild des guten und um seine Untertanen besorgten Herrschers, bildet gleichsam die Brücke zwischen allen Einzelmotiven der übrigen Räume.

Anmerkungen

- (1) Zum Amt des Koadjutors u. der Wahl F. A. von Harrach zum Salzburger Erzbischof siehe König, I., *Die Wahl Franz Anton von Harrach zum Koadjutor und seine spätere Regierung als Erzbischof von Salzburg*, Diss. Salzburg 1975, S. 48ff.
- (2) Vgl. Tietze, H., Martin, F., u. Dvorak, M., *Österreichische Kunsttopographie Bd. XIII, Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg*, Wien 1914, S. 2, u. Euler, B., u. a., *Dehio – Handbuch Die Kunstdenkmäler Österreichs, Salzburg – Stadt und Land*, Wien 1986, S. 578, sowie Brucher, G., (Hrsg.), *Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg u. Wien 1994*, S. 61.
- (3) Vgl. Hubala, E., *Johann Michael Rottmayr*, Wien u. München 1981, S. 157f. u. ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 1ff.
- (4) In einer der Zeit entsprechend anderen Schreibweise; vgl. die Briefe Friedrich Kochs sowie die Briefe des Erzbischofs an seinen Bruder, siehe Anhang.
- (5) Vgl. ebd., S. 220f. u. Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 19ff.
- (6) Klaus, J., *Martin Altomonte. Sein Leben und sein Werk in Österreich*, Wien 1916, S. 21f. gibt die Zeit am polnischen Hof mit 1682/84 bis nach 1696 an, Aurenhammer, H., *Martino Altomonte*, Wien u. München 1964, S. 13ff. mit ca. 1684 bis 1698.
- (7) Vgl. Aurenhammer, Altomonte (zit. Fn. 6), S. 22f.
- (8) Sailer, L., *Die Künstler Wiens. Die Stukateure*, Wien u. a. O. 1943, S. 76.
- (9) Den Beleg dafür liefern uns die Briefe Alois Thomas Raimunds von Mai bis September 1709, *Österr. Staatsarch., Allg. Verw. Arch., Harrach-Best., Kart. 62; demnach befindet sich dieser im Mai und Juni 1709 in Salzburg, während der Erzbischof den ganzen Monat August und Anfang September bei seinem Bruder in Aschach verbringt*. Vgl. auch Martin, F., *Salzburgs Fürsten der Barockzeit. 1578 bis 1771*, Salzburg 1949, S. 170f.
- (10) Brief Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrachs vom 27. Juni 1709, siehe Anh.
- (11) Zum Verhältnis des Erzbischofs zu seinem Bruder Alois Thomas Raimund siehe z. B. Martin, Sbgs. *Fürsten* (zit. Fn. 9), S. 165: *Franz Anton fährt anlässlich seiner Wahl zum Erzbischof gemeinsam mit seinem Bruder in einem offenen Wagen durch Salzburg. Die in einem intimen und freundschaftliche Ton gehaltenen Briefe des Erzbischofs an seinen Bruder geben uns gleichfalls Zeugnis ihrer guten Beziehung*.
- (12) *Der Meinung ist auch Rizzi, W. G., in: Antonio Beduzzi und Salzburg*, in: *Barockberichte 5 und 6, Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzburg 1992, S. 215.
- (13) Siehe z. B. *Brief des Erzbischofs vom 27. Feb. 1710: „(. . .) und erwartete nur dero approbation (. . .)“*.
- (14) Brief vom 18. Mai 1709, siehe Anh.
- (15) Brief vom 22. Mai 1709, siehe Anh.
- (16) Philipp Ferdinand de Hamilton, geb. Brüssel um 1667, gest. Wien 1750, Maler von Tierbildern u. Jagdstilleben, tätig für Joseph I., Karl VI. u. Maria Theresia. Siehe Brucher, *Kunst des Barock* (zit. Fn. 2), S. 363.
- (17) Brief Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrachs vom 27. Juni 1709, siehe Anh.
- (18) Brief vom 13. August 1709, siehe Anh. In Auszügen auch bei Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 114.
- (19) Brief vom 7. August 1709, siehe Anh.
- (20) Salzburg, Landesarchiv, *Alt. Bauakten A I 3*. Vgl. Aurenhammer, Altomonte (zit. Fn. 6), S. 26, 28 u. 129.
- (21) Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 51.
- (22) Zit. nach Aurenhammer, Altomonte (zit. Fn. 6), S. 26.
- (23) Brief vom 10. August 1709, siehe Anh.
- (24) Brief vom 13. August 1709, siehe Anh. In Auszügen auch bei Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 114.
- (25) Ebd.
- (26) Brief Rottmayrs vom 24. August 1709, siehe Anh. Vgl. Erwähnung ebd., S. 114f.
- (27) Brief Rottmayrs vom 1. September 1709, siehe Anh. Vgl. Erwähnung ebd., S. 115, mit versehentlich falschem Datum 9. September.
- (28) Brief Kochs vom 28. August 1709, siehe Anh. Vgl. Erwähnung ebd., S. 115, mit versehentlich falscher Angabe „Studierzimmer“ statt Audienzzimmer.
- (29) Brief Kochs vom 29. August 1709, siehe Anh.
- (30) Brief Kochs vom 18. Mai 1709, siehe Anh.
- (31) Brief Kochs vom 29. Mai 1709, siehe Anh.
- (32) Brief vom 24. Oktober 1709, siehe Anh.
- (33) Brief Kochs vom 4. September 1709, siehe Anh.
- (34) Alles bei Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 216ff.
- (35) Wagner, F., *Unbeachtete Aufträge an J. B. Fiseher von Erlach in Salzburg*, in: *Barockberichte 5 u. 6, Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzburg 1992, S. 208f.
- (36) Siehe Anh., Brief vom 24. Oktober 1709: *„Ich zweifle nicht daran der riß von Beduzzi wird gar schon sein, wan er noch einen machen ihette zu meinem Cabinetl, wie, ingleichen auch einen kleinen offen in solches, (. . .)“*.
- (37) Siehe Anh., Brief vom 19. Dezember 1709: *„(. . .) es ist ein offen riß von Betuzzi welcher mir haubt gutt gefalt, wo ich lust hette solchen in mein retirada zu sezen.“*
- (38) Nämlich in der Schönen Galerie, im Gesellschaftszimmer, Steinsaal, ehem. Kaisersaal u. Marcus-Sitticus-Saal, vgl. Wagner, *Aufträge an Fischer* (zit. Fn. 36), S. 205.
- (39) Siehe Anh., Brief vom 21. November 1709.
- (40) Briefe Kochs vom 11. u. 19. Juni sowie 3. Juli 1709, siehe Anh.
- (41) Brief Kochs vom 4. September 1709, siehe Anh.
- (42) Brief Kochs vom 7. September 1709, siehe Anh.
- (43) Vgl. Brief Kochs vom 29. Juli 1709, siehe Anh.
- (44) ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 4; Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 115.
- (45) Brief vom 27. Februar 1710, siehe Anh.
- (46) Brief vom 13. März 1710, siehe Anh.
- (47) Siehe Anh., Brief vom 3. April 1710.
- (48) Brief Kochs vom 29. Juli 1709, siehe Anh.
- (49) Brief vom 17. April 1710, siehe Anh.
- (50) Salz. Landesarchiv, *Alte Bauakten A. I. 3*, zit. nach ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 4.
- (51) Anh., Brief vom 3. April 1710.
- (52) Vgl. Dehio – Salzbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 158 gibt an: *„Mittelbild (. . .) bezeichnet: Johann Michael Rottmayr de Rosenbrunn fecit 1714.“; Fuhrmann, F., Katalog der Gedächtnisausstellung Johann Michael Rottmayr, Salzburg 1954, S. 37, gibt an: „Johann Michael Rottmayr de Rosenbrunn Salisburgensis fecit 1714“, wohl nach ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 18.*
- (53) Die Textstelle lautet vollständig: *„Anbelangend den Rottmayr und Altomonte würdet der erstere mit Außmachung der Helffte an dem in das Audienzzimmer gehörigen grossen Stuckh diese Wochen fertig unnd will die eingehende Wochen das Platt in das Schlafzimmer völlig außzumachen widerumb under die Hand nehmen.“, zit. nach ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 4.*
- (54) Rehlingen: *„Der Altomonte aber hat an dem Cabinetstuckh (. . .) wenig gemacht, vorwendent, das die Farben an diesem Orth nit recht druckhen thuen, würdet also wol nöthig sein, ihme zu Mahlung des grossen Stuckhs in die Retirade, worzue er (. . .) die gründte Leinwath erwarthet, ein anderes Orth gdigst zu assigniren, interim hat er doch in der Retirade an der Mauer die khleine Stuckh gezeichnet und zwey zu undermahlen angefangen.“, zit. nach ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 4.*

- (55) Zum Vertrag *Camesinas* über die gesamten Stuckarbeiten in der Residenz siehe ebd., S. 2f.
- (56) Hält man sich an die von G. Heinz vorgebrachte Analyse der Stilphasen in Rottmayrs Werk, so könnte man eher annehmen, daß das Bild um 1710/11 gemeinsam mit den anderen entstand und später nur überarbeitet oder restauriert wurde. Vgl. Heinz, G., *Die Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts und die Werke des Johann Michael Rottmayr*, Diss. Wien 1950, bes. S. 126–227.
- (57) Vgl. Aurenhammer, G., *Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte*, in: *Jb. f. Landeskunde von Niederösterreich, Gedächtnisschrift Anton Becker*, Bd. XXXII, 1955/56, S. 244ff.
- (58) Vgl. Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 130 u. Tafel II.
- (59) Eine Abbildung dieser Zeichnung und eine vergleichende Beschreibung mit dem ausgeführten Gemälde in der *Retirade* finden sich im Aufsatz von Preiss, *Entwurfszeichnung Altomontes* (zit. Fn. 37), S. 212f.
- (60) Bei Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 163 bez. als „Zwei Reiter Alexanders“.
- (61) Bei Aurenhammer, G., *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*, Wien 1958, S. 80 u. 148, bez. als „Alexanders Traum vom Weltreich“.
- (62) Vgl. ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 4f.
- (63) Siehe *Anh.*, Brief Kochs vom 20. Aug. 1710. Vgl. Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 114 (*Dok. 122b*).
- (64) Vgl. ebd., S. 158; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 53), S. 37; Martin, F., *Die Salzburger Residenz*, Österr. Kunstbücher Bd. 20, Wien 1920, S. 10; ÖKT XIII, S. 18; Pigler, A., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. II, Budapest 1974, S. 356.
- (65) Plutarch, *Vita*, 6.
- (66) Ebd.
- (67) Vgl. Henkel, A., und Schöne, A. (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, 1069f.
- (68) Aus dem Werk „Christlicher Bußzaum“; Abb. u. Beschreibung in: Lechner, G. M., u. Telesko, W., *Ausst.-Kat. Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie – Symbol – Personifikation*, Stift Göttweig, Krems-Stein/Donau 1993, S. 166f.
- (69) Ripa, C., *Iconologia*, Siena 1613, S. 250.
- (70) Abb. u. Beschreibung in: Lechner, AK *Bilder-Eythelkeit* (zit. Fn. 68), S. 52f.
- (71) Vgl. die Bsp. in ebd., S. 32, S. 36f., S. 38f. Vgl. auch Marle, R. van, *Iconographie de L'Art Profane au Moyen-Âge et à la Renaissance. Allégories et Symboles*, La Haye 1932, S. 55 u. 63.
- (72) Ripa, *Iconologia* (zit. Fn. 69), S. 300: „(. . .) con una figuretta d'oro, che rappresenti la verità.“
- (73) Kirschbaum, E. (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom u. a. O. 1972, S. 40ff.
- (74) Vgl. Ripa, *Iconologia* (zit. Fn. 69), S. 355.
- (75) Der Vergleich Alexanders mit einem Löwen findet sich in der antiken Literatur recht häufig, vgl. z. B. Plutarch, *Vita* 73. Im Alexanderroman ist sogar vom „löwenähnlichen Aussehen“ Alexanders die Rede, vgl. Alexanderroman, I, 46, 7. Vgl. auch Moormann, E. M., und Uitterhoeve, W., *Lexikon der antiken Gestalten – Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart 1995, S. 32.
- (76) Franz Anton Graf Harrach wurde am 2. Oktober 1665 geboren. Vgl. Martin, *Sbgs. Fürsten* (zit. Fn. 9), S. 164.
- (77) Neßzger, U., *Träumt Alexander? Ein Deutungsversuch zu Gemälden Rottmayrs in der Salzburger Residenz*, in: *Von österreichischer Kunst, Festschr. für Franz Fuhrmann*, Klagenfurt 1983, S. 126.
- (78) Vgl. die bei Martin, *Sbgs. Fürsten* (zit. Fn. 9), S. 175f. zitierten Urteile der Zeitgenossen des Erzbischofs über seine Persönlichkeit und seinen Regierungsstil.
- (79) Vgl. *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 18; Groschner, G., *Ausst.-Kat. Johann Michael Rottmayer. Barock in Salzburg*, Salzburg 1994, S. 88.
- (80) Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 158.
- (81) Arrian, *Anabasis*, III, 21, 9–10; Plutarch, *Vita* 43; Curtius Rufus, 5, 37–38; Pompeius Trogus, *Weltgeschichte*, II, 15; Alexanderroman, 2, 20, 4–9.
- (82) Darius wird ja nicht von Alexander in der Schlacht getötet, sondern von seinen eigenen Dienern ermordet.
- (83) Vgl. Fn. 104.
- (84) Vgl. Arrian, *Anabasis*, V, 18, 4–6; Plutarch, *Vita*, 60; Curtius Rufus, VIII, 50–51; Justin, XII, 8.
- (85) Beide Zitate Arrian, *Anabasis*, V, 18, 4–6.
- (86) Plutarch, *Vita*, 60; Curtius Rufus, VIII, 51; Arrian, V, 19, 2–3.
- (87) Vgl. z. B. Thuillier, J., *Ausst.-Kat. Charles Le Brun. 1619–1690, Peintre et Dessinateur*, Versailles 1963, S. 92ff.
- (88) L. F. de Vega, „Las grandezas de Alejandro“, Abbé Boyer, „Porus ou la Générosité d'Alexandre“, 1647, J. B. Racine, „Alexandre le Grand“, 1665, um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen, sowie über 70 Vertonungen unter dem Titel „Alessandro nell'Indie“ und „Poro“ (z. B. G. F. Händel, 1731, C. W. Gluck, 1744).
- (89) Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 158; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; S. 18; Groschner, AK Rottmayr (zit. Fn. 79), S. 88.
- (90) Arrian, V, 19, 3.
- (91) Costalium, Petrus (Pierre Cousteau), *Cum narrationibus philosophicis*, Lyon 1555, S. 132. Zit. nach Henkel u. Schöne, *Emblemata* (zit. Fn. 68), VII. Costalium verwendet hier natürlich das Zitat aus Platons „Staat“, V, 18.
- (92) Diodor, XVII, 38.
- (93) Vgl. Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 158; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 18; Groschner, AK Rottmayr (zit. Fn. 79), S. 88.
- (94) Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 158. Er bezieht sich auf die Stelle bei Curtius Rufus, 9, 1, 3.
- (95) Ripa, *Iconologia* (zit. Fn. 69), S. 184.
- (96) Ebd.
- (97) Ebd., S. 182.
- (98) Plutarch, *Vita*, 17.
- (99) Arrian, *Anabasis*, I, 26, 1f.; Zu Kallisthenes vgl. Mederer, *Alexanderlegenden* (zit. Fn. 149), S. 3.
- (100) Flavius Josephus, *Antiqu. Iud.* II, 16, 5.
- (101) Vgl. Hubala, Rottmayr (zit. Fn. 3), S. 158; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; ÖKT XIII (zit. Fn. 8), S. 18; Groschner, AK Rottmayr (zit. Fn. 80), S. 88.
- (102) Gerade dieser Adler ist es, der jedoch vermutlich zur falschen Identifizierung der Szene mit der Eroberung von Gaza führte. Eine von Arrian beschriebene Anekdote, bei der Alexander ein Opfer vollzieht, zeigt uns zwar einen Raubvogel über dem Haupt des Alexander, aber sie korrespondiert in keiner Weise mit der im Rittersaal dargestellten Szene (Arrian, *Anabasis*, II, 26, 4). Die Anekdote wird auch von Plutarch beschrieben, Plutarch, *Vita*, 25.
- (103) Curtius Rufus, IV, 59. Vgl. auch Plutarch, *Vita*, 33.
- (104) Justin, II, 14.
- (105) Vgl. Lurker, M., *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991, S. 330.
- (106) Vgl. ebd., S. 102.
- (107) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38.
- (108) Plutarch, *Vita*, 44.
- (109) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579.
- (110) Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38.
- (111) Plutarch, *Vita*, 44. Die Geschichte wird von allen antiken Autoren ähnlich geschildert, lediglich über den Barbarenstamm, der das Pferd geraubt haben soll, herrscht Uneinigkeit: Plutarch spricht von „Hyrkaniern“, Curtius Rufus, VI, 17–18 und Diodor, XVII, 76 von „Mardern“, Arrian *Anabasis*, V, 19 von „Uxiern“. Vgl. auch Anderson, A. R., *Bucephalus and His Legend*, in: *American Journal of Philology*, 51, 1, Baltimore 1930, S. 1ff.
- (112) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38.
- (113) Plutarch, *Vita*, 61; Arrian, *Anabasis*, V, 19, 4–6.
- (114) Curtius Rufus, VI, 17.
- (115) Ebd.
- (116) Plutarch, *Vita*, 61; Arrian, *Anabasis*, V, 19, 4.
- (117) Siehe z. B. Henkel u. Schöne, *Emblemata* (zit. Fn. 67), 1205f.
- (118) Plutarch, *Vita*, 7.
- (119) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; Martin, *Sbg. Residenz* (zit. Fn. 64), S. 11; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 130; letzterer gibt als einziger zwei – unvollständige – Quellen an.
- (120) Justin, IX, 2, 10–3, 1–5.
- (121) Ebd., 3, 1ff. Zu Philipps Skythenzug, einschließlich aller vorhandenen antiken

- Quellen zu diesem Thema siehe Wüst, F. R., *Philipp II. von Makedonien und Griechenland in den Jahren von 346 bis 338*, Münchner Hist. Abh. Heft 14, München 1938, S. 144ff. (122) Ebd., 1, 5 ff.
- (123) Plutarch, *Vita* 9.
- (124) Curtius Rufus, VIII, 3.
- (125) Dehio und Aurenhammer beziehen sich auf eine Stelle bei Plutarch, in der geschildert wird, wie Alexander zwei seiner Soldaten mit dem Tod bestrafen läßt, weil sie Frauen geschändet hatten (Plutarch, *Vita* 22); Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 130f. gibt die Quelle ungenau an, Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579 gar nicht. Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38: „Zwei Reiter Alexanders auf dem Marsch. Rechts Mann mit Knaben am Schopf, links beladenes Kamel und gefangene Frauen (?).“
- (126) Justin, IX, 2, 10ff.
- (127) „Gefängennahme des König Porus“: Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 130, mit Quellenangabe Arrian, Curtius Rufus u. Plutarch. Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38: „Alexander im Zelt eines Feldherrn oder Statthalters, der eine Beinverletzung hat (?).“
- (128) Plutarch, *De fort. aut virt.*, I, 9.
- (129) „Der Gattin des Hystaspes werden ihre Schätze zurückerstattet“: Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 130, mit – fälschlich VI, 2, 5–9 statt VI, 5 – Quellenangabe Curtius Rufus. Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38: „Ein Feldherr Alexanders lädt eine junge Frau (Barsine?) ein mit ihm zu kommen und ein Pferd zu besteigen.“
- (130) Auf seinem Halsband trägt der Hund die Initialen Altomontes, M:A:
- (131) Vgl. Kühnel, H. (Hrsg.), *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. 186.
- (132) Vgl. ebd., S. 64f.
- (133) Justin, IX, 4, 1–6.
- (134) Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579: „Alexander und die Bewohner von Milet“; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38: „Alexander zu Pferd begegnet gefangenen oder schutzfliehenden Orientalen.“; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 130: „Alexander und die Bewohner von Milet“ mit Quellenangabe Arrian, oder „Alexander ordnet an, daß die Barbaren, die (. . .) sich ergeben, unbehelligt zu ihren Wohnsitzen zurückkehren dürfen.“ ebenf. mit Quelle Arrian.
- (135) Plutarch, *Vita* 9.
- (136) Vgl. Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38.
- (137) Plutarch, *Vita*, 50–52; Curtius Rufus, VIII, 3–6; Arrian, *Anabasis*, IV, 8–9; Justin, XII, 6.
- (138) „Alexander wird ein Gefangener (bzw. ein gefesselter Barbar) vorgeführt“: Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38.
- (139) Zur Proskynese und Kallisthenes siehe Plutarch, *Vita*, 53–55; Curtius Rufus, VIII, 17–29; Arrian, *Anabasis*, IV, 10–13; Justin, XII, 7, 1–4.
- (140) Vgl. Curtius Rufus, VIII, 28–29; Plutarch, *Vita*, 55 berichtet auch von anderen Todesursachen, wie von der Gefangenschaft verursachten Krankheiten.
- (141) Curtius Rufus, VIII, 29.
- (142) Die sogenannte „Pagenverschwörung“, vgl. Arrian, *Anabasis*, IV, 13ff.; Curtius Rufus, VI, 25–44, VII, 1–9.
- (143) Curtius Rufus, VII, 7–9.
- (144) Plutarch, *Vita*, 40. Vgl. Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38.
- (145) Curtius Rufus, VIII, 2.
- (146) Lechner, G. M. OSB, *Imperiale Allegorik und triumphale Programme in der österreichischen Deckenmalerei des Hochbarocks*, in: Gutkas, K. (Hrsg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg 1985, S. 329ff.
- (147) Vgl. Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; Martin, *Sbg. Residenz* (zit. Fn. 64), S. 11; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131; Klaus, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 34.
- (148) Plutarch, *Vita*, 18; Curtius Rufus, III, 2; Arrian, *Anabasis*, II, 3; Justin, XI, 7.
- (149) Zu den verschiedenen antiken Versionen der Legende vom Gordischen Knoten siehe Mederer, E., *Die Alexanderlegenden bei den ältesten Alexanderhistorikern*, Würzburger Studien zur Altertumswiss. Heft 8, Stuttgart 1936, S. 9ff.
- (150) Vgl. Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 9), S. 131.
- (151) Arrian beschreibt die Szene ebenfalls ausführlicher, bei ihm jedoch sind es nicht viele Vögel, sondern ein einzelner Adler, der sich auf den Pflug des Gordios setzt. Die übrige Geschichte wird von Arrian und Justin nicht ganz übereinstimmend wiedergegeben, Altomonte folgt in seinen Gemälden jedoch fast wörtlich den Ausführungen Justins.
- (152) „Tarquinius Priscus empfängt das Zeichen seiner Auserwähltheit“: Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131.
- (153) Gedeutet als: „Lucius Quinctius Cincinnatus wird vom Pflug weg zum Diktator erhoben“. Vgl. Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39; Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 9), S. 131.
- (154) Von Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 38 als „Männer bringen Jupiter ein Opfer dar (?).“ gedeutet, von Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579, u. Aurenhammer, *Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131, als „Gordias opfert Zeus“.
- (155) „Alexander und ein Landmann“: Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39.
- (156) Curtius Rufus, IV, 3–4; Justin, XI, 10, 7–10; Bei Diodor, XVII, 47, ist es Ballonymus, dem von Hephaestion die Krone von Tyrus überbracht wird.
- (157) Die meisten Vertonungen wurden nach dem berühmten Libretto P. Metastasio, „Il re pastore“ (1751, Wien), vorgenommen, das eine Paraphrase der Geschichte um Abdalonymos darstellt. Besonders populär wurden die gleichnamigen Opern von C. W. Gluck (1756, Wien) und W. A. Mozart (1775, Salzburg).
- (158) Plutarch, *Vita*, 14.
- (159) Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579: „Herkules (?).“; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39: „Mann mit Löwenfell (?).“
- (160) Plutarch, *Vita*, 65.
- (161) Vgl. Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39.
- (162) Plinius, *nat. hist.*, XXXV, 92. Vgl. auch Plutarch, *Vita*, 4; Plutarch, *De fort. aut virt.*, II, 2.
- (163) Vgl. Henkel u. Schöne, *Emblemata* (zit. Fn. 67), 1153.
- (164) ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 19; Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Hubala, *Rottmayr* (zit. Fn. 3), S. 159; Martin, *Sbg. Residenz* (zit. Fn. 64), S. 11; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39.
- (165) Brief Kochs vom 20. August 1709, siehe Anh.; in Auszügen auch zit. bei Hubala, *Rottmayr* (zit. Fn. 3), S. 114 (Dok. 122b).
- (166) Vgl. auch Beschreibung des Rittersaals, Fn. 1.
- (167) Zu den antiken Quellen der Legende und deren historischem Wert vgl. Mederer, *Alexanderlegenden* (zit. Fn. 149), S. 108ff.
- (168) Arrian, *Anabasis*, VII, 15, 4ff.
- (169) *Alexanderroman*, I, 29.
- (170) Zum Olivenzweig vgl. Ripa, *Iconologia* (zit. Fn. 69), S. 367.
- (171) Vgl. ebd., S. 299.
- (172) Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39; Hubala, *Rottmayr* (zit. Fn. 3), S. 159, spricht von einer anderen Textstelle, in der Epistionis einen Brief der Mutter Olympias überbringt, ohne jedoch die Quelle anzugeben.
- (173) Plutarch, *Vita* 39; Curtius Rufus, X, 13.
- (174) Vgl. Henkel u. Schöne, *Emblemata* (zit. Fn. 67), 1151f.
- (175) Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Hubala, *Rottmayr* (zit. Fn. 3), S. 159; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39, mit Quelle: „Plutarch“. Der greise Korinther Demarathos habe vor Rührung geweint, als er Alexander nach der Einnahme von Persepolis auf dem persischen Königsthron sitzen sah. Plutarch, *Vita* 37.
- (176) Plutarch, *Vita* 42. Zit. aus Henkel u. Schöne, *Emblemata* (zit. Fn. 67), 1150f.
- (177) Die antiken Alexanderhistoriker sprechen meist von mehreren Briefen des Darius mit Friedensangeboten, die jedoch immer abgelehnt wurden. Vgl. Plutarch, *Vita*, 29; Arrian, *Anabasis*, II, 14 u. 25; Diodor, XVII, 39, 1 u. 51; Curtius Rufus, IV, 2, 21 u. 43f.; Justin, XI, 12, 1–2 u. 12, 3–4. Zum Briefwechsel Alexander – Darius siehe auch Kaiser, W. B., *Die Briefe Alexanders des Großen an Dareios nach der Schlacht bei Issos*, Diss. Mainz 1955.
- (178) Vgl. Dehio – Sbg. (zit. Fn. 2), S. 579; Fuhrmann, AK Rottmayr (zit. Fn. 52), S. 39; Hubala, *Rottmayr* (zit. Fn. 3), S. 159.

(179) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579 u. *Hubala, Rottmayr* (zit. Fn. 3), S. 159; *Indien; Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 39; *Tyros.*
 (180) *Plutarch, Vita 27.*
 (181) „Den Königen gilt die Sorge Gottes.“ *Henkel u. Schöne, Emblemata* (zit. Fn. 67), 1722.
 (182) *Vgl. Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 39.
 (183) *Plutarch, Vita, 21; Arrian, Anabasis, II, 12; Justin, XI, 9, 12ff; Curtius Rufus, III, 29–32; Diodor, XVII, 37.*
 (184) *Curtius Rufus, III, 32.*
 (185) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 39.
 (186) *Plutarch, Vita, 39.*
 (187) *Vgl. Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 39.
 (188) *Plutarch, Vita, 43; Curtius Rufus, V, 38; Arrian, Anabasis, III, 21, Justin, XI, 15 und Diodor, XVII, 73* überliefern den Tod des Darius ebenfalls ausführlich, aber ohne die von *Plutarch und Curtius* beschriebene Geste des Alexander, der den Toten mit seinem Mantel bedeckt.
 (189) *Beschreibung dieser Strafe bei Plutarch, Vita, 43; von den übrigen Autoren werden andere Versionen angegeben, vgl. Arrian, Anabasis, III, 30; Curtius Rufus, VII, 24; Justin, XII, 5.*
 (190) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579: „Alexander schüttet Wasser aus einem Gefäß.“; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 39: „Alexander schüttet aus einem Gefäß oder Hut Wasser aus.“ gibt mit Fragezeichen die Stelle bei *Plutarch* an.
 (191) *Plutarch, Vita, 42; Curtius Rufus, VII, 20.* Hier findet die Episode in der Baktrischen Wüste statt; *Arrian, Anabasis, VI, 26.*
 (192) *Zit. nach Martin, Sbg. Fürsten* (zit. Fn. 9), S. 175. *Vgl. auch König, Wahl Franz Antons* (zit. Fn. 1), S. 104.
 (193) *Josephus Flavius, Ant. Jud., XI, 8, 5. Vgl. ÖKT XIII* (zit. Fn. 2), S. 19, mit falscher Angabe: „im Schlafzimmer“; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 39; *Aurenhammer, Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131, mit Quellenangabe.
 (194) *Nur Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 39, gibt das Thema des Gemäldes völlig richtig an. *Vgl. ÖKT XIII* (zit. Fn. 2), S. 19: „Dem schlafenden Alexander erscheint ein Greis“; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 15), S. 579: „Alexander erzählt seinen Traum“; *Aurenhammer, Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131: „Alexander erzählt, wie ihm der Hohepriester Jaddus (...) erschienen sei“ mit Quellenangabe.
 (195) *Vgl. Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40; *Aurenhammer, Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131. Bei ÖKT XIII (zit. Fn. 2), S. 19, falsche Angabe: „Alexander kniet nach dem Ritt auf dem Bucephalus vor seinem Vater“.
 (196) *Flavius Josephus, Ant. Jud., XI, 8, 4–5.*
 (197) *Flavius Josephus, Ant. Jud., XI, 8, 5.*
 (198) *Allein Aurenhammer, Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131, gibt die Szene richtig an, mit

Quelle; *Vgl. ÖKT XIII* (zit. Fn. 2), S. 19: „Alexander in seinem Zelte ruhend“; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579: „Alexander übergibt das Land der Juden dem Andromachus“; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40: wie *Dehio.*
 (199) *Flavius Josephus, Ant. Jud., XI, 8, 5.*
 (200) *AT, Daniel, 8, 1–8. Die Auslegung in 8, 20–21.*
 (201) *Vgl. Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40; *Aurenhammer, Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 131; *Bei ÖKT XIII* (zit. Fn. 2), S. 19, falsche Angabe: „Beim Orakel des Jupiter Ammon“.
 (202) *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579: „Stuckmedaillons undeutlich“; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40: „Alexander mit langem Schleppmantel (?)“.
 (203) *Plutarch, Vita, 27, Arrian, Anabasis, III, 3, und Diodor, XVII, 49, erwähnen die zwei Raben; bei Curtius Rufus, IV, 30, und Justin, XI, 11, ist die Geschichte nüchterner geschildert.*
 (204) *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40: „Alexander wird eine Krone überbracht“ mit Fragezeichen, ohne Quellenangabe.
 (205) *Siehe z. B. Arrian, Anabasis, IV, 1 u. 22, V, 1; Curtius Rufus, IV, 30, VII, 26, VIII, 34.*
 (206) *Diodor, XVII, 49.*
 (207) *Ebd., 113.*
 (208) *Lediglich bei Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40: „Undeutlich.“
 (209) *Vgl. Plutarch, Vita, 63; Arrian, Anabasis, VI, 10; Justin, XII, 9; Diodor, XVII, 99.*
 (210) *Arrian, Anabasis, VI, 11.*
 (211) *Curtius Rufus, IV, 27.*
 (212) *Curtius Rufus, IX, 22.*
 (213) *Plutarch, De fort. aut virt., II, 13.*
 (214) *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40.
 (215) *Vgl. Lurker, M., Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 6, 102 u. 854f.*
 (216) *Vgl. Brockhaus – Enzyklopädie, Bd. 1, Mannheim 1986, S. 522; Mederer, Alexanderlegenden* (zit. Fn. 149), S. 40f.
 (217) *Plutarch, Vita, 26; Arrian, Anabasis, III, 4; Curtius Rufus, IV, 32; Justin, XI, 11; Diodor, XVII, 51; Eine umfangreiche Zusammenfassung der antiken Quellen sowie weiterführende Literaturangaben bei Mederer, Alexanderlegenden* (zit. Fn. 149), S. 37ff.
 (218) *Siehe Anh., Brief vom 10. April 1710.*
 (219) *Siehe Anh., Brief vom 28. September 1709.*
 (220) *In Ermangelung der zeitgenössischen Quelle finden sich in der Literatur andere Deutungen: ÖKT XIII* (zit. Fn. 2), S. 19: „Alexander empfängt in seinem Zelt die Huldigung wilder Häuptlinge“; *Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579: „Gesandtschaft der Skythen huldigt Alexander“; *Klaus, Altomonte* (zit. Fn. 6), S. 34: wie ÖKT; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40: wie ÖKT.
 (221) *Nefzger, Träumt Alexander?* (zit. Fn. 77).
 (222) *ÖKT XIII* (zit. Fn. 2), S. 19; *Martin, Salzbg. Res.* (zit. Fn. 64), S. 12: „Apotheose Alexanders“; *Hubala, Rottmayr* (zit. Fn. 3),

S. 159; *Fuhrmann, AK Rottmayr* (zit. Fn. 52), S. 40. *Einzig Dehio – Sbg.* (zit. Fn. 2), S. 579, geht in die richtige Richtung mit: „Alexander auf seinem Ruhelager, über ihm Vigilantia und Hypnos“.
 (223) *Übers. e. lat. Gedichts, zit. nach Henkel u. Schöne, Emblemata* (zit. Fn. 67), 1152f.
 (224) *Der Kranich als Attribut der Vigilantia bei Ripa, Iconologia, S. 349. Vgl. Nefzger, Träumt Alexander?* (zit. Fn. 77), S. 127f.
 (225) *Nefzger spricht hier von „Mohnblüten nebst Mohnkapsel“, S. 127.*
 (226) *Vgl. ebd., S. 130.*
 (227) *Vgl. Frenzel, E., Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1988, S. 806.*
 (228) *Vgl. Kutscher, A., Das Salzburger Barocktheater, Salzburg 1924, S. 86f. Unter der Herrschaft Franz Antons v. Harrach erlebte das Theater, besonders aber die Oper eine Blütezeit. Franz Antons Vizekapellmeister war niemand Geringerer als Antonio Caldara.*
 (229) *Zahlreiche zeitgenössische Quellen zeichnen ein deutliches Bild des lebensfrohen und menschenfreundlichen Charakters Franz Antons. Vgl. König, Wahl Franz Antons* (zit. Fn. 1), Kap. IX: *Das Charakterbild Erzbischof Franz Antons, S. 104f., od. Martin, Sbg. Fürsten* (zit. Fn. 9), S. 175f.

4. Dokumente

4.1. *Briefe des Fürsterzbischofs Franz Anton Graf Harrach an seinen Bruder Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrach, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Allg. Verw. Arch., Harrach – Bestände, Kart. 73:*

12. Oktober 1709:

„Die riß zu dem altar erwartete, als dan will ich dahier mit dem Rottmayr accordieren wegen des altar blats.“

24. Oktober 1709:

„Ich zweifle nicht daran der riß von *Bedutzi* wird gar schen sein, wan er noch einen machen thette zu meinem Cabinetl, wie, ingleichen auch einen kleinen offen in solches, was die ausgaben wegen der titularur lassen sie a porte schreiben, dan solches von der Camer werde bezallen lassen, wie auch die ausgaben so zu meinen zimern gleichen in eine aporte rechnung, damit diese ausgaben beisamen bleiben.

(...) mit dem *Jean Lucca* zu reden, wegen der schlesser zu denen thüren, auch die beschleg zu denen fenstern, ob nicht der haffner tractiert ist worden wegen der offen im audientz zimer und nicht der *Stucator*, wan er in willens hat herauf zu khumen, damit man den hilzernen boden vorher werckh nehmen kann.“

21. November 1709:

„Der *Reling* hat mir noch nichts gesagd, das ihm b der *Fischer* geschrieben habe, glaube, das er noch bestendig darauff bleibet, das

seine gedanckhen besser seyen, und auch schener sehen würden.“

19. Dezember 1709:

„Verneme gern das sich der Friedrich besser befinde, und selber mit dem Brudern herauf khumen wird welcher hier schon nothwendig ist, es ist ein ofen ris von *Betuzzi* welcher mir haubt guett gefalt, wo ich lusr herre solchen in mein retirada zu sezen. (. . .)

Ich bitte sie machen das der *Jean Lucca* bald nach Ostern herauf khume, dan der Longval appartement, die Gallerie, und die anderen im garten man zuwarttet bis et khumen wird auch berichten sie mir was sie glauben das ich ihmb solle vor einen regal geben, wie ingleichen was ich dem *Betuzzi* vor seinen ris geben solle.“

26. Dezembet 1709:

„Es erfreut mich zu vernemen, das der *Treet* so einen schenen riß zu dem gartten in Kleßheim gemacht hat, und bekhenne das ich auf meinen gartten director allweil weniger halten thue, indem er mir schon erliche riß gemacht hat, zu dem kleinen gartl, wo die blumen sollen hinthen, wo die Salla Terena ist, welche mit alle sehr übell gefallen, den Stammbaum habe erhalten, habe aber noch nicht zeit gehabt, ihmb durch zugehen, werde also den geistlichen überschicken, der riß vom *Stampart* ist wohl perfect, und habe ihmb alle gleich khent, das selbe nach ihrem contrefait gemacht worden, ich habe in willens meinen rapetzierer mir der schwester auf etliche wochen nacher Wien zu schicken, also birte ihmb an die hand zu gehen, das er unden etwas sehen kann, damit er mir alsdan beseren dienst thun wird kennen bey der Einrichtung.“

9. Jänner 1710:

„Ich habe in willens meinen tapetzierer nur 2 oder lengstens 4 wochen unten zu lassen, und sein sie gar zu güttig vor mich, wan sie solchen wollen diese zeit bey ihnen im haus behalten. (. . .)

Wan das gebey dahir anfangen wird, so wird es wohl nothwendig sein, das der friedrich auf ein 14 tag herauf khumte, das alles sehen therte, damir alles recht gemacht wird, und erwartte nur, wan alles mit dem *stuckhator* wird accordiert werden, und wan sie eigentlich noch herauf reisen wollen, nach diesen werde ich mich richten und ausziehen.“

16. Jänner 1710:

„Wegen des *Stucador* folgt in dem neben blat und weillen er nicht weniger nehmen wihl, so mus man schon ihmb solches geben, also mich in allem auf sie remittiere.“

23. Jänner 1710:

„Wegen der *Stucador* habe ich schon vorigen brieff geschrieben, das ich mich fehlig auf sie remittire, und wan sie nicht weniger nehmen wollen, so muß man dieses wohl eingehen, ich werde mich gleich nach Lichtmessen ausziehen, das also die *Stucador* schon zu anfang des Monats khumen kenen, und wan sie

wollen den Friedrich mit ihnen herauf schicken, wird es mir gar lieb sein.“

30. Jänner 1710:

„Hierbey schückhe einen riß von meinem hoffgartl mein gartten director hat mir etliche gemacht so mir nicht gefallen, also were es mir lieb, wan der *Treet* ihmb wollre die miehe nehmen, einen zu machen. (. . .)

Hier bey folgt von dem Reling eine anfrag wegen der fenster beschleg, sie wollen aber nur das mnster von holz herauf schückhen.“

6. Februar 1710:

„Votgesern habe ich ans meinen zimern ausgezogen, wo sie gewohnt haben, und hebt man schon an groß abzubrechen, allein kann man noch nicht mauern, weillen es zu kalt ist, und macht uns die haubt mauer in dem schlaff zimer große Ungellegenheit, wie nicht weniger die doppelte fenster in meiner retirada, wo man unden in das hintere zimer anfangen muß zu brechen, welches uns auch vill mieh und zeit khosten wird, ich bin ihro obligirt, das sie dem Friedrich befohlen haben, das er mit allen handwergern so genau als mieglich tractiren solle, und auch das sie ihmb wollen mit denen *Stucatoren* herauf schückhen, welches wohl nothwendig sein wird, das er ihnen dahier an die hand kann gehen. (. . .)

Es wird mir gar lieb sein, wan der *Jean Lucca* noch ein mahl herauf reise, dan ich selber finde, das es nothwendig wird sein. (. . .)

So bald die wandt leichter werde berichten, wie solche mir gefallen, der *Jean Lucca* hat die 2 Camin riß herauf geschickt, und gefalt mir der von *Betuzzi* zum besten, welches der Reling dem Friedrich schreiben wird, kheinen riß von dem *Stucador* habe ich nicht bekhumen, und habe solches nur vor mein curiositet begehrt, welche ich auch so bald gesehen wider hinabschückhen werde.“

13. Februar 1710:

„Mit beschlagung der fenster werde ihne halten bis der friedrich herauf khumen wird, indem es ohne dem noch zeit hat, und bin ich auch ihrer meinung, das der friedrich der beste tapetzierer wird sein, und wartter auch alles auf ihme. Man thur groß arbeiten in denen zimern, und gibt vill arbeits, absonderlich wegen der haubt mauer so in den schlaff zimer ist, welche man von oben ganz abnehmen muß.“

20. Februar 1710:

„Man thut gar fleisig arbeiten, und kann die haubr mauer in dem schlaff zimer ohne schaden abgebrochen werden, wie ingleichen die 2 fenster in der retirada, und habe mir mit schlüssel alles gar wohl vorgesehen, das man also nichts zu fürchten hat, ich khume alle nachmirrag hinüber und schau zue, es sint die grüste in allen zimern vor die *Stucador* schon gemacht, auch hat man die öffen alle gelassen, und wird man heur oder morgen anfangen die fenster zu brechen, und solche hecher zu machen, und hoffe das wir bald werden khunen umb den *Stucador* schreiben. (. . .)

Die riß von dem *Stucador* sint rechrens eingelangt, und gefallen mir solche gar gutt.

(. . .)

Die fenster ramen werden nicht ehesten beschlagen werden bis nicht der friedrich herauf khumen wird. (. . .)

Es wird mit lieb sein, wan der *Jean – Lucca* wird die riß zu denen öffen überschückhen, damit man solche als dan Unden kann machen lassen, und freut mich das der öffen in das audientz zimer gutt reussiren thut, erwartte die mas von der hehe und brairren, so werde solches hier machen lassen, dan hier sie mir vill rechter khumen werden.“

27. Februar 1710:

„Wegen der öffen riß khumbt ein eigener brieff von der Baumeisterey man har schon angefangen die mauern und fenster in der retirade zu brechen, und haben wir uns schon mit denen schließen schon versehent, es wird aber nicht überall sein, wan der *Jean Lucca* wird nach Ostern herauf khumen. (. . .)

Ich freue mich recht auf die riß von dem *Treet*, dan gewiß sie haubt schen sein werden, wie nicht weniger das alle des *Altomonti* seine gemahl loben thun und erwartte nur dero approbation, und hoffe das sich der *Rottmayer* auch piquieren (im Sinne von: bemühen) wird.“

2. März 1710:

„Wegen des gebeu geher es zimlich gutt von statten, und glaube das vill meiner gegenwarth dazur contribuirr, in der antecamera ist die ausschallung, und anlegung der rohr feden (?) schon fürthig, welche man in die anlag auch vortfahret, das also die *Stuccadorn* zu ihrer ankunbft nicht gehindert werden. (. . .)

Was die wand lichrer anbelangd habe ich auch resolvierr vor die geschliffenen, ich weis aber selber noch nicht, wie vill ich deren in der gallerie brauchen werde. (. . .)

Alsdan werde mein reholution überschreiben, weillen in der retirada mein Contrefait ober dem Camin khumbr, also bitte sie wollen mir solches durch den *Stampart* nach ihnen mahlen lassen, dan mir solches zum besten gefalt, und ihmb der friedrich darvon die mas geben kann, weillen der riß vom Camin Unden ist.“

13. März 1710:

„Den friedrich und rapetzierer kunen sie abschicken, wan sie wollen, nnd glaube das es zum besten ist, wan sie eine Landgutsche nehmen. (. . .)

Der *Stuccador* kann auch khumen, wan er will, dan er schon genug zu arbeiten finden wird, es ist mir gar lieb, daß der *Jean Lucca* nach Ostern khumen wird, und hab ober dem in wills gehabt in der Longuevallin appartement nichts machen zu lassen, bis er herauf khumen wird, will gar sehen, wie ihm die gemahl von diesen beiden *mahlern* gefallen werden. (. . .)

Ich bin ihnen wohl obligirt, das sie ihnen haben mögen die Ungelegenheit machen die gemahl von beiden *mallern* zu sehen, und er-

freuet mich, das sie beide so wohl reussieren, und habe allzeit gehert, das des *Altemonti* sein colorit besser isr als des *Rottmayer* und bin wohl curios solches ehesrens zu sehen.“

20. März 1710:

„Freur mich das der *Stucador* diese wochen seine leut wihl vorau schückhen, und ist gar rechtr das der rapetzierer mir ihnen geher, der Friedrich und *Stuccador* werden solchen gar leichr auf der fahrt einhollen, und rhut man gar fleisig in denen zimern arbeiten.“

3. April 1710:

„Vernehme auch gar gern, das der meiser *Stucador* mit seinen leuten mir einer Landgurschen und der rapetzierer diesen montag vou Wien abgereist ist, und sie ihmb a conto 300fl. geben lassen, und zweifle gar nicht, das er seine sachen gar gurt machen wird, und bekhenne das ich mich recht freue auf die gemöhl, sie können nicht glauben wie liecht jetzt die zimer heraus khumen, absonderlich meine retrirada, welche ehe vor so finster war. (. . .)

Der *Stucador* mit seiueu leuten und der rapetzierer sind fergangenen suntag abents glücklich hier ankhumen, und weillen der *Rottmayer* und auch *Altemonti* dem Lefler gesagd haben, er solle die gemahl gleich aufmachen, und das mau sie aufhenke, also siut solche ganz gutt eröffnet worden, und von allen des *Altemonti* seine approbirr worden, und keuner der Bischof iu Kiemsee und dombbrobst des *Rodmayer* sein colorit nicht mehr, und wird das appartement wohl schen werden, das rais beth gefalt mir auch gar wohl und sehr content damit bin, der *Stucador* sicht gar einem feineu menschen gleich, und hat gestern schon angefangen, in denen zimern die zeichnungen zu machen, der contact so mit ihmb gemacht worden habe auch rechtens erhalten, so will in dem cabinet von marmor auch etwas machen, damit ich es sehen kann, werde alsdan abschteiben wie mir solches gefallen har.“

10. April 1710:

„Das sich der Friedrich allweil besser befindet, freut mich zu veruehmen, uud werden wir zu seiner ankumbft reden wegen des Maller so die öffen verguldet, und glaube nicht, das solches die hiesigen kunen, welches sich in sein hier sein schon zeigen wird, die *Stucador* haben die halbe ante Camera fürthig, welche sie gar gutt und schen gemacht haben, das ich allen conrenro habe, haben auch im cabinet angefangen das gesimbs zum marmelieren, und brauchen sie dazur ein kanzes Monath, also habe in wilens nur solches alleins also machen zu lassen. (. . .)

Hierbey folgt ein schreiben von dem Reling an Friedrich, wofern solcher schon soll abgereist sein, so wolln sie solchen nur ausmachen, und dem *Jean Lucca* sagen, das die *Stucador* gerne den riß hetten von dem offen in dem Cabinetl, damir sie den Camin anfangen kunten zu machen.“

17. April 1710:

„Sie habeu gar recht gethan, das sie dem *Altemonti* auf sein Verlangen 500fl. geben haben, und werdeu er dafür so vill gelt er verlangd bezahlr werden, der *Rottmayr* wie er schreibt, will das große blatt im audientz zimer noch Unden mahlen, dan er die maas von dem Reling verlangd hat, welches hiermit auch folger, ich werde nach ihro meinung dem *Jean Lucca* 100 ducal senden, und ihmb das schiff bezallen bis nacher Wien, dem *Petuzzi* aber werde die 80 ducal geben, damit er nicht zu beklagen hat; ich finde auch vor besser, das der Friedrich mit dem *Jean Lucca* heraufreise, und thut man in Underschiedlichen sachen auf ihmb warten.“

24. April 1710:

„Ich bitte sie machen das der *Jean Lucca* bald khume, dan das neuste gebey auf ihmb wartet, ich habe in deuen oberen zimern die Fenster auch gresser machen lassen, und tue die Jenigen so Unden waren hinauff, und werde auch einen glatten stucco oben machen, das also die zimer oben schen liecht und gutt heraus khumeu, und hoffe sie werden auch die approbation haben, werde auch berichten, was der *Jean Lucca* dazur gesagd hat, ich winschde wohl das hiesiges conveniert, dan es ihmb doch nichts nuzet, weillen er kheine residentz gemacht hat. (. . .)

Diso ragen werde ich mich hin Uber ziegen, wo mein Vorsteher gewohnd har, damir kan anfang die gallerie zu machen, und erwartte mir Verlangen den *Jean Luca*.“

4.2. Briefe des Kammerdieners Friedrich Koch an seinen Dienstgeber Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrach, Österr. Staatsarchiv, Allg. Verw. Arch., Harrach – Bestände, Kart. 760:

Wien, 18. Mai 1709:

„Euer Hochgräfflichen Excell. undertenichen bericht erstatte, wie daß ich gesterd mir dem Mahller *altemonti* und auch *Stucador* die sach bey dem *Jan babryst* abgeredt, daß er wirklich begriffen ist seinen riß wie auch der *stucador* zu machen, waß der reis hienauß anbelangt, werde selber vor 2 Monath nicht mit der alhir angefangenen arbeit fertich, wie ich nichtr glaube, daß er auch nicht ehender alda nedich sein werde, sobald nun die riß verfertiger werden solche gehorsamst Euer Excell. übersenden um die gnädige approbation bey dem *Jan Luca* tuenich zum efern um die seiuigen anfragen. Aleine alda ist uichts fertich indeme ich ihm erst heite gefunden dem riß zu Curgiren, von andern risen zudem öffnen ist noch nichts zusehen, wie auch von denen Verkleidungen. (. . .)“

Wien, 22. Mai 1709:

„(. . .) Waß übrigen die von mir bey Euer Hochgräfflichen Excell. angesuchte dienstverleihung der bau Verwaltereie zu Salzburg anbetrifft, bin ich gantz resignirt umb Euer Hochgräfflichen Excell. Verschpirte hohe Guadeu meines weuigen ortß noch Verners

geißen zu khenen die selbe weiters nichtr mehr anzusuchen, sondern die von Euer Excell. mir so un Meridert angetragene hohe gnaden von ihnen gehorsamblich anzuuehmen, ich lebe auch Ein fuhr allemahl der underrnigen und gehorsamen zu Versichr, Euer Hoch Grl. Excell. werden selbe mir auch Gnädigst angedeien seinlassen, und damir ich auch über die von Euer Excell. bey Ihro Hochfürstl. Gnaden angethane recomendation, weillen daß werde bey obiger beschaffenheit weiters nicht mehr zu urgiren nedich ist, in kheine ungnad ferfalen mechtte, Euer Hochgräf. Excell. gnädich geruhen mechtten bey hechst besagten Hochfürstlichen Gnaden die weitere Gnädige Interposicion zu tuhn, ich meines ortß hab vou dießen diust vorhin nichts gewust, wurde mich auch nicht unterstanden haben Euer Excell. um die geberene erlaubnuß um solchen einzukomen, Wan ich nicht von sicherer hand vernomen hette, daß derentwegen Euer Excell. khein bedenken haben wurden, Verhoffe also Euer Excell. werden dißes Von mir unteruommenne gesuch nicht in ungenad auffgenommen haben. (. . .)“

Wien, 25. Mai 1709:

„(. . .) Waß des *Stucator* anbelangt werden Euer Excell. vor jetzo zwey riß gehorsambst übersand Einß von *Cabinet* vor welchen er 150fl. begerr diesen harr er mir misen nach meinen geduncken machen, so daß anach zu wienn dergleichen nicht gemacht worden. Eß ist auff zweierlei art, die *Retirada* betreffend ist darvor 200fl. sein begeren, und wan daß undere gesims sollte auff Marmor art gemacht sein wie mans an Jetzo alhir in gebrauch hatt vor bede zimmer 300fl., waß die übrige zimmer anbelangt hatt er indie arbeit zu solchen die riß genomen, der *Altemonti* wird seine riß bis khünftigen Posttag fertich haben welche ich gleich Euer Excell. übersenden werde, von denen öffen ist nichts nachzugedencken, waß des *Jan Luca* seiner gedancken anbelangt, werde aber durch Einen anderen mehres Erfahrenen gedachte ris machen lasen, und selbe alsogleich Euer Excell. übersenden. (. . .)“

Wien, 29. Mai 1709:

„(. . .) Von den anderen Risen [Hildebrandts, Anm.] zu Ihro Hochfürstliche Gnaden zimmer isr daro nichts gemacht, außet der Ney Curgirre riß, nemlich die erweiterung der tihr und fenstern, waß der öffen anbelangt, habe auch von selbeu uichtß gesehen, daß etwaß angehebter wähe geweßen; Wan nun der *stucator* mit deneu übrigen zweieu Risen fertich sein werde, so wird der *Mahller* seine Concepta so er angefangen mit selbiger arbeit hienauß senden, und wähe schon lengst etwaß hienauß gesand worden wan derselbe nicht etwaß unpeslich wähe geweßen. (. . .)“

Wien, 5. Juni 1709:

„Euer Hochgräfflichen Excell. Gnädiges von 30. Deß Vergangenes datirtes schreiben habe geliorsambst erhalten, auß welchem ich Ihro Hochfürstliche gnaden wie auch Euer Hoch-

gräßlicheu Excell. gnädiges wohlgefallen ob-
des *stuckator* seiuen übersenten risen erseheu,
und ist daß begeren sambt denen riß daruu-
der ferstanden, waß der übrigen anbelangt
hatt selbet diße würklich under den händen,
welche mir nechster sambr deß *Mahllers*, wie
auch denen rißen von öffen folgen werden,
dan ich mich auff des *Jan Luca* die seinige
um Ihro Hochfürstliche Gnaden desto beser
zu bedienen nicht verlaße. (. . .)“

Wien, 11. Juni 1709:

„(. . .) Waß der riß [Hildebrandts, Anm.] vor
Ihro Hochfürstliche Gnaden anbelangt wird
der Eine schon In Euer Hochgräßlichen händ-
den sein, wegen der öffen aber ist daro nichrs
gemacht worden, mir nechstem werde von
Einem andern etwaß hienauff Euer Excell.
sambt des *stuckator* wie auch deß *Mahllers* ri-
ßen Gehorsambst übersendeu. Waß der reiß
hienauff anbelangt habe von solcher anach
nichrs mit ihme geschprochen, die ursach
weillen der herr *fischer* sich alda Eufinder,
glaube abet daß et solches nichr abschlagen
werde. (. . .)“

Wien, 19. Juni 1709:

„Euer Hochgräßlichen Excell. gnädigen be-
felicly von 13. dießes habe gehorsambst erhal-
ten, habe auch mit dem *Jan Luca* wie auch
stuckator meister von wegeu der nacher Saltz-
burg reiß geredt sie bede seind darmit zufriden
gewesßen, weillen ich aber wolth gewust,
daß der herr *fischer* zu saltzburg sich anjetzo
einfindet, und dieße zwei khein guer beysa-
men tertten, also glaubre ich beser getahn zu
haben gedachten *Jan Luca* alhir zulaßen biß
auff weiteren Gnädigen von Euer Excell. be-
felicly. Erselbsten ginge auff kheine weiß hie-
nauff, Waß des *stuckator* anbelangt, derselbe
hatt auch nicht gewußt wie er sich zu verhal-
ten hatt, weillen khein befelicly gegeben wor-
den ob er alda schon arbeiten oder ob er nur
bloß allein um die arbeit zu besichtigen hie-
nauff reißen solte, solte er etwaß alda würck-
lich angehebr haben, so misere er seine leire
eben fals bey sich haben, sonst ist ihm die
græste der zimmer wohl bekhand, daß eben
derselbe nichr nedich dawehre, solche zu se-
hen, auff welches ich Euer Excell. gnädigen
befelicly erwarte. (. . .)“

Wien, 22. Juni 1709:

„(. . .) Hierbey tue Euer Hochgräßlichen Ex-
cell. deß *Stucator* seiuen reiß zu dem *Au-
dientz zimmer* gehorsambst übersenden, Waß
des anderen zu der *rathstuben* anbelangt wird
dieselbe am khünftigen Posttag nachfolgen.
(. . .)“

Wien, 3. Juli 1709:

„Euer Excell. gnädige zeillen habe gehor-
sambst Erhalten, auß welchen ich den durch
mich getahenen fähler von wegen deß *stucka-
tors* ersehen, auwelchen ich zwar ingeringsten
schuldich bin, dan weillen der *Jan Luca* be-
dencken getragen dahin [nach Salzburg,
Anm.] zu gehen, also man nicht gewust ob
man den anderen allein schicken soltte, dero
wegen auch selbter zurück gelibßen. Gehor-

samen bericht Euer Hochgräßlichen Excell.
erstatte, wie daß der Mahller *Altemonte* sei-
nen entwurff über die Hochfürstliche *Retira-
de* Verfertiget, welches mich geduncket daß
Ihro Hochfürstliche gnaden, wie auch Euer
Excell. Contentiren werde, mau ist auch dar-
an solches schriftlich zu Papir zusetzen, und
dieser tagen Euer Hochgräßlichen Excell.
übermachen zu khenen, der *stuckator* ist
beflissen auch seinen furten riß zu Verfertigen
zu der *ratt stuben*. (. . .)“

Wien, 6. Juli 1709:

„(. . .) anlangendr des project von der *Retira-
da* ist ales von dem *Altemonti* ferfertiget wel-
che auch inhenden habe und auff die erste
gelegenheit warte solches Euer Excell. zu
übersenden. (. . .)“

Wien, 13. Juli 1709:

„(. . .) Gestert ist der herr *fischer* bey mir ge-
wesen, mir einer solchen freid als ich ihm nie
gesehen hatt mir auch sein regal V. Ihro
Hochfürstlichen gnaden gewißßen, (. . .) ofe-
rirer sich auch alles zu rahn waß inan ihm
nur immer sagen mechte. (. . .)“

Wien, 17. Juli 1709:

„(. . .) Des Mahllers *Altemonte* seinen ent-
wurff werden Euer Excell. Gnädich empfan-
gen haben, waß des *Stucator* seiues riß aube-
langt wird solcher biß sambstag vorgewiß
fertich, welchen ich nicht underlaßen werde
Euer Hochgräßlichen Excell. gleich zu über-
schicken. Heite habe dem *Stucator* wie auch
haffnermeister bey dem *Jan Luca* gehabt,
derselbe hatt seinen riß von dem offen so er
befohr Euer Excell. hinauff zu der aproba-
tion geschicket producirt, der haffner begeret
180fl. vor solchen, wird auch ein model ge-
macht, und hienauffgeschickt, ich wiusche
nur daß der andere zu der gesundheit kome-
nerte welchen ich angeredt glaube etwaß bes-
sers als dieses vou ihm zu bekommen, heute
bin eben bey dem herrn schmerling gewesen
seine Einrichtung zu sehen alwo ich Einen
offeu angetroffen welchen der haffner selbst
gemacht hatt, welcher nicht uneben wahr
von welchem ich Einem muester nehmen
werden, dem *Stucator* aber destwegen zu ihm
geführt, weiler sich gegen mir hatt verlauten
lasen daß wan er hette die ris gesehen so het-
te er etwaß bisares gemacht, also ich auch
den letzten ihm zu außreillen überlase, wie
ich auß seinen reden vernehme so wil er et-
waß der Gleichen machen wie in dem von
dem *Cabinet* schon hinauff gesand worden,
alleine ich glaube daß der Gleichen zimmer
alswie der Riß von der Seite von der *Retirada*
nie zu wien sein gemacht worden, welches
man auff dem papir nicht soleicht erkhenue
khan, als eß vornem werde. (. . .)“

Wien, 29. Juli 1709:

„Euer Hochgräßlichen Excell. Gnädige zeil-
len von 18. dießes, sambt darinen gnädigem
befelicly habe Gehorsambst erhalten, habe
auch Gleich mit dem Mahller *Altemonte* ge-
redet und ihm alles Nach Euer Excell. befeli-
ch forgetragen, derselbe mir nach seinem

Wohlbedencken zur antwort gegeben, daß
waß der zeit anbelangt, er nicht fertich were
daß er mit der *retirada* und *Cabinet* sich ge-
trau dißen winter durich fertich zu sei, und
die andere 2 namlich das *Audientz zimmer*
und die *Rattstuben* den khüftigen sommer
durch, seine meinung ist zwahr daß er die
große stuck alhir machen wollte, und die
kleinere imhren Gchorigen orten, alleine ist
es abgeredt worden, daß er alles da machen
khan, obschon die kleine Gantz anderst an-
gemachr werden, um beser heraus zu kom-
men, als man sonsren auff zu machen Pflie-
get, mitwelchen er auch zufriden is, seiner
meinung nach beffinder ehr vor beser wie
auch schöner, wan soliche vou öhlfarb ge-
machten wurden, welches man mider zeit
gleichwohl waschen und saubern khan.

Er mechte auch fihl lieber dieße arbeit alhit
zu wienn verrichten als der zeit hinauff ge-
hen, alleine wan es zum auffmachen kome-
n sollte, bitet sich ahn selbe auffzumachen und
instand zu setzen daß Ihro Hochfürstliche
Gnaden satsames Contento darob haben
sollten. Was deß Preiß anbelangt wiler under
3800fl. nichr nehmen wan er die leinwand
dazu geben soltte, und dießes Glaubte er fer-
dint zu haben indeme er gesint is erwaß
schöueß zu machen, und eine Ehre bey Ihro
Hochfürstliche Gnaden Einzulegen, dan er
sagte daß ihm die leinwand bis 200fl. kome-
te, die er darzu schaffen miste, welche auch
bisondere Græße haben solle, um nichr ge-
stück zu werden, wan dan Euer Gochgräßli-
chen Excell. Gnädige resolution geben wer-
den so is er inwillens solches Gleich anzu-
fangen. (. . .)“

Wien, 3. August 1709:

„Euer Hochgräßlichen Excell. gnädigen befe-
licly, von 31. Des vergangenen Monats habe
gehorsambst erhalten, habe auch gleich den
Mahller *Altemonte* gesucht, demselben aber
nicht ahngetrofen, werde aber morigen su-
chen mit ihm zu redeu, und mich beflissen
selben auff alleweis um weniger zu Nehmen
zu persvardiren so fil als es sich fahlasen wer-
de. (. . .)“

Wien, 7. August 1709:

„(. . .) dan die sachen alß die öffen und Ca-
minen vor Ihro Hochfürstliche Gnaden ehr
[Hildebrandt, Anm.] mir auch uicht zeige,
als einen zue letzt von welchen ich nur den
riß mit dem reißbley gesehen. (. . .)

Waß deß Mahller *Altemonte* anbelangt habe
mitselbem nach Euer Hochgräßlichen Ex-
cell. befelicly so in dem vorigen gekomen
geschprochen, dießer hatt nicht anderst, alle
die 4 zimmer nemblich 16 stuck alß vor
3000fl. mahllen wollen, die Schizzo aber un-
di leinwand darunder ferstanden. Weillen
nun aber anderer befelicly an Jetzo von Euer
Excell. forkomen und mir solches unbe-
wust welche zwey appartament Ehr machen
solle und waß fohr Gedancken, also habe
weiter mit selbem nicht Geschprochen, er-
wartend weiteren befelicly von Euer Hoch-
gräßlichen Excell. (. . .)“

Wien, 10. August 1709:

„(. .) deß Mahllers *Altemonte* betrefet, bitet derselbe um Gnädige Resolucion, indeme der selbe etliche arbeiten so er hetre haben khenen ingegenwarr in einer, von wegen Ihro Hochfürstliche Gnaden der Ihrigen, außgelassen weillen er glaubte Jener fersicherr zu sein, wie er auch wirklich zu wiembs die breite leinwand angefrimbt, um desto Ehender anzu fangen und dießes werck zubeschleini-gen.“

Wien, 13. August 1709:

„(. .) Was des Mahllers *Altemonte* anbetrifft ist er urpitich die ris zu verfertigen, und auch alle 4 zimmer um die 3000fl. zu mahllen, weillen aber dieße 4 zimmer befoht verstanden worden nemlich die *rathstuben* das *Audienz* und *Retirada zimmer* sambt dem *Cabinet* an Jetzo aber indem letzten Gnädigen befelich das *Audienz zimmer* dem *rottmeyer* aufgetragen, also wollte er undertenich erinnert haben ob nicht die *Antecamera* darunder verstanden worden, dem *Rottmeyer* habe Euer Hochgräfflichen Excell. befelich forgetragen, der selbe sich auch dießes vor die greste Ehr schetze etwas alda Mahllen zu khenen, will auch gleich etwas zeichnen und Euet Excell. überschicken, habe ihm auch der zimmer greße gegeben, um desto leichter dieses zumachen, und weillen seine arbeit indem ersten zimmer sein sollte, also muß der andere dieses erwarten um das Concept weiter zu führen, werde mich auch befeisen selbe in gueder harmonie zu erhalten, damit nichts gefeler werden sollte. (. .)“

Wien, 20. August 1709:

„(. .) Waß deß Mahllers *Rottmeyer* anbelangt habe demselben Gleich Euer Hochgräfflichen Excell. gnädigen befeleich vorgetragen, und hatt er schon Einen riß nemlich zu dem *Audienz zimmer* fertich und wird auch bis sambstag den andern felich außmachen, daß Contzept zu dem *Riter Sall* ist wie der Alexander dem Bucefalium zaumet in gegewart seines Vatters, daß andere Concept zu dem *Audienz zimmer* aber, wie er die Remer überwunden und sie ihm die Goldenen Cron bringen, wie er sie vor läst, es komen ihnen dieße sachen in denen decken etwas herter zu expremten weillen alles über sich sein muß, und da die Erden Gebeu baum und Pferd koneten alsaits die mir auch indenen ordina-cen desto größer, der *Altemonte* befeisset sich ebener masen, etwas auff nechst khünftigen Posttag mir zu geben, weillen aber Euer Excell. gnädigen befelich daß ehr anstatt des *Audienz zimmer* die *Antecamera* mahllen sole ist er bereit alles zu rahn weillen aber gedachtes zimmer um ein Claffter breiter und um 2 lenger also in der runde um etliche Claffter außtreget, also birt er undertenich ihme etwas mehres zu Guden zu rahn.

Und weillen ehr unmöglich von den 4 ersten zimmern alß 3600fl. hatt nehmen khenen obschon ehr 3800fl. begeret, so glaubte ehr an Jetzo weil es um fer Endert worden under 4000fl. dießes nicht machen zu khenen, Er

bitet Euer Hochgräfflichen Excell. das sie Ein Gnädiger herr sein mechten, und ihme soliches nicht fer übelnemen, ich habe auch mich bey dem Mandl und anderem mir selbst nicht trandend erkundiger dieße mir aber alle zur antwort erteilet daß ehr nicht zufihl begerer, und glaube daß Euer Excell. gantz anderes von dem *Rottmeyer* heren werden, vor seine zwey zimmer.

Euer Excell. tuhn gnädich melden, daß der *Altemonti* fohn anfang nur 3000fl. begeret dießes khan ich nicht wissen, dan muste mich in denen zifern ge Ihret haben, dan das Erste begeren wahre 3800fl. alsdan hatt er 200fl. abgelasen. Sonsten weillen Euer Hochgräffliche Excell. Ahnbefohlen ihm zu befragen wie fil er geldt foraus ferlangre so wähte sein underteniche bit um 1000fl. damit er ultramarin und andere farben wie auch die nedige Leinwand erkhauffen khund. (. .)“

Wien, 26. August 1709:

„Euer Excell. gnädige zeillen durch den Hoffmeister habe gchorsambst erhalten, und auch gleich dem *altemonti* selbeß waß Euer Hochgräffliche Excell. mir anbefohlen vorgetragen, dißer will seine sach noch einmahl über schlagen, und ist bereit alles megiches zu rahn, waß sich nur rahn wird laßen, um Euer Excell. Contento zu geben, und werde von beden den Preiß biß mitwoch Gehorsambst überschicken. (. .)“

Wien, 28. August 1709:

„(. .) Bey dem Mahller *rottmeyer* habe mich des Preißes wegen der zweyen zimmer erkundiger Welcher vor daß *Audienz zimmer* 1500fl. begeret und for die *Riter stuben* 1600fl. aleine um 3000fl. will er die beyde zimmer mahllen. Hierbey übersende Euer Hochgräffl. Excell. Einen riß vor die *Antecamera* von *Altemonte* fertich sambt der Inscriptio, und werde derselbe folglich alle nacheinander fertich, die er werde zu machen bekomen, wegen deß Preißes habe ihm auch noch Einmahl erinnert eß faller ihme etwas hatt dießes, alleine ist bey diesem Geblichen, daß er glaube wan Ihro Hochfürstliche Gnaden seine arbeit werden folender sehen, wie er soliche inwillens zu verfertigen hatt, ihme alsdan anach Eine zubuß zu denen 3600fl. gnädigst erteillen werden. (. .)“

Wien, 29. August 1709:

„(. .) bey nebens übersende Euer Excell. Einen riß von dem H: *Rottmeyer* sambt der schrift derselbe mir aber nichts sagen laßen waß er begerer, welches überbleiben werde bis den khünftigen Posttag weil er heite nicht mehr anzu trefen wahr, der *Altemonte* wirdt auch biß mitwoch etwas fertich haben. (. .)“

Wien, 4. September 1709:

„(. .) Euer Hochgräffliche Excell. gnädiges schreiben von 31. deß vergangenem Monatß habe gehorsambst erhalten underlaße auch nichts dem *Altemonte* beyzu brüngen wegen der anach abgengigen riß, und hatt er auch

würklich die leinwandt bestellet um desto beser und ehender anzuheben. (. .)

Hierbey übersende Euer Hochgräffliche Excell. den ersten von *betuci* gemachten riß, welcher wohl außgeführt und etwaß fürstliches ist, et ist auch urbitich anach mehr andere zu machen und werde bey der ersten Postt widerum einen Euer Excell. übersenden, habe solichen dem haffner wie auch dem *stucator* gewissen, der haffner begeret 150fl. der *stucator* aber 200fl. und wan besagter riß Seiner Hochfürstlichen Gnaden gefelich sein werde, so werde gleich nach zuruck sendunck deß rißes Ein Model fertich get und hienauff gesandt werden.

Euer Excell. khenen Gnädigst selben dem *Jan Luca* sehen lasen ob er solichen ein mahl gemacht oder aber machen khunre dan ich glaube daß einer zu wienn ist der schönere riß machet als wie er der diesen fertich get, unden solle daß pede Stal oder zokl von stein sein, nachgehendß daß rechte pede Stal alwo die statue stehet, von haffner arbeit folgendß ales sambt der Khugl, die figur aber so weiß als wie die Khindl auf denen öffen in wienn, die Khugl aber schön blau, folgendß die lehenen hinter dem gantzen öffen auff Mar-mor art und die ziraten fergold.

Anbey übersende Gehorsambst Euer Excell. Einen riß von *stucator* zu der *Riter Stuben* welcher in 5 felder außgeteilt und in denen Ecken vergoldes pahrelueite welches auch der Mahller *rottmeyer* gesehen, khünftige Post wirdt auch der *Altemonte* einen riß fertich get, und Euer Excell. übersenden, welcher auch Euer Hochgräfflichen Excell. undertenich bitet, wegen etwaß geldes nach dero Verschprechung ihme gnädigst reichen zu laßen, weillen er wurklich schon Spesen mir khauffung des Gherigen Leinwandß gemacht hatt. (. .)“

Wien, 7. September 1709:

„(. .) bin auch dem gnädigen befelich gleich nachkomen, und denen zweien *Mahlern* solches angedeiter, dieße bede ferschprechen ihren meglichsten fleiß Ihro Hochfürstliche Gnaden nach ihrer meglichkeit zu Contentiren, waß aber den riß anbelangt, ist an dießen daß selbe etwaß klener, oder aber größer gemacht worden, khein fehler forbey gangen, dan dieße mahller khenen so thane historien auß dem runden inß oval oder aber auß dem oval in das runde ordiniren, ich habe auch den durch Euer Hochgräffliche Excell. gnädich überschickten grundriß in handen, dem ich allen Glauben bey meße, und wahn Euer Excell. so gnädich sein werden deß *stucator* riß herunderzuschicken, so wird dießes alles, ohne einigen Ingenir wohl gerichtet werden, indeme dieße ornamenta dießen leuten die von dießer profession ohne dem unkhindlich unbekhand sein. (. .)“

Wien, 11. September 1709:

„Euer Hochgräfflichen Excell. gnädigen befelich von 7. dießes habe gehorsambst erhalten und werde nicht underlaßen demselben gelhorsambst Nachzu kohen, und dein *betuc-*

ci darzu anhalten daß er die von Euer Hochgräffliche Excell. anach begerte riß desto ehender fertigt, zur welchen er urbitlich ist. Waß deß Preißes von wegen des offenß anbelangt hatt der haffner zimlich großes begeren gethan, alleine derselbe werde auch desto mehres Nachlasen kenen. (. . .)“

Wien, 18. September 1709:

„Euer Hochgräfflichen Excell. Gnädige von 12. Dießes datirte zeillen habe gehorsambst erhalten Inwelchen Euer Excell. beysetzen, daß der selbe riß so ich in händen habe gantz fälsch gefunden, khan leichtlich alleß geschehen sein welches zwahr nicht fil außtragen werde, under deßen, laße ich die übrige riß danach fertigtigen, indeme dießes nichts ferhindere, dan wahn nicht Eue Klafftr oder halbe der fehler geendert wird, denen ornamenten dadurch khein hindernus ferursacht, ursachen das dieße leite ihre arbeit allezeit zu erweitern oder zu schmellern wissen, der *Petzuzi* ist eben in einem ornament zu Einem Camin in seiner arbeit begrifen, welichem ich selbes forgerragen, der aber solches nichr achrtre, dan er glaube daß nur etliche zohl abgengich sein werden, und kheiue sach darauf zu machen seye, die heide *Mahller* warren nur auff die riß alß dan solle der anfang gleich gemacht werden, dem *rottmeyer* habe weiter nicht befraget wie fil selber zuranfang begeret, weillen Euer Hochgräffliche Excell. mir befah gnädich anbefohlen, das ein Jeder 1000fl. haben solle, mitwelchem selbe zu friden wahren. (. . .)“

Wien, 28. September 1709:

„(. . .) hierbey übersende Euer Hochgräfflichen Excell. einen riß V. *Altemonte* zur Ihro Hochfürstliche Guaden *Cabinet* wie der Alexander in Indien gekommen und sich selbes Volk underwer sich gemacht bey dem fluß Indo, waß deß *betucci* der seinigen anbelangt, hetre selber auch die seinige fertigtichter gehabt, alleine ist deme ein befelich zu komen Von Ihro Mayestet daß er Ein Grundriß müsre machen zu Einem Comedi haus so auff der pastei gebauet sollte werden, welcheu er biß Soutag Verferticher haben mues. (. . .)“

Wien, 2. Oktober 1709:

„Eur Hochgräfflichen Excell. gnädiges von 26. des fergangenes monats datirtes schreiben habe gehorsambst erhalten, und befleise mich ein for allemahl dem *Betucci* von wegen der riß wie auch des Preises halber anzu treiben, denen *Mahlern* habe die von Euer Hochgräfflichen Excell. zurückgeschichte riß eingehändiger, und hatt der *rottmeyer* auch die rechte Maß von denen bildern so in daß *Audienz zimmer* komen sambt dem *stukator* gesterd alhir gemomen, daß risl so ich Euer Hochgräfflichen Excell. gehorsambst überschicket in der meinung guedt getahn zu haben, weillen ich wohl wuste daß sich der *Jann Luca* anach alda befindet ist mir zurecht worden, werde auch dem Gnädigen befelich so Euer Hochgräffliche Excell. mir erteillet Jederzeit gehorsambst nachleben, und hinhi-

ro auff kheiue weis mich weiters solches understehen. (. . .)“

4.3. *Briefe Johann Michael Rottmays an Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrach*, Österr. Staatsarchiv, Allg. Verw. Arch., Harrach – Bestände, Kart. 774:

Wien, 24. August 1709:

„Gnediger und Hoch Gebietender Herr Herr p.p. Eur Excelenz, Untterdenigist auff zu warden, und zu Pitten, dass Mein iber schickter Riss zu dem *Audienz zimmer* wie auch das Concebr zu der *ritterstuben* naher Sallzburg Gnädigistes Peliben und Contendo Mechte Göben, Wie auch Mich Pey Ihro Hochfürstliche Gnaden p.p. Pestens zu Re-comorin da ich auch hier in Grund riss Gesehen das der zimmer 6 ney Gemacht werden, also Pitte umb noch zu den Ver Mainren zweyen, Ihn Genaden noch Eines zu Göben: Dan ich Versbrihe, Eur Excelenz p.p. Und Versihere dass Gewiss sein Pöstes Condenro und an Meiner Study nichts so Manglen werde wie auch wögen des Preys, ich Mich nach auss sbruch der khunst Versrendigen Estimacion Pesreirtigen Lasse nur Genadigist zu Vermelden wie Palt ich zu disser arbeit in Salzburg Vonnettau Pin. Zu solther hohen genad Ich Mich Zeit Lebens Leng sein obligirder diener etc. (. . .)“

Wieu, 1. September 1709:

„(. . .) Kome Untterdenigisten dankh zu erstaten das suo Excelenz p.p. Vor Mich Gedane gnad, und Genatrigiser Pewilliger ist worden, das *Audienz Zimmer* sambt der *Ritter stuben*, Ihn Genaden an zu verdrauen, wie auch Main Pegehren vor solhe arbeyd Genatrigiser Pewilliger worden. Werde auch nicht Ehr Manglen zu Verlangter Zeit mit Pösten floyss disses zu Verfirdigen. (. . .)“

4.4. *Brief von Johann Joseph Philipp Graf Harrach an seinen Bruder Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrach*, Österr. Staatsarchiv, Allg. Verw. Arch., Harrach – Besrände, Kart. 77:

Salzburg, 19. Dezember 1710:

„Vous avés la bonrée de savoir que parlant de la beauté du lustre du Prince Eugene avec des *troepfen* de cristal et des branches d'orée, l'Archevesque me dit qu'il faisait venir de semblables *Wandlichter* Du tobias, sur quoi je lui repondis, que come on les faisait a Milan, je crois qu'on les y aurait a meilleur marché qu'à Vienne, et que j'en avais vus de forts belles ches colmenero, sur quoi l'Arch: me dit qu'il y en aurais de toute sorte, et que *ohne gehorsambste Maßgebung* on pouvait prendre le dessin de ceux du robias et les envier à Milan, pour Savoir ou on les aurait a meilleure marché, sur cela il vous a demandés le *abris* que vous lui avez mandés, du quel j'ai commis que ce n'effais pas un *Wandlichter* avec des *troepfen* de cristal, mais bien a mitoir, j'ai en ce moment meme dit a S: A: qu'a Milan on ne vojoit pas de ceux la, bien loins de vouloir dire qu'on les y aurait a meilleure mar-

chée, voila les fait des *Wandlichter*, j'espere que vous en serés persuadés et que vous comoitres mon innocence.“

4.5. *Briefe von Alois Thomas Raimund Reichsgraf Harrach an seinen Haushofmeister Paul Charlier*, Österr. Staatsarchiv, Allg. Verw. Arch., Harrach – Bestände, Kart. 62:

Salzburg, 2. Mai 1709:

„(. . .) Nous avons trouvé Mons. l'Archevesque en parfaite santé il a par une clemence extraordinaire gardé à son Service toute la Nombreuse famille (. . .) (. . .) en confidence Je Vous dois dire que Son Altesse m'a adouner de Vous donner la commission de sonder *frideric* et apres luy *Jean Batiste* si voudrait avoir la charge de Bau Verwalter, avec le titre et rangs des premier Valer chambre. Les gages en tout y compris la rable et quartier sont 600fl. par ans. Ainsi Vous avez écrit d'icy mais pas moy que cette charge et vacante, que Vous ne doutez si l'un ou l'autre se voulait metre en pretension et m'envoyer un memorial qu'il me sera facile de l'obtenir ainsi menage cette affaire avec secret et qu'on s'apercevoie pas que cette proposition viens de moy encore moins de son Altesse. (. . .)“

Salzburg, 30. Mai 1709:

„(. . .) Samedis passé Je suis arrivé et madame dimange en parfaite santé, Lunedis se fit l'Ante de son Altesse avec assez de magnificence et prosite le meme Jours le chapitte et le pays luy ont rendue l'hommage, mercredis S. A. prit le Palium dans l'Eglise avec les ceremonies accoustumes. Le Jours de l'Ante il a eue bien de Rausch J'en eue ma part ainsi. (. . .) (. . .) ainsi Je prendrai dans mon service par second Secrerair celuy que Mons. Ebelin et *Jean Batiste* m'a recomendé parlez avec le detnier et qu'il me l'envoye en poste c'est a dire avec le premier ordinaire cela veut dire mit der ordinati il faut seulement prié de ma part le maitre de Poste Sante Paar afin qu'il le permerte et adonne.“

Salzburg, 27. Juni 1709:

„J'ay parlé à Son Altesse de Mons. *Hamilton** et de son intention mais Son Altesse m'a repondue qui n'a pas affaire d'un peintre que par peindre en fresco son appartement, et Je crois qu'elle se servira du *Rotmar* ou bien de celuy que *frideric* recomeude ainsi il n'y aura rein a faire pour *Hamilton* icy.“

Anmerkung:

* Wohl *Philipp Ferdinand de Hamilton*, geb. Brüssel um 1667, gest. Wien 1750, Maler von *Tierbildern und Jagdstilleben*, in diesem Genre *Favorit Josephs I., Karls VI. u. Maria Theresias*. Siehe *Brucher, Kunst des Barock in Ö*, S. 363.

Anschrift der Verfasserin:

Mag. Dora Skamperls
Taubergasse 52/5
1170 Wien