



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Francois Fénelons „Die Abenteuer des Telemach“

Eine Tapisserienserie als Mittel der
Propaganda und Instrument der Fürstenerziehung
unter Kaiser Karl VI.

Am Beispiel der Tapissereien des Augustiner Chorherrenstifts
Klosterneuburg

Verfasserin

Beate Zach

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl:
Studienrichtung:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Erklärung

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Zuhilfenahme der angeführten Literatur verfasst zu haben.

Inhaltsverzeichnis:

Vorwort	1
I. Einleitung	3
II. Francois Fénelons „Die Abenteuer des Telemach“	6
1. Einführung	6
2. Biografie	7
3. „Die Abenteuer des Telemach“	8
3.1. „Die Abenteuer des Telemach“ ein Erziehungsroman	9
3.2. Der Einfluss des „Telemach“ im deutschsprachigem Raum	14
4. Resümee	16
III. Die Klosterresidenz Kaiser Karls VI.	17
1. Die Kaiserzimmer in Klosterneuburg	17
1. 1. Das Tafelzimmer	18
IV. Die Tapissiererezeugung im 18. Jahrhundert in Brüssel	20
V. Die Tapissereien im Tafelzimmer der Klosterresidenz	23
1. Problemstellung, Literatur- und Quellenlage	23
2. Provenienz	25
3. Ikonografie	26
4. „Die Abenteuer des Telemach“ als Serie	31
4.1. Die „Telemachserie“ [A] des Leyniers Atelier	32
4.1.1. Das Leyniers Atelier im 18. Jahrhundert, Geschichte und Quellenlage	32
4.1.2. „Die Telemachserien“ im „Mémoire de Grois/Gois“	34
4.1.3. Heute bekannte „Telemachserien“ des Leyniers Atelier	37
4.1.4. Erhaltener Entwurf	38
4.1.5. Die entwerfenden Künstler Jan van Orley und Augustin Coppens	38
4.1.6. Die „Telemachserien“ in Österreich, Versuch einer chronologischen Einordnung	40
4.2. Die „Telemachserie“ [B] des de Vos/Auwercx Atelier	44
4.2.1. Die Wirkerateliers de Vos und Auwercx	44
4.2.2. Heute bekannte „Telemachserien“ des de Vos/Auwercx Ateliers	46
5. Resümee	51
VI. „Die Abenteuer des Telemach“ als politisches Programm	53
1. Problemstellung, Literatur- und Quellenlage	53
2. Tapissereien und Politik	55
2.1. Tapissereien und Repräsentationsräume	55
2.2. Tapissereien im herrscherlichen Zeremoniell	58
2.3. Die textile Ausstattung der Residenzen Kaiser Karls VI.	61
3. Tapissereien als Mittel der Propaganda	63
3.1. Die Aussage des Tafelzimmers	69

4. Wandteppiche als Instrument der Fürstenerziehung	75
4.1. Die Erziehung der Kinder des Hauses Habsburg	75
4.2. Tapisserien und Fürstenerziehung	77
5. Resümee	80
VII. Schlussbetrachtung	82
VIII. Anhang	84
IX. Abkürzungsverzeichnis	85
X. Bibliografie	86
XI. Tabellenverzeichnis	98
XII. Abbildungsverzeichnis	99
XIII. Abbildungsnachweis	129

Vorwort

Durch meine Tätigkeit als Museumsführerin im Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg wurde ich auf die Tapisserien im Tafelzimmer aufmerksam. Mein Interesse für das Medium wurde letztendlich durch einen Besuch der Stiftskirche Kremsmünster geweckt, in der sich Wandteppiche der „Davidgeschichte“ befinden. Nach einführender Literatur stellte sich sogleich die Frage, welchen Funktionen wandfest montierten Tapisserien in einer Residenz zukommen, die mit Symbolen der Herrschaft Kaiser Karls VI. regelrecht überladen ist. Die eingehende Befassung mit der Thematik führte schlussendlich zur vorliegenden Arbeit.

Bei meiner Diplomarbeit wurde mir Unterstützung vieler Personen zu Teil, denen an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Zuallererst sind hier die Mitarbeiter des Stifts Klosterneuburg zu nennen, die mir mit großer Freundlichkeit und in unkomplizierter Weise den Zugang zu den Dokumenten und den Kaiserzimmern ermöglichten.

Zu großem Dank bin ich Herrn Dr. Christian Brugger vom Landeskonservatorat für Steiermark verpflichtet der mir wichtige Hinweise zur Grazer „Telemachserie“ gab, sowie den Mitarbeitern des Landesarchivs für Steiermark Herrn Mag. Dr. Franz Mittermüller und Herrn Dr. Peter Wiesflecker, die mir einen raschen Zugriff zum Archiv der Familie Attems verschafften und mich mit wertvollen Ratschlägen unterstützten.

Frau Dr. Katja Schmitz- von Ledebur vom Kunsthistorischen Museum in Wien möchte ich für ihre Hilfe bezüglich der „Telemachserie“ des KHM meinen Dank aussprechen.

Für wichtige Hinweise und Kritik sei meiner Studienkollegin und Freundin Frau Mag. Johanna Walch gedankt, die sich auch für das Korrekturlesen bereit erklärte, wie auch meiner Schwester Frau Barbara Zach, die mir Zeit meines Studiums stets mit großer Geduld und Hilfsbereitschaft zur Seite stand.

Mein aufrichtigster Dank gilt meiner Diplommutter Frau Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, die mir im Laufe der vorliegenden Arbeit wertvolle Anregungen gab und immer Zeit für ein Gespräch hatte.

Zu Guter Letzt sei meinen Eltern gedankt, ohne jene das Studium der Kunstgeschichte nicht möglich gewesen wäre, vielen Dank für das Vertrauen und die finanzielle Unterstützung.

I. Einleitung

Die textile Ausstattung von Residenzen spielte seit jeher eine bedeutende Rolle. Kostbare Stoffe waren unverzichtbarer Bestand im herrscherlichen Zeremoniell, insbesondere Tapisserien, deren Erwerb aufgrund aufwendiger Produktion nur höheren Gesellschaftsschichten vorbehalten war, waren auch im 18. Jahrhundert essentielles Medium der Repräsentation, denn *die textilen Bilder dienten dergestalt den Fürsten und Fürstinnen sowie der Hofgesellschaft gleichermaßen als Projektionsfläche und Spiegel wie als Medium der Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung.*¹

Aufgrund der ursprünglichen Verwendung von Wandteppichen als mobiles Ausstattungsgut lässt sich deren originale Positionierung und Einbindung in das höfische Zeremoniell als Mittel der Propaganda nur schwer nachvollziehen. Nur in wenigen Fällen wurden die Tapisserien wandfest montiert, wie in den Kaiserzimmern des Augustiner Chorherrenstiftes Klosterneuburg. Hier hat sich im Tafelzimmer eine Serie der „Abenteuer des Telemach“ aus dem Wirkeratelier Leyniers erhalten, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts als fester Teil der Ausstattung angebracht wurde. Diese überaus erfreuliche Gegebenheit rückt die Folge durch zweierlei Gründe in den Fokus der Betrachtung. Einerseits ist die „Telemachserie“ die heute noch Größte erhalten mit sieben von neun Tapisserien, andererseits hat sich im Tafelzimmer noch die originale Stuckdekoration erhalten, sodass der Raum als Ganzes in Augenschein genommen werden kann und eine Untersuchung der Serie als Propagandainstrument Karls VI. zulässt.

Mit der Klosterneuburger „Telemachserie“ hat sich erstmals Erwin Neumann 1964 eingehend befasst, wobei seine Arbeit vorwiegend die Ikonografie und Provenienz der Folge zum Inhalt hat.² Die politische Intention der Tapisserien wird vom Autor angesprochen, jedoch nicht im Detail ausformuliert. Den Anregungen Neumanns wurde

¹ B. Franke, Tapisserien als Medium für das fürstliche Bildgedächtnis. Herkules, die Amazonen und das ritterliche Turnier, in: Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskultur, Göttingen 2007, S. 189.

² E. Neumann, Die Begebenheit des Telemach. Bemerkungen zu den Tapisserien im so genannten Gobelin-Zimmer des Stiftes Klosterneuburg, Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N.F, Bd. 41, 1964, S. 139 – 153.

in der vorliegenden Arbeit nachgegangen. Auch Koenraad Brosens hat sich im Zuge seiner Forschungen zum Leyniers Atelier mit der „Telemachserie“ auseinandergesetzt, spricht jedoch den Tapisserien sowohl eine politische als auch pädagogische Funktion ab.³

Aus dem Forschungsstand ergeben sich drei Schwerpunkte für die Arbeit.

Zu Beginn steht eine unerlässliche Einführung in den Roman Francois Fénelons „Die Abenteuer des Telemach“, der die kontextuelle Grundlage für die Wandteppiche bildet.⁴ Das literarische Werk vereint in sich sowohl politische als auch pädagogische Aspekte. Ursprünglich war dieser als Erziehungsroman für den Herzog von Burgund gedacht und sollte dem künftigen Herrscher das Exempel eines guten, christlichen Regenten vor Augen führen, zudem lasen die Zeitgenossen zwischen den Zeilen Kritik an der Regierung Ludwigs XIV.

Ausführliche Betrachtung verdienen die „Abenteuer des Telemach“ als Wandteppichserie. Hierzu hat sich eine überaus aufschlussreiche Quelle, das so genannte „Mémoire de Grois/Gois“ erhalten, das in publizierter Form vorliegt.⁵ Darin werden all jene Serien genannt die zwischen 1712 und 1734 im Leyniers Atelier verkauft wurden, die „Telemachserie“ scheint darin sechs Mal auf. Es wird in Folge die Zuschreibung der Darstellung „Telemachs Kampf mit Adrastes/Acestes“ in Frage gestellt, zu diesem Zweck soll eine weitere „Telemachfolge“, jene des de Vos Ateliers zum Vergleich herangezogen werden. Das Hauptaugenmerk liegt auf den drei in Österreich erhaltenen Serien, jener in Klosterneuburg, dem Kunsthistorischen Museum in Wien und einer, die sich ehemals in Graz befand. Die Forschungen zur Grazer Folge gestalteten sich als schwierig, da sich nur sehr wenige Dokumente erhalten haben, lediglich ein Inventarverzeichnis von 1950 und ein Zeitungsausschnitt zeugen vor ihrer Existenz.

³ K. Brosens, A contextual study of Brussels tapestry 1670 – 1770. The dye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674 – 1747), Brüssel 2004.

⁴ Folgende Ausgaben der „Abenteuer des Telemach“ wurden verwendet: F. Fénelon, Les aventures de Télémaque. Chronologie et introduction par Jeanne Lydie Goré, Paris (Garnier Flammarion) 1968. Diese Ausgabe erzählt die Geschichte Telemachs in 18 Büchern. Sie bildet die Grundlage für die vorliegende Arbeit. Das folgende Werk wurde ausschließlich für die deutsch Übersetzung herangezogen und beinhaltet 24 Bücher: Francois Fénelon, die Begebenheiten des Telemach, Sohn des Ulysses. Verbessertes Abdruck aus der Pariser Polyglotten = Ausgabe bei Baudry 1837, Zwei Theile in einem Bande. Wien (Mich. Schmidl's Witwe und Ign. Klang) 1840.

⁵ Das „Mémoire de Grois/Gois“ wurde von Koenraad Brosens publiziert: K. Brosens 2004, S. 249 – 259.

Das abschließende Kapitel hat die politische Funktion und den Stellenwert von Tapisserien unter Kaiser Karl VI. zum Inhalt. Bisher wurde diesem Aspekt kaum Beachtung geschenkt. Allgemeine Erkenntnisse hierzu wurden von Wolfgang Brassat publiziert.⁶ Es verwundert auch, dass Franz Matsche in seinem Werk „Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI.“ Tapisserien als Propagandainstrument nur wenig Raum schenkt, obwohl er erwähnt, dass der Wiener Hof beim Ankauf von Tapisserien darauf achtete, dass die Thematik mit der Herrscherikonologie der Habsburger einherging.⁷ Unter dem Gesichtspunkt der Herrscherikonologie sollen auch die Tapisserien im Tafelzimmer der Klosterresidenz in Augenschein genommen werden. Wobei hier die Sicht auf die Peripherie ausgedehnt werden muss. Der Kontext, in den „Die Abenteuer des Telemach“ im Tafelzimmer eingebettet sind, erschließt diesbezüglich eine weitere Sinnenebene. An der Decke ist „das Gastmahl der Königin von Saba bei König Salomo“ dargestellt. Die Bedeutung Salomos für Karl VI. wird anhand eines Gedichtes von Carl Gustavs Heraeus aufgezeigt und in Verbindung mit den Tapisserien gesetzt. In diesem Abschnitt wird versucht die Annahme Koenraad Brosens, dass die „Telemachserie“ weder eine politische noch eine pädagogische Aussagekraft besitzt, zu widerlegen.

⁶ W. Brassat, Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992.

⁷ F. Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, 2. Halbbde., Berlin-New York 1981. S. 283.

II. Francois Fénelons „Die Abenteuer des Telemach“

*Was Gott für das Weltall,
was die Sonne für die Erde,
was das Auge für den Körper,
das muss der Fürst für den Staat sein.⁸*
(Erasmus von Rotterdam)

1. Einführung

„Die Abenteuer des Telemach“ Francois Fénelons waren ursprünglich als Leitfaden für die Erziehung des Herzogs von Burgund, dem Thronfolger Ludwigs XIV., gedacht. Ende des 17. Jahrhunderts wurde der Roman ohne Wissen des Verfassers veröffentlicht und erregte großes Aufsehen am französischen Hof, denn die Zeitgenossen lasen darin eine Kritik an der Regierung Ludwigs XIV.

Mit dem Leben und Schaffen Francois Fénelons befassten sich bereits unzählige Autoren. In diesem Kapitel wird das Hauptaugenmerk auf der didaktischen Funktion des „Telemach“ liegen. Eingehend mit dieser, haben sich Andrea Haider in ihrer Diplomarbeit mit dem Titel „Die Erziehungsfunktion von Fénelons ‚Télémaque‘“ (1986) und Eva Mohr in ihrer Schrift „Fénelon und der Staat“ (1971) befasst.⁹ Es darf auch der Einfluss des Romans im deutschsprachigen Raum und dessen Bedeutung für das Kaiserhaus nicht außer Acht gelassen werden. Hierzu wurden Forschungsergebnisse von Leo Just, Albert Chereil und Wolfgang Bensiiek publiziert.¹⁰

⁸ E. von Rotterdam, Fürstenerziehung. Institutio Principis Christiani. Die Erziehung eines christlichen Fürsten, übersetzt und bearbeitet von Gail Anton, Paderborn 1968, S. 117.

⁹ A. Haider, Die Erziehungsfunktion von Fénelons „Télémaque“, phil. Dipl., Wien 1986. und: E. Mohr, Fénelon und der Staat, in: Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 9, Frankfurt am Main 1971.

¹⁰ L. Just, Fénelons Wirkung in Deutschland. Umriss und Beiträge, in: Fénelon Persönlichkeit und Werk, Festschrift zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages, (hrsg. von J. Kraus und J. Calvet), Baden-Baden 1953, S. 35-62. A. Chereil, De Télémaque à Candide, Bd. VI, in: Histoire de la littérature française, (hrsg. von J. Calvet), Paris 1958, W. Bensiiek, Die ästhetisch-literarischen Schriften Fénelons und ihr Einfluss in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, phi. Diss., Herford 1972.

2. Biografie

Francois de Salignac de La Motte Fénelon (Abb. 1) wurde am 6. August 1651 in der Provinz Périgord geboren.¹¹ Er entstammte einem verarmten Hochadel, dessen Familienstammbaum sich bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Die schulische Laufbahn des Jungen begann auf dem Schloss seines Vaters, wo er von seinem Hauslehrer in griechischer und lateinischer Sprache unterrichtet wurde. Mit dreizehn Jahren besuchte er das Kolleg von Cahors und kam durch einen Onkel nach Paris, wo er Unterricht im Kolleg du Plessis erhielt. Schließlich trat er ins Priesterseminar Saint Sulpice ein. Im Jahre 1675 wurde Fénelon zum Priester geweiht. Daraufhin betreute er für einige Jahre „Neukatholikinnen“, protestantische Mädchen, die zum Katholizismus konvertierten und engagierte sich bei der Hugenottenmission in Poitou und der Saintonge. Seine Karriere erreichte ihren Höhepunkt als er Bekanntschaft mit König Ludwig XIV. von Frankreich machte. Nicht ohne Nutzen war ihm hierbei sein Onkel der Marquis Antoine de Fénelon, der ihn in die höchsten Gesellschaftskreise einführte. Besonders großen Einfluss übte Madame de Guyon aus, die eine Anhängerin des Quietismus¹² war, und Fénelon für diesen begeistern konnte.

Ab dem 17. August 1689 war Francois Fénelon als Erzieher des Thronfolgers Ludwigs XIV., dem Herzog von Burgund, tätig. Für seinen Schützling schrieb er neben den „Abenteuer des Telemach“, die „Aventures d’ Aristonoüs“ und die „Dialogues des Morts“. Mit der Folge seiner „Lettre à Louis XIV.“ wurde Fénelon schließlich 1695 vom König zum Erzbischof von Cambrai ernannt.

Nur zwei Jahre nach seiner Ernennung zum Erzbischof veröffentlichte er sein Buch „Maximes des Saintes“, in dem er unterschwellig die Lehre des Quietismus verteidigte. Der Widersacher Fénelons, Bossuet sah im Werk eine Gefahr für Evangelium und Kirche. Nach der Veröffentlichung der Schrift, wurde sie nach Rom gesandt, mit der Bitte, Papst Innozenz XII. möge das Werk verurteilen. Die „unglückselige Affäre“ des Quietismus, wie der Papst diese bezeichnete, trug ihren Teil zur Isolierung des

¹¹ Haider 1953, S. 9 – 27.

¹² Der Quietismus ist einer der Mystik verwandte religiöse Haltung, die in vollkommener Passivität die innere Ruhe („Seelenruhe“) anstrebt; im Katholizismus des 17. Jahrhunderts ein stark individuell - verinnerlicht geprägter Typ von Frömmigkeit, der völlige Passivität im Handeln und Wollen fordert, um so Gott Platz zu schaffen; 1687 durch Papst Innozenz XII. verurteilt. Der Brockhaus, in fünfzehn Bänden, Leipzig-Mannheim 1998, Bd. 11, S. 267.

Erzbischofs von Cambrai bei. Im Jahre 1699, als durch die Indiskretion eines Kopisten, die Probedrucke der „Abenteuer des Telemach“ in Frankreich, Holland und schlussendlich in ganz Europa publiziert wurden, war das Schicksal Francois Fénelons besiegelt. Die Zeitgenossen lasen im Roman eine verschleierte Kritik an der Regierung Ludwigs XIV., der sich nun veranlasst sah, Fénelon auf sein Erzbistum zu verbannen. Ihm wurde umgehend der Titel als Prinzenerzieher und die damit verbundenen Privilegien entzogen. Dem war nicht genug, der König dehnte die Ungnade auf seine Familie und Freunde aus. Am 17. Jänner 1715 starb Francois de Salignac de La Motte Fénelon an einer Lungenentzündung im Alter von 64 Jahren.

3. „Die Abenteuer des Telemach“

Telemach, der Sohn des ruhmreichen Ulysses, begibt sich auf die Suche nach seinem Vater, der seit dem trojanischen Krieg nicht mehr in die Heimat zurückgekehrt ist. Der Abenteurer wird von Minerva, der Göttin der Weisheit, in Gestalt Mentors begleitet. Auf seiner Reise begegnen ihm unzählige Versuchungen und Gefahren. Als er sich weigert Venus auf der Insel Zypern ein Opfer darzubringen, zieht er den Zorn der Liebesgöttin auf sich. Venus begibt sich sogleich zu Neptun und fordert den Tod des Frevlers. Daraufhin setzt Neptun das Meer in Bewegung, sodass das Schiff der Reisenden sinkt. Mentor und Telemach gelingt es jedoch, sich an die Küste der Insel Ogygia zu retten, die von Calypso und ihren Nymphen bewohnt wird. Als Calypso Telemach erblickt, erkennt sie in ihm sogleich den Sohn ihres Geliebten Ulysses, der sie vor einiger Zeit verlassen hat. Die Gestrandeten werden freundlich aufgenommen und zu einem festlichen Mahl eingeladen. Calypso bittet Telemach, ihr von seinen Abenteuern zu erzählen.

Calypso findet Gefallen an Telemach und will ihn nicht weiterziehen lassen. Mit aller List versucht sie ihn auf der Insel zu halten und schließt mit der nach Rache sinnenden Venus einen Pakt. Die Göttin schickt ihren Sohn Cupido auf Ogygia um die Liebe Telemachs für Calypso zu entfachen. Jedoch entflammt das Herz Telemachs nicht wie zu erwarten für sie, sondern für eine ihrer Nymphen Eucharis. Durch die Zuneigung zu Eucharis verliert Telemach sein eigentliches Ziel aus den Augen, die Suche nach seinem verschollenen Vater. Auch Mentors Drängen, die Insel zu verlassen, ignoriert

der Jüngling. Mentor sieht keinen anderen Ausweg, als seinen Schützling ins Meer zu stoßen.

Der Insel entflohen, gelangen sie nach Salent zu König Idomeneus, der durch Ruhmsucht und hinterlistige Berater in eine kriegerisch missliche Lage geraten ist, die er dank Mentors Hilfe bewältigt. Telemach begibt sich währenddessen in die Unterwelt, hier werden ihm vorbildhafte, sowie weniger nachahmungswürdige Herrscher vor Augen geführt. Auch die frohe Botschaft über das baldige Wiedersehen mit seinem Vater wird ihm überbracht. In freudiger Erwartung verlassen die beiden Abenteurer Salent. Vor der Ankunft in der Heimat gibt sich Mentor als Minerva zu erkennen. In Ithaka nimmt die Geschichte schlussendlich ein glückliches Ende und Vater und Sohn finden wieder zueinander.

3.1. „Die Abenteuer des Telemach“ ein Erziehungsroman

Francois Fénelons erste pädagogische Schrift war die „Traité de l'éducation des filles“, die er um 1684 verfasste und der Frau des Herzogs von Beauvillier, die acht Mädchen zur Welt brachte, widmete.¹³ Dem Herzog war Fénelon zu großem Dank verpflichtet, da ihm dieser Zutritt zum Hof Ludwigs XIV. und letztendlich seine Anstellung als Prinzenzieher verschafft hatte. Nach seiner Verbannung war der Erzbischof weiterhin schriftstellerisch tätig und publizierte, in Form eines Fürstenspiegels, die „Examen de conscience sur les devoirs de la royauté“ und nach dem Tod des Königs die „Plans de gouvernement“.¹⁴ Ein zweiter Fürstenspiegel des Autors, die „Education royale“, wurde 1734 in Amsterdam in sehr geringer Auflage gedruckt. Ursprünglich war dieser als Anhang zu den „Abenteuern des Telemach“ gedacht. Das Werk erschien mehrfach in deutscher Übersetzung, so 1751 in Ulm und Stettin, 1756 in Berlin und 1777 in Basel.

Fénelons pädagogische Schriften waren, wie Spaemann schreibt, [...] *als eine Art Wunder in ganz Europa berühmt*¹⁵, da sich auch ihre Anwendung in der Praxis

¹³ Haider 1986, S. 5f.

¹⁴ Diese sind auch unter der Bezeichnung „Tables des Chaulnes“ bekannt.

¹⁵ R. Spaemann, Reflexion und Spontaneität. Studien über Fénelon, Stuttgart 1963, S. 207.

bewährte. Von seinen Werken wurden unter anderem Rousseau und August Hermann Franke¹⁶ beeinflusst.

Jürgen von Stackelberg meint zur literarischen Gattung des „Telemach“: *Form und Inhalt, Personen, Handlung und Stil gehören dem Epos an, so dass in der Tat Fénelons ‚Télémaque‘ eher ein Epos in Prosa ist.*¹⁷

„Die Abenteuer des Telemach“ wurden um 1694 verfasst und waren ursprünglich ausschließlich für die Erziehung des Herzogs von Burgund und nicht für die breite Öffentlichkeit gedacht.¹⁸ Nachdem sie allerdings im Jahre 1699 unter dem Titel „La Suite du quatrième Livre de l’Odyssée d’Homère ou les Aventures de Télémaque, fils d’Ulysse“ erschienen, betont der Autor:

*Je n’ai jamais songé qu’à amuser M. le duc de Bourgogne par ces aventures, et qu’à l’instruire en l’amusant, sans jamais vouloir donner cet ouvrage au public.*¹⁹

Francois Fénelon, der Erzieher, Seelsorger und Kleriker war, hatte nicht die Absicht eine Staatstheorie zu entwickeln.²⁰ Für ihn stand die erzieherische Komponente im Vordergrund. Dass der Roman Kritik an Ludwig XIV. übt, steht für Eva Mohr außer Frage, denn seit den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts wurde vermehrt Unmut an der Regierungsform des französischen Königs laut. Fénelon hatte, aufgrund seiner Position als Prinzenerzieher, Einblick in die aktuelle politische Situation, die er nicht guthieß.²¹

Seine didaktischen Fähigkeiten stellte der Erzbischof von Cambrai mit dem Dauphin, der von Zeitgenossen als ungezogen, launisch, eigensinnig, hochmütig und jähzornig

¹⁶ A. H. Franke war vor allem von Fénelons Schrift über Mädchenerziehung angetan. Er übersetzte diese 1698 ins Deutsche. Franke setzte die Vorschläge Fénelons in die Praxis um.

¹⁷ J. von Stackelberg, Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans, München 1970, S. 270.

¹⁸ Haider 1986, S. 11ff.

¹⁹ Ebenda, S. 11. Freie Übersetzung der Autorin: *Ich hatte niemals die Absicht den Herzog von Burgund mit den Abenteuern zu erheitern, oder ihn unterhaltend zu unterrichten, ich wollte niemals das Werk der breiten Öffentlichkeit preisgeben.*

²⁰ Mohr 1971, S. 39ff.

²¹ Ebenda 1971, S. 79. Francois Fénelon war nicht gegen den Absolutismus als Regierungsform an sich. Er war sich bewusst, dass dieser der geschichtlichen Entwicklung Frankreichs entsprach und die Bevölkerung nicht gewohnt war politische Verantwortung zu übernehmen.

beschrieben wurde, unter Beweis.²² Dass Fénelons Vorgehensweise Früchte trug, weiß Madame de Maintenon zu berichten:

*Seitdem der Prinz Kommunionreif geworden war, gingen seine Fehlhaltungen in Tugendhaltungen über und zwar so restlos, daß sie gleichsam keine Narben zurückließen, daß vielmehr diese edlen Züge wie angeboren, nicht wie mühsam erworben vorkamen.*²³

Seine pädagogischen Methoden beruhen auf dem Prinzip der Freiwilligkeit und dem spielerischen Erlernen.²⁴ Autorität und Furcht sollten vermieden werden, da diese nicht förderlich für die Grundlage jeder Erziehung, dem Vertrauen sind. Erst wenn dieses erlangt wurde, kann der Zustand und das Wesen des Kindes erkannt werden. Dem Schüler sollen seine Fehler ohne Härte, mit Hilfe von Fabeln und Erzählungen, vor Augen geführt werden. Dies erklärt auch die Wahl eines Abenteuerromans, der sowohl ein literarisches als auch didaktisches Werk ist. Dem Sohn des Ulysses wird anhand von positiv und negativ Beispielen ein gutes Regiment vor Augen geführt, indem Minerva selbst die Rolle des Erziehers übernimmt und seinen Schützling mit Rat und Tat zur Seite steht, sowie Fénelon dem Herzog von Burgund.

Wichtig ist, dass das Kind auf seine künftigen Aufgaben und seine Stellung innerhalb der Gesellschaft vorbereitet wird und die Zeit nicht mit irrelevantem Wissen vergeudet, das nur zur Oberflächlichkeit und Ruhmsucht führt. Mit der Erziehung soll so bald als möglich begonnen werden. In jungen Jahren muss dem Bewegungsdrang und dem Spieltrieb freien Lauf gelassen werden, damit der Schützling einen robusten und ausdauernden Körper erhält, denn die Faulheit und die Weichheit des Körpers wirken sich auf den Charakter aus. Außerdem soll das Kind weitgehend von der Gesellschaft isoliert werden und nur in Kontakt mit Personen treten, deren Ansichten außer Zweifel stehen, da es die Eigenschaften der Erwachsenen durch seine natürliche Nachahmungssucht annimmt. Zudem ist wünschenswert, dass die Offenheit,

²² Haider 1986, S. 5.

²³ L. Bopp, Größe und Grenzen Fénelons des Bildners, in: Fénelon. Persönlichkeit und Werk, (hrsg. von J. Kraus und J. Calvet), Baden-Baden 1953, S. 126.

²⁴ Mohr 1971, S. 39ff.

Spontaneität, Natürlichkeit und die Weichheit des Herzens so lange wie möglich erhalten bleiben.

Im vierzehnten Buch der „Abenteuer des Telemach“ geht der Autor explizit auf die Kindererziehung ein:

*Ils appartiennent moins à leurs parents qu'à la république; ils sont les enfants du peuple, ils en sont l'espérance et la force; il n'est pas temps de les corriger quand ils se sont corrompus.*²⁵

Das Ziel Fénelons war es, den Herzog von Burgund zu einem christlichen König zu erziehen. Der Herrscher unterstehe Gott und sei diesem Gehorsam schuldig, denn Religion ist die Basis des menschlichen Lebens. Auch Mentor ermahnt Telemach zur Gottesfurcht:

*Craignez les dieux, ô Télémaque; cette crainte est le plus grand trésor du coeur de l'homme: avec elle vous viendront la sagesse, la justice, la paix, la joie, les plaisirs purs, la vraie liberté, la douce abondance, la gloire sans tache.*²⁶

Ein König muss seine eigenen Interessen hinter jene des Volkes stellen. Vor allem soll ihm Menschenkenntnis zu Eigen sein. Er hat sich vor Schmeichlern zu hüten und darf seinen Beratern nicht blind trauen, denn das Geschick eines Herrschers lässt sich an dessen Wahl der Ratgeber erkennen. Krieg, so Fénelon, sei zu vermeiden, wobei der Regent in der Kriegeskunst geübt sein muss, da dieser oft unausweichlich ist.

²⁵ Fénelon 1968, 11. Buch. *Die Kinder, sind weniger das Eigentum ihrer Aeltern, als des Staats. Sie sind die Kinder des Volks, seine Hoffnungen seine Stärke. Es ist zu spät sie bessern zu wollen, wenn sie einmal verdorben sind.* (Übersetzung: Fénelon 1840, Buch 14.)

²⁶ Fénelon 18. Buch. *Fürchte die Götter, o Telemach! Diese Furcht ist das größte Kleinod des menschlichen Herzen. Zugleich mit ihr werden Weisheit, Gerechtigkeit, Seelenruhe, Freude, reines Vergnügen, wahre Freiheit, süßer Überfluss und unbefleckter Ruhm dir zufallen.* Folgende deutsche Übersetzungen des Romans sind aus der Ausgabe: F. Fénelon, die Begebenheiten des Telemach, Sohn des Ulysses. Verbesserter Abdruck aus der Pariser Polyglotten = Ausgabe bei Baudry 1837, Zwei Theile in einem Bande. Wien (Mich. Schmidl's Witwe und Ign. Klang) 1840. entnommen. Ebenda, 24. Buch.

Dem Herzog von Burgund werden mit Salent und Bätika zwei ideale Staaten vor Augen geführt. Dass das Regieren eines Staates eine schwere Aufgabe ist, zeigt Fénelon anhand von Salent, das von König Idomeneus beherrscht wird.

Idomeneus ist im Grunde seines Herzens ein guter Mensch, jedoch Stolz, Ruhmsucht und falsche Berater haben seinen Staat in den Ruin getrieben. Anstatt sich um das Wohl des Volkes zu sorgen, baut er prachtvolle Paläste und gerät in Streit mit seinen Nachbarn, sodass die Stadt in Luxus erstickt, während die Bevölkerung hungern muss. Mentor kommt zur rechten Zeit und hilft ihm wahren Ruhm zu erlangen. Telemach gibt er den Rat:²⁷

*Fuyez la mollesse, le faste, la profusion; mettez votre gloire dans la simplicité; que vos vertus et vos bonnes actions soient les ornements de votre personne et de votre palais; qu'elles soient la garde qui vous environne, et que tout le monde apprenne de vous en quoi consiste le vrai honneur.*²⁸

Bätika hingegen ist von Natur aus gesegnet. Es besitzt einen fruchtbaren Boden, sanfte Sommer und milde Winter. Die Bewohner führen ein einfaches glückliches Leben, für sie hat Luxus keine Bedeutung, Gold und Silber haben den gleichen Wert wie Eisen. Es gibt keine Polizei, keine Richter und keine Könige.

Das Fundament eines Staates sollte die Sittlichkeit sein, eine Durchdringung des Staates mit Moral. Erst dann ist es den Bürgern möglich, in Glückseligkeit zu leben und es kann innere und äußere Sicherheit und Stabilität erlangt werden. Zu Ende der „Abenteuer des Telemach“ wiederholt Fénelon die wichtigsten Anregungen für den Herzog von Burgund.

²⁷ Mohr 1971, S. 66.

²⁸ Fénelon 1968, 18. Buch. *Fliehe die wollüstige Trägheit, den Prunk, die Verschwendung: Setze deinen Ruhm in die Einfalt der Sitten. Deine Tugenden und wohltätigen Handlungen seien der Schmuck deines Palastes und die Wache, die deine Person umgibt, und aus deinem Beispiel lerne die Welt, worin die wahre Ehre besteht.* (Übersetzung: Fénelon 1840, Buch 24.)

3.2. Der Einfluss des „Telemach“ im deutschsprachigen Raum

Leo Just schreibt in seinem Aufsatz über „Fénelons Wirkung in Deutschland“, *kein französischer Autor vor Voltaire hat eine solche Breiten- und Tiefenwirkung außerhalb Frankreichs erzielt wie der Erzbischof von Cambrai.*²⁹

Die vollständige französische Ausgabe der „Abenteuer des Telemach“ erschien im August 1699 bei Adrian Moetjens in Haag und ohne Verlegernamen in Paris.³⁰ Bereits ein Jahr später lag der Abenteuerroman in deutscher Übersetzung von August Bohse³¹ auf, der unter dem Pseudonym „Talander“ schrieb (Abb. 2). Das Werk, das er dem Kurprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen widmete, erschien in Breslau mit dem Titel „Staatsroman“. Die Bezeichnung macht deutlich, dass Bohse im „Telemach“ eine politisch-pädagogische Schrift sah. Diese erste im Großen und Ganzen getreue Übersetzung fand jedoch kaum Anklang bei den Zeitgenossen.

Größere Breitenwirkung erzielte der „Telemach“ in Versform, aus dem Jahre 1727, von Benjamin Neukirch.³² Der Autor war wie Fénelon als Prinzenzieher tätig. Er verfasste die Schrift für den Erbprinzen Karl Wilhelm Friedrich von Ansbach. Seit Benjamin Neukirch zählten „Die Abenteuer des Telemach“, im deutschsprachigen Raum, für lange Zeit zum allgemeinen Bildungsgut.

Nicht nur zur Prinzenziehung, sondern ausdrücklich an *Personen von allerlei Stande*³³ richtet sich die Schrift Ludwig Ernst von Faramond³⁴ mit dem Titel „Die seltsamen Begebenheiten des Telemach, in einem auf die wahre Sitten- und Staatslehre gegründeten, angenehmen und sinnreichen Helden-Gedichte“. Die zwischen 1733 und 1788 neunmal aufgelegt wurden.

²⁹ Just 1953, S. 35 ff.

³⁰ Ebenda, S. 39. ff. Zu den deutschen Telemachübersetzungen siehe vorliegende Arbeit: Abschnitt: X. Bibliografie, deutsche Telemachübersetzungen im 18. Jahrhundert.

³¹ August Bohse (1661 – 1730), zu August Bohse siehe: E. Schubert, August Bohse genannt Talander. Ein Beitrag zur Geschichte der galanten Zeit in Deutschland, in: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, Bd. 27, Breslau 1911.

³² Benjamin Neukirch (1665 -1729). Neukirch verfasste eine freie Bearbeitung des Telemach in Versform mit dem Titel „Die Begebenheiten des Prinzen von Ithaka oder der seinen Vater Ulysses suchende Telemach“. Erstmals 1727 in Onolzbach erschienen. Die vollständige Ausgabe wurde im Jahre 1739 in Ansbach veröffentlicht. Das Werk ist in 24 Bände gegliedert.

³³ Aus der Vorrede des Werks Ludwig Ernst von Faramond „Die seltsamen Begebenheiten des Telemach, in einem auf die wahre Sitten- und Staatslehre gegründeten, angenehmen und sinnreichen Helden-Gedichte“ aus dem Jahre 1755.

³⁴ Ludwig Ernst von Faramond eigentlich Philipp Balthasar Sinold, genannt „von Schütz.“ (1657 - 1742). Verfasser von Satiren, Erbauungsschriften und geistlichen Liedern.

„Die Abenteuer des Telemach“ blieben somit nicht nur der Prinzenerziehung vorbehalten.³⁵ In den Schulen wurde der Roman unter anderem zum Erlernen der französischen, italienischen und lateinischen Sprache zur Hand genommen. Wobei die Schriften meist bilingual, oder mit Kommentierungen in Deutsch herausgebracht wurden. Die Verwendung als Schulbuch trug nicht zuletzt zu dessen ungewöhnlicher Verbreitung bei.

Dem „Telemach“ als Lehrmittel kommt der Ausgabe Josef Anton Ehrenreichs eine bedeutende Rolle zu.³⁶ Seine Schrift wurde von Eckhardt als die Vulgata des Telemachs für Deutschland und Österreich bezeichnet.³⁷ Das Werk wurde bis ins 19. Jahrhundert hinein für didaktische Zwecke genutzt. Durch die lateinische Übersetzung des Jesuiten Gregor Trautwein fand der Abenteuerroman auch Einzug als Schulbuch in den Jesuitenkollegien.³⁸ Der „Telemach“ Johann Wilhelm Meigens³⁹ des Jahres 1827 hat, so Leo Just, die vorhergehenden Ausgaben verdrängt, und konnte seine führende Stellung unter den Telemachbearbeitungen bis Mitte des 19. Jahrhunderts innehalten.

Auch die geistlichen und politischen Schriften Francois Fénelons waren im deutschsprachigen Raum weit verbreitet, jedoch nicht in dem Maße wie die Abenteuer des Telemach. Dem Kaiserhaus in Wien waren die Schriften des Erzbischofs von Cambrai gut bekannt.⁴⁰ Maria Theresia besaß einige Briefe Fénelons an die Comtesse de Gramont. Von ihrem Sohn, Joseph II., ist überliefert, dass er bei seiner Frankreichreise im Jahre 1777 in der Pariser Akademie eine Lobesrede auf Fénelon gehalten hatte.

³⁵ Just 1953, S. 45 ff.

³⁶ Der „Telemach“ Josef Anton Ehrenreichs erschien 1732 in Stuttgart in zwei Bänden. Weitere Auflagen im Verlag Wohler zu Ulm 1751, 1760 und 1762. Im Jahre 1769 wurden die Kommentierungen vom Pfarrer Johann Ludwig Köhler überarbeitet. Die Ausgabe wurde 1783 und 1798 neu aufgelegt. Nachrucke wurden in Wien und Linz im Jahre 1782, 1795, 1811 und 1812 gefertigt.

³⁷ A. Eckhardt, *Télémaque en Hongrie*, in: *Revue des Etudes hongroises et finno-ongriennes*, Paris 1926, S. 166f.

³⁸ Gregor Trautwein (1711 – 1785). Die Ausgabe des „Telemachus“ erschien 1744.

³⁹ Johann Wilhelm Meigen (1764 – 1845).

⁴⁰ Just 1953, 49f.

4. Resümee

Francois Fénelons „Die Abenteuer des Telemach“ waren ursprünglich als ein Leitfaden für die Erziehung des Herzogs von Burgund gedacht. Durch die Indiskretion eines Kopisten wurden das Werk im Jahre 1699 publiziert und brachte den Erzbischof von Cambrai in eine höchst missliche Lage, denn die französische Hofgesellschaft las darin eine Kritik an der Regierung Ludwigs XIV. Der König sah sich veranlasst Fénelon auf sein Erzbistum zu verbannen.

Francois Fénelons didaktische Methoden, die auf dem spielerischen Erlernen ohne Zwang basieren, waren für die damalige Zeit revolutionär. Da sie sich auch in der Praxis bewährten, erfreuten sich seine Schriften großer Beliebtheit. Das Ziel des Autors war es, einen gerechten, weisen, aber vor allem christlichen Herrscher zu erziehen, der sich nicht von materiellen Gütern verführen lässt, sondern das Wohl seines Volkes über das seine stellt und sich als Vater der Nation sieht. Die Ratschläge werden mit Hilfe von Vergleichen geschickt in der Geschichte des jungen Telemach verpackt, der sich auf die Suche nach seinem Vater Ulysses begibt und dabei unzähligen Gefahren und Verlockungen begegnet. Die Stelle des Erziehers nimmt im Werk Minerva, die Göttin der Weisheit, ein.

Der Abenteuerroman erfreute sich nicht nur in Frankreich großer Beliebtheit, bald gehörte er zum allgemeinen Bildungsgut in ganz Europa. Bereits ein Jahr nach seiner Veröffentlichung wurde er ins Deutsche übersetzt.

Die pädagogischen Schriften Fénelons, die als oberstes Gebot die Gottesfurcht propagieren, lassen sich gut mit dem Fürstenspiegel der Habsburger, dem „Princeps in Compendio“ in Verbindung bringen. „Die Abenteuer des Telemach,, dürfen nicht nur aus dem Gesichtspunkt der Unterhaltungsliteratur gesehen werden. An erster Stelle steht der didaktische Gedanke, der sich im Werk manifestiert. Es werden die Tugenden, die einem christlichen Herrscher zu eigen sein sollten, aufgezeigt. Der Roman geht mit dem Herrscherideal der Habsburger einher, die sich als von Gott gewollte Regenten auf Erden sahen. Der „Telemach“ als Tugendsspiegel eignet sich hervorragend als Mittel der Propaganda, wie auch die alttestamentarischen Könige, oder die römischen Kaiser hierfür genutzt wurden. Mit jenem Hintergrund wird auch die Wandteppichserie der Klosterresidenz Karls VI. in Augenschein genommen.

III. Die Klosterresidenz Kaiser Karls VI.

1. Die Kaiserzimmer in Klosterneuburg

Das nahe bei Wien gelegene Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg wurde von Kaiser Karl VI. als Sitz seiner Residenz auserwählt. Ausschlaggebend dafür waren mit großer Wahrscheinlichkeit das Grab des Heiligen Leopold⁴¹, des Stifters und der in der Schatzkammer des Klosters verwahrte Erzherzogshut. Die Habsburger erwiesen dem Heiligen alljährlich am 15. November ihre Reverenz in der Stiftskirche.⁴² Als Vorbild für die Klosterresidenz diente der spanische Escorial⁴³ Philipps II. Über die Intention des Bauwerks schreibt Floridus Röhrig:

*Klosterneuburg sollte eine Manifestation der alten Herrscheridee werden, wie sie die mittelalterliche Partnerschaft von Imperium und Sacerdotium repräsentiert hatte, und die den letzten sichtbaren Ausdruck im Escorial Philipps II. gefunden hatte.*⁴⁴

Als Architekt wurde der Fortifikationsingenieur Donato Felice d'Allio beauftragt, der sich auch für die Gestaltung der Öfen, Kamine und für die Farbauswahl der Wandbespannung verantwortlich zeigte.⁴⁵ Durch den Tod des Kaisers fand das ehrgeizige Projekt ein jähes Ende, sodass sich Teile davon heute als „Barocke

⁴¹ Das Stift Klosterneuburg wurde im 12. Jahrhundert vom Babenberger Leopold III., der im Jahre 1485 heilig gesprochen wurde, gegründet. Das Grab Leopolds befindet sich im Kreuzgang in der sogenannten „Leopoldskapelle“. Mit der Klosterresidenz über dem Grab des Heiligen betonte Kaiser Karl VI. die Kontinuität seiner Herrschaft.

⁴² Zur Residenz in Klosterneuburg siehe: H. Weigl, Stift Klosterneuburg Planungs-, Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosterresidenz Kaiser Karls VI., phil. Dipl., Wien 1997., dieselbe: Die Kaiserzimmer im Stift Klosterneuburg, Programm und Ausstattung der Gemächer von Karl VI. und Elisabeth Christine, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LI, 1998, S. 115 - 144. und Floridus Röhrig, Der *Traum* vom Weltreich, in: Der Traum vom Weltreich, Österreichs unvollendeter Escorial, Ausstellungskatalog, Klosterneuburg 1999, S. 9-16.

⁴³ Zum Vorbild des Escorials in barocken Klosterresidenzen siehe: F. B. Polleroß, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: alte und moderne Kunst, H. 203, Innsbruck 1985, S. 17-27.

⁴⁴ Röhrig 1999, S. 14f.

⁴⁵ Weigl 1997, S. 92.

Baustelle“ präsentieren. Die Kaiserzimmer, die sich vom Kaisersaal im Osttrakt bis zur Prälatenstiege im Nordtrakt erstrecken, wurden zum Großteil ausgestattet.⁴⁶ Die Räume sind in Form zweier Einfiladen angelegt, die hofseitig von einem Gang flankiert werden. Über die genaue Bestimmung der einzelnen Zimmer ist nichts bekannt, auch haben sich keine Dokumente zum Programm erhalten. Wie die Gemächer der Wiener Hofburg, oder der Favorita auf der Wieden sind auch jene in Klosterneuburg einem Kanon unterworfen, je weiter man vordringt, desto privater werden die Räume. Die Zimmer der Kaiserin Elisabeth Christine sind spiegelverkehrt zu jenen Karls angelegt, in den beiden Schlafzimmern stoßen sie aneinander. Klosterneuburg nimmt, wie Huberta Weigel überzeugend darlegen konnte, eine Sonderstellung innerhalb der Residenzen Karls VI. ein, da die Ausstattung der Gemächer dezidiert auf das regierende Kaiserpaar Bezug nimmt. Im Zentrum des Ausstattungsprogramms stehen die Tugenden des Kaiserpaars, die sich vor allem in den Kaminreliefs, Öfen und Stuckreliefs manifestieren.

1. 1. Das Tafelzimmer

*[...]ein Tafelzimmer, nennet man bey einem fürstlichen Apartement dasjenige Zimmer, allwo die Herrschaft insgeheim speiset. Es muß demnach dieses Gemach einen vollkommenen schönen Raum und gutes Licht haben[...]*⁴⁷

Der kaiserliche Speisesaal der Klosterresidenz ist der dritte nördlich des Marmorsaals gelegene Raum. Er umfasst drei Fensterachsen, die parallel zum hofseitigen Gang verlaufen (Abb. 3 und 4). Die Benennung als Tafelzimmer darf aufgrund des Deckenreliefs mit der Darstellung des „Gastmahls der Königin von Saba bei Salomo“ (Abb. 5) als gesichert gelten.⁴⁸ Um das zentrale Stuckrelief sind vier Medaillons mit

⁴⁶ Ebenda, S. 53ff und S. 58. Die Entschlüsselung des Programms der Kaiserzimmer erfolgt mit Hilfe von ikonographischen und ikonologischen Vergleichen. Als Quellen dienten Cesare Ripas „Iconologia“, Münzen, Medaillen und panegyrische Schriften.

⁴⁷ Johann H. Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Halle/Leipzig 1732-1750, Bd. 41, S. 1435.

⁴⁸ Weigl 1997, S. 65f.

Personifikationen der Jahreszeiten angeordnet. Der Herbst ist durch ein Füllhorn mit Trauben und Weinlaub im Arm charakterisiert (Abb. 6), der Sommer durch ein Bündel Ähren (Abb. 7), der Frühling durch Blüten (Abb. 8) und der Winter wärmt sich an einer Feuerstelle (Abb. 9).

Im linken Eck des Raumes befindet sich ein Ofen (Abb. 10) in dessen altarförmigen Aufbau eine Imperatorenfigur eingebunden ist, die von posauneblasenden Engeln mit Lorbeerkränzen bekrönt wird. Der kuppelförmige Abschluss des Ofens ist mit Trophäen besetzt.

An den Wänden des Raumes sind jene sieben Tapisserien des Wirkerateliers Leyniers aus Brüssel angebracht, die Gegenstand dieser Arbeit sind. Im folgenden Abschnitt steht die Tapisserieerzeugung in Brüssel im Fokus der Betrachtung.

IV. Die Tapissiererezeugung im 18. Jahrhundert in Brüssel

Im „Zedler-Lexicon „werden Tapissereien wie folgt definiert:

Tapeten, Tapete, Tapet, Tappezerey, heissen diejenigen Bekleidungen der Wände, welche man heut zu Tage anstatt des Tafelwerks in den Putzstuben und Prunkzimmern zu gebrauchen pflegt. Es bestehen diese entweder aus bunten seiden, oder halbseiden und wollen, oder ganz wollen, ungleichen man zumahl mit einem leinenen Garn untermengten allerley Figuren gewirkten Teppichen.⁴⁹

Aufgrund der langwierigen und kostenintensiven Produktion waren Wandteppiche als Luxusgut ausschließlich einer zahlungskräftigen Käuferschicht vorbehalten und als vorrangig repräsentatives Medium unverzichtbarer Bestandteil im herrscherlichen Zeremoniell.⁵⁰ Jedoch auch der praktische Nutzen als Kälteschutz und ihre Mobilität dürfen nicht außer Acht gelassen werden, denn nicht jedes Schloss war mit Wandteppichen ausgestattet.

Andere hingegen [Schlösser], die nur bisweilen besucht werden, sind nicht stets ausmeublirt, und bey diesen pflegen die Fürstlichen Hof=Tapezierers voraus geschicket zu werden, wenn sich die Herrschaft auf denselben eine Zeit lang aufhalten will.⁵¹

So war es möglich die Tapissereien beliebig, den Anlass entsprechend zu variieren. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam es in Mode diese wandfest in Holzvertäfelungen einzusetzen.

⁴⁹ Zedler-Lexicon, Bd. 41, S. 1771f.

⁵⁰ Brassat 1992, S. 29ff. Über die Funktion von Tapissereien siehe auch: Zedler-Lexicon 1732-1750, Bd. 41, S. 1771.

⁵¹ Ebenda, Bd. 22, S. 775.

Das goldene Zeitalter der Tapissiererezeugung war in Brüssel im 16. Jahrhundert, damals hatte die Stadt die Vorrangstellung in den Niederlanden inne.⁵² Die darauf folgende schwierige, durch kriegerische Ereignisse bestimmte Lage, konnte sich erst allmählich durch den zwölfjährigen Waffenstillstand zwischen Spanien und den Generalstaaten erholen, sodass im 17. Jahrhundert die Tapissiererezeugung neuerlich einen Aufschwung verzeichnen konnte. Aus ökonomischen Gründen schlossen sich einige Wirker zu Manufakturen zusammen, wie auch die Ateliers Reydam und Leyniers. Damit die Manufakturen dem Wunsch der Käufer nach rascher Lieferung nachgehen konnten, wurde die Brüssler Pant⁵³ gegründet. In ihr wurden die Wandteppiche einer eingehenden Prüfung unterzogen, diese mussten vorschriftsmäßig mit der Wirkersignatur und der Städtesignatur versehen sein. Im Falle Brüssels ist dies ein kleines rotes Wappenschild zwischen zwei „B“ (Abb. 11). Aufgrund der strengen Kontrollen, es wurde darauf geachtet, dass die Teppiche gleichmäßig gearbeitet wurden, sich nicht verzogen und keine nachträglichen Übermalungen aufwiesen, standen Erzeugnisse aus Brüssel für höchste Qualität. Falls es den Meistern gelang die Auflage von zwei großen Teppichfolgen pro Jahr zu erbringen, konnten sie gewisse Vorzüge wie die Befreiung aus dem Wachdienst in Anspruch nehmen. Über das hohe Ansehen der Wirker gibt ebenfalls das „Zedler-Lexicon“ Auskunft:

*In den gegenwärtigen Zeiten kann man wohl sagen, dass die Tapeten = Weber = und nun auch Mahlerey, bey uns dermassen hochgestiegen dass kaum glaublich, ob selbige höher zu treiben seyn möchte.*⁵⁴

Im 18. Jahrhundert findet die Wandteppicherzeugung in Brüssel jedoch ihr jähes Ende. Die missliche wirtschaftliche Lage der Tapissierewerkstätten in den Niederlanden dürfte

⁵² D. Heinz, Europäische Tapissiererkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen, Wien, Köln, Weimar, Böhlau 1995. S. 15ff. Siehe auch: R. Bauer, Die Tapissiererkunst des 18. Jahrhunderts, in: Wohnen im Schloss. Tapissieren, Möbel, Porzellan und Kleider aus drei Jahrhunderten, Ausstellungskatalog (Schloss Halbturn), Eisenstadt 1991, S. 26ff.

⁵³ Die Pant in Brüssel wurde 1655 gegründet, jene in Antwerpen im Jahre 1551. Es war durchaus üblich Tapissieren auf Vorrat zu produzieren. Diese wurden in der Pant gelagert, einer Institution die nebst als Lagerhaus als Ausstellungsraum und Verkaufshalle diente. In der Pant wurden Kredite vergeben, die die Vorratproduktion erst ermöglichten um Material und Arbeitskräfte bezahlen zu können, siehe: Bauer 1991, S. 27.

⁵⁴ Zedler-Lexicon, Bd. 41, S. 1772.

den Habsburgern bekannt gewesen sein, da diese mit regelmäßigen Großeinkäufen die Ateliers zu unterstützen versuchten.⁵⁵

⁵⁵ Heinz 1995, S. 226. und T. Campbell, *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, New York 2007, S. 114.

V. Die Tapisserien im Tafelzimmer der Klosterresidenz

1. Problemstellung, Literatur- und Quellenlage

Francois Fénelons Werk „Die Abenteuer des Telemach“ waren im achtzehnten Jahrhundert neben „Don Quixote“ einer der meist gelesenen Romane seiner Zeit. So verwundert es nicht, dass auch die Wirkerateliers dieses Sujet aufgriffen. Insbesondere von den Brüssler Wandteppichen angetan waren das englische Königshaus und der Kaiserhof in Wien. Auch im Tafelzimmer der Residenz Kaiser Karls VI. in Klosterneuburg befindet sich eine „Telemachfolge“ mit sieben Tapisserien.

Die Ausstattung der Kaiserzimmer in Klosterneuburg musste rasch von statten gehen.⁵⁶ Im Jahre 1730 wurde mit dem „Donau-Escorial“ begonnen, bereits neun Jahre später bewohnten Karl VI. und Elisabeth Christine erstmals die Räumlichkeiten. Fünf Jahre nach Baubeginn wurde mit der Ausstattung der Gemächer begonnen.

Die immense Breitenwirkung des „Telemach“ wurde bereits aufgezeigt, diese beschränkte sich nicht nur auf literarischer Ebene, sondern griff auf alle Künste über. Durch die mehrfache Auflage einer Serie wurden im 17. und 18. Jahrhundert auch Tapisserien wie Grafiken als Mittel der Kommunikation und der Propaganda genutzt.

Als Beispiel wurde die Klosterneuburger Folge gewählt, da sie sich durch mehrere Faktoren auszeichnet. Einzigartig im Vergleich zu anderen „Telemachserien“ ist, dass die Tapisserien im 18. Jahrhundert wandfest im Tafelzimmer montiert wurden und sich seit jeher dort befinden, außerdem ist die Serie die noch Größte erhaltene mit sieben von neun Wandteppichen.⁵⁷

⁵⁶ Weigl 1997, S. 9 und S. 83. Aufgrund der Aufzeichnungen des Bauamtes die beinahe vollständig vorliegen, nur die Jahre 1736 und 1737 sind lückenhaft, lassen sich die Ausstattungsarbeiten gut nachvollziehen. In den Kaiserzimmern wurde mit den Holzarbeiten begonnen, die Öfen, Kamine und Stukkierungen folgten. Die Verantwortung lag in den Händen des Architekt Donato Felice d'Allio.

⁵⁷ Da es sich bei Textilien um mobile Ausstattungsgegenstände handelte, kann nur in wenigen Fällen eruiert werden wo diese ursprünglich angebracht waren.

In diesem Kapitel wird die Breitenwirkung der „Telemachserie“ aus dem Leyniers Konzern zu untersuchen sein, wer die Käufer der Folgen waren, wo sich heute noch Exemplare erhalten haben und wie die Tapisserien in Klosterneuburg chronologisch einzuordnen sind. Das Hauptaugenmerk wird auf den drei in Österreich erhaltenen Folgen, im Kunsthistorischen Museum in Wien, im Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg, und einer Serie die sich ehemals im Palais Attens in Graz befand, liegen.

Frühe Erwähnung finden die Tapisserien in Klosterneuburg bei Karl Drexler, Berthold Cernik und Wolfgang Pauker, die in der Serie ursprünglich Szenen aus dem „Dido und Aeneas-Mythos“ sahen, dass es sich hierbei um die „Abenteuer des Telemach“ handelt wurde 1927 von Marthe Crick-Kuntziger erkannt.⁵⁸

Erstmals ausführlich mit den Klosterneuburger Wandteppichen hat sich Erwin Neumann im Jahre 1964 befasst, neben der Provenienz und der Ikonografie hat der Autor aus einer Abschrift des „Mémoire de Grois/Gois“ zitiert.⁵⁹ Dieses Dokument befindet sich in Privatbesitz der Familie Crick in Brüssel und listet all jene Serien auf, die zwischen 1712 und 1734 vom Leyniers Konzern verkauft wurden. Seit Neumann wurden keine Forschungen explizit zur Folge in Klosterneuburg angestellt. Jüngste Ergebnisse stammen von Koenraad Brosens. Er hat in seinem Werk über das Leyniers Atelier bereits den Versuch der Vervollständigung der Serie unternommen, wobei dieser nähere Betrachtung verdient und in Frage gestellt werden muss. Hierzu wird eine zweite „Telemachfolge“, jene des de Vos/Auwerx Ateliers, zu Rate gezogen.

⁵⁸ K. Drexler, Das Stift Klosterneuburg, Wien 1894, S. 181. B. Cernik, Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarren, Wien 1914, S. 54. W. Pauker, Das Stift Klosterneuburg und seine kunst- und kulturgeschichtlichen Sehenswürdigkeiten, Wien 1936, S. 137. und M. Crick-Kuntziger, The Tapestries in the Place of Liège, in: The Burlington Magazine, Bd. 50, 1927, S. 177.

⁵⁹ Neumann, 1964, S. 139–153. Als Quelle diente Neumann eine Abschrift des „Mémoire de Grois/Gois“. Dieses wurde erstmals bei A. Reydam, Les Reydam, tapissier bruxellois, in: Annales de la Société d' Archéologie de Bruxelles, Vol. 22, 1908, S. 104ff. publiziert. Die Abschrift ist jedoch, wie bereits Marthe Crick-Kuntziger hinwies, nicht ohne Fehler. Crick-Kuntziger 1927, S. 177. Zu letzt wurde das Manuskript bei Koenraad Brosens veröffentlicht: K. Brosens 2004, S. 249-259.

2. Provenienz

Die Provenienz der „Telemachserie“ in Klosterneuburg weist einige Lücken auf. Gewiss ist, dass die Tapisserien aus dem Nachlass des Grafen Adolf Bernhard Martinitz⁶⁰, am 5. Juli 1735 oder 1736 um 7000 fl. angekauft wurden.⁶¹ Als Vermittler diente der Wiener Goldschmidt Johann Caspar Holbein⁶², der neben Klosterneuburg auch für andere Stifte tätig war. Somit wurde der Auftrag nicht direkt an ein Wirkeratelier, oder einen deren Vertreter erteilt, sondern man griff auf Wandteppiche in unmittelbarer Nähe zurück. Grund hierfür ist wahrscheinlich die kurze Ausstattungszeit von nur vier Jahren, die man zur Verfügung hatte.

Wer für die Auswahl der Tapisserien verantwortlich war ist nicht bekannt. Es könnte jedoch sein, dass diese in den Zuständigkeitsbereich des Architekten Donato Felice d'Allio fielen, dem, wie aus einer Spezifikation des Jahres 1737 hervorgeht, auch die Wahl der Wandbespannung unterlag.⁶³ Von der Samt- und Damastbespannung der Kaiserzimmer haben sich Musterstücke im Archiv des Stifts Klosterneuburg erhalten (Abb. 12).

Dem Zeremonialprotokoll ist zu entnehmen, dass Im Jahre 1739 das Kaiserpaar erstmals die bereits *prächtigen spälierte zimmer bezogen* hat.⁶⁴ Die Auskleidung der Räume mit Textilien dürfte jedoch erst kurz vor dem Besuch Karls und Elisabeth

⁶⁰ Graf Adolf Bernhard Martinitz, wurde 1680 in Böhmen geboren, gestorben am 27. Juli 1735 in Wien, Staatsmann und Vertrauter des Kaisers, Ritter des Ordens vom goldenen Vlies; verheiratet mit Maria Elisabeth Martinitz, die einzige Tochter lebte und starb unter den Namen Maria Domenica als Nonne im Kloster von St. Anna in Wien. K. von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben, Wien 1856-1891, Bd. 17, S. 43f.

⁶¹ Berthold Cernik nennt den 5. Juli 1735 siehe: B. Cernik, Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Geschichtliche Daten, Wien 1958, S. 60. Wolfgang Pauker hingegen den 5. Juli 1736. Pauker 1936, S. 135. Die Dokumente hierfür waren in Stiftsarchiv Klosterneuburg nicht auffindbar. Huberta Weigl berichtet von einem handschriftlichen Vermerk aus dem Jahre 1951 der von einem Ankauf eines Baldachins (der Baldachin und die Tapisserien wurden zur gleichen Zeit erworben) im Jahre 1736 spricht (StAK1, HS. 25, 17. Dezember 1951). Weigl 1997, S. 60. Es darf angenommen werden, dass die Gräfin Maria Elisabeth Martinitz den Nachlass nicht vor dem Tod ihres Mannes veräußerte und die Tapisserien daher 1736 angekauft wurden. Neumann 1964, S. 141.

⁶² Kaspar Holbein, Goldschmidt, geb. in Schwäb.-Gmünd, stirbt 1742 in Wien, war für verschiedene Stifte tätig, für das Stift der regul. Chorherren von St. Dorothea in Wien, für das Stift Klosterneuburg, Herzogenburg u.s.w. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste, Bd. 17, S. 357. und Neumann 1964, S. 141.

⁶³ StAK1, N.R. fol. 245, Nr. 67. *Specification deren Von Herrn Allio dargewiesenen Somat und Damast Muster sambt den Preisen*. Zitat entnommen bei: Weigl 1997, S. 91. Hinweis darauf auch bei: Pauker 1907, S. 80.

⁶⁴ Wien, HHStA, ZAProt. 17, fol.77.

Christines erfolgt sein, denn die dafür zuständigen Tapezierer scheinen erst ab 1739 in den Rechnungsbüchern auf.⁶⁵ Es sind dies Martin Weiskampf, kaiserlicher Obertapezierer in Wien im Jahre 1739 und Hans Michael Pogner, Tapezierergeselle von 1739–1740.⁶⁶

3. Ikonografie

Wie aus der Provenienz der „Telemachserie“ hervorgeht wurden diese nicht eigenes für die Klosterresidenz in Auftrag gegeben, daher war es erforderlich die Tapisserien den Gegebenheiten im Tafelzimmer anzupassen und diese zurechtzuschneiden beziehungsweise einzunähen.

Auch die der Erzählung entsprechende Abfolge der Darstellungen konnte nicht eingehalten werden.⁶⁷ Auf „Das Gastmahl der Calypso“, der nördlichen Schmalseite des Raumes, folgen an der Längsseite die Tapisserien „Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen“, „Cupido versucht das Herz Telemachs für Calypso zu entflammen“ und „Telemach rettet das Leben Antiopes“. Bei den zuletzt genannten vier Wandteppichen wurden die senkrechten Bordüren entfernt und durch goldene, schmale Metallstreifen ersetzt. „Dem Gastmahl der Calypso“ liegt an der südlichen Schmalseite die Tapisserie mit „Telemach und Eucharis auf der Jagd“ gegenüber. Der Zyklus schließt mit den beiden hochrechteckigen textilen Bildern zwischen den Fenstern, es sind dies „Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten“ und „Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen“. In die beiden freien Felder

⁶⁵ Auflistung der beteiligten Tapezierer publiziert bei: Cernik 1958, S. 59. Im Zedler-Lexicon wird die Aufgabe eines Tapeziers folgendermaßen charakterisiert: *Tapezierer/Tapissier, ein geschickter Arbeiter, der allerley Bettbehängsel, Ueberzüge von Stühlen, Ruhebetten und dergleichen, künstlich und zierlich verfertigt, Gemächer mit Tapeten bekleidet uns so weiter. An Fürstlichen Höfen pflegt ein Tapezierer in Bestallung gehalten zu werden, dem die Besorgung ietzt beschriebener Arbeit am Hofe obliegt.* Zedler-Lexicon, Bd. 41, S.1773.

⁶⁶ Unter Kaiser Karl VI. wird zwischen Obertapezierer, Untertapezierer und Tapezierer-Gehilfen unterschieden. Ab dem 21. 8. 1724 bis zum Tod Kaiser Karls VI. war Martin Christoph Weiskampf Obertapezierer. Als Untertapezierer werden Johann Partmann (von 14.1.1722 bis 24. 8. 1739) Caspar Nerracher (1. 6. 1732 bis zum Tod des Kaisers) und Peter Tratter (5.2. 1740 bis 1740) genannte. Sie unterstanden dem Obersthofmeisterstab. Siehe zum Hofstaat Kaiser Karls: R. Topka, Der Hofstaat Kaiser Karl VI., phil. Diss. (maschinschr.), Wien 1954.

⁶⁷ Neumann 1964, S. 146.

an den Ecken zwischen Fenster und Tür wurden zwei Ölgemälde auf Gobelinstoff vom Wiener Maler Georg Fischhof⁶⁸ aus dem Jahre 1893 eingefügt (Abb. 13 und 14.)

Für ein besseres Verständnis des Romans werden die Tapisserien weitgehend nach der Abfolge der Erzählung vorgestellt.

„Das Gastmahl der Calypso“ (Abb. 15)

(Fénelon, 1. Buch)

Bezeichnet: rechts unten mit V. LEYNIERS.

Maße: 353 x 529 cm⁶⁹

An der linken Seite beschnitten oder eingenäht⁷⁰

Inv. Nr.: KG 273 E

Telemach begibt sich auf die Suche nach seinem Vater Ulysses, der seit dem trojanischen Krieg nicht mehr in seine Heimat Ithaka zurückgekehrt ist. In Ungewissheit ob dieser noch am Leben ist, tritt der Jüngling die gefährliche Reise an. Sein engster Begleiter ist Minerva, die Göttin der Weisheit, in Gestalt Mentors. Die beiden erleben unzählige Abenteuer bis sie nahe der Insel Ogygia, die von Calypso und ihren Nymphen bewohnt wird, Schiffbruch erleiden. Calypso, die zuvor sieben Jahre Ulysses beherbergt hat, erkennt in Telemach sogleich den Sohn ihres Geliebten, den sie schweren Herzens gehen lassen musste. Sie lädt die Gestrandeten zum Gastmahl ein und bittet sie von ihren Abenteuern zu erzählen.

Der Wandteppich in Klosterneuburg zeigt das Gastmahl bei Calypso. Telemach und Mentor haben ihr gegenüber an der Tafel Platz genommen, währenddessen einige Nymphen das Mahl vorbereiten, andere wiederum musizieren. Im Hintergrund, etwas abseits der Gesellschaft, ist das sinkende Schiff der beiden Reisenden zu erkennen.

Die „Telemachserie“ aus dem Leyniers Atelier zeichnet sich durch schlanke, im Verhältnis zur Landschaft eher kleine Figuren aus. Das Hauptereignis spielt sich im Vordergrund ab, der Hintergrund wird meist durch Nebenszenen bereichert.

⁶⁸ Georg Fischhof (1859 – 1914), Portrait-, Figuren- und Landschaftsmaler in Wien, studierte Baufach und danach an der Wiener Kunstgewerbeschule, malte hauptsächlich Imitationen alter Tapisserien auf sogenannten Gobelinstoff. Derartige Wandbilder finden sich unter anderem im Palais des Grafen von Seldern, in den Gemächern des Grafen Camillo Rasumofsky in Troppau und im Stift Klosterneuburg. Thieme-Becker Lexikon, Bd. 12, S. 51.

⁶⁹ Die Maße der Klosterneuburger Folge wurden von: Erwin Neumann 1964, S. 144ff. übernommen.

⁷⁰ Ob die Tapisserien eingenäht oder beschnitten wurden lässt sich ausschließlich durch eine Analyse der Rückseite klären.

„Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen“ (Abb. 16)

(Fénelon, 2. Buch)

Bezeichnet: rechts unten mit V.L.

Maße: 357 x 246 cm; Am rechten Rand des Mittelbildes beschnitten oder eingenäht

Inv. Nr.: KG 273 F

Calypso findet Gefallen an Telemach und drängt ihn immer wieder aufs Neue von seiner Reise zu erzählen. Er berichtet den Nymphen von seiner Gefangenschaft beim ägyptischen Herrscher Sesostris, bei dem er für einige Zeit die Herden des königlichen Hofbeamten Metophis hüten musste. Eines Tages geschieht es, dass ein hungriger Löwe in die Herde bricht. Telemach gelingt es nach langem Kampf das Ungetier in seinen Armen zu ersticken. Die Hirten, die Zeugen der Tat waren, fordern den Jüngling auf sich mit der Haut des Tieres zu kleiden.

Die Tapiserie zeigt Telemach in Hirtenkleidern, nach dem Kampf mit dem Löwen. Aufrecht, mit seinem linken Fuß auf den Kopf des Löwen und das Schwert in seiner rechten Hand, so als hätte ihm der Kampf kaum Mühe gekostet, steht der Held im Zentrum des Geschehens. Die Hirten betrachten erstaunt und bewundernd das tote Tier. Zum Zeichen des Sieges hält einer von ihnen einen Blumenkranz über das Haupt Telemachs.

„Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen“ (Abb. 17)

(Fénelon, 4. Buch)

Bezeichnet: rechts unten LEYNIERS.

Maße: 353 x 375 cm, der Bildteppich ist um eine Raumecke geführt, an der rechten Seite wurde eine Bahn abgeschnitten oder eingenäht.

Inv. Nr.: KG 273 D

Ihre Suche nach Ulysses bringt die Reisenden schließlich auch an die Küsten der Insel Zypern. Vor der Landung fällt Telemach in einen tiefen Schlaf, im Traum erscheint ihm Venus die zu ihm spricht und von den Vergnügungen und Freuden berichtet, die dem Jüngling auf ihrer Insel begegnen werden. Die Göttin fordert den Schlafenden auf ihr ein Opfer darzubringen. Auf der Insel angekommen wird Telemach sogleich von liebeshungrigen Frauen, die ihn zum Tempel der Venus führen, in Empfang genommen. Im letzten Augenblick gelingt es dem Jüngling sich der fleischlichen Begierde zu entziehen und verlässt, auf Drängen Mentors, fluchtartig die Insel. Durch die

Verweigerung des Opfers ziehen sie sich jedoch den Zorn der Liebesgöttin zu. Venus vor Wut schäumend schwört Rache.

Das textile Bild in Klosterneuburg wird um eine Raumecke geführt. Einige Frauen begleiten Telemach zum Tempel der Venus, von deren Opferaltar bereits Rauch aufsteigt. Die Unbehaglichkeit des Abenteurers ist an dessen zögernden Haltung deutlich zu erkennen.

„Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten (Abb. 18)

(Fénelon, 5. Buch)

Bezeichnet: rechts unten LEYNIERS.

Maße: 355 x 244 cm am linken Rand zwischen Bordüre und Bildfeld eine Bahn abgeschnitten oder eingenäht

Inv. Nr.: KG 273 G

Venus, zutiefst über die Verweigerung des Opfers gekränkt, schwört Rache und begibt sich auf den Weg zu Neptun, dem sie ihr Leid klagt und bittet das Schiff Telemachs und Mentors in den Tiefen des Meeres zu begraben.

Die Tapiserie zeigt Venus, die von den Wolken herab steigt um sich zu Neptun zu begeben. Neben dem Gott des Meeres steht Calypso, auf deren Insel die beiden Abenteurer stranden werden. Beim Wandteppich in der Klosterresidenz ist das Geschehen kaum nachvollziehbar, da dieser zu beiden Seiten stark reduziert ist. Im Kunsthistorischen Museum in Wien hat sich eine Tapiserie erhalten, die nach demselben Karton gearbeitet wurde, jedoch einen größeren Bildausschnitt zeigt. Hier ist das Gewässer durch Meereswesen bereichert. In den Lüften schwebt der goldene, von Schwänen gezogene Wagen der Liebesgöttin. Venus ist bereits abgestiegen und gesellt sich zu Neptun und Calypso. Vom goldenen Wagen der Göttin zeugen in Klosterneuburg nur die beiden Schwäne in den Wolken. Im Hintergrund, in weiter Ferne, naht bereits das Schiff der Reisenden.

„Cupido versucht das Herz Telemachs für Calypso zu entflammen“ (Abb. 19)

(Fénelon, 6. Buch)

Bezeichnet: rechts unten mit V. LEYNIRS

Maße: 353 x 469 cm, am linken und rechten Rand je eine Bahn abgeschnitten oder eingenäht

Inv. Nr.: KG 273 C

Da sich der Reisebericht Telemachs dem Ende nähert und Calypso ihn nicht, wie einst Ulysses, verlieren möchte, greift sie zu einer List und bittet Venus um Hilfe. Die Liebesgöttin erzürnt, dass die beiden Abenteurer den Schiffsbruch überlebt haben, sendet Calypso ihren Sohn Cupido, der mit großem Entzücken bei den Nymphen aufgenommen wird. Auch Telemach schließt den kleinen Knaben in sein Herz. Cupido stiftet jedoch Verwirrung und Blindheit auf Ogygia. Der Unheil bringende Knabe entflammt, zum Verdruss Calypsos, das Herz Telemachs für die Nymphe Eucharis.

Die Tapiserie zeigt Telemach und die Nymphen spielend mit dem Kind. Venus beobachtet das Treiben ihres Sohnes aus sicherer Entfernung von einer Wolke aus. Auch Mentor betrachtet mit Argwohn, etwas abseits auf einen Stein lagernd, das Geschehen.

„Telemach auf der Jagd mit der Nymphe Eucharis“ (Abb. 20)

(Fénelon, 6. Buch)

Bezeichnet: rechts unten B  B, und V. LEYNIERS.

Maße: 357 x 424 cm

Inv. Nr.: KG 273 A

Mentor beschließt seinen Schützling aus den Fängen der Nymphen zu befreien, um die Suche nach Ulysses endlich fortsetzen zu können. Ihm sind die Empfindungen Calypsos für Telemach nicht entgangen, dieser hat jedoch ein Auge auf eine ihrer Nymphen, Eucharis, geworfen. Mit dem Mittel der Eifersucht versucht Mentor den Stolz Calypsos zu treffen und berichtet ihr von der Jagdleidenschaft Telemachs. Calypso kommt zu Ohren, dass der Jüngling die Jagd nutzt um Eucharis nahe zu sein. Voll Zorn beschließt sie eine weitere Jagd zu veranstalten an der auch sie teilnehmen wird. Als sie jedoch Eucharis, über die Venus neuen Liebreiz ausgegossen hat, sieht flieht sie ins Innere ihrer Grotte und beschließt zu ihren eigenen Gunsten, der Jagd fernzubleiben. Daraufhin bittet sie Mentor zu sich und drängt ihn zur Weiterreise, damit ihre Gastfreundschaft nicht länger in Anspruch genommen wird.

Beim Wandteppich im Tafelzimmer ist der Aufbruch zur Jagd dargestellt. Telemach und Eucharis schreiten Seite an Seite voran, ihnen folgen die Nymphen mit den Jagdhunden. Etwas abseits stehen Calypso und Mentor, den beiden Verliebten nachblickend.

„Telemach rettet das Leben Antiopes“ (Abb. 21)

(Fénelon, 17. Buch)

Bezeichnet: rechts unten mit V. LEYNIERS

Maße: 353 x 451 cm, Am rechten Rand wurde ein Stück abgeschnitten oder eingnäht. Bei der oberen Bordüre, im rechten Drittel wurde ein Stück einer Bordüre gleicher Ausfertigung ergänzt.

Inv. Nr.: KG 273 B

Mentor verhilft König Idomeneus in seinem Reich zu Frieden und Wohlstand. Als die Abreise unweigerlich bevorsteht gerät der König in große Unruhe und versucht mit allen Mitteln die beiden an sich zu binden, da er sich nicht imstande sieht ohne die weisen Ratschläge Mentors zu regieren. Idomeneus ist nicht entgangen, dass Telemach eine zärtliche Zuneigung zu seiner Tochter Antiope hegt und veranstaltet eine Jagd. Unglücklicherweise wird Antiope bei dieser von einem wilden Eber angefallen und gerät in große Gefahr. Telemach erkennt die Situation, springt vom Pferd, wirft sich auf den wilden Eber und tötet das Tier.

Die Tapiserie zeigt jenen Moment indem sich Antiope in höchster Lebensgefahr befindet. Die Königstochter ist samt Pferd zu Boden gestürzt und wird vom wilden Eber angegriffen. Der junge Held ist bereits vom Pferd gesprungen und setzt den Wurfspieß zum Todesstoß an. Die aufgebrachte Jagdgesellschaft wohnt dem Geschehen bei.

4. „Die Abenteuer des Telemach“ als Serie

„Die Abenteuer des Telemach“ erfreuten sich insbesondere in der Wirkkunst großer Beliebtheit, die Serien der Brüssler Ateliers Leyniers und de Vos finden sich in vielen Herrscherhäusern Europas wieder. Aber auch außerhalb der Niederlande griffen die Meister die Taten des jungen Helden als Motiv auf, es sind Folgen aus Beauvais und Aubusson bekannt.⁷¹

Im 18. Jahrhundert ist zu bemerken, dass die Wirkerateliers bei Zyklen zur Standardisierung und Vereinheitlichung des Angebots neigten.⁷² Neuerungen im Stil oder Inhalt wurden nur zaghaft aufgegriffen, da die Wandteppichproduktion mit einem großen Material- und Arbeitsaufwand einherging. Die Brüssler Pant ermöglichte zwar

⁷¹ H. Göbel, Wandteppiche, Teil I, Die Niederlande, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 198.

⁷² Brassat 1992, S. 102.

die Herstellung von Ware auf Vorrat, jedoch bereits eine unverkaufte Serie konnte den finanziellen Ruin eines Ateliers bedeuten. Bei der Wahl der Themen wurde auf die Vorlieben und Wünsche der potentiellen Käufer Rücksicht genommen. Literarische Themen wurden meist erst dann übernommen wenn sie ihre Brisanz und Aktualität verloren hatten. Es gab selbstverständlich auch Ausnahmen, hierzu zählt die Geschichte von „Tamerlan und Bajazet“⁷³ aber auch die „Abenteuer des Telemach“, die sehr früh in das Sortiment der Ateliers aufgenommen wurden. Im Inventar der Familie Schwarzenberg wird eine „Telemachserie“ des de Vos Ateliers bereits im Jahre 1712 genannt.

4.1. Die „Telemachserie“ [A] des Leyniers Atelier

4.1.1. Das Leyniers Atelier im 18. Jahrhundert, Geschichte und Quellenlage

Da sich die wirtschaftliche Lage in den Niederlanden im 17. Jahrhundert nur allmählich stabilisierte, schlossen sich, um ihr Fortbestehen zu gewährleisten, einige Wirkerateliers zu Konzernen zusammen.⁷⁴ Auch die Ateliers Reydams und Leyniers folgten dem Trend der Zeit. Am 26. April 1712 hielten Urbanus (1674 – 1747) und sein Bruder Daniel III. (1669 – 1728) Leyniers mit Hendrik II. Reydams (1650 – 1719) ihre Zusammenarbeit schriftlich fest.⁷⁵ Eine Kooperation der beiden Werkstätten ist bereits seit 1640 nachgewiesen. Die Gesamtleitung des Unternehmens hatte Urbanus Leyniers bis 1735 inne, danach übertrug er diese seinem Sohn Daniel IV. (1705 – 1770), der ab 1729 im Unternehmen tätig war. Das Wirkeratelier Reydams-Leyniers verband die Tapissiererei mit dem Handel, zudem gehörte dem Konzern eine hauseigene Färberei an. Unter der Leitung Urbanus Leyniers verkaufte der Konzern nicht weniger als siebenzig Serien.

⁷³ Ebenda, S. 103. Die Geschichte von Tamerlan und Bajazet hat die Demütigung der Türken durch den Mongolenfürsten Tamerlan zum Inhalt. Nachweislich wurden die Serien vorwiegend in die von der Türkenbelagerung betroffene Gebiete verkauft, wie Russland und Österreich. Siehe hierzu: Erwin Neumann, Tamerlan und Bajazet. Eine Antwerpener Tapissiererei-Serie des 17. Jahrhunderts, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, (hrsg. von Jozef Duverger), Bd. II, Gent 1968, S. 819-835.

⁷⁴ Heinz 1995, S. 204ff. Zur Geschichte des Leyniers Ateliers siehe: Brosens 2004.

⁷⁵ Vertragliche Vereinbarung publiziert bei: Brosens 2004, S. 224ff.

Zur europaweiten Verbreitung der Produkte trug nicht zuletzt die Reiselust Urbanus Leyniers bei, der von seinen Geschäftsreisen meist mit zahlreichen Aufträgen in die Heimat zurückkehrte. Die Kapazitäten der Werkstätte waren für die Bewältigung der Aufträge nicht ausreichend, weshalb diese an Manufakturen innerhalb und außerhalb Brüssels übertragen wurden. Im Leyniers Konzern fertigte man vor allem Serien mit komplizierten Figurengruppen, jedoch auch auswärtig gewirkte Exemplare tragen dessen Wirkersignatur.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfreuten sich die erfolgsversprechenden Kartons Jan von Orleys großer Beliebtheit. Von seiner Feder stammen unter anderem die „Abenteuer des Telemach“, die eigens vom Künstler für das Atelier gefertigt wurden. Ob die Kartons der „Telemachfolge“ auch an andere Werkstätten verliehen wurden ist nicht bekannt, es hat sich auch keine Serie erhalten die dies vermuten lässt.

Über die Familie Leyniers und deren unternehmerische Tätigkeiten haben sich zahlreiche Dokumente erhalten, die von Koenraad Brosens im Jahre 2004 publiziert wurden. Besonders aufschlussreich sind das „Memorieboeck“, das „Doodtboeck“ und die „Beschrijvinghe der familie Leyniers“.

Das „Memorieboeck“ beinhaltet geschichtsträchtige, sowie weniger bedeutende historische Geschehnisse, die sich zwischen 1725 und 1745 ereigneten.

Für die Familiengeschichte der Leyniers ist das „Doodtboeck“ von großer Bedeutung. Es listet Todesdaten und Grablegen der Familienmitglieder auf, nennt Witwer und Witwen und auch Bekannte und Freunde, welche zwischen 1722 und 1749 verstarben.⁷⁶

Eine für die vorliegende Arbeit unerlässliche Quellensammlung ist die „Beschrijvinghe der familie Leyniers“. Zu Beginn des Dokuments, das mit 25. Mai 1759 datiert ist, steht ein Stammbaum. Die „Beschrijvinghe“ enthalten das „Mémoire de Grois/Gois“⁷⁷, den darin einzig in französischer Sprache verfassten Text.

Das „Mémoire de Grois/Gois“ auch „Crick-Manuskript“ genannt, ist in drei Abschnitte gegliedert. Eingeleitet wird dieses mit einer Beschreibung der Färbereiwerkstätten und

⁷⁶ Das Doodtbook umfasst 153 Folios.

⁷⁷ Das anonyme und undatierte „Mémoire pour mettre à la suite d'un livre touchant l'origine de la famille des Leyniers dans les arts de la teinture et de la tapisserie“ wird im städtischen Archiv in Brüssel aufbewahrt. Es wurde bereits von Wauters 1878 genutzt um die Beteiligung des Leyniers Atelier an der Tapisserieerzeugung zu untersuchen. Siehe: A. Wauters, Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries de haute et de basse-lice de Bruxelles, Brüssel, 1878, S. 222f, 315ff, 318, 321f, und 360f.

Tapissiererezeugung des 16. und 17. Jahrhunderts. Anschließend folgt ein Inventar, das an die siebenzig Tapissierserien auflistet, welche zwischen 1712 und 1734 in Leyniers Konzern gefertigt wurden. Der dritte und letzte Abschnitt beinhaltet eine detaillierte Beschreibung des Baldachins für den portugiesischen König Johann V.

Das „Mémoire de Grois/Gois“ wurde erstmals von Ad. Reydams im Jahre 1908 publiziert.⁷⁸ Nach Angaben Daniel IV. Leyniers wurde das Memorandum von einem De Grois aus Frankreich geschrieben, der Forschungen zu seinem Buch über flämische Tapissereien anstellte. Daniel IV. Leyniers kopierte einzelne Teile des Dokuments, jedoch nur jene Passagen, die direkten Bezug auf das Leyniers Atelier nahmen. Dass der Autor des „Crick-Manuskriptes“ ein französischer Tapissierenkenner war, hält Koenraad Brosens für unwahrscheinlich. Er vermutet, dass jener de Grois mit Francisco Mendres de Gois (1670 – 1753) in Verbindung zu bringen ist, der für die Ausstattung der Räume König Johanns V. des Paco da Ribeira eine wichtige Rolle spielte. Dies würde auch die detaillierte Beschreibung des Baldachins für Johann V. erklären. Das Dokument ist nicht datiert, eine Entstehung zwischen 1735 und 1742 ist anzunehmen.

4.1.2. „Die Telemachserien“ im „Mémoire de Grois/Gois“

Wie aus dem „Mémoire de Grois/Gois“ zu entnehmen ist, wurde die „Telemachserie“ des Leyniers Ateliers von Jan van Orley entworfen.⁷⁹ Die Serie umfasst neun Wandteppiche. Es sind dies:

Tab. 1: „Telemachserie“ [A]	
(1), [A]	Das Gastmahl der Calypso (Abb. 15)
(2), [A]	Telemach und Mentor stehen Acestes im Kampfe gegen dessen Feinde bei
(3), [A]	Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen (Abb. 16)
(4), [A]	Telemach wird von den Frauen Cyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen (Abb. 17)
(5), [A]	Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten (Abb. 18)
(6), [A]	Cupido versucht das Herz Telemachs für Calypso zu entflammen (Abb. 19)
(7), [A]	Telemach auf der Jagd mit der Nymphe Eucharis (Abb. 20)

⁷⁸ Reydams 1908, S. 104ff. Das „Mémoire de Grois/Gois“ wurden von: Brosens 2004, S. 249-259 publiziert, wie auch zahlreiche andere Dokumente zum Leyniers Atelier.

⁷⁹ „Mémoire de Grois“ („Ms. Crick“), publiziert bei: Brosens 2004, S. 249 – 259.

(8), [A]	Mentor stößt Telemach ins Meer und stürzt sich selbst nach, um schwimmend der Insel der Calypso zu entfliehen (Abb. 22)
(9), [A]	Telemach rettet das Leben Antiopes (Abb. 21)

Im „Mémoire de Grois/Gois“ werden sechs „Telemachfolgen“ genannt, die im Leyniers Atelier gefertigt wurden:

Die erste vollständige Serie wurde im Jahre 1724 an den Grafen Vouvenbland nach Wien verkauft:

Il fit peindre neuf tableaux de l'histoire de Thelemaque par Jan van Orлай dont la le. tenture de tapisserie fut envoié a vienne a Mr. le comte de vourenbland representent scavoir le secour que telemaque et [blank] donnant a Aceste Roi de Thir 2. piece l'arivée de telemaque dans lille de Calipso 3. p. cupidon anime Calipso aux amour de Calipso meme 4. telemaque ala chasse d'un sanglier avec anthiope sitte d'Idemenée 5 p. telemaque a la chasse avec Eucarisse 6. Telemaque dans lille de Chipres que l'on veut forcer de faire offerande au temple de Venus 7. Venus prie neptune de metre point favorable a telemaque 8. p. telemaque jette alamas par mentor Embrassement de ses vaisseaus 9. p. telemaque captif enjette un lion devient fameux entre les bergeres la quelle tenture fut envoié en 1724. [margin:] haut 5 au ¼ cours 40 au 1/2⁸⁰

Zwei Bildteppiche ohne Bordüre gingen 1724 an Milord Chartelman nach England. Es sind diese „Telemach und Mentor stehen Acestes im Kampf gegen dessen Feinde bei“ und „Cupido versucht das Herz Telemachs für Calypso zu entflammen“:

⁸⁰ folgende Übersetzungen sind freie der Autorin:

Jan van Orley malte neun Entwürfe der Abenteurer des Telemach, eine Wandteppichserie wurde an den Grafen Vourenbland nach Wien gesandt, es sind dies Telemach und [Leerstelle] stehen Acestes König von Thir bei; 2. Stück Die Ankunft Telemachs auf der Insel der Calypso; 3. Stück, Cupido entflammt Calypso in Liebe ihrer selbst; 4. Telemach auf der Jagd mit Antiope der Tochter König Idomeneus; 5. Stück Telemach auf der Jagd mit Eucharis; 6. Telemach auf der Insel Zypern, wo man ihn drängt beim Tempel der Venus ein Opfer darzubringen; 7. Venus bittet Neptun um Rache; 8. Stück Telemach wird von Mentor ins Meer gestoßen, um von der Insel zu entkommen; 9. Stück In Gefangenschaft erlegt Telemach einen Löwen und erlangt bei den Hirten Berühmtheit, diese Serie wurde 1724 versandt [Seitenrand], Höhe 5 Ellen ¼, Länge 40 Ellen ½

Le dit urbain Leyniers fit aussi pour le milord Chartelman deux grandes piece dela meme tenture de thelemaque representant le bataille d'acestre et les cupidon qui exile Telemaque a l'amour [margin:] haut 5 au cours 20 au sans bordure⁸¹

Die dritte Folge erwarb der portugiesische Gesandte in Brüssel, Don Luiz da Cunha, für König Johann V. von Portugal:

le meme urbin Leijniers a fait par ordre de don louise da Congna ambassadeur de Portugal a Bruxelles les tentures de tapisserie suivant pour le Roi de portugal scavoir une tenture en [blank] pieces representant l'histoire de thelemaque sur les dessein dites cijdevant [margin:] haut 6 ¼ cours 66 au⁸²

Eine „Telemachserie“ wurde an den Herzog von Bournonville geliefert: *Pour le Duc de Bournonville en 1727 une tenture en [blank] piece telemaque cinq au ½ et 63 de coure⁸³*

Neun Teppiche, somit eine vollständige Serie, gelangte an den Grafen Calenberg nach Wien: *autre tenture en 9 piece de telemaque par commission du comte de Calenberg pour vienne [margin:] 5 au ¼ sur 44 de cour⁸⁴* Drei weitere Bildteppiche wurden im selben Jahr an den Grafen Calenberg gesandt, jedoch ohne Bordüre: *Comme aussij trois pieces de telemaque 5 au ¼ sur 20 au de cour sans bordure.⁸⁵*

⁸¹ *Der genannte Urbain Leynier fertigte auch zwei große Stücke dieser Serie für Milord Chartelman es sind dies, Der Kampf des Acestes und Cupido entflammt Telemach in Liebe [Seitenrand] Höhe 5 Ellen Länge 20 Ellen ohne Bordüre*

⁸² *Der selbe Urbain Leyniers machte auf Befehl von Don Louise de Congna, portugiesischer Botschafter in Brüssel, die Wandteppichfolge für den König von Portugal und zwar eine Serie mit [Leerstelle] Stücken welche die Abenteuer des Telemach darstellt nach den Zeichnungen des oben genannten [Seitenrand] Höhe 6 ¼ Länge 66 Ellen*

⁸³ *Für den Herzog von Bournonville im Jahre 1727 eine Wandteppichserie mit [Leerstelle] Stücken des Telemach, fünf Ellen ½ und 63 in der Länge.*

⁸⁴ *Weitere Wandteppiche mit 9 Stücken des Telemach in Auftrag des Grafen Calenberg für Wien, 5 Ellen ¼ zu 44 in der Länge.*

⁸⁵ *Wie auch drei Stück des Telemach 5 Ellen 1/4 auf 20 Ellen in der Länge ohne Bordüre*

4.1.3. Heute bekannte „Telemachserien“ des Leyniers Atelier

Es sind folgende „Telemachserien“ aus dem Leyniers Atelier heute bekannt⁸⁶:

Tab. 2: Klosterneuburg			
(1), [A]	Klosterneuburg, Stift, KG 273 E	353 x 539 cm	V.LEYNIERS
(3), [A]	Klosterneuburg, Stift, KG 273 F	357 x 246 cm	V.L.
(4), [A]	Klosterneuburg, Stift, KG 273 D	353 x 375 cm	LEYNIERS.
(5), [A]	Klosterneuburg, Stift, KG 273 G	355 x 244 cm	LEYNIERS.
(6), [A]	Klosterneuburg, Stift, KG 273 C	353 x 469 cm	V.LEYNIERS
(7), [A]	Klosterneuburg, Stift, KG 273 A	357 x 424 cm	V.LEYNIERS.
(9), [A]	Klosterneuburg, Stift, KG 273 B	353 x 451 cm	V.LEYNIERS

Tab. 3: Wien			
(1), [A]	Wien, KHM, XLIX/3	387 x 590 cm	
(3), [A]	Wien, KHM, XLIX/4	400 x 272 cm	V.LEYNIERS
(4), [A]	Wien, KHM, XLIX/2	395 x 453 cm	V.LEYNIERS D.L.
(5), [A]	Wien, KHM, XLIX/5	405 x 403 cm	V.LEYNIERS D.
(8), [A]	Wien, KHM, XLIX/1	400 x 335 cm	V.LEYNIERS D.L

Tab. 4: Madrid			
(1), [A]	Madrid, Patrimonio Nacional	365 x 581 cm	V.LEYNIERS D.L.
(4), [A]	Madrid, Patrimonio Nacional	367 x 430 cm	V. LEYNIERS
(8), [A]	Madrid, Patrimonio Nacional	367 x 397 cm	V.LEYNIERS

Tab. 5: Brooklyn			
(4), [A]	Brooklyn, Museum, 54.4-2A	391 x 444 cm	V.LEYNIERS D.L
(8), [A]	Brooklyn, Museum, 54.4-2B	358 x 388 cm	V.LEYNIERS D.L.
(9), [A]	Brooklyn, Museum, 53.4-2C	396 x 492 dm	V.LEYNIERS

Tab. 6: Liège			
(5), [A]	Liège, Palace	377 x 320 cm	D.LEYNIERS
(9), [A]	Liège, Palace	377 x 608 cm	

Tab. 7: Luxemburg			
(1), [A]	Luxemburg, Palais Grand-Ducal	324 x 656 cm	V.LEYNIERS D.L.
(4), [A]	Luxemburg, Palais Grand-Ducal	324 x 282 cm	V.LEYNIERS D.L.
(5), [A]	Luxemburg, Palais Grand-Ducal	324 x 196 cm	V.LEYNIERS D.L.
(6), [A]	Luxemburg, Palais Grand-Ducal	324 x 286 cm	V.LEYNIERS D.L.
(9), [A]	Luxemburg, Palais Grand-Ducal	324 x 375 cm	V.LEYNIERS D.L.

⁸⁶ Tabellen großteils von: Brosens 2004, S. 168ff. übernommen, jedoch mit Änderungen.

Tab. 8: Graz	
(1), [A]	Die Serie war nicht auffindbar.
(3), [A]	
(4), [A]	
(5), [A]	
(9), [A]	

4.1.4. Erhaltener Entwurf

Zur „Telemachserie“ aus dem Leyniers Atelier ist bis heute nur ein Entwurf Jan van Orleys und Augustin Coppens bekannt.⁸⁷ Es ist dies die Darstellung „Telemach rettet das Leben Antiopes“ (Abb. 23). Erstmals wurde dieser bei Marthe Crick-Kuntziger im Burlington Magazine 1927 publiziert. Einem Zufall ist es zu verdanken, dass diese „petit-patron“⁸⁸ in der Academie de Beaux Arts in Liège gefunden wurde. Die Federzeichnung hat eine Länge von 33,5 cm und eine Breite von 71,5 cm. Auf dem grau-blauem Papier wurden Höhungen in weiß akzentuiert und Schattierungen in Aquarelltechnik vorgenommen. Marthe Crick-Kuntziger weist darauf hin, dass sich auf der Rückseite des Entwurfs einige erklärende Worte zur Szene in flämisch befinden.

4.1.5. Die entwerfenden Künstler Jan van Orley und Augustin Coppens

Jan van Orley und Augustin Coppens zählten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den führenden Designern von Tapisserienserien in Brüssel.⁸⁹ Dass Jan van Orley die „Telemachserie“ des Leyniers Ateliers entwarf, geht aus dem „Mémoire de Grois/Gois“

⁸⁷ Crick-Kuntziger 1927, S. 177f.

⁸⁸ Der „petit-patron“ kam im 17. und 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle zu, meist von einem Maler gefertigt diente sie als Skizze für den Kartonnier, der sodann die eigentliche Arbeitsvorlage für den Webstuhl vorbereitete. Im Laufe der Jahrhunderte wurde der Einfluss des Kartonniers auf die Webvorlage immer geringer, da der Maler die Ausführung seiner Entwürfe überwachte und somit dessen Handlungsspielraum einschränkte. Zur Stellung des Kartonniers im 17. und 18. Jahrhundert siehe: D. Heinz, Europäische Wandteppiche I. Von den Anfängen der Bildwerkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Braunschweig 1963, S. 7ff.

⁸⁹ Brosens 2004, S. 108f.

hervor: *Il fit peindre neuf tableaux de l'histoire de Thelemaque par Jan van Orlaij* [...] ⁹⁰

Er arbeitete eng mit Augustin Coppens, einen Landschaftsmaler, zusammen.

Die Person und das Schaffen Augustin Coppens sind nicht vollständig erfasst.⁹¹ Es ist jedoch bekannt, dass Coppens seine Lehre beim Landschaftsmaler Franz Millet absolvierte. Als Meister wird er erstmals im Jahre 1698/99 genannt. Die beiden Künstler zeichnen neben der Serie „Der Abenteurer des Telemach“ unter anderem Entwürfe einer „Geschichte der Psyche“, die „Taten des Don Quixote“, und einen „Triumph der Götter“.

Der Werdegang Jan van Orleys ist besser erforscht.⁹² Der Künstler wurde 1664 in Brüssel geboren. Gemeinsam mit seinem älteren Bruder Richard trat er in die Fußstapfen des Vaters Pieter van Orley und wurde Patronenmaler. Sein Schaffen war sehr vielseitig, neben Entwürfen für Wandteppiche werden ihm auch zahlreiche Gemälde in Brüssel zugeschrieben.

Beim frühen Werk van Orleys ist der Einfluss französischer Künstler wie Antoine Coyppel oder Charles Le Brun erkennbar, wobei er einen eigenen Weg der Umsetzung suchte.⁹³ In Brüssel gab es um 1700 drei stilistische Tendenzen, eine einfache dekorative Kunst die sich an zeitgenössischen französischen Künstlern orientierte deren Vertreter Lodewijk Van Schoor, Ignatius de Hondt und Jan de Reyff waren, eine klassische Richtung wurde von Gerard Lairesse verfochten dessen Stil von Victor Janssens aufgegriffen wurde, und zu guter letzt eine franco-flämische barocke Orientierung der Jan van Orley zuzurechnen ist.⁹⁴

Vor der „Telemachserie“ für das Leyniers Atelier haben Jan van Orley und Augustin Coppens mit hoher Wahrscheinlichkeit eine „Telemachfolge“ für das de Vos Atelier entworfen, die zum frühen Werk der Künstler zählt und vor 1712 gewirkt wurde. An der Tapisserie „Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten“ des de Vos

⁹⁰ Ebenda, S. 255.

⁹¹ Göbel 1923, Teil 1, Bd. 1, S. 435.

⁹² Zu Jan van Orley und Augustin Coppens siehe auch: Brosens 2004, S. 102ff.

⁹³ Heinz 1995, S. 231f.

⁹⁴ Brosens 2004, S. 104.

Ateliers (Abb. 24) wird deutlich, dass die „petit patron“ in barocker Manier gezeichnet wurde. Die Szene wird von Bewegung bestimmt, die Figuren sind plastisch, monumental, sie greifen in den Raum aus. Diese Dynamik findet sich auch beim Heiligen Egidius (Abb. 25), einem Gemälde Jan van Orleys, das um 1700 entstanden ist. Aufgrund stilistischer Vergleiche mit frühen Werken der Künstler und der großen Ähnlichkeit der „Telemachserien“ vermutet Koenraad Brosens bei beiden Folgen dieselben Designer.

Im Laufe seines Schaffens gelangt van Orley zu einer klassischeren Auffassung der Figur im Sinne eines Gerard Lairesse (Abb. 26). Bei der gleichen Tapisserie des Leyniers Ateliers (Abb. 18), die in etwa zehn Jahre später zwischen 1719 und 1724 entstand, ist das Geschehen beruhigter, die Figuren sind zarter und weniger monumental. Hier tritt zugunsten der klaren Lesbarkeit die Dynamik in den Hintergrund.

4.1.6. Die „Telemachserien“ in Österreich, Versuch einer chronologischen Einordnung

In Österreich sind heute drei „Telemachserien“ bekannt, jene sieben Tapisserien im Stift Klosterneuburg, die fünfteilige Serie im KHM in Wien und eine aus mehreren Wandteppichen bestehende Folge, die sich ehemals im Palais Attems in Graz befand. Die chronologische Einordnung der Tapisserien gestaltet sich als schwierig, da sich kaum schriftliche Quellen erhalten haben. Aus dem „Mémoire de Grois/Gois“ ist zu entnehmen, dass drei „Telemachserien“ nach Wien gesandt wurden, eine an den Grafen Vouvenbland im Jahre 1724, die zweite Serie an den Herzog von Bournonville 1727, und eine dritte Folge 1728 an den Grafen Cahlenberg, die durch eine Nachsendung von drei Tapisserien ergänzt wurde.⁹⁵

⁹⁵ Brosens 2004, S. 249-259.

Klosterneuburg⁹⁶

Erwin Neumann nimmt eine Entstehung der Klosterneuburger Folge zwischen 1724, jenem Jahr in dem die erste Serie nach Wien gesandt wurde, und 1736 an, als sich die Tapisserien spätestens im Stift Klosterneuburg befanden.⁹⁷

Welche der drei Folgen des „Mémoire de Grois/Gois“ jene im Tafelzimmer sein könnte lässt er offen. Es muss zudem bedacht werden, dass im Dokument nur jene Erzeugnisse aufgelistet werden, welche zwischen 1712 und 1734 vom Konzern verkauft wurden, spätere finden darin keine Erwähnung. Die Wirkersignatur lässt darauf schließen, dass es sich bei den Wandteppichen in Klosterneuburg um eine der frühen „Telemachfolgen“ handelt. Die Tapisserien tragen die Bezeichnung „LEYNIERS“ beziehungsweise „V.LEYNIERS“. Hinweise auf die Beteiligung Daniel IV. fehlen, der ab 1729 im Unternehmen tätig war. Aufgrund dessen schlägt Koenraad Brosens eine Entstehung zwischen 1724 und 1729 vor. Somit kommen alle drei nach Wien gesandten Folgen in Betracht, wobei ungeklärt ist, wie diese in den Besitz des Grafen Martinitz gelangten.⁹⁸

Wien⁹⁹

Über die Provenienz der „Telemachserie“ des Kunsthistorischen Museums in Wien ist kaum etwas bekannt (Abb. 22, 27 und 28). Erstmals wurden die fünf Tapisserien im Jahre 1884 im Inventar der Gobelins und niederländischen Tapeten des Kaiserhauses von Ernst Birk erwähnt.¹⁰⁰ Eingehend mit den „Abenteuern des Telemach“ hat sich Rotraud Bauer im Zuge einer Ausstellung im Schloss Halbturn 1991 befasst.¹⁰¹ Sie stellte die Wiener Wandteppiche vor und setzte sie in Bezug zu den Serien in Klosterneuburg, Luxemburg, Madrid, dem Brooklyn Museum, Liège und Hlubokà. Als beteiligte Wirker nennt die Autorin Urbanus Leyniers, dessen Bruder, oder seinen Sohn Daniel.

⁹⁶ Siehe Tabelle 2.

⁹⁷ Neumann 1964, S. 150f.

⁹⁸ Brosens 2004, S. 168.

⁹⁹ Siehe Tabelle 3.

¹⁰⁰ E. R. v. Birk, Inventar der im Besitz des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländischen Tapeten und Gobelins, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Teil II, 1884, S. 170.

¹⁰¹ Bauer 1991, S. 26ff.

Zeugnis davon, dass die „Telemachserie“ in den Gemächern der Habsburger Verwendung fand, legt ein Aquarell von Johann Stefan Decker¹⁰² aus dem Jahre 1826 ab. (Abb. 29) Es ist der Speisesaal Kaiser Franz I. in der Wiener Hofburg dargestellt, hinter dem gedeckten Tisch an der Wand befindet sich die Tapiserie „Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten“.

Heinrich Göbel unternahm erste Datierungsversuche der Serie. Er sah in den Tapisseries den Restbestand der ersten Folge, die an den Grafen Vouvenbland nach Wien gesandt wurde.¹⁰³ Die These Göbels, so Erwin Neumann, beruhte wahrscheinlich auf der Annahme, dass die erste „Telemachfolge“ an den prominentesten Käufer gegangen sein muss, somit an den Kaiser nach Wien.¹⁰⁴ Die Forschungsergebnisse Koenraad Brosens lassen eine Einschränkung des Entstehungszeitraumes der Wiener Serie zu.¹⁰⁵ Die Produktion der Tapisseries 4, 5, und 8 setzte er zwischen 1729 und 1745 an. Da die Wandteppiche die Wirkersignatur „V.LEYNIERS.D.L.“ tragen, wurden diese unter Urbanus und Daniel IV. Leyniers gewirkt.¹⁰⁶ Beim Teppich Nr. 3. ist aufgrund der Wirkersignatur eine Entstehung zwischen 1724 und 1729 anzunehmen, als Urbanus Leyniers das Unternehmen alleine führte. „Das Gastmahl der Calypso“ ist unsigniert und daher nicht datierbar.

Graz¹⁰⁷

Die „Telemachserie“, die sich ehemals im Palais Attems in Graz befand, lässt einige Fragen insbesondere jenen nach ihrem Verbleib offen. Das Palais Attems wurde im Jahre 1702 von Ignaz Maria Graf Attems (1652–1732) unter Einschluss älterer

¹⁰² Johann Stefan Decker (1784 – 1844) Maler und Lithograph, Thieme-Becker Lexikon, Bd. 8, S. 524.

¹⁰³ Göbel 1923, Teil 1, Bd. 1, S. 347. siehe auch: Crick-Kuntziger 1927, S. 177.

¹⁰⁴ Neumann 1964, S. 150.

¹⁰⁵ Rotraud Bauer und Dora Heinz benennen den Bruder Uranbus Leyniers als Daniel (II.) und den Sohn als Daniel (III.) Forschungen zur Familiengeschichte der Leyniers wurden im Jahre 1988 von M. Vanwelkenhuyzen und P. de Tienne, Une famille de tapissiers bruxellois, les Leyniers, in: L'intermédiaire des généalogistes/De middelaar tussen de genealogische navorsers, 1988, Bd. 43, S. 329-355 angestellt. Aus dem Stammbaum der Familie wird ersichtlich dass es sich beim Bruder Urbanus Leyniers um Daniel (III.) und bei seinem Sohn um Daniel (IV.) Leyniers handelt.

¹⁰⁶ Brosens 2004, S. 168f.

¹⁰⁷ Siehe Tabelle 8.

Bausubstanz errichtet.¹⁰⁸ Der Graf legte damals bereits den Grundstock für eine der größten und bedeutendsten privaten Kunstsammlungen in der Steiermark. Die Sammelleidenschaft teilte er mit seinem Enkel Ignaz Maria II. (1714 - 1762), der im Zuge seiner zahlreichen Reisen nach Holland, Italien und Frankreich Kunstwerke, darunter auch Brüssler Tapisserien, erwerben konnte. Ob die Folge unter Ignaz Maria Attems, dessen Enkel, oder erst später nach Graz kam konnte auch bei der Durchsicht der Verlassenschaftsinventare der Familie des 18. Jahrhunderts nicht geklärt werden, da meist nur von Teppichen die Rede ist deren Herkunft oder Inhalt jedoch nicht näher erläutert wird.

Über das Grazer Palais und dessen kostbare Ausstattung mit Tapisserien gibt das Inventarverzeichnis der Familie Attems aus dem Jahre 1950 nähere Auskunft.¹⁰⁹ Von besonderem Interesse ist der erste Stock des Palais, dessen Räume mit Wandteppichen verkleidet waren:

Im ersten Saal, dem Tafelzimmer, befanden sich sieben Tapisserien mit Gartenszenen, im darauf folgenden Eckzimmer fünf Wandteppiche, die antikisierende Darstellungen zeigten. Ebenfalls antikisierende Themen hatten die Tapisserien des dritten Raumes zum Inhalt, wovon zwei die Wirkersignatur des Leyniers Ateliers trugen. Hierbei könnte es sich um die „Abenteuer des Telemach“ gehandelt haben. Und zu guter Letzt wird der Kindersalon genannt, indem fünf Wandteppiche mit Genre Szenen angebracht waren.

Bei der „Gobelin-Ausstellung“ im Palais Attems im Jahre 1945/46 war auch die „Telemachserie“ zu sehen.¹¹⁰ Wie aus einem Artikel der „Neuen Steirischen Zeitung“ vom 16. Dezember 1945 hervorgeht, hat sich erstmals mit der Serie der Kunsthistoriker und ehemalige Leiter des Stadtmuseums Dr. Eduard Andorfer befasst und erkannt, dass es sich hierbei nicht um französische Gobelins, sondern um Erzeugnisse aus dem Brüssler Wirkeratelier Leyniers handelt.¹¹¹ Die Tapisserien werden mit jenen des

¹⁰⁸ W. Resch (bearb.), Österreichische Kunsttopographie, Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz, die Profanbauten des I. Bezirkes, Altstadt, Bd. LIII, Wien 1997, S. 499f.

¹⁰⁹ Das Inventarverzeichnis befindet sich im Besitz des BDA für Steiermark. Die Informationen wurden dankenswerterweise vom Landeskonservator für Steiermark Dr. Christian Brugger zur Verfügung gestellt.

¹¹⁰ H. Hellmer, Gobelin-Ausstellung im Palais Attems, in: Neue Steirische Zeitung, am Sonntag den 16. Dezember 1945, Herausgegeben von der Britischen Besatzungstruppe, S. 4. Zeitungsartikel siehe Anhang. Auch Dora Heinz erwähnt die „Telemachserie“ im Palais Attems in Graz. Heinz 1995, S. 222.

¹¹¹ Ebenda, S.4.

Kunsthistorischen Museums verglichen, wobei betont wird, dass die sechsteilige Serie in Graz zwei Unikate beinhaltet, es sind diese „die Reiterschlacht von Venusia“ und „Telemach tötet den Eber“. Bei dem letzt genannten Wandteppich dürfte es sich um „Telemach rettet das Leben Antiopes“ handeln. Da weder aus dem „Mémoire de Grois/Gois“ noch bei erhaltenen „Telemachserien“ eine Reiterschlacht bekannt ist, liegt die Vermutung nahe, dass diese Darstellung nicht Teil „der Abenteuer des Telemach“ des Leyniers Ateliers ist.¹¹²

Aufgrund der Unauffindbarkeit der Folge und des fehlenden Quellenmaterials ist bei der Grazer Serie eine chronologische Einordnung nicht möglich.

4.2. Die „Telemachserie“ [B] des de Vos/Auwercx Atelier

4.2.1. Die Wirkerateliers de Vos und Auwercx

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts zählte das Wirkeratelier Iodokus de Vos zu den bedeutendsten in den Niederlanden. Im Sortiment des Ateliers befand sich eine sechsteilige „Telemachserie“, die sich aus folgenden Darstellungen zusammengesetzt haben könnte:¹¹³

Tab. 9: „Telemachserie“ [B]	
(1), [B]	Das Gastmahl bei Calypso (= Die Landung Telemachs auf der Insel der Calypso) (Abb. 30)
(2), [B]	Cupido versucht das Herz Telemachs zu entflammen (Abb. 31)
(3), [B]	Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?) (Abb. 32 und 33 ¹¹⁴)
(4), [B]	Venus fordert Neptun auf das Schiff Telemachs zu vernichten (Abb. 24)
(5), [B]	Minerva verlässt Telemach (Abb. 34)
(6), [B]	Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen (Abb. 35)

¹¹² Neumann 1964, S. 150. Eduard Andorfer betont, dass es sich bei jener Tapisserie nicht um die im „Mémoire de Grois/Gois“ genannte Szene „Telemach und Mentor stehen Acestes im Kampf gegen dessen Feinde bei“, sondern um „die Reicherschlacht von Venusia“ handelt. Andorfer berichtet außerdem, dass zwei Tapisserien vor dem Verkauf des Palais Attems bereits veräußert wurden. Die Grazer Tapisserien wurden von der Autorin nicht gesehen.

¹¹³ Heinz 1995, S. 210. Siehe zur „Telemachserie“ des de Vos/Auwercx Ateliers auch: Brosens 2004, S. 103.

¹¹⁴ Zwei Teppiche mit der Darstellung „Telemachs Kampf mit Adrastes/Acestes (?)“ wurden bei Sotheby's New York versteigert, Sotheby's NY, 13/14/15. 1. 1992, lot 544, Maße 297 x 150 cm, und Sotheby's NY, 27.10.2001, lot 213-215 (die Szene ist dreigeteilt, die Bordüre ist nicht im Original erhalten), Maße 340 x 213 cm, 343 x 386 cm und 343 x 306 cm, (Abb. 33). Bei Sotheby's werden die Tapisserien unter „Story of Achilles“ geführt. Ob eine Wirkersignatur vorhanden ist konnte nicht eruiert werden. Siehe: Brosens 2004, S. 170.

Erstmals urkundlich wird die „Telemachserie“ [B] im Inventar der Familie Schwarzenberg im Jahre 1712 erwähnt.

Heinrich Göbel berichtet von einem einzelnen Teppich „Der Landung Telemachs und Mentors auf der Insel der Calypso“ mit der Wirkersignatur „M. Devos“, der 1910 auf einer belgischen Kunstausstellung gezeigt wurde.¹¹⁵ Mark de Vos erhielt 1663 die Privilegien, von ihm sind vor allem Einzelstücke, jedoch kaum Serien bekannt. Erst unter seinem Sohn Iodokus, der im Jahre 1705 die Privilegien erhielt, verschaffte sich das Atelier internationales Ansehen und zählte, bis zu seiner Schließung im Sommer 1732, zu den leistungsfähigsten der Brabanter Hauptstadt.¹¹⁶

Koenraad Brosens hält nicht für ausgeschlossen, dass die Kartons der „Telemachserie“ und eine Folge mit dem „Triumph der Götter“ des de Vos Ateliers nach dessen Schließung an das Wirkeratelier Auwercx verkauft wurden. Aus dem Inventar Philippe Auwercxs von 1740 geht hervor, dass sieben Serienentwürfe, unter anderem „Die Abenteuer des Telemachs“, erworben wurden. Zum Atelier haben sich jedoch kaum Zeugnisse erhalten, es ist auch keine „Telemachserie“ mit der Wirkersignatur der Werkstätte bekannt.

Die Designer der „Telemachserie“ des de Vos/Auwercx Ateliers sind nicht dokumentarisch belegt. Aufgrund der Ähnlichkeit zur Serie des Leyniers Konzerns stellt Brosens die These auf, dass Jan van Orley und Augustin Coppens, die um 1710 eine „Geschichte der Venus“ für das de Vos Atelier zeichneten, auch für die Entwürfe der „Telemachserie“ [B] verantwortlich sind, von der sich Tapisserien in Madrid, Hlubokà und Petrohrad erhalten haben.¹¹⁷

¹¹⁵ Göbel 1923, Teil 1, Bd. 1, S. 391. „Die Landung Telemachs auf der Insel der Calypso“ dürfte mit „Dem Gastmahl Telemachs bei Calypso“ kongruent sein.

¹¹⁶ Brosens 2004, S. 121.

¹¹⁷ Ebenda, S. 103.

4.2.2. Heute bekannte „Telemachserien“ des de Vos/Auwerccx Ateliers

Madrid

Im Besitz des Patrimonio Nacional in Madrid befinden sich zwei Serien der „Abenteuer des Telemach“. Eingehend mit diesen haben sich Elias Tormo y Monzó und Francisco Javier Sánchez Cantón (1919), sowie Paulina Junquera (1977) auseinandergesetzt.¹¹⁸ Jüngste Forschungen stammen von Koenraad Brosens aus dem Jahre 2004.¹¹⁹

Bei den Tapisserien handelt es sich einerseits um einen Serie des Leyniers Konzerns¹²⁰, als auch um eine sechsteilige Folge des de Vos/Auwerccx Ateliers. Paulina Junquera schreibt alle neun Objekte dem Leyniers Atelier zu. Eine Unterscheidung der Tapisserien mittels stilistischer Vergleiche wurde erstmals von Koenraad Brosens vorgenommen.

Tab. 10: Madrid			
1, [B]	Das Gastmahl bei Calypso (Abb. 30)	320 x 440 cm	
2, [B]	Cupido versucht das Herz Telemachs zu entflammen (Abb. 31)	330 x 446 cm	V. LEINIERS
3, [B]	Kampf Telemachs mit Acestes/Adrastes (?) (Abb. 32)	292 x 574 cm	Keine Bordüre
4, [B]	Venus fordert Neptun auf das Schiff Telemachs zu vernichten (Abb. 24)	320 x 365 cm	
5, [B]	Minerva verlässt Telemach (Abb. 34)	397 x 367 cm	
6, [B]	Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen (Abb. 36)	320 x 440 cm	

Bei den „Abenteuern des Telemach“ des de Vos/Auwerccx Ateliers in Madrid handelt es sich, so darf angenommen werden, um eine vollständige Serie. Die Tapisserien sind ohne Wirkersignatur, nur „Cupido versucht das Herz Telemachs zu entflammen“ (Abb. 31) ist mit „V. LEINIERS“ bezeichnet. Hierbei dürfte es sich jedoch um einen Irrtum handeln, denn es ist unwahrscheinlich, dass das Leyniers Atelier zwei Varianten ein und

¹¹⁸ E. Tormo y Monzó und J. Sánchez Cantón, *Los tapices de la Casa del Rey*, Madrid 1919, S. 149. Zu den Tapisserien im königlichen spanischen Besitz siehe auch: A. F. Calvert, *The Spanish Royal Tapestries, Spanish Series*, London 1921. und P. Junquera, *Las aventuras de Telemaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional*, in: *Reales Sitios*, Nr. 52, 1977, S. 45–57.

¹¹⁹ Brosens 2004, S. 166ff.

¹²⁰ Siehe zur Serie des Leyniers Ateliers in Madrid. Tabelle 4.

derselben Szene für die Käufer zur Auswahl stellte. Außerdem fügt sich der Wandteppich mit der bewegten Komposition, den plastischen, monumentalen Figuren stilistisch nicht in die Serie [A] ein. Da sich die Wirkersignatur nicht im Bildfeld befindet, sondern nachträglich unter der Bordüre aufgenäht wurde, liegt die Vermutung nahe, dass diese bei Restaurierungsarbeiten fälschlicherweise angebracht wurde.

Die Tapiserie, ohne Bordüre und ohne Wirkersignatur, mit der Darstellung „Telemachs Kampf mit Adrastes/ Acestes (?)“ (Abb. 32) wirft einige Fragen auf. Der Wandteppich zeigt im Zentrum einen Zweikampf der zu beiden Seiten von Soldaten beigewohnt wird. Von links schwebt auf einer Wolke Minerva den Kämpfenden entgegen. Koenraad Brosens stellt die These auf, dass es sich um ein Produkt des Leyniers Ateliers handelt, da der Helm von Telemach jener der Serie [A] ähnelt und er erkennt in der Darstellung „Telemach und Mentor stehen Acestes im Kampf gegen dessen Feinde bei“. Jenes Ereignis welches auch im „Mémoire de Grois/Gois“ angeführt wird, schildert Francois Fénelon im 1. Buch:¹²¹

Il était de mon âge, mais il était plus grand que moi : car ce peuple venait d' une race de géants qui étaient de la même origine que les Cyclopes. Il méprisait un ennemi aussi faible que moi: mais, sans m'étonner de sa force prodigieuse, ni de son air sauvage et brutal, je poussai ma lance contre sa poitrine [...] Je pris ses dépouilles et je revins à Aceste avec les armes du mort que j'avais enlevées.¹²²

Im Schloss Hlubokà in Tschechien befindet sich die gleiche Szene, jedoch zu beiden Seiten stark beschnitten. Nach Restaurierungsarbeiten wurde die Wirkersignatur des de Vos Ateliers unter der Bordüre wieder aufgenäht (Abb. 35). Jarmila Blazokvá bezeichnet die Tapiserie als „Telemachs Kampf mit Adrastes“ aus dem 15. Buch der

¹²¹ Brosens 2004, S. 166f.

¹²² Fénelon 1968, 1. Buch: *Mit einer Lanze stürzte er den Sohn des Königs diese feindlichen Volkes danieder. Er war von meinem Alter, aber größer, als ich, denn dieses Volk stammte von einem Riesengeschlechte, und war gleichen Ursprung mit den Zyklopen. Er verachtet einen so schwachen Gegner, als ich ihm schien, aber ohne über seine ungeheure Stärke und über seine wilde und grimmige Miene zu erschrecken, stieß ich im meine Lanze in die Brust. [...] Ich nahm seine Rüstung und kehre zu Acestes zurück.* (Übersetzung, Fénelon 1840, 1. Buch)

„Abenteuer des Telemach“, in diesem Kapitel wird auch von den Soldaten am Rande des Geschehens berichtet:

*Quand on les vit ainsi tous deux combattre de près, tous les autres combattants, en silence, mirent bas les armes pour les regarder attentivement, et on attendit de leur combat la décision de toute la guerre.*¹²³

Somit zeigt der „Kampf Telemachs mit Adrastes“ im Detail mehr Übereinstimmungen mit dem Roman Fénelons als „Telemach und Mentor stehen Acestes im Kampf gegen dessen Feinde“ bei. Außerdem ist die Serie in Hlubokà bereits 1712 im Inventar der Familie Schwarzenberg vermerkt und mit der Wirkersignatur des de Vos Ateliers versehen. Ein Wandteppich mit den beiden Kämpfenden, der eindeutig der Leyniers Werkstätte zugeschrieben werden kann, ist nicht bekannt. Betrachtet man die Figur Telemachs beider Serien fällt auf, dass Minerva bei der Folge [B] als Frau in Rüstung dargestellt ist, so bei den Tapissereien [B](3); und [B](5), bei der Serie [A], [A](1) und [A](8) hingegen als Mann mit Bart. Aufgrund dessen liegt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um einen Exemplar des de Vos Ateliers handelt. Zudem muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass der Karton nach der Schließung des de Vos Ateliers vom Leyniers Atelier angekauft wurde.¹²⁴

Hlubokà

Eine kostbare Sammlung von Wandteppichen, mit denen sich Jarmila Blazková eingehend befasste, befindet sich in den südböhmischen Schlössern Český Krumlov und

¹²³ Fénelon 1968, 15. Buch: *Die anderen legten ihre Waffen nieder, als sie diese beiden so in der Nähe kämpfen sahen, und betrachten mit Aufmerksamkeit den Ausgang des Gefechts von dem man den Ausschlag des ganzen Krieges erwartete.* (Übersetzung, Fénelon 1840, 20. Buch)

¹²⁴ In Madrid befindet sich eine dritte „Telemachserie“ für die im Jahre 1727 der Hofmaler, König Philipps V., Michel Ange Houasse den Auftrag für Entwürfe erhielt (Abb. 40). Bereits drei Jahre später stirbt der Künstler, sodass die Fertigstellung der Kartons Andrea Procaccini anvertraut wurde. Anton Lainger, ein flämischer Wirker, wird mit der Ausführung der Wandteppiche beauftragt und liefert im Jahre 1731 die erste Tapisserei. Von Michel Ange Houasse stammen nur zwei der Kartons. Von dieser Serie haben sich zwei Tapissereien in Madrid erhalten, die eine Szene zeigen. Es ist dies die „Die Ankunft Telemachs und Mentors auf der Insel der Calypso“ (Abb.) Später ausgeführte Wandteppiche der Madrider Telemachfolge sind nicht bekannt. Der Großteil der Tapissereien dürfte einem Brand im Jahre 1734 zum Opfer gefallen sein. Danach ausgeführte Stücke sind verschollen. Siehe hierzu: H. Göbel, Wandteppiche, Teil 2, Die romanischen Länder, Bd. 1, Leipzig 1928, S. 470.

Hlubokà.¹²⁵ Der Großteil der Tapisserien wurde von den Fürsten von Schwarzenberg im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts erworben. Ursprünglich waren die textilen Bilder jedoch nicht für die südböhmischen Schlösser bestimmt, sondern wie dies bei Wandteppichen üblich war, als mobile Ausstattungsgegenstände gedacht. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts befanden sich die Tapisserien im Palais Schwarzenberg in Wien, durch die nahende Türkenbelagerung wurden diese nach Krumlov gebracht, wo sie bis ins 19. Jahrhundert unbeachtet blieben. Erst als Eleonore von Liechtenstein, die Gattin Johann Schwarzenbergs, die Verwaltung der Besitzungen übernahm, wurde man auf die Kunstwerke aufmerksam. Aufgrund der unsachgemäßen Lagerung in Kisten waren die Teppiche dem Verfall preisgegeben, beschädigte Exemplare wurden ausgemustert, jene die sich gut erhalten haben in den Schlössern als Dekoration gehängt.

Im Schloss Hlubokà befindet sich eine vierteilige Serie der „Abenteuer des Telemach“, die Fürst Adam Franz von Schwarzenberg vom Atelier Iodokus de Vos erwarb, dessen Wirkersignatur drei Tapisserien tragen.¹²⁶ Die „Telemachserie“ in Hlubokà ist die älteste erhaltene und seit 1712 im Inventar der Familie Schwarzenberg vermerkt. Ursprünglich, so Jarmila Blazková, bestand die Folge aus acht Stücken, zwei kamen 1917 nach Wien und eines wurde ausgemustert.¹²⁷

Die Tapisserien in Hlubokà zeigen heute folgende Episoden:

Tab. 11: Hlubokà (Abb. 36, 37, 38 und 39)		
(2), [B]	Cupido versucht das Herz Telemachs zu entflammen	I.D. Vos
(3), [B]	Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?) (Abb. 36)	I.D. Vos
(4), [B]	Venus fordert Neptun auf das Schiff Telemachs zu vernichten	I.D. Vos
(5), [B]	Minerva verlässt Telemach	

¹²⁵ J. Blazková, Wandteppiche, aus tschechoslowakischen Sammlungen, Prag 1957, S. 30f.

¹²⁶ Ebenda, S. 41.

¹²⁷ Über den Verbleib der beiden Tapisserien die nach Wien kamen ist nichts bekannt. Zudem muss in Frage gestellt werden, ob es sich bei den „Abenteuern des Telemach“ in Tschechien ursprünglich um eine achteilige Serie handelte, da Jarmila Blazková auch die Tapisserie „Vulkan schmiedet eine Rüstung“ zur Folge zählt, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht Teil der Serie war.

Petrohrad und Dresden

Im Schloss Petrohrad in Südböhmen befindet sich ebenfalls eine „Telemachserie“, die erstmals im Jahre 1733 im Inventar der Familie Cernin vermerkt wurde.¹²⁸ Die Folge zeigt:

Tab. 12: Petrohrad		
(1), [B]	Das Gastmahl bei Calypso	
(3), [B]	Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?)	
(4), [B]	Venus fordert Neptun auf das Schiff Telemachs zu vernichten	
(5), [B]	Minerva verlässt Telemach	
(6) [B]	Bewillkommnung bei Calypso ¹²⁹	

Jarmila Blazková hat sich im Zuge ihrer Publikation über „Wandteppiche aus tschechoslowakischen Sammlungen“ aus dem Jahre 1957 unter anderem mit den Tapisserien in Petrohrad befasst. Sie weist darauf hin, dass diese nach denselben Kartons gewirkt wurden wie die vier Objekte in Hlubokà, jedoch mit Änderungen. So sind beim Zweikampf der Darstellung „Telemachs Kampf mit Adrastes/ Acestes (?)“ Soldaten zu gegen, die dem Ereignis beiwohnen. Auch beim Wandteppich „Venus fordert Neptun auf das Schiff Telemachs zu vernichten“, wird die Szene durch Tritonen, die sich im Wasser taumeln, bereichert. Vergleicht man die Exemplare in Hlubokà und Madrid (Abb. 38) fällt auf, dass jenes in Tschechien stark beschnitten ist. Es muss daher angenommen werden, dass sich die Unterschiede lediglich dadurch ergeben, dass die Tapisserien in Petrohrad einen größeren Bildausschnitt zeigen.

„Beim Gastmahl der Calypso“ weist Blazková darauf hin, dass sich ein Äquivalent in Dresden/Berlin findet (Abb. 41). Die Tapiserie befand sich ursprünglich im Dresdner Stadtmuseum und ging zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Kunsthandel über.¹³⁰ Bei Heinrich Göbel wird sie noch unter der Bezeichnung „Gastmahl im Freien“ geführt.

¹²⁸ Blazková 1957, S. 54.

¹²⁹ Da die Autorin die Tapisserien in Petrohrad nicht gesehen hat, kann auf die „Bewillkommnung bei Calypso“ nicht näher eingegangen werden, es darf jedoch angenommen werden, dass es sich hierbei um die Szene „Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen“ handelt.

¹³⁰ Im Jahre 1872 kam der Wandteppich nach Stockholm und ging danach in den Berliner Kunsthandel Hermann Ball über. Siehe hierzu: H. Göbel, Wandteppiche, Teil 3, Die germanischen und slawischen Länder, Bd. 2, Berlin 1934, S.62.

Entstanden ist das Werk im Jahre 1715 im Atelier Pierre Merciers¹³¹ in Dresden. Dieselbe Darstellung eines Gastmahls findet sich in Madrid.¹³²

5. Resümee

Zur enormen Breitenwirkung der „Abenteuer des Telemach“ Francois Fénelons trugen nicht zuletzt Tapisserienserien bei, die sich in ganz Europa großer Beliebtheit erfreuten. Die Klosterneuburger „Telemachserie“ zeichnet sich, im Gegensatz zu anderen, dadurch aus, dass sie seit dem 18. Jahrhundert wandfest im Tafelzimmer der Klosterresidenz installiert und, mit sieben von neun Tapissereien, die heute noch größte erhaltene Serie des Leyniers Ateliers ist.

Die Provenienz der Folge lässt sich, obwohl zum Atelier ein umfangreiches Quellenmaterial erhalten ist, nicht rekonstruieren. Aus dem „Mémoire de Grois/Gois“ ist zu entnehmen, dass drei Serien nach Wien geliefert wurden, darunter die erste an den Grafen Voudenland im Jahre 1724. Heute sind drei „Telemachserien“ in Österreich bekannte, jene sieben Tapissereien in Klosterneuburg, fünf im KHM in Wien, und einige Exemplare die sich ehemals im Palais Attems in Graz befanden. Die Wirkersignatur lässt eine chronologische Einordnung der Klosterneuburg Wandteppiche zwischen 1724 und 1729 zu, somit ist diese Serie eine der frühen des Leyniers Ateliers und noch vor jener in Wien entstanden.

Die Entwürfe zur Serie wurden von Jan van Orley und Augustin Coppens gefertigt, ersterer ist dokumentarisch belegt. Die beiden Künstler werden aufgrund stilistischer Vergleiche mit älteren Werken für eine zweite Telemachserie in Betracht gezogen, jene des de Vos Ateliers, die erstmals 1712 im Inventar der Familie Schwarzenberg vermerkt wurde. Exemplare, die nach diesen Kartons gewirkt wurden, haben sich in Madrid, Hlubokà, Petrohrad und Dresden erhalten. Der Vergleich der beiden Folgen stellt die

¹³¹ Ende des 17. Jahrhunderts wandert der französische Wirker Pierre Mercier nach Deutschland aus. Als Pierre Mercier 1686 nach Berlin kommt wird die kurfürstliche „Tapetenfabrik“ gegründet, deren Leitung er übernahm. Das Hauptwerke Merciers ist eine Serie mit acht Teppichen der „Kriegstaten des Großen Kurfürsten“. Als 1713 König Friedrich I. stirbt wird das Atelier in Berlin geschlossen, daraufhin geht Pierre Mercier nach Dresden und arbeitet am Hofe August des Starken. Die Kartons wurden ihm, sowohl in Berlin, als auch in Dresden von den Hofmalern zur Verfügung gestellt. Nur sehr wenige Werke, die der Wirker für den Dresdner Hof geschaffen hat, haben sich erhalten, der Großteil ist im 2. Weltkrieg zerstört worden. Siehe hierzu auch: Heinz 1995, S. 194ff. und 320ff.

¹³² Siehe zum „Gastmahl der Calypso“ in Petrohrad: Blazková 1957, S. 54f.

Zuschreibung der Tapisserie „Telemachs Kampf mit Adrastes/Acestes (?)“ an das Leyniers Atelier in Frage, da sich in Hlubokà ein Wandteppich mit der Wirkersignatur des de Vos Ateliers erhalten hat.

VI. „Die Abenteuer des Telemach“ als politisches Programm

1. Problemstellung, Literatur und Quellenlage

Die Wahl der „Abenteuer des Telemach“ im Tafelzimmer der Klosterresidenz Kaiser Karls VI. scheint auf den ersten Blick willkürlich. Bei genauerer Betrachtung des Mediums Tapisserie und jenem Kontext, in den die Wandteppiche in Klosterneuburg eingebettet sind, offenbart sich eine komplexe Interpretationsebene. Da die Tapisserien in der Residenz Karls VI. nicht als mobile Dekoration gedacht waren, sondern aufgrund ihrer wandfesten Montierung zur permanenten Raumausstattung gehörten, muss von einer wohlüberlegten Wahl ausgegangen werden.¹³³ Franz Matsche hat sich in seinem Werk „Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI.“ mit der Kunst als Propagandainstrument auseinandergesetzt.

Der politische Demonstrationswille Karls VI. machte sich die Kunst als Propagandainstrument und ihre Werke als Manifestationsobjekte, als Beweismittel für sein ideales Herrschertum, sein Amtsethos und seine Amtstätigkeit zunutze, er sorgte dafür, dass die politischen Ideale, Bestrebungen und Ansprüche des Monarchen durch die Kunst eine anschauliche und Publikumswirksame Gestaltwerdung, ja ihre materielle Verwirklichung in entsprechenden Werken erfuhren und damit Tatsachencharakter erhielten.¹³⁴

Der Autor lässt jedoch Textilien beinahe völlig außer Acht. Bedenkt man jedoch, dass Tapisserien nur für eine gewisse Käuferschicht erschwinglich und *in höherem Maße als andere bildnerische Medien zu Zwecken der herrschaftlichen Repräsentation beansprucht wurden*¹³⁵, so darf gerade bei wandfest montierten Tapisserien von einer

¹³³ Brassat 1992, S. 30. Im 16. und 17. Jahrhundert nutzte man Tapisserien vor allem zur Dekoration von provisorischen Unterkünften. Da die Ausstattung der Räume den unterschiedlichen Anlässen entsprechen musste, wechselte man die Wandteppiche häufig und verstaute sich nach dem Gebrauch wieder. Um 1700 kam es zunehmend in Mode Tapisserien wandfest zu installieren. Siehe hierzu: Bauer 1991, S. 27.

¹³⁴ Matsche 1981, Zitat aus dem Vorwort, S. XI.

¹³⁵ Brassat 1992, S. 15. und S. 21. Bereits in Byzanz fanden Textilien als Träger politischen Inhalts Verwendung. Insbesondere Seidengewebe waren ein unverzichtbarer Bestandteil im herrschaftlichen

bewussten Entscheidung ausgegangen werden. In diesem Kapitel soll aufgezeigt werden, dass auch Wandteppiche obligater Bestandteil der Propaganda Karls VI. waren.

Hierzu muss die Frage nach der politischen Funktion von Tapisserien gestellt werden, und welche Aufgaben diesen im herrscherlichen Zeremoniell zukamen. Wolfgang Brassat hat sich in seinem Werk „Tapisserien und Politik“ ausführlich mit dieser Thematik befasst. Über den Stellenwert von Wandteppichen unter Karl VI. ist jedoch nur sehr wenig bekannt. Diesbezüglich geben vor allem zeitgenössische Quellen, es sind dies Erbhuldigungswerke, das „Zedler-Lexicon“ und das „Teutsche Hof Recht“, Friedrich Carl von Mosers, Aufschluss.

Weiteres wird die textile Ausstattung der Residenzen Kaiser Karls zu untersuchen sein. Berichte von Reisenden des 18. Jahrhunderts, wie Johann Basilius Küchelbecker und Johann Georg Keyssler, werden hierbei zu Rate gezogen. Dass Klosterneuburg eine Sonderstellung innerhalb der Residenzen Karls VI. einnimmt, wurde bereits von Huberta Weigl dargelegt.¹³⁶

In Folge wird die Bedeutung von Textilien als Träger politischer Ideale und Mittel der Propaganda hervorgehoben. Anhand von Beispielen wird aufgezeigt, dass nicht nur das französische Königshaus es verstand, dieses Medium für sich zu nutzen, sondern auch die Habsburger, jedoch auf eine, ihrem Herrscherideal entsprechende Weise.

Koenraad Brosens spricht den beiden Brüssler „Telemachserien“ eine politische und pädagogische Funktion ab.¹³⁷ Er nennt als Grund die Darstellungen der Tapisserien, die vorwiegend Liebesszenen zeigen. Dass die Wandteppiche wie der Roman Fénelons Kritik an der Regierung Ludwig XIV. üben, scheint unwahrscheinlich, denn die Tapisserien erfreuten sich auch im Frankreich des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit.

Betrachtet man jedoch die Umgebung in die sich die Tapisserien in Klosterneuburg einfügen wird deutlich, dass ihre Botschaft über eine rein dekorative Funktion hinausgeht. Das Deckenrelief im Tafelzimmer der Klosterresidenz zeigt das „Gastmahl der Königin von Saba bei Salomon“ (Abb. 5). Diese Szene ist mit dem irdischen Gastmahl Kaiser Karls in Zusammenhang zu bringen. Die Bedeutung Salomons für die

Zeremoniell. Sie wurden nebst zur Dekoration, als Hoheitszeichen, als Stellvertreter des Herrschers genutzt.

¹³⁶ Weigl 1997, S. 92.

¹³⁷ Brosens 2004, S. 103. und S. 108.

Herrscherikonologie Karls VI. wird anhand eines Gedichtes von Carl Gustav Heraeus veranschaulicht. In diesem Sinnzusammenhang sollen auch die „Abenteuer des Telemach“ eingegliedert und betrachtet werden. Es wird versucht darzulegen, dass die Tapisserien in den Kaiserzimmern mit politischem Gehalt regelrecht aufgeladen werden, und als Beweis der Tugenden Karls VI. fungieren.

Da es sich bei den „Abenteuern des Telemach“ Francois Fénelons um ein pädagogisches Werk handelt, darf auch dieser Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. In einem Exkurs wird die erzieherische Funktion von Tapisserien untersucht, wobei zu Beginn eine kurze Einführung in die Erziehung der Kinder des Hauses Habsburg gegeben wird, die durch mehrere Fürstenspiegel geprägt war. Im Blickfeld wird der „Princeps in compendio“ stehen, der vom 17. Jahrhundert bis zu Joseph II. Gültigkeit hatte. Anschließend soll anhand von Beispielen die didaktische Funktion von Tapisserien veranschaulicht werden.

2. Tapisserien und Politik

2.1. Tapisserien und Repräsentationsräume

Ein Teppich war *ein fester Bestandteil im Erscheinungsbild eines Regenten, signalisierte dessen Anwesenheit und verlieh der herrscherlichen Autorität eine ‚Aura‘*.¹³⁸ Barocke Repräsentationsräume wirken aus heutiger Sicht oft sehr karg eingerichtet, da das Hauptaugenmerk der Innenausstattung des 17. und 18. Jahrhunderts vorrangig auf den Wänden, Decken und Böden lag. Im „Teutschen Hof Recht“ Friedrich Carls von Moser, aus dem Jahre 1755, wird die Ausstattung eines herrscherlichen Innenraums des 18. Jahrhunderts folgendermaßen charakterisiert:

Die heut zu Tage gewöhnlichste Auszierung geschieht mit Tapeten; Dese seynd verschidener Gattung: à haut de lice; gestickt mit Gold und Silber und nach lebendigen Farben, reiche Stoffe, Sammt, seidene Stoffe, gemahlt

¹³⁸ Brassat 1992, S. 15.

*und von gedrucktem vergoldtem Leder, endlich auch mit wollenen Zeugen.*¹³⁹

Tapisserien waren obligater Bestandteil der Ausstattung, und wie auch die räumliche Anordnung einer Hierarchie unterworfen, denn: *Sind die Tapezereyen kostbar, so müssen die Spiegel, die Gueridons, die Portienen, die Stühle, die Parade=Bette, u.s.w. auch kostbar seyn.*¹⁴⁰ Textilien hatten den Rang des Gastes zu entsprechen. Wurde ein einfacher Gesandter beherbergt, genügte die Verkleidung der Wände mit Stoffen, bei Personen mit höherem Rang waren Tapisserien unentbehrlich. Beherbergte man gar einen Fürsten oder Kaiser, mussten die wertvollsten Wandteppiche, wenn möglich golddurchwirkt, gehängt werden.¹⁴¹

*Bey grossen Solennitäten, Ankunft sehr hoher Gäste werden die zu den Haus=Meubles gehörige kostbarste Tapeten (welche zu täglichem Gebrauch zu kostbar seynd) in den Zimmern und Sälen, wo es nöthig ermessen wird, aufgehängt.*¹⁴²

Somit ist textiler Schmuck nicht nur Repräsentationsmedium des Herrschers, sondern bringt auch dessen Achtung vor dem Gast zum Ausdruck. Nicht selten wurde hoher Besuch zum Anlass genommen um Räume zu renovieren oder neu auszustatten. Johann-Friedrich Ernst Albrecht berichtet, dass Herr le Noble von Edlersberg zur Krönung Leopold II. im Jahre 1791 [...] *die Zimmer nach dem neuesten Geschmake tapeziert und meublirt, so daß wenigstens für den kurzen Aufenthalt der Majestäten, die nothwendigste Bequemlichkeit für Dieselben verschafft worden ist.*¹⁴³ Auch der materielle Wert der textilen Bilder unterlag gewissen Vorschriften. Die Tapisserien mussten nach der repräsentativen Hierarchie der Räume unterschieden werden, so wurde die erste Antekammer nicht so kostbar ausgestattet wie die Letzte, denn je näher

¹³⁹ F. C. von Moser, Teutsches Hof Recht, Frankfurt-Leipzig 1755, Buch VII, Kapitel III, § 24.

¹⁴⁰ Zedler-Lexicon, Bd. XX, S. 1426.

¹⁴¹ Brassat 1992, S. 42f.

¹⁴² Moser 1755, Buch VII, Kapitel III, § 24.

¹⁴³ J. Albrecht, Vollständiges Archiv der doppelten böhmischen Krönung Leopolds des zweiten und Marien Louisens, Infantin von Spanien in Prag im Jahre 1791, Prag und Leipzig 1791, S. 96f.

die Vorgemächer den herrscherlichen Räume kamen, desto kostbarer waren die Möbel und Tapisserien.¹⁴⁴

Die Wandverkleidung musste auch dem Anlass entsprechend sein, bei tiefer Trauer wurden die Zimmer schwarz ausspaliert.

Für ein Tafelzimmer oder einen Audienzsaal, Räume mit repräsentativer Öffentlichkeit, waren anspruchsvolle Sujets, wie Historien, obligat.¹⁴⁵ Speisesäle wurden vorzugsweise mit Themen die in direktem Zusammenhang mit einem Gastmahl standen, es sind dies die Hochzeit zu Kanaan, das letzte Abendmahl, oder das Festmahl des Ahasver, ausgestattet. Zyklen mit Darstellungen der Erdteile, Elemente, oder Jahreszeiten zeigten einen mittleren Bereich an. Außerdem wurde auch eine geschlechtsspezifische Differenzierung vorgenommen. Kinderspiele, somit Tapisserien mit erbaulichen Inhalt, wurden häufig in Frauengemächern installiert. Jene hierarchischen Ausstattungskonventionen waren nicht nur am Wiener Hof verbindlich, sondern internationaler Standard.

Insbesondere die Auskleidung von Tafelzimmern mit Textilien hat eine lange Tradition und lässt sich mit dem Herrscherzeremoniell in Zusammenhang bringen.¹⁴⁶ Nach altorientalischer Vorstellung offenbarte sie die „Tryphe“ (griechisch = Wollust, auch luxuriöse Lebensführung) des Herrschers im Mahl. Antike Speisesäle waren mit dem Aulaeum ausspaliert, einem breitformatigen Wandbehang, der in der Spätantike, sowie im Mittelalter als Attribut des Herrscherbildes galt. Die Tradition der Verwendung textiler Behänge nach Ende des Römischen Reiches wurde im Abendland im profanen Bereich nicht weitergeführt, im sakralen lässt sich jedoch eine gewisse Kontinuität der Verwendung feststellen. Zeugnisse der Tapisserieerzeugung sind in Europa vom Ende des Römischen Reichs bis ins 14. Jahrhundert nur sehr spärlich vorhanden. Im ausgehenden 15. Jahrhundert wurden Textilien bereits auch wieder im Abendland, als "auratisierendes" Mittel der Herrscherinszenierung verwendet, wie aus den „Très

¹⁴⁴ Zedler-Lexicon, Bd. LXII, S. 771.

¹⁴⁵ Brassat 1992, S. 41.

¹⁴⁶ J. K. Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis*, Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982. S. 43. siehe hierzu auch: Brassat 1992, S. 36.

Riches Heures“ der Gebrüder Limburg zu entnehmen ist (Abb. 42).¹⁴⁷ Die Jänner Darstellung zeigt das Festmahl des Jean de Berry. Im Hintergrund der Illumination ist eine Tapissérie mit einer Schlachtenszene zu sehen.

2.2. Tapissereien im herrscherlichen Zeremoniell

Tapissereien waren fester Bestandteil von Ereignissen wie Geburten, Taufen, Krönungen, Entrees und Hochzeiten. Besonders aufschlussreich über die Verwendung von Tapissereien im herrscherlichen Zeremoniell sind Erbhuldigungswerke. Diese schildern im Detail den Ablauf des Ereignisses, zudem werden wichtige Handlungen des Öfteren durch Stiche illustriert. Das Erbhuldigungswerk Gottfried-Joseph Martins berichtet von den Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. zum böhmischen König im September 1723 im Prager Schloss auf dem Hradschin, wo die Festgesellschaft in die mit niederländischen Tapeten ausspalierte Landstube einzog:

*[...] so dann auß der Land=Stuben wiederum herauß in den grossen und kunstreich=gewölbten/ mit keinem Pfeiler unterstützten/ 21. Prager=Elen hohen/ 22. Elen breiten/ und 106. Elen langen Saal/ welcher mit denen kostbaresten/ nach der hierzu von dem berühmten Mahler Titian ohnvergleichlich entworffenen Delineation, in Niederland von dem grossen Künstler de Vos gewürckten/ sonsten noch nirgends gebrauchten/ auff Ihre Majestät allergnädigsten Befehl aber zu diesem Actu mit Fleiß anhero gebrachten / ein Theil von der Histori Caroli V. vorstellenden Spalieren / und mit über denen grossen Fenstern auffgebundenen langen roth Damastenen Fürhängen auff das herrlichste außspaliret [...]*¹⁴⁸

Die ausführliche Beschreibung der Tapissereien in der Prager Residenz, lässt auf deren hohen Stellenwert und Kostbarkeit schließen. Mit der Erwähnung, dass es sich teilweise

¹⁴⁷ Brassat 1992, S. 23ff.

¹⁴⁸ G. Martin, Außführlich und gründliche vier Beschreibungen. Erstens: Des Einzugs, welchen beyde Römische Kayser und Königliche Majestäten Carolus der Sechste, mit dero allerdurchlauchtigsten Frauen Gemahlin Elisabetha Christina, in die königliche drey Prager=Stätte gehalten..., Prag 1723. Zitat entnommen aus dem Abschnitt zur Krönung Karls VI.

um Szenen aus dem Leben Karls V. handelt, wird zugleich die rein dekorative Funktion der Tapisserien durch politische Aspekte bereichert.¹⁴⁹ Mit Karl V. wird nicht nur eine Analogie zu Karl VI. und dessen Anspruch auf den spanischen Thron hergestellt, sondern im höheren Maße transportieren die Tapisserien die Hoffnungen und Erwartungen des böhmischen Volkes gegenüber seinem neuen König, sowie die Versprechungen des Königs an sein Volk. Die Namensgleichheit, die „Carolinische Linie“, führt Karl VI. bis zu Karl dem Großen zurück.¹⁵⁰ Die Intention dahinter ist vor allem eine politische. Es sollen die Ähnlichkeit der Charaktere, und die gemeinsamen politischen Ambitionen als Legitimation der Herrschaft dienen. Für Böhmen war vor allem Kaiser Karl IV. (1346 – 1378) von großer Bedeutung. Mit seiner regen Bautätigkeit, der Gründung der Prager Universität, wurde Prag zu einem wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum des Römischen Reiches deutscher Nation. Im Erbhuldigungswerk Martins, beim Einzug Karls VI. in der königlichen Residenz, werden in Klammer folgende Zeilen hinzugefügt.

(wobey diese in ihrer unverbrüchlich theuern Pflicht obere Statt Prag hradschin die Etymologiam niehmet/ und von Euer Majestät Wayland glorreichstem Vorfahrer dieses hoch=gepriesenen Rahmens CARL dem IVten Römischen Kayser und König/ mit eygenen neuen Mauern umgeben/ auch zu einer beständigen königlichen Residenz zubereitete und erwehlet worden)¹⁵¹

Das Böhmisches Volk wünschte sich von seinem neuen Herrscher jenes „goldene Zeitalter“ wie unter Kaiser Karl IV. Die Tapisserien in der Landstube dürften somit als Träger mehrerer Bedeutungsebenen verstanden werden. Neben der Verbindung zu Karl V. und dem Anspruch auf den spanischen Thron, wird durch die Namensgleichheit die Linie zu Karl IV. fortgeführt. Dessen Namensvetter, Karl VI., als würdiger Nachfolge, das Erbe als böhmischen König bereit ist anzutreten.

¹⁴⁹ Folgend, im Abschnitt: „Tapisserien als Propagandainstrument“ wird der politische Aspekt näher erläutert. Siehe hierzu: Heinz 1995, S. 263. Zu Wandteppichen als Kommunikationsmedium des „Volkes“ siehe: Brassat 1992, S. 184.

¹⁵⁰ Matsche 1981, S. 242ff.

¹⁵¹ Martin 1723, siehe Abschnitt zum Einzug des Kaisers.

Nicht nur Speisesäle, sondern auch Straßen und Kirchen wurden zu feierlichen Anlässen, wie Erbhuldigungen, mit Tapisserien dekoriert. Wie auch zur Krönung Karls VI. zum böhmischen König.

*Das ganze Presbyterium, und die halbe Kirche/ bis an den untern Staffel der grossen Bühne/ war ingleichen mit rothen und weissem Tuch auff der Erden bedeckt; nicht weniger wurde das Chor innerhalb mit stattlichen Tappezereyen in vierfacher Reyhe über einander/ wie auch die Pfeiler/ und die ganze Kirche bis an erdeuten steinernen Gang/ in die Höhe durchauß kostbar und herrlich gezieret.*¹⁵²

Aus einer Abbildung des Erbhuldigungswerk Georg Jakobs von Deyerl von Deyersperg zum feierlichen Einzug Karls VI. in der Aegidii Kirche in Graz am 6. Juli 1728, anlässlich der Erbhuldigung der steirischen Stände, wird ersichtlich wie reich Kirchen mit Textilien ausgestattet waren (Abb. 43).¹⁵³

Vor allem Hochzeiten gingen mit großen Neuanschaffungen einher, es wurden Allianzwappen, neue Bettwäsche und auch Tapisseriezyklen angekauft. Von der Vermählung Kaiser Leopolds I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa im Sommer 1666 ist bekannt, dass vom Händler Bartholome Triangel einige Tapisserienserien erworben wurden.¹⁵⁴

Jedoch nicht zu jedem festlichen Anlass wurden Tapisserien aufgehängt. Befand sich der Hof in Trauer, wurde eine Wandverkleidung aus Samt bevorzugt. Bei den Erbhuldigungen der niederösterreichischen Stände für Joseph I. (1705), Karl VI. (1711), oder Maria Theresia (1740) ging der offizielle Teil des Festaktes mit der

¹⁵² Ebenda, siehe Abschnitt zur Krönung Karls VI.

¹⁵³ G. J. von Deyerl von Deyersperg, Erb-Huldigung welche dem ...Kayser Carolo dem Sechsten ...als Herzogen in Steyer, von denen gesamten Steyrischen Land=Ständen den 6. Julii 1728... abgelegt worden, Graz 1728, S. 77.

¹⁵⁴ Göbel 1923, Teil I, Bd. 1, S. 499. Dem Hochzeitsteppich kam auch im kirchlichen Ritual eine besondere Bedeutung zu. Nähere Informationen hierzu bei: Brassat 1992, S. 45f.

kaiserlichen Mittagstafel zu Ende.¹⁵⁵ Aus dem Werk Ludwig Gülich Edler zu Lilienburg zur Erbhuldigung Josefs I. ist zu entnehmen, dass die Wände der Ritterstube der Hofburg, in der das kaiserliche Mahl stattfand, aufgrund der noch andauernden Hoftrauer mit schwarzem Samt verkleidet waren (Abb. 44).¹⁵⁶

2.3. Die textile Ausstattung der Residenzen Kaiser Karls VI.

Um die Fortführung der habsburgerischen Tradition und Kontinuität und somit das spanische Hofzeremoniell zu gewährleisten, behielt Kaiser Karl nach seinem Regierungsantritt, die Raumabfolge seiner Residenzen bei.¹⁵⁷ Er ließ lediglich die Wiener Hofburg und seine Sommerresidenz, die Favorita auf der Wieden neu stukkieren. Die neuen Stuckmotive die Wappenkartuschen, Adler, Fahnen und Helme sind auf die Person Karls VI. bezogen und versinnbildlichen das neue Herrschaftsprogramm des Kaisers.¹⁵⁸

Die Stukkierungen und die Ausstattung des 18. Jahrhunderts sind nicht erhalten, nur wenige Stiche und Zeichnungen lassen ein vages Bild der Innenausstattung zu.¹⁵⁹ Zwei Zeichnungen von Raymond le Plat zeigen die „Rathstube“ und das „Spiegelzimmer“ Kaiserin Elisabeths Christines in der Wiener Hofburg (Abb. 45 und 46). Sie haben die Audienz des sächsischen Kurfürsten Friedrich August vor Karl VI. bzw. Elisabeth Christine zum Thema. Aus den Abbildungen ist ersichtlich, dass die Wände der

¹⁵⁵ Ch. Benedik, Der Hunger der Macht. Barocke Fest- und Tafelkunst, in: *Küchenkunst und Tafelkultur. Kulinarische Zeugnisse aus der Österreichischen Nationalbibliothek* (Hrsg. Hannes Etlstorfer), Wien 2006, S. 279.

¹⁵⁶ L. G. Edler zu Lilienburg, *Erb-Huldigung, ..., dem Römischen Kayser... Josepho dem Ersten...*, Wien 1705, S. 38f.

¹⁵⁷ Ch. Benedik, *Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock*, phil. Diss. (maschinschr.), Wien 1989, S. 136. ders., *Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden*, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Jg. 46, 1991, S. 171 - 178. Zur Favorita auf der Wieden siehe: E. Schlöss, *Die Favorita auf der Wieden um 1700*, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Jg. 46, 1991, S. 162 - 170. sowie: Weigl 1997, S. 92f. und S. 55f.

¹⁵⁸ Zum Herrschaftsprogramm Kaiser Karl VI. siehe: Matsche 1981.

¹⁵⁹ Ch. Benedik, *Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert, Jahrbuch der Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*, Bd. 6, 1990/91, S. 7 - 21.

Gemächer mit Tapisserien, die wahrscheinlich Landschaftsszenen zeigten, verkleidet waren. Küchelbecker, ein Zeitgenosse Kaiser Karls, schreibt über die Wiener Burg:

*Was nun dieselbe anlanget, so müssen wir gestehen, daß solche ein sehr altes, und so wohl wegen der Architecture, als auch wegen der Situation unansehnliches Gebäude ist, [...]*¹⁶⁰

Die Zimmer sind nicht sonderlich hoch, und sehr klein, daher es an Hof= und Galla= Tagen sehr gedränge daselbst zugehet; Auch sind die meubles und die Tapiseries, womit dieselben versehen, sehr mediocres, ausgenommen die Kayserlichen Zimmer, welche kostbar und prächtig meubliret sind; [...]

Die Laxenburg, das Lieblingsschloss Karls VI., das er vor allem für die Reiherrbeit nutzte, hinterlässt beim Reisenden Johann Georg Keyssler keinen besonders guten Eindruck. Keyssler beschreibt das Schloß als eng und schlecht eingerichtet.¹⁶¹ Über die Ausstattung der Zimmer berichtet Küchelbecker. *Die Kayserin Gemach ist am besten meubliret, und mit einer Tapiserie von geblühnten Sammet versehen.*¹⁶² Auch die Favorita wird im Bericht Johann Jacob Michael Kuchels von 1737 als *sehr alt und schlecht*¹⁶³ beschrieben. Die Schlösser Schönbrunn, Ebersdorf und Halbturn hatten unter der Regierung Karls VI. eine untergeordnete Rolle.

Wie aus den Beschreibungen von Zeitgenossen und dem spärlichen Bildmaterial zu entnehmen ist, waren die Residenzen Karls VI., abgesehen von der Stuckdekoration, nicht auf die Person des Kaisers hin ausgerichtet. Anders hingegen in Klosterneuburg hier zeigen die Gemächer *ein Programm das dezidiert auf das regierende Kaiserpaar*

¹⁶⁰ J. B. Küchelbecker, Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kaysrl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz=Stadt Wien, und der umliegenden Oerter, Hannover 1730, S. 621.

¹⁶¹ J. G. Keyssler, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1751, S. 947. Zur Ausstattung der Residenzen Karls VI. siehe auch: R. Topka, Der Hofstaat Kaiser Karl VI., phil. Diss. (maschinschr), Wien 1954.

¹⁶² Küchelbecker 1732, S. 839.

¹⁶³ J. Glüsing, Der Reisebericht Johann Jacob Michael Kuchels von 1737. Edition, Kommentar und kunsthistorische Auswertung. 2. Bde, phil. Diss., Kiel 1978, Bd. 1, S. 26.

*Bezug nimmt.*¹⁶⁴ So liegt auch die Vermutung nahe, dass die Wandteppiche in dieses Programm bewusst miteinbezogen wurden.

Nicht außer Acht gelassen werden dürfen die Kaiserzimmer der Klöster, die von den Habsburgern bewusst zur Demonstration ihrer Herrschaft genutzt wurden.¹⁶⁵ Klöster mit landesfürstlichen Grablegen wie Melk, Heiligenkreuz und Klosterneuburg hatten die Pflicht den Hof zur jährlichen Wallfahrt zu beherbergen. Erste Kaiserzimmer entstanden im frühen 17. Jahrhundert, auch in Klosterneuburg gab es solche bereits vor 1730.¹⁶⁶ Die Gemächer bezogen sich meist direkt auf den Herrscher, zudem wurde hier, wie Pühringer-Zwanowetz darzulegen versucht, auch die aktuelle politische Situation aufgegriffen.¹⁶⁷ Er stellt die These auf, dass mit dem Neubau der Stiftskirche Melk ein ikonografischer Bezug zum Benediktinerkloster Montecassino hergestellt wurde und zwar zu einer Zeit des beginnenden Erbfolgekrieges. Mit dem Benediktinerkloster demonstrierten, so Pühringer-Zwanowitsch, die Habsburger ihren Anspruch auf Spanien.

3. Tapisserien als Mittel der Propaganda

Kaum ein anderer Regent verstand es Kunst als Propagandainstrument zu nutzen wie Ludwig XIV. Zur Überwachung der Unternehmungen, die seinen Ruhm dienen sollten, wurde eigens die „Petite Académie“ gegründet und im Jahre 1667 eine königliche Tapisseriemannufaktur, die „Manufacture royale des meubles de la couronne“, installiert.¹⁶⁸ Zu dieser als „Gobelin“ bekannten königlichen Manufaktur meint Wolfgang Brassat: *Der Aufgabe den Ruhm des Herrschers zu fördern wurden die Gobelins in einem Maße verpflichtet, wie kaum eine Manufaktur zuvor.*¹⁶⁹

¹⁶⁴ Weigl 1997, S. 93.

¹⁶⁵ Polleroß 1985, S. 17ff. und: A. Herbst, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals, in: Berichte des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 106. Bericht, 1970, S. 207 – 343.

¹⁶⁶ Näheres zu den alten Kaiserzimmern in Klosterneuburg siehe: Weigl 1997, S. 51f.

¹⁶⁷ L. Pühringer-Zwanowetz, Zur Planentwicklung des Melker Stiftsbaues unter Abt Berthold Dietmayr (1700 – 1739), in: Stift Melk, Geschichte und Gegenwart 1, Melk 1980, S. 148f.

¹⁶⁸ Brassat 1992, S. 143f. Die „Petite Académie“ wurde 1663 gegründet. Sie diente zur Überwachung alle Unternehmungen die dem Ruhm Ludwigs XI. dienen sollten. Unter anderem entwickelte man hier Konzepte für Tapisserienserien, die anschließend Charles Le Brun bildlich umgesetzt.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 143.

Eine vierzehn Wandteppiche umfassende Serie aus den „Gobelins“, die den absoluten Machtanspruch des Sonnenkönigs zur Schau trägt, ist die „Histoire du Roy“. Sie wurde um 1662 gefertigt und hat die Heldentaten Ludwigs XIV. zum Inhalt.¹⁷⁰ Charles Le Brun¹⁷¹ und Van der Meulen entwarfen die Kartons die sieben Mal auf den Webstuhl gelegt wurden, zu Letzt im Jahre 1736. Die Folge zeigt die Taten des französischen Königs in einer *prahlerischen Prestigepolitik mit ihren Demütigungen anderer Herrscher. In ihm wird ein unumschränkter Machtanspruch artikuliert.*¹⁷² In dieser Serie lässt sich Ludwig XIV. nicht nur als der ideale, vollkommene Herrscher feiern, er kompromittiert zudem seine Gegner. Besonders anschaulich zeigt dies die Tapiserie in der Ludwig XIV. die Entschuldigung Philipps IV. im Louvre entgegen nimmt (Abb. 47).¹⁷³ Es ist das Geschehen am 10. Oktober 1661 dargestellt, als die Rangstreitigkeiten zwischen Spanien und Frankreich beigelegt wurden. Ausgangspunkt des Disputs war der in der Geschichtsschreibung als „Londoner Kutschenstreit“ bekannte Vorfall, im September desselben Jahres. Ludwig drohte Philipp die spanischen Niederlande zu okkupieren, wenn sich dieser nicht dafür entschuldige, dass der Kutsche seines Botschafters in London, beim Einzug des schwedischen Abgesandten, der Vortritt genommen wurde. Da der spanische König zahlungsunfähig war, musste er auf die Forderungen des Bourbonen eingehen.

Dass Wandteppiche ein fester Bestandteil der Kunstpolitik Ludwigs XIV. waren, ist unumstritten. Die politische Aussagekraft von Tapisseries wird anhand der „Zusammenkunft Philipps IV. und Ludwig XIV. auf der Fasaneninsel am 7. Juli 1660“ bekräftigt (Abb. 48). Dargestellt ist die Ratifizierung des Friedens der Pyrenäen. Der

¹⁷⁰ Die Teppiche zeigen: 1. Die Krönung Ludwig XIV. am 7 Juli 1654; 2. Die Zusammenkunft Philipps IV. und Ludwigs XIV. auf der Fasaneninsel am 7. Juni 1660; 3. Die Hochzeit des Königs am 9. Juni 1660; 4. Ludwig XIV. nimmt im Louvre die Entschuldigung entgegen, die der spanische Botschafter, der Herzog de Fuentes, im Namen Philipps IV. überbringt, 24. März 1662; 5. Einzug des Königs in Dünkirchen am 2. Dezember 1662; 6. Übergabe von Marsal, 1. September 1663; 7. Audienz des Legaten, 29. Juli 1664; 8. Belagerung von Tournay, 21 Juni 1667; 9. Belagerung von Douai, 4. Juli 1667; 10. Einnahme von Lille, am 28. August 1667; 11. Niederlage des Grafen von Marsin, 31. August 1667; 12. Besuch des Königs in den Gobelins, 15. Oktober 1667; 13. Einnahme von Dole, 16. Februar 1668; 14. Einnahme von Dole, 16. Februar 1668; 15. Erbauung der Invaliden. Als Unikat darf die Wiedergutmachung des Dogen von Genua genannt werden, die der Herzog von Braunschweig erwarb. Bei einem Brand des Braunschweiger Schlosses im Jahre 1730 viel die Tapiserie einem Feuer zum Opfer. Siehe zur Serie der „Histoire du Roy“: Brassat 1992, S. 181. Sowie: Göbel, 1928, S. 128-130.

¹⁷¹ Charles Le Brun (1619–1690), „Premier Peintre du Roy“, ab 1663 Direktor der „Manufacture royale des meubles de la couronne“.

¹⁷² Brassat 1992, S. 183.

¹⁷³ Als Tapisseries mit demütigendem Inhalt sind weiteres die „Audienz des Legaten“, und „die Wiedergutmachungen des Dogen von Genua“ zu nennen.

Pavillon in dem das Ereignis stattfand, war je zur Hälfte mit Tapissereien aus französischen, beziehungsweise spanischen Bestand ausgekleidet.¹⁷⁴ Hier wird der politische Anspruch von Tapissereien deutlich, der über eine rein dekorative Funktion weit hinausgeht. Es genügt ihre Präsenz, der Inhalt ist in diesem Fall sekundär.

Eine Tapissereienserie wie die „Histoire du Roy“, wäre für Kaiser Karl VI. undenkbar. Die Tugenden der Habsburger, allem voran die „Modesta“ (= Bescheidenheit) und die „Pieta“ (= Frömmigkeit), lassen eine derart konkrete auf die Person des Herrschers ausgerichtete Propaganda nicht zu.¹⁷⁵ Die „Modesta“ untersagt unter anderem die Aufstellung öffentlicher Standbilder. Küchelbecker berichtet von Kunstunternehmungen der Habsburger, wie der Josephsäule auf dem Hohen Markt:

gleichwie man zu Paris, London und anderen grossen Städten dergleichen herrliche Monumenta findet, welche zum Ruhm und Ehre grosser Herren aufgerichtet wurden, so hat das Kayserliche Hauß dergleichen weltlichen Ruhm verachtet, und solche aus Devotion, theils der H. Dreifaltigkeit, theils denen Heiligen zu Ehren aufsetzen lassen, und auf diese Art, und durch dieselben einen unsterblichen Ruhm erlanget.¹⁷⁶

Die Habsburger, ihrer Ansicht nach, die auserwählten Herrscher Gottes auf Erden, nutzten als Mittel der Propaganda ihre Tugenden, im Gegensatz zu Ludwig XIV., der sich seiner eigenen Person und seiner Taten bediente.¹⁷⁷ Mit Hilfe von Allegorien und Symbolen wurde das Heerscherhaus auf subtile Weise präsentiert, wie bei der Pestsäule am Graben in Wien, wo Leopold I. am Sockel kniend, als Stifter dargestellt ist (Abb. 49 und 50). *Er erscheint dort aber nicht selbstherrlich, sondern eingebunden in einen übergeordneten Sinnzusammenhang.¹⁷⁸*

¹⁷⁴ Brassat 1992, S. 47.

¹⁷⁵ Matsche 1981, S. 67.

¹⁷⁶ Küchelbecker 1730, S. 720.

¹⁷⁷ F. Polleroß, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: Welt des Barock (hrsg. von R. Feuchtmüller und E. Kovács), Ausstellungskatalog (St. Florian), Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 87 – 104.

¹⁷⁸ Matsche 1981, S. 60.

Mit der Demonstration der positiven Eigenschaften des Kaisers dem bewussten Verzicht auf Denkmäler und prunkvolle Residenzen, wurde nicht zuletzt der Hochmut Ludwigs XIV. angeprangert.

Auch bei den Habsburgern fungierten Tapisserien als Mittel der Machtdemonstration, jedoch auf eine, dem ersten Blick oft nicht erkenntliche Weise. Der Bedarf des Kaiserhauses an Tapisserien wurde mit Ankäufen vorrangig aus den Niederlanden gedeckt. Ob die Wirkkunst in Wien den gleichen Stellenwert wie in Frankreich inne hatte, muss offen bleiben, dass sie jedoch ähnliche politische Funktionen erfüllte soll in Folge anhand von Beispielen aufgezeigt werden.

Die „Histoire du Roy“ stellen laut Wolfgang Brassat einen *Höhe- und gewissermaßen auch einen Schlusspunkt in der Entwicklung der Gattung der Herrscherviten dar.*¹⁷⁹

Wie die „Histoire du Roy“, nimmt auch die „Tunisfolge“ (Abb. 51 und 52) Kaiser Karls V. direkten Bezug auf das Königtum.¹⁸⁰ Bei der Serie wird der erfolgreiche Feldzug des Habsburgers in Nordafrika 1535 verherrlicht. Dreizehn Jahre später erhielt Willem Pannemaker den Auftrag zur Fertigung von zwölf Tapisserien mit Darstellungen des Kriegsgeschehens. Als Vorlage dienten die Kartons Jan Vermeyens der als Kriegerstatter Augenzeuge der Ereignisse war.

Kaiser Karl VI. ließ die „Tunisserie“, nach den originalen Kartons Vermeyens, im Wirkeratelier Jodokus de Vos nachweben.¹⁸¹ Aus dem Kontrakt der Wiener Hofkammer mit dem Weber Jodokus de Vos vom 10. März 1712 geht hervor, dass von den Tapisserien und Kartons [...] *keinen einzigen menschen, wer der immer sein mag,*

¹⁷⁹ Brassat 1992, S. 183.

¹⁸⁰ Die „Tunisfolge“ zeigt folgende Szenen: 1. Eine Karte der Mittelmeergebiete auf der die Flottenbewegungen festgehalten sind; 2. Die Heerschau in Barcelona; 3. Die Landung vor der Feste Goletta, bei den Ruinen Karthagos; 4. der Aufbruch nach Goletta; 5. Seeschlacht vor Goletta; 6. Ein erfolgloser Ausfall der Türken; 7. Die Einnahme der Festung durch Heer und Flotte des Kaisers; 8. Der Marsch nach Tunis und Kampf mit den Truppen Barbarossas; 9. Die Belagerung von Tunis; 10. Die Eroberung von Tunis; 11. Die Rückkehr des kaiserlichen Heeres nach Rada; 12. Zur Wiener Tunisfolge siehe: W. Seipel, Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien, Wien 2000 und: Bauer 1976, S. 15 - 29. sowie: Brassat 1992, S. 171f. und D. Heinz 1995, S. 263.

¹⁸¹ Heinz 1995, S. 360. Zur Tunisfolge in Wien siehe auch: Birk 1883, S. 224f. und G. Kugler und R. Bauer, Die Nachwebung der Tunis-Serie Kaiser Karl VI. durch Jodocus de Vos, Brüssel 1712 – 1721, in: Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien (hrsg. von W Seipel), Wien 2000, S. 111ff. Die Wiener „Tunisfolge“ wurde zwischen 1712 und 1721 nach zehn erhaltenen Originalkartons im Atelier Jodokus de Vos in Brüssel gewirkt.

einige copien nehmben oder machen, [...] ¹⁸² Bereits um 1740, nach dem Tod Karls VI., ließ dessen Widersacher im Spanischen Erbfolgekrieg, Philipp V., die Kartons erneut auf den Webstuhl legen. Die zwölfteilige Serie wurde in der Real Fábrica in Madrid von Jacobus van der Gotten dem Jüngeren und Janine Aleman gefertigt. Die Wiederauflage der Serie, sowohl jene Karls, als auch jene Philipps, darf als Anspruch auf den spanischen Thron gesehen werden.¹⁸³

Im Jahre 1711 wurde Karl VI. zum Kaiser gekrönt. Vormalig schien sich für den Habsburger der Traum vom „Weltreich“, wie es unter Karl V. bestand, zu erfüllen. Die Verbündeten Karls im Spanischen Erbfolgekrieg, allen voran England, sahen durch die Kaiserkrönung des Habsburgers das politische Gleichgewicht in Europa gefährdet und verweigerten ihm weiter militärische Unterstützung. Da der Kaiser über keine eigene Flotte verfügte, musste er am 11. September 1714 in die friedliche Beendigung des Spanischen Erbfolgekrieges einwilligen, wobei er den Anspruch auf Spanien Zeit seines Lebens nicht aufgab und sowohl den Titel als auch das Wappen eines spanischen Königs weiterhin führte.¹⁸⁴ Dass bei der Wiener „Tunisfolge“ *sicher politische bzw. dynastische Aspekte entscheidender als künstlerische* waren, bekräftigt auch Dora Heinz.¹⁸⁵ König Philipp V. ließ mit der erneuten Auflage des Tunisfeldzugs keinen Zweifel darüber aufkommen, wem das Erbe Karls V. in Spanien rechtmäßig zustehe.

Dass nicht nur des Herrschers Ansprüche und Hoffnungen mit dem Medium Tapiserie transportiert wurden, zeigt die „Histoire du Duché de Brabant“.¹⁸⁶ Die aus drei Teppichen bestehende Folge wurde anlässlich der bevorstehenden Inthronisation Karls VI., am 19. Februar 1717, von den Staaten Brabant in Auftrag gegeben.¹⁸⁷ Das Reydam-Leyniers Atelier wirkte die Wandteppiche nach Kartons von Viktor Janssen. Ursprünglich waren diese für den Versammlungssaal der Staaten von Brabant im Hôtel de Bournonville vorgesehen. Die Folge zeigt die „Einsetzung Philipps des Guten zum Herzog von Brabant“ im Jahre 1430, die „Abdankung Karls V.“ 1555 und die „Einsetzung Karls VI. zum Herzog von Brabant“ 1717.

¹⁸² Kontrakt der Wiener Hofkammer mit dem Weber Jodokus de Vos publiziert bei. Seipel 2000, S. 135.

¹⁸³ Heinz 1995, S. 263.

¹⁸⁴ Matsche 1981, S. 29.

¹⁸⁵ Heinz 1995, S. 263.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 218. und Brassat 1992, S. 183f.

¹⁸⁷ Am 11. Oktober 1717 erfolgte die Inthronisation Karls VI. zum Herzog von Brabant.

Bei der „Einsetzung Karls VI.“, sitzt der Habsburger auf einem Thron. Über sein Haupt halten die Personifikationen der Gerechtigkeit und Stärke die Kaiserkrone. Eine kniende Frau reicht ihm das Zepter. Neben ihr steht die Personifikation des Glaubens mit dem Kreuz. Etwas abseits des Thrones, hinter einer Brüstung, sind Frauen, Kinder und Soldaten dargestellt.

Die Intention hinter den Tapisserien war, *den neuen Regenten an die Blütezeiten des Landes zu gemahnen und auf das Vorbild seiner „guten“ Regenten zu verpflichten.*¹⁸⁸

Hier nutzte das Volk Wandteppiche um seine Erwartungshaltung dem neuen Herrscher gegenüber zu verdeutlichen. Es äußerte damit die Hoffnung, dass Kaiser Karl VI., so wie einst Karl V. und Philipp der Gute, das Herzogtum zu regieren versteht.¹⁸⁹

Durch die kostenintensive und zeitaufwendige Herstellung nahmen Tapisserien nur selten direkten Bezug auf aktuelle politische Themen. Daher bediente man sich des Verweischarakters. Anhand der „Tunisfolge“ und der „Histoire du Duché de Brabant“, wird deutlich, dass Wandteppiche sowohl als Kommunikationsmedium des Herrschers, als auch des Volkes genutzt wurden.

Die Tapissierienfolge des Stifts Kremsmünster, mit der Geschichte von „Tamerlan und Bajazet“, vereint all jene Aspekte in sich (Abb. 53 und 54).¹⁹⁰ Das sogenannte „Kaiserzimmer“ des Klosters wurde um 1680 freskiert und mit dem achteiligen Zyklus ausgestattet. Vermutlich entstanden die Tapisserien im Wirkeratelier Andries van Bustel um 1670. Ende des 17. Jahrhunderts erwarb das Stift Kremsmünster die Textilien in Wien. Die Wandteppiche haben die Schlacht von Ankara des Jahres 1402 zum Inhalt, als der mongolische Groß-Chan Timur Lenk, auch als Tamerlan bekannt, den Osmanen Sultan Bajazet besiegte. Die Thematik war damals durch die zweite Türkenbelagerung Wiens 1683 aktueller denn je. Mit dem Zyklus wurden einerseits die Habsburger, sowie Tamerlan als erfolgreiche Türkenbezwinger gefeiert, andererseits

¹⁸⁸ Brassat 1992, S. 184. Siehe zur Folge der „Histoire du Duché de Brabant“, auch: Göbel 1923, Teil I, Bd. 1, S. 344f.

¹⁸⁹ Matsche 1981, S. 94f.

¹⁹⁰ Neumann 1988, S. 819ff. Informationen zur Serie im Stift Kremsmünster auch bei: Polleroß 1985, S. 20. Bei den acht Wandteppichen in Kremsmünster handelt es sich um eine vollständige Serie, die erstmals 1678 im Kammeramt des Stiftes vermerkt wurde.

Die Tapisserien zeigen: 1. Niederlage des Bajazet; 2. Bajazet wird dem Timur vorgeführt; 3. Timur tritt auf Bajazet, um das Pferd zu besteigen; 4. Bajazet im Käfig beim Festmahl des Timur; 5. Kaiser Manuel und die Kinder des Bajazet; 6. Soliman, der Sohn Bajazets, vermählt sich mit der Nichte Manuels; 7. Solimans Versöhnung mit Timur; 8. Soliman wird von Timur gekrönt.

wurde mit der Demütigung des Feindes die Hoffnung zum Ausdruck gebracht, dass das Land von der Gefahr aus dem Osten verschont bleibt.

3.1. Die Aussage des Tafelzimmers

Das Deckenrelief

Die räumliche Zuordnung des Tafelzimmers in Klosterneuburg darf, dank des Stuckreliefs an der Decke, als gesichert gelten. Es ist das Gastmahl der Königin von Saba bei Salomon dargestellt.¹⁹¹ Die Erzählung aus dem Alten Testament berichtet von der Weisheit König Salomons, dessen guter Ruf bis zur Königin von Saba vorgedrungen ist, die sich sogleich auf den Weg begibt um den König mit Rätselfragen auf die Probe zu stellen.

Als nun die Königin von Saba die ganze Weisheit Salomos erkannte, als sie den Palast sah, den er gebaut hatte, die Speisen auf seiner Tafel, die Sitzplätze seiner Beamten, das Aufwarten der Diener und ihre Gewänder, seine Getränke und sein Opfer, das er im Haus des Herrn darbrachte, da stockte ihr der Atem. Sie sagte zum König: Was ich in meinem Land über dich und deine Weisheit gehört habe, ist wirklich wahr. Ich wollte es nicht glauben, bis ich nun selbst gekommen bin und es mit eigenen Augen gesehen habe. Und wahrlich, nicht einmal, die Hälfte hat man mir berichtet, deine Weisheit und deine Vorzüge übertreffen alles, was ich gehört habe.¹⁹²

Das Gastmahl der Königin von Saba bei Salomon darf mit dem irdischen Gastmahl Karls VI. im Tafelzimmer der Klosterresidenz in Zusammenhang gebracht werden.

¹⁹¹ Der Besuch der Königin von Saba bei Salomo. Findet sich in der österreichischen Deckenmalerei, vor allem in Bibliotheken, jenen Orten der Wissenschaft die mit Weisheit und somit auch mit Gerechtigkeit in Verbindung gebracht werden. Vergl. Stift Altenburg, Bibliothek, das Mittelkuppelfresko von Paul Troger. Siehe hierzu: Matsche 1981, S. 288.

¹⁹² 1. Könige 10, 4-7 (zitiert nach der Einheitsübersetzung)

Die Habsburger nehmen zwei Ahnenreihen für sich in Anspruch, eine führt bis auf Kaiser Augustus, die andere bis auf König Salomon zurück.¹⁹³ Mit diesen beiden Herrscherpersönlichkeiten sind sowohl das „christliche Altertum“, wie auch die „heidnische Antike“ vereint. Salomon gilt als das *exemplarische Vor- und Urbild des weisen, von Gott erleuchteten und geleiteten Herrschers aus dem Alten Bund für den Monarchen der Zeit „sub gratia“*.¹⁹⁴ Eine Analogie zu Salomon lässt sich in Klosterneuburg nicht nur mittels des Deckenreliefs herstellen, sondern, wie Franz Matsche bemerkt, auch mit dem Bauwerk selbst. Wie die Karlskirche und die Hofbibliothek, zählt auch die Residenz in Klosterneuburg zu den „salomonischen“ Bauwerken Karls VI.¹⁹⁵ Vorbild wirkend für Klosterneuburg war der Escorial Philipps II. in Spanien, der in Hinblick auf den Salomonischen Tempel konzipiert wurde.

Besonders aussagekräftig ist ein Gedicht von Karl Gustav Heraeus mit dem Titel „Das frolockende Oesterreich“, auf die Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände, für Karl VI. im Jahre 1712.

*Als dann [er-]kennt Oesterreich das Glück der neuen Pflicht,
An einer Herrlichkeit, der Salomons Preiß weicht;
Der jener Weisheit nur im guten Anfang gleicht,
Und dass der Herr das Reich dem Jüngern zugereicht.*¹⁹⁶

In diesem Gedicht vergleicht Heraeus die Weisheit und Tugenden Karls VI. mit jenen König Salomons. Darüber hinaus stellt er die Wesenszüge des Habsburgers über jene des alttestamentarischen Königs, denn Salomon *verehrte Astarte, die Göttin der Sidonier, und Milkom, den Götzen der Ammoniter. Er tat was dem Herrn missfiel, und war ihm nicht so vollkommen ergeben wie sein Vater David.*¹⁹⁷ Nicht nur im Dienst an

¹⁹³ Matsche 1981, S. 283ff.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 282.

¹⁹⁵ Die zwei monumentalen Säulen vor der Fassade der Karlskirche sind mit den ehernen Säulen vor dem salomonischen Tempel „Jachin“ und „Boas“ in Verbindung zu bringen. Die Hofbibliothek darf als „Templum“ der Weisheit, des neuen Salomons, Karls VI. gedeutet werden. Matsche 1981, S. 289.

¹⁹⁶ C. G. Heraeus, *Inscriptiones et symbola varii argumenti*, Nürnberg 1721, S. 52f.

¹⁹⁷ 1. Könige 11,5-6

Gott war Karl beständiger, sondern auch in der Liebe: *Doch fällt uns beym Vergleich der Unterschied bald ein / Daß Wollust diesen Held, wie jenen nicht bezwinget.*¹⁹⁸

Eine Anspielung auf die spanische Krone lässt auch dieses Gedicht nicht missen: *Und gegen Widerstand verwirrte Händel schlichtet; Selbst aller Bitten hört; Selbst aller Klagen richtet.* Als Anmerkung zum Wort „Widerstand“ wurde folgende Bibelstelle zitiert: „2.Reg. I. V.5“. in der Adonija, der Bruder König Salomons, sich gegen seinen Vater König David empört und zum Gegenkönig ausrufen lässt. Daraufhin wird Salomon von David zum König gesalbt. Franz Matsche erkennt in diesem Vers eine deutliche Anspielung auf den Streit Karls VI. und Philipps von Anjou um Spanien.

Als abschließenden Hinweis auf Spanien dürfen folgende Zeilen gelesen werden. *[...]Für unseren Stand der Ordnungs=losen zeiten, Womit der herren Hand sein Israel gestraft, Gehört Deborens Geist, und Gideon zum Streiten.* Mit Deborens Geist ist Elisabeth Christine gemeint, die sich als Stadthalterin bis 1713 in Spanien am Kriegsschauplatz aufhielt. Sie wird mit Deborah aus dem Buch Richter verglichen, die die Krieger Israels zum Widerstand ermutigte.¹⁹⁹ Die Verbindung zwischen Karl VI. und Gideon besteht mit dem Orden vom Goldenen Vlies, dessen Oberhaupt der Kaiser war.²⁰⁰ Die Mitglieder des Ordens identifizierten sich neben dem Vlies Jasons auch mit dem Fell Gideons. Das Ordensvlies spielte als Symbol im Spanischen Erbfolgekrieg eine wichtige Rolle. Mit dem Fell Gideons wird *die miliärisch-politische Lage des Kaisers glorifiziert.*²⁰¹

Die Tapisserien

Die Tugenden Karls VI., die sich im Deckenrelief der Klosterresidenz manifestieren, greifen in den Raum über. Das Gastmahl findet man in dreifacher Form im Tafelzimmer wieder. Führt man den Blick vom Stuckrelief an der Decke die Wände entlang, stößt man unweigerlich auf das „Gastmahl Telemachs bei Calypso“. Telemach

¹⁹⁸ Heraeus 1721, S. 52f.

¹⁹⁹ Zur Geschichte Deboras, Richter 4–5.

²⁰⁰ Richter, 6-8

²⁰¹ Matsche 1981, S. 291.

ein junger tugendhafter Held, der von den Göttern persönlich ein gutes Regiment vor Augen geführt bekommt und nicht zuletzt das irdische Gastmahl Karls VI., des neuen Salomons, der zudem die beiden Helden an Tugend übertrumpft. In diesem Kontext werden die „Abenteuer des Telemach“ mit neuem Symbolgehalt regelrecht aufgeladen und fungieren als Träger der Tugenden des Kaisers.

Die Tapissérie „Die Frauen Zyperns fordern Telemach auf, der Venus ein Opfer darzubringen“ zeigt, wie König Salomon hätte handeln sollen, denn *als Salomo älter wurde, verführten ihn seine Frauen zur Verehrung anderer Götter, so dass er dem Herrn, seinem Gott, nicht mehr ungeteilt ergeben war, wie sein Vater David.*²⁰² Telemach gelingt es im letzten Augenblick dem Opfer der Venus zu entsagen und er flieht von der Insel Zypern. Kaiser Karl VI. jedoch, als Stellvertreter Gottes auf Erden, sei erst nicht versucht, von der ihm angeborenen Tugend der „Pietas“ abzufallen.

Laut Heraeus blieb der Kaiser seinem Wahlspruch „Constantia et Fortitudine“ nicht nur in militärischen Belangen treu, sondern auch in Liebesdingen. Ganz im Gegensatz zum alttestamentarischen König der unzählige Frauen hatte, die ihn zum Götzendienst verleiteten.²⁰³

Auch Francois Fénelon machte es sich zur Aufgabe dem jungen Prinzen den Unterschied zwischen „passion“ und „amour raisonable“ vor Augen zu führen.²⁰⁴ Die „Passion“, jene Form der Liebe, bei der die Vernunft versagt, stiftet Verwirrung und Kummer, sie bringt uns um den Verstand, schaltet den Willen aus und schwächt den Körper. Eucharis verkörpert diese sinnliche, leidenschaftliche Art der Liebe. Telemach lernt auf der Insel der Calypso die Gefahren und auch die Folgen einer solchen Liebe kennen. Die „passion“ treibt ihn soweit, dass er, als Mentor ihn zur Weiterfahrt drängt, den Tod vor der Trennung von Eucharis erwägt. Wie gefährlich eine leidenschaftliche Liebe für einen Herrscher werden kann veranschaulicht Fénelon am Beispiel des Königs Pygmalion und seiner Frau Astarbé.²⁰⁵ Die leidenschaftliche Liebe haben zwei

²⁰² 1. Könige 11, 4-5

²⁰³ 1. Könige 11, 3. er hatte siebenhundert fürstliche Frauen und dreihundert Nebenfrauen. Sie machten sein Herz abtrünnig.

²⁰⁴ Haider 1989, S. 36.

²⁰⁵ Fénelon 1968, 3. Buch.

Tapisseries zum Thema. Einerseits jene schicksalhafte Szene, in der Telemach von den Pfeilen Cupidos getroffen wird und andererseits Telemach auf der Jagd mit Eucharis.

Der „passion“ wird die „amour raisonable“ gegenübergestellt. Die „vernünftige“ Liebe wird durch Antiope, der Tochter von König Idomeneus, verkörpert. Die Tapiserie „Telemach rettet das Leben Antiopes“, zeigt Beide auf der Jagd. Mit Antiope hat Telemach die wahre, vernünftige Liebe gefunden. Nach reichlicher Überlegung gestand Telemach Mentor seine Zuneigung für die Königstochter:

ce n'est point une passion aveugle comme celle dont vous m'avez guéri dans l'île de Calypso . [...] Mais pour Antiope, ce que je sens n'a rien de semblable : ce n'est point amour passionné; c'est goût, c'est estime, c'est persuasion que je serais heureux si je passais ma vie avec elle²⁰⁶.

Kaiser Karl VI. hatte in Elisabeth Christine seine „Antiope“ gefunden. Die Tugenden der Kaiserin wurden mit *weis und klug und gottsgelehrt* charakterisiert, weiters *sie war wie weiches wachs zum guten stetiglich, zum boesen haerter noch als demant, stahl und eisen.*²⁰⁷

Auf die aktuelle politische Situation spielen möglicherweise, „Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten“, und „Telemach tötet in Ägypten einen Löwen“, an. Dargestellt ist jene Begebenheit in der sich Venus, Calypso und Neptun gegen Telemach verschwören. Nicht auszuschließen ist, dass diese Szene auf den Spanischen Erbfolgekrieg Bezug nimmt. Als Karl VI. im Jahre 1711 zum Kaiser gekrönt wurde, versagten ihm seine Verbündeten, allen voran England, weitere Unterstützung, und schlossen 1713 mit Frankreich den Frieden von Utrecht. Dem Kaiser war es nicht möglich Spanien alleine zu halten.

²⁰⁶ Ebenda, 17. Buch: *die Neigung die ich jetzt empfinde, hat nichts mit jener Verblendung auf Calypsos Insel gemein, von der du mich heiltest. [...] Aber was ich für Antiopen fühle ist von einer anderen Art, es ist keine ungestüme Leidenschaft, es ist Wohlgefallen, Achtung, Bewusstsein ihres Werths.* (Übersetzung aus: Fénelon 1840, 22. Buch)

²⁰⁷ G. Körper, Studien zur Biographie Elisabeth Christines von Branschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel, Diss. phil. (maschinschr.), Wien 1975, S. 60. Zu Elisabeth Christine siehe auch: Elisabeth Ollinger, Karl VI. und Elisabeth Christine-kaiserlich und privat in Klosterneuburg, in: Der Traum vom Weltreich (Ausstellungskatalog) Klosterneuburg 1999, S.53ff.

Den Anspruch auf Spanien gab Karl VI. Zeit seines Lebens nicht auf. Das spanische Wappentier, der Löwe, findet sich in der Tapissérie mit der Darstellung „Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen“. Der Löwe, als Herkulesymbol, ist für die Ikonografie Karls VI. von immantener Bedeutung.²⁰⁸ Herkules, der Sohn Jupiters und Alkmene, wurde als Halbgott geboren. In sich vereinigt er sowohl „die irdische Person“ als auch die „sakrale Person“. Herkules hat, mit seinen an der Meerenge von Gibraltar aufgestellten Säulen, die Grenzen des römischen Reiches am westlichen Ende der Erde markiert, und somit wird auch durch ihn der Anspruch auf Spanien laut.

Ob die Tapissereien in Hinblick auf eine propagandistische Funktion ausgewählt wurden muss offen bleiben. Der Kontext, in den diese eingebettet sind, legt jedoch die Vermutung nahe. Im Tafelzimmer manifestieren sich nicht nur die Tugenden des Kaisers, sondern mit dem Bauwerk an sich, dem so genannten „Donau-Escorial“, wird der Anspruch Karls VI. auf den spanischen Thron laut. Der unter anderem in Gestalt der beiden Säulen von Gibraltar, des antiken Helden Herkules in der innersten Retirade und im spanischen Wappen auf der Rückseite des Chorgestühls der Stiftskirche zu Tage tritt. Es wurde versucht anhand von Beispielen aufzuzeigen, dass Tapissereien auch bei den Habsburgern als Propagandainstrument genutzt wurden.

Nur selten nehmen Tapissereien direkten Bezug auf die Herrscherpersönlichkeit, wie bei den „Histoire du Roy“, viel eher besitzen sie Verweischarakter. So bei den Wandbehängen zum Waffenstillstandsabkommen von Vaucelles, zwischen Philipp II. und Admiral Coligny in Brüssel, am 26. Februar 1556.²⁰⁹ Die Unterzeichnung sollte in einem Raum stattfinden, der mit Tapissereien der Schlacht von Pavia ausgestattet war. Diese verherrlichten die Siege Karls V., dem Vater Philipps II., über Franz I. Die Tapissereien wurden von Admiral Coligny als Affront angesehen, da Philipp II. mit den Wandteppichen deutlich zeigte, dass er sich als wahren Sieger sah.

Aufgrund der Mobilität von Tapissereien lässt sich über deren Funktion als Propagandainstrument nur ein vages Bild konstruieren. Kaum eine Residenz Karls VI. präsentiert sich wie Klosterneuburg, obwohl als Baustelle erhalten, in so ursprünglicher Form. Der Speisesaal der Klosterresidenz trägt mit der Stuckdekoration und den

²⁰⁸ Matsche 1982, S. 343ff.

²⁰⁹ Brassat 1992, S. 77.

Wandteppichen noch die originale Ausstattung des 18. Jahrhunderts. Es darf angenommen werden, dass fest montierte Tapisserien bewusst gewählt wurden, um der Repräsentation des Herrschers zu entsprechen.

4. Wandteppiche als Instrument der Fürstenerziehung

4.1. Die Erziehung der Kinder des Hauses Habsburg

Zur Erziehung eines jungen Adligen wurden seit der Antike Werke, die das Musterbeispiel eines Regenten aufzeigen, so genannte Fürstenspiegel, zu Rate gezogen.²¹⁰ Diese sind nicht als „Staatsrechtliche Schriften“ zu verstehen, sondern zur Vermittlung politischer Ethik gedacht, wie auch der „Telemach“ Francois Fénelons, der als Fürstenspiegel in Form eines Abenteuerromans verstanden werden darf. Im 17. und 18. Jahrhundert gibt es eine regelrechte Flut von didaktischen Schriften, Grund hierfür war die gestiegene Bedeutung des Monarchen seit dem Absolutismus innerhalb des Staatslebens. Es wurde der „galant homme“ der kluge Weltmann propagiert. Zur Erziehung der Kinder des Hauses Habsburgs wurden mehrere pädagogische Werke genutzt.

Der im Jahre 1632 entstandene „*Princeps in compendio hoc est Puncta aliquot compendiosa, quae circa Gubernationem Reipub. observanda videntur*“ prägte die Erziehung der Kinder der Habsburger bis zu Joseph II. und zählte zu den bedeutendsten didaktischen Schriften des Kaiserhauses.²¹¹ Der Verfasser des „*Princeps in compendio*“ ist nicht bekannt, es darf jedoch angenommen werden, dass dieser aus dem Kreise des Wiener Hofes unter Ferdinand II. stammt. Das Werk ist in 21 Punkte gegliedert, von denen zwei die Religion, achtzehn die Politik und ein Punkt den Krieg behandeln. Eingeleitet wird der erste Punkt mit den Worten *Quomodo cum Deo se Princeps gerere*

²¹⁰ S. K. Wöginger, Die Erziehung der Österreichischen Kaiser. Kaiser Franz II./I., Kaiser Ferdinand I., Kaiser Franz Joseph I., Kaiser Karl I., Otto von Habsburg, phil. Dipl. Wien 1996

²¹¹ Publiziert bei: O. Redlich, *Princeps in compendio*. Ein Fürstenspiegel vom Wiener Hof aus dem XVII. Jahrhundert, in: Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich, Bd. III, 1906/1907, S.105 – 124. Laut G. E. Rinck, war der Verfasser des „*Princeps in compendio*“ Kaiser Ferdinand II. G. E. Rinck, *Leopolds des Grossen Leben und Taten*, Köln 1713, Bd. I, S. 42ff.

debeat.²¹² Es steht somit das Verhältnis des Regenten zu Gott, der seine Macht als Geschenk vom Allerhöchsten erhalten hat, an erster Stelle. In den Fürstenspiegeln für das Kaiserhaus findet sich auch die Begründung für das Gottesgnadentum. Die Tugenden, die einem Herrscher eigen sein sollen, sind die Gerechtigkeit, Milde, sich der Wissenschaft annehmen, Freigebigkeit, Leutseligkeit, Gewissen, Autorität, Wohltätigkeit, Standhaftigkeit, Mut, Klugheit, Frömmigkeit und Hochherzigkeit.

Der „*Princeps in compendio*“ bildet eine wichtige Grundlage für das Herrscher- und Tugendideal Karls VI.²¹³ Sein Tugendkanon manifestiert sich in den künstlerischen Unternehmungen des Kaisers. Eucharius Gottlieb Rinck, der Biograf Kaiser Leopolds I., schreibt über den „*Princeps in compendio*“, dass dieses Werk *diejenige Richtschnur ist, wonach jetztund alle oestterreichischen Prinzen in der Regierungskunst unterwiesen werden*.²¹⁴ Die immanente Bedeutung des „*Princeps in compendio*“ für Kaiser Karl VI. ist aus dessen Divise „*Constantia et Fortitudine*“ ersichtlich. Auf diese zwei Tugenden wird im 19. Punkt des Werkes näher eingegangen.

Für den „*Princeps in compendio*“ waren die Schriften von Justus Lipsius²¹⁵ und Erasmus von Rotterdam vorbildhaft.²¹⁶ Letzterer widmete seine Schrift „*Institutio principis Christiani*“ Kaiser Karl V. Er legte Philipp den Schönen nahe seinen Sohn zu einem noch edleren Fürsten erziehen zu lassen.²¹⁷ In den „*Institutio principis Christiani*“ finden sich ähnliche didaktische Ideale, die auch Francois Fénelon in seinen Schriften propagiert. So sollen Kindern unterschiedliche Wege des Lernens aufgezeigt werden, wichtig sei vor allem ein spielerischer Zugang mit Hilfe von Geschichten und Fabeln. Auch in diesem Fürstenspiegel steht das Verhältnis des Prinzen zu Gott an erster Stelle.

²¹² Redlich 1906/1907, S. 112.

²¹³ Matsche 1982, S. 71ff.

²¹⁴ G. E. Rinck 1713, Bd. 1, S. 42ff. Hierin findet sich auch eine deutsche Übersetzung des „*Princeps in compendio*“ S. 44 – 72.

²¹⁵ Justus Lipsius (1547–1606) veröffentlichte 1605 sein Werk „*Monita et exempla politica, quae virtutes et vitia principis spectant*“ das er Erzherzog Albrecht von Österreich widmete. In seinem Fürstenspiegel nehmen die Religion und die Frömmigkeit eine besondere Stellung ein.

²¹⁶ Matsche 1981, S.76f.

²¹⁷ Die „*Institutio principis Christiani*“ wurden 1518 von Erasmus von Rotterdam verfasst. Zum Werke siehe: E. von Rotterdam 1968.

4.2. Tapisserien und Fürstenerziehung

Neben literarischen Werken wurden auch Bilder und Tapisserien zur Fürstenerziehung herangezogen. Koenraad Brosens spricht den Tapisserien der „Telemachserie“ eine politische, als auch didaktische Funktion ab. Als Begründung nennt er die Darstellungen, die großteils Liebesszenen zeigen.²¹⁸ Es darf jedoch der pädagogische Zweck, der dem Roman Fénelons zugrunde liegt, nicht außer Acht gelassen werden, denn dem gelehrten Betrachter des 18. Jahrhunderts war der Inhalt des „Telemach“ gewiss vertraut und er konnte mit großer Wahrscheinlichkeit die Ratschläge, die Mentor seinem Schützling erteilte, in den Wandteppichen herauslesen. In diesem Abschnitt wird die Bedeutung von Tapisserien in der Fürstenerziehung, die sich vorrangig in der zur Schaustellung eines Tugendspiegels begründet, aufgezeigt.

Der Tugendspiegel, der vor allem bei den Habsburgern eine große Rolle spielte, manifestiert sich in besonderer Weise im „Spanischen Saal“ des Schlosses Ambras, wo um 1570 ein Bilderzyklus der Tiroler Landesfürsten installiert und auch im 18. Jahrhundert weitergeführt wurde.²¹⁹ Nach Meinung von Sigismund von Birken, einem Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts, wurde dieser Saal für didaktische Zwecke genutzt: *der Vorfahren Tugend den Nachkommen durch die Augen ins Herz gedrucket, und sie zur löbl. Nachfolge angereizet würden.*²²⁰ Der Betrachter wird hier nicht nur auf die Tugenden der Ahnen hingewiesen, sondern soll den Eindruck erlangen, dass sich all jene im regierenden Kaiser, wie in einem Tugendspiegel reflektieren.

Herrscherportraits fanden auch in der Wirkkunst Einzug, wobei diese meist in einen narrativen Zusammenhang eingefügt wurden, und den gemalten Portraits zahlenmäßig unterlegen waren.²²¹

²¹⁸ Brosens 2004, S.103.

²¹⁹ Polleroß 1985, S. 23. Zum Tugendspiegel siehe auch: Herbst 1970, S. 213. und H. Kühnel, Staat und Kirche in den Jahren 1700 bis 1740. Ein Beitrag zur Geschichte des Staatskirchentums in Österreich, phil. Diss., Wien 1951, S. 120.

²²⁰ S. von Birken, Ostländischer Lorbeerhäyn, Ein Ehrengedicht Von Dem höchstlöbl. Erzhau Oesterreich: Einen Fürsten-Spiegel in XII Sinnbildern, und eben sovielen Keyser- und Tugend-Bildnissen..., Nürnberg 1657, fol. Xr., zitiert bei: Polleroß 1985, S. 23.

²²¹ Brassat 1992, S. 71f. In der Textilkunst löste sich das Portrait erst im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts von narrativen Zusammenhängen. Das gewirkte Portrait bleibt jedoch eine Sonderform des Herrscherportraits.

Dass Wandteppiche wie Bilder für didaktische Zwecke genutzt wurden, soll anhand der Tapisserien im Hotel Egmont in Brüssel für Ludwig XV., der 1746 die österreichischen Niederlande besetzte, aufgezeigt werden.²²² Der Wirker Daniel Leyniers wurde beauftragt die Gemächer mit Tapisserien auszustatten, in das Schlafzimmer des Erbprinzen hängte er eine „Alexanderfolge“ (Abb. 55).²²³ Wie Donald Posner 1959 darlegen konnte, ist die Serie ein Beispiel der herrscherlichen Tugenden, in ihr wird Ludwig XIV. als neuer Alexander verherrlicht.²²⁴ Der Prinz soll aus den positiven Eigenschaften seiner Ahnen lernen und all diese in sich vereinen.

Auch bei der „Los Honores Folge“ Karls V. handelt es sich um Tapisserien mit offensichtlich didaktischer Intention (Abb. 56 und 57).²²⁵ Die aus neun Wandteppichen bestehende Serie wurde nach der Wahl Karls V. zum Kaiser, in der Brüsseler Manufaktur Pieter van Aelst, gewirkt. Einige hundert allegorische, biblische und mythologische Figuren sind dargestellt und größtenteils mit erklärenden Schrifttafeln ergänzt. Den Tugenden liegt meist ein Unterworfener zu Füßen, wie Judas der Hoffnung. Dem Betrachter wird sowohl ein Positiv-, als auch ein Negativbeispiel vor Augen geführt, des Öfteren lassen sich bei den Tugenden Gesichtszüge habsburgischer Herrscher, wie Philipp den Schönen oder Karl V. erkennen. Bei der „Los Honores Folge“ tritt die dynastische Huldigung zugunsten moralischer Normen zurück, es handelt sich hierbei, wie Wolfgang Brassat betont, um einen Fürstenspiegel in Bildern. *Die Honores-Teppiche, eine Summa der Fürstenerziehung, waren bestimmt, diesen verpflichtenden Maßstab dem höchsten weltlichen Haupt der Christenheit, dem jungen Kaiser vor Augen zu führen.*²²⁶ Die Serie wurde nachweislich bei vielen Staatszeremonien des Hauses Habsburg als Festdekor genutzt, so auch zur Taufe des Prinzen Philipp 1527 in Valladolid.

²²² Ebenda 1992, S. 39ff.

²²³ Die „Alexanderfolge“ für Ludwig XIV. wurden nach fünf Gemälden Charles Le Brun's zwischen 1661 und 1668 gewirkt. Die Kartons entwarfen L. Lichery, R.-A. Houasse, G. Revel, H. Testelin und B. Yvert. Einige der Szenen sind zweigeteilt, sodass die Serie elf Tapisserien umfasst. Nähere Informationen zur „Alexanderfolge“ siehe: Ebenda 1992, S. 199. und Göbel 1928, Teil II, Bd. 1, S. 132ff.

²²⁴ D. Posner, Charles Le Brun's Triumphs of Alexander, in: Art Bulletin, 41, 1959, S. 237 - 248.

²²⁵ Brassat 1992, S. 52f. und S. 201. Die „Honores Folge“ wurden aus Seide, Gold und Silber zwischen 1520 und 1525 gefertigt. An der Serie waren mehrere entwerfende Künstler beteiligt, darunter Bernard van Orley und mit großer Wahrscheinlichkeit auch Jan Gossaert Mabuse.

²²⁶ Ebenda, S. 52.

Da die Tapisserien in den Wohn- und Repräsentationsräumen aufgehängt wurden, waren die römischen und biblischen Vorbilder den Habsburgern allgegenwärtig.²²⁷ Bei den Erwerbungen des Kaiserhauses, insbesondere unter Leopold I., fällt auf, dass vorwiegend Folgen, die mit der Herrschertypologie der Habsburger einhergehen, bestellt wurden.²²⁸ Im Jahre 1667 wurden unter anderem zwei Serien der „Davidgeschichte“, eine Folge mit acht und eine mit fünf Stücken, angekauft. König David gilt, wie auch Salomo, seit den Karolingern als exemplarischer Herrscher.²²⁹ Als David den Höhepunkt seiner Macht erreichte, fiel er vom rechten Weg ab und verlor seine Herrschaft. Durch Sühne und Buße gelang es ihm die Königswürde wiederzuerlangen. Guy Delmarcel konnte bei der zehnteiligen „Davidfolge“ in Ecoen, die für Kaiser Maximilian I. gewirkt wurden, den Einfluss des burgundischen Hofzeremoniells beim Hofstaat Davids nachweisen.²³⁰ In der Tapiserie „Die Vorbereitungen zur Belagerung von Rabba“ (Abb. 58) vermutet Guy Delmarcel Kaiser Maximilian, der sich als neuer David darstellen ließ. Weiteres erwarb das Kaiserhaus 1673 eine „Salomonserie“, eine „Romulus und Remusfolge“, sowie eine „Konstantinsfolge“, im Jahre 1687 einen „Triumph Davids“ und 1679 eine „Geschichte Julius Cäsars“.

Die didaktische Funktion, die dem Roman Fénelons zugrunde liegt, darf im entfernten Sinne auch in der „Telemachserie“ in Klosterneuburg gesehen werden, wobei diese hier sekundär ist. Es ist zu bedenken, dass dem gelehrten Betrachter des 18. Jahrhunderts der Inhalt des „Telemach“ bekannt war. Die Behauptung Koenraad Brosens, dass die Tapisserien keine pädagogische Funktion haben, muss hinterfragt werden. So gibt Fénelon im „Telemach“ auch der Liebe großen Raum, zeigt die Folgen einer falschen Verbindung, und die Gefahren blinder, leidenschaftlicher Liebe auf.

²²⁷ Matsche 1981, S. 282.

²²⁸ F. Mencik, Dokumente zur Geschichte der kaiserlichen Tapezereisammlung aus dem gräfl. Harrachschen Archive, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1911/12, S. 34 – 46. Ferdinand Bonaventura von Harrach wurde nach seiner Rückkehr aus Spanien 1677, wo er als Gesandter Kaiser Leopolds I. diente, als Oberstallmeister vom Kaiser beauftragt in Brüssel Wandteppiche zu kaufen. Aus seinen Korrespondenzen ergeben sich Aufschlüsse darüber, welche Themen bei der Auswahl von Tapisserien bevorzugt wurden. Entnommen aus: Matsche 1981, S. 514.

²²⁹ Brassat 1992, S. 191.

²³⁰ G. Delmarcel, De Wandtapijten met de Geschiedenis van David en Batsabee (Brüssel, rond 1510 – 1515). Nabeschouwingen bij een tentoonstelling, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bd. 49, 1977, S. 129 – 151. zitiert bei: Brassat 1992, S. 191f.

Vorrangig jedoch fungieren die Tapisserien in Klosterneuburg als Träger der Tugenden des Kaisers, der die der biblischen, römischen und auch mythologischen Gestalten für sich in Anspruch nimmt und all diese in seiner Person, sozusagen als „Exemplum virtutis“, in sich vereint.

5. Resümee

Tapisserien waren obligater Bestandteil im herrscherlichen Zeremoniell. Insbesondere Repräsentationsräume wie der Audienzsaal und das Tafelzimmer, bedurften einer kostbaren Ausstattung. Aus Berichten von Zeitgenossen ist zu entnehmen, dass auch die Gemächer der Residenzen Karls VI. mit Tapisserien ausgestattet waren, über deren Herkunft oder Inhalt ist nur sehr wenig bekannt.

Kaum eine Residenz des Kaisers nahm dezidiert Bezug auf seine Person, da der Habsburger die Räume und deren Abfolge weitgehend von seinem Vorgänger übernahm und diese nur geringfügig änderte. Anders hingegen in Klosterneuburg, hier bezieht sich die Stuckdekoration, sowie die übrige Ausstattung auf das regierende Kaiserpaar und nimmt somit innerhalb der Herrschersitze Karls VI. eine Sonderstellung ein.

Bei zeremoniellen Anlässen wie Taufen, Hochzeiten, Krönung oder Erbhuldigung waren Tapisserien allgegenwärtig. Es wurde versucht aufzuzeigen, dass Tapisserien auch unter Kaiser Karl als Mittel der Propaganda genutzt wurden. Da die Herrscherideologie der Habsburger mit einer auf die Person des Regenten bezogenen Serie, wie der „Histoire du Roy“ Ludwigs XIV., nicht einherging, nutzten sie das Medium Tapisserie auf subtile Art und Weise, durch Verweise auf alttestamentarische Herrscher, römische Kaiser und mythologische Gestalten. Auch politische Ansprüche wurden mit Hilfe der Wandteppiche transportiert, wie die Neuauflagen der Tunisfolge Karls VI. und Philipps V. zeigen. Beide Regenten machen durch die Neuauflage der Folge deutlich, wem das spanische Erbe rechtmäßig zusteht.

Wandteppiche sind nicht nur Kommunikationsmedium des Regenten, sondern können auch die Hoffnungen des Volks zum Ausdruck bringen. Mit der Serie der „Histoire du Duché de Brabant“, die zur Krönung Karls VI. zum Herzog von Brabant, werden dem

neuen Herrscher die Erwartungen seiner Untertanen durch historische Vorbilder vor Augen geführt.

Das Kaiserhaus erwarb unter Leopold I. vor allem Tapisserien die dem Herrscherideal der Habsburger entsprachen, die Wahl war somit eine bewusste. Ob dies auch auf die Tapisserien in der Klosterresidenz zutrifft, konnte nicht eindeutig geklärt werden. Es wurde versucht das Tafelzimmer in Klosterneuburg unter dem Aspekt eines Gesamtkonzepts zu betrachten. Das Deckenrelief, das „das Gastmahl der Königin von Saba bei Salomo“ zeigt, wurde in Verbindung mit den Tapisserien der „Abenteuer des Telemach“ und dem irdischen Mahl des Kaisers gesetzt. Die Konnotation wurde mit Hilfe eines Gedichtes von Carl Gustav Heraeus, das die Tugenden des Kaisers mit jenem König Salomos vergleicht, hergestellt.

Die Behauptung Koenraad Brosens, dass die „Telemachserie“ weder eine politische noch eine pädagogische Funktion hatte, wurde versucht zu widerlegen. Im Tafelzimmer der Klosterresidenz wird die „Telemachserie“ regelrecht mit politischem Gehalt aufgeladen und fungiert als Tugendspiegel des Kaisers.

VII. Schlussbetrachtung

„Die Abenteuer des Telemach“ Francois Fénelons gehörten bis ins 19. Jahrhundert zum allgemeinen Bildungsgut. Sie wurden sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in den darstellenden und bildenden Künsten Gegenstand der Betrachtung. Opern, Bilder und Textilien haben die Suche Telemachs nach seinem Vater Ulysses zum Inhalt.

In den Wirkerateliers fand der Abenteuerroman sehr rasch Einzug. Die erste Serie aus Brüssel aus dem Atelier Iodokus de Vos ist bereits im Jahre 1712 im Inventar der Familie Schwarzenberg vermerkt. Auch die Serie des Leyniers Ateliers war ein regelrechten „Verkaufsschlager“, innerhalb von zehn Jahren wurde sie nicht weniger als sechs Mal verkauft.

Die sieben Wandteppiche umfassende „Telemachfolge“ in den Kaiserzimmern des Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg ist heute die Größte noch erhaltene. Über die Provenienz ist lediglich bekannt, dass die Tapisserien aus dem Nachlass des Grafen Adolf Bernhard Martinitz am 5. Juli 1735 oder 1736, für die Gemächer der sich im Bau befindlichen Klosterresidenz Kaiser Karls VI., angekauft wurden. Das Kaiserpaar bewohnte die Räumlichkeiten erstmals 1739. Die kurze Ausstattungszeit von etwa vier Jahren dürfte der Anlass gewesen sein, weshalb man nicht eigens Tapisserien in Auftrag gab, sondern auf bereits gewirkte Ware zurückgriff.

Über das Leyniers Atelier hat sich ein umfangreiches Quellenmaterial erhalten, wie auch das so genannte „Mémoire de Grois/Gois“, das Auskunft über die neun Darstellungen der Serie, den entwerfenden Künstler Jan van Orley, als auch über die verkauften Folgen des Ateliers zwischen 1712 und 1734 gibt. Der Grossteil der neun Szenen kann eindeutig zugeordnet werden, nur die Darstellung „Telemach und Mentor stehen Acestes im Kampf gegen dessen Feinde bei“ wirft einige Fragen auf. Koenraad Brosens erkennt diese im Madrider Wandteppich [B], (3) (Abb. 32) wieder. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Zuschreibung der Tapisserie an das Leyniers Atelier durch die Gegenüberstellung mit einem gleichen Exemplar aus Hlubokà, vom Wirkeratelier de Vos, zu entkräften.

Das Bauwerk der „Donau-Escorial“ an sich erfüllt, wie Huberta Weigel schreibt, eine *ideologisch-propagandistische Funktion*.²³¹ Unter diesem Aspekt wurden auch die Wandteppiche im Tafelzimmer in Augenschein genommen. Dass auch das österreichische Kaiserhaus textile Bilder für propagandistische Zwecke nutzte, wurde anhand der „Tunisfolge“ und der Serie der „Histoire du Duché de Brabant“ dargelegt. Es fällt auf, dass die Habsburger einen subtilen Weg der Repräsentation mit Hilfe von allegorischen, mythologischen und antiken Gestalten wählten. Auch bei Großeinkäufen in den Wirkerateliers wurde nachweislich darauf geachtet, dass die Serien mit der Herrscherikonologie einhergingen. Daher scheint eine willkürliche Wahl der „Abenteuer des Telemach“ in Klosterneuburg unwahrscheinlich, überdies muss bedacht werden, dass die Tapisserien als permanenter Bestandteil der Ausstattung vorgesehen waren und den Raum dominierten.

Dadurch ergab sich die Frage nach der politischen Funktion der „Abenteuer des Telemach“ in der Klosterresidenz. Das sie nicht als Kritik an der Regierungsform Ludwigs XIV. gelesen werden dürfen, steht außer Frage. Der Kontext, in den die Wandteppiche im Tafelzimmer miteinbezogen werden, offenbart jedoch eine komplexe Sinnebene. In ihnen manifestieren sich die Tugenden des Kaisers. Diese offenbaren sich auch im Deckenrelief, das „Das Gastmahl der Königin von Saba bei Salomo“ zeigt. Der alttestamentarische König war für die Herrscherikonologie Karls VI. von immanenter Bedeutung, wie aus dem Gedicht von Carl Gustav Heraeus „Das frolockende Oesterreich“ hervorgeht. In diesen Zusammenhang werden die Tapisserien miteingebunden und fungieren ebenfalls als Träger der positiven Eigenschaften des Kaisers, dessen Weisheit, Mut und Gottesfurcht Telemachs ähneln. Die Wandteppiche dürfen somit als Tugendspiegel gelesen werden, der natürlich auch didaktische Funktion besitzt. Vor allem richtet sich dieser an den künftigen Regenten, der darin nicht nur die weisen Ratschläge Mentors an seinen Schützling erkennen soll, sondern im größeren Maße die Tugenden, welche einen christlichen, weisen, gerechten Herrscher zu Eigen sein sollten.

²³¹ Weigl 1997, S. 96.

VIII. Anhang

Zeitungsartikel zur Gobelin-Ausstellung im Palais Attems von Hans Hellmer in der „Neuen Steirischen Zeitung“, am Sonntag den 16. Dezember 1945, Herausgegeben von der Britischen Besatzungsgruppe:

n Kunst und Handwerk ard Oberhuber

kann über das Handwerk nur durch das Ingenium des schöpferischen Künstlers hinauswachsen.

Als die Materie zum ersten Male lebendig werden sollte, gab es für ihr Erstarken nur einen einzigen klar vorgezeichneten Weg, den Weg, den die Entwicklung des Menschen überhaupt nahm.

Im Hinblick auf die Kunstübung war von jeher und bleibt für alle Zeiten der menschliche Körper — visuell — „das Maß aller Dinge“. Er war, um die Sprache auf die Mutter der Künste zu bringen, auch von jeher die Grundlage aller Architektur. Die Proportionen eines jeden Baukörpers, ob es sich dabei um einen Bauzweck oder eine keramische Vase handelt, müssen für jeden neuen architektonischen Organismus aufs neue geschaffen werden. Sie stehen jenseits des Materials, aus dem sie gebildet werden. Dessen Maße beruhen auf

seiner Festigkeit und sind des ferneren von zufälligen Funden und Erfindungen abhängig. Irgendein neues Material fordert aus sich selbst heraus keine neuen Formen, sondern macht solche neue Formen möglich. Dergleichen Möglichkeiten allerdings dürfen von Kunst und Handwerk nicht unberücksichtigt bleiben, sondern müssen, wo sie sich ergeben, ausgenützt werden. In diesem Verstande bleibt die große Aufgabe von Kunst und Handwerk ewig unerfüllt. Der schöpferische Mensch jedoch ist jeweils randvoll erfüllt von seinen eigenen Gefühlswerten, deren Wurzeln tiefst in den Religionen liegen. Wer nach diesen Gefühlswerten sucht, findet sie einleuchtenderweise niemals im Ideal einer einzelnen Form. Dürfen wir hoffen, daß das oft beklagte Übergangszeitalter endlich von einem goldenen Zeitalter abgelöst wird, das mit vielen anderen Problemen auch jenes der Harmonie von Kunst und Handwerk lösen wird? Jedenfalls darf der Handwerker als Künstler keinen Pakt mit der Maschine schließen, auch nicht, um sich den angeblich geistlosen, mechanischen Teil seiner Arbeit von ihr abnehmen zu lassen. Denn was ihm andernfalls droht, ist die nicht geringe Gefahr, daß er bei seiner handwerklichen und künstlerischen Arbeit nicht länger als Künstler und Handwerker, sondern im Sinne der seelenlosen Maschine denkt, plant und gestaltet.

Gobelin-Ausstellung im Palais Attems

Die überaus sehenswerte Ausstellung barocker Gobelins, vornehmlich aus dem 18. Jahrhundert, lenkt, wie es selbstverständlich ist, vor allem die Aufmerksamkeit der Kenner und Kunstfreunde auf die Bildwirkerei, auf eine Kunstfertigkeit und Übung also, die unserer Zeit fast ebenso ferngerückt ist wie jene der Freskenmalerei und des Stukkulustro, von denen die Räume des großlich Attemschens Palais gleichfalls an Decken und Wänden hervorragende Beispiele aufweisen. Wir wissen allerdings, daß man nicht davon abläßt, in all jenen drei Kunstübungen eine Wiederbelebung der Techniken in die Wege zu leiten, kann sich indes angesichts solch vorzüglicher Hervorbringungen, wie sie die Ausstellung zeigt, nicht einer gewissen Wehmut erwehren, daß es überhaupt kunsttechnischer, allgemein ästhetischer und leider auch kommerzieller Erwägungen und Anstrengungen bedarf, um vor einem ausschließlich muscainen Dasein zu retten, was ungeborene Tradition bis in unsere Gegenwart hinein hätte produktiv und lebendig erhalten sollen. Wie es ist, blicken wir in diesem Zusammenhang als nach einem Höhepunkt der Renaissance-Gobelinmanufaktur nach den berühmten Arazzis, die nach den klassischen Kartons Raffaels in Arras gewebt wurden, entsinnen uns aber auch — leider — des sehr wenig rühmlichen, mit aller Leidenschaft ausgefochtenen Streites um die in österreichischem Staatsbesitz befindlichen Gobelins, die seinerzeit nach dem Zusammenbruch Österreichs im Jahre 1918 Gefahr liefen, nach Amerika verkauft zu werden; besagte Wehmut macht dann einer gewissen Genugtuung Platz. Schließlich ist es ja doch gelungen, diese erlesenen Kunstwerke dem Zugriff der Händler und Unterhändler zu entziehen. Und daß wir uns heute und hier in Graz noch eine kaum versehnte Sammlung echter Gobelins anschauen dürfen, kann uns ja gleichfalls zur Freude und Genugtuung gereichen.

Vor ungefähr zwei Jahren wurden die Gobelins aus der Wandfädelung der Prunkräume im ersten Stock des Palais Attems herausgenommen und aus Gründen des Luftschutzes von Graz nach auswärts gebracht. Dabei konnte allerdings die überraschende Beobachtung gemacht werden, daß von den meisten, in der bisherigen Anordnung nur Teile sichtbar waren, während größere oder kleinere Partien eingeschlagen oder eingefaltet und so den Blicken entzogen waren. Bei einigen ließen sich überdies radikale Eingriffe in die Substanz feststellen; um sie in kleinere Wandfelder einzubiegen, hatte man sie kurzerhand zerschnitten, wobei in einem Fall ein solches Trennstück sogar völlig unorganisch einem anderen Teppich angehängt wurde. Als nach Beendigung der Kriegshandlungen die Gobelins wieder wohlbehalten nach Graz zurückkehrten, wurde die Anregung aufgegriffen, die Tapiserien in einer Sonderschau den kunstinteressierten Kreisen unserer Stadt zugäng-

lich zu machen. Die Durchführung der im Rahmen des Stadtmuseums veranstalteten Ausstellung lag in den Händen des Kunsthistorikers Dr. Eduard Andorfer. Mit großer Mühe wurden sämtliche Bildteppiche in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt und dadurch erst ihre kunsthistorische Bearbeitung ermöglicht. Durch eingehende Untersuchungen konnten einwandfrei die Ateliers und der Erzeugungsort Brüssel ermittelt werden. Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß zwei Behänge als Unikata, also als einzig vorhandene Stücke in der ganzen Welt festgestellt werden konnten. Die Ausstellung zeigt drei verschiedene Gobelinfolgen.

Die erste Folge schildert nach dem berühmten didaktischen Roman von Fénelon — das Buch erschien 1699 in Paris — die Geschichte Telemachs, des Sohnes des Odysseus. Die mythologische Erzählung enthält in der Manier der damaligen Zeit in den Kontemplationen des Verfassers versteckte Angriffe auf Ludwig XIV. Die Wandteppiche, die es illustrieren, gingen aus den Werkstätten der Reydams und Leyniers in Brüssel hervor und dürften 1728 entstanden sein. Feinste Farbübergänge, duftige Wiedergabe der Luftperspektive, minutiöse Besichtung, die den Lichtreflexen gewidmet wurde, bringen die nach klassisch-barocker

Manier komponierten Figurengruppen und landschaftlichen Hintergründe zu künstlerisch vollendeter Darstellung. Insonderheit die Telemach-Serie zeichnet sich — 200 Jahre vor Erfindung der Indanthrenfarben — durch eine wunderbare Leuchtkraft der Farben aus. Die ursprüngliche komplette Folge umfaßte neun Behänge. Die aus fünf Teppichen bestehende Serie der Wiener Gobelinsammlung galt bisher als die vollständigste erhaltene. Die auf der Ausstellung gezeigte Grazer Kollektion von sechs Bildteppichen übertrefft sie demnach. Zwei der Darstellungen sind Unikata („Telemach tötet den Eber“ und „Die Reiterschlacht von Venusla“).

Außer der Telemach-Folge, wohl der künstlerisch wertvollsten der ganzen Schau, sind Gobelins zu sehen, die Szenen aus dem Bauern- und Fischerleben darstellen. Sie stammen aus dem Atelier des Peter von der Borcht unter teilweiser Mitarbeit des Wickers Daniel Leyniers und entstanden um 1730 bis 1740. Besonders hervorzuheben ist eine farbenprächtige Hafenvedute mit Fischmarkt; ferner eine große Bauernkirmes in der Art des David Teniers d. J. mit tanzenden und in der Dorfschenke schmausenden Bauern.

Eine dritte Folge zeigt Park- und Waldlandschaften mit mythologischen Darstellungen aus der Manufaktur des Heinrich Reydams (um 1690). Als kostbarstes Stück errachten wir den Blickfang, im letzten Ausstellungsraum. Jenes Riesengobelin mit der Darstellung einer Hirschjagd (Aktion erlegt mit den Nymphen der Diana den bereits schwerverletzten, von Hunden angefallenen Hirsch; rechts Venus und Adonisgruppe, womit in feinsinniger Weise die Jahreszeit als Herbst charakterisiert wird).

Schließlich machten wir die Besucher noch aufmerksam auf eheliche aus der Privatbibliothek des Grafen Attems zur Schau gestellte Werke, darunter zwölf Inkunabeln, welche nach Besitzeinträgen dem ehemaligen Kloster in Voitsberg entstammen. Bei einigen von ihnen ist der Zusammenhang mit mittelalterlichen Handschriften durch farbig wunderbar ausgeführte Initialen, Miniaturen auf Goldgrund festzustellen. Bei einem anderen Exemplar ist noch ein Stück der Befestigungsplatte vorhanden, ein Beweis, daß man diese Frühdrucke ebenso sorgfältig gegen Diebstähle schützte wie mittelalterliche Handschriften. Weiters finden sich mehrere interessante Drucke des 16. Jahrhunderts, zahlreiche Elzevirdrucke, Kupferstiche, Atlanten und illustrierte geographische Literatur sowie bemerkenswerte Ausgaben der französischen, englischen und deutschen Aufklärer und Klassiker, darunter eine frühe Ausgabe von Goethes „Leiden des jungen Werther“ aus dem Jahre 1775. Alle diese Werke bilden mit einigen schönen Büchern in Leder mit Goldprägung aus der Renaissance- und Barockzeit eine für den Bibliophilen hochinteressante Schau.

Hans Hellmer.

Interview mit Frau Tscherr

Im Stadtpark lernte ich sie kennen. Sie trug ein Kleid in undefinierbarem Beige mit einer leichten Mischung von Braun. Sie saß verlorren vor einem seltenen Strauch; der im Frühling sehr schön geblüht haben mochte, beschützt von einer stattlichen Rüstler. Doch jetzt war es Spätherbst und der Futterstand in der Nähe sah sehr nach Zerfall aus.

„Tscherr“, murmelte sie und deutete zur ihre Zugehörigkeit zum weitverbreiteten Geschlechte der Spatzen an. „Man irrt. Banaal eigentlich, so etwas auszusprechen, doch...“ Die kleinen Federn plusterten sich auf und die zierlichen dunklen Punkttaugen wurden von den Lidchen ein paar mal gefühlsmäßig überblendet.

„Gnädige Frau, ich bin wirklich erstaunt. Sie so menschenanschlußsfreundlich zu finden!“ „Oh“, rief sie, nun schon etwas lebhafter, „sagen Sie bitte ruhig Frau Tscherr zu mir. Ich bin eine ganz einfache Frau aus dem Volke und halte nichts von Titeln.“

„Also, liebe Frau Tscherr, was bewegt Sie eigentlich, meine unaufgeblähte Gesellschaft zu suchen?“ Sie lächelte, wenn man ihre netten Schnabelbewegungen so deuten konnte, und wogte sich in ihrer noch immer moligen Hüften. „Wir Spatzen sind zum Unterschied von euch Menschen sehr, sehr große Egoisten. Wir gerieren uns dessen aber auch gar nicht. Denn wir haben keine Dichter, die in Illusionen leben. Doch ich wette, Sie sind von der Zeitung. Diese Journalisten fliehen selbst heute

könnten. Machen Sie, bitte, in Ihrer Zeitung darauf aufmerksam. „Vögel in Not“, sollten Sie schreiben oder so ähnlich.“

Frau Tscherr schwieg, sichtlich erschöpft. Ein kleines Mädchen ging vorbei, betrachtete uns und rief dann mildevoll: „Der arme Vogel! Er hat gewiß Hunger“, brach von seinem dünnen Jausenbrot ein Stück ab, streute die Krumen auf den Weg und lächelte dabei. In diesem Augenblick stahl sich ein Sonnenstrahl durchs Herbstgewölke. Irgendwo meinte ich ein süßes Vogelled zu hören.

Hans Birnstingl.

Dezember

Von ERDMANN HOCKE

Im Frost erstarrt das grüne Land,
die Bächlein werden stumm.
Der Winter legt mit kalter Hand
den weißen Mantel um.

Zerbrochen unterm weißen Tuch
liegt all des Herbstes Pracht.
Geschlossen wird des Jahres Buch
in der Silvesternacht.

Doch eh das Jahr versinkt, verweht,
strahlt einmal noch das Licht,
das aus dem Dunkel uns erheit,
die Nacht mit Macht durchbricht.

Noch einmal kehrt die Liebe ein,
eh noch das Jahr verklingt.

IX. Abkürzungsverzeichnis

Neben den allgemeinen gebräuchlichen Abkürzungen werden folgende Sigeln verwendet:

HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv
STAKI	Stiftsarchiv Klosterneuburg
ZAProt.	Zeremonialprotokolle

X. Bibliografie

1. Bibliographie deutscher Telemach-Übersetzungen im 18. Jahrhundert:²³²

- 1700 Staats-Roman/Welcher Unter der denckwürdigen Lebens-Beschreibung TELEMACHI königl. Printzens aus Ithaca, und Sohn des Ulyssis vergestellet/Wie Die Königl und Fürstlichen Printzen vermittelst eines anmuthigen Weges zur Staats-Kunst und Sitten-Lehre anzuführen/durch Fanciscum de Salignac de la Mothe-Fenelon, Ertz-Bischoffen zu Cambray, in Frantzösischer Sprache beschrieben/ und aus derselben ins Deutsche übersetzt Durch Talandern. Anno 1700. Verlegts Christian Bauch/ Buchhändler in Breßlau
- 1707 Staats-Roman...übersetzt Durch Talandern. (Bauch) Breßlau 1707
- 1722 Staats-Roman...übersetzt Durch Talandern. 2 Theile, (Bauch) Breßlau 1722
- 1727 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca, Oder: Der seinen Vater Ulysses suchende Telemach, Aus dem Frantzösischen des Hrn. von Fenelon in teutsche Verse gebracht, Und mit Mythologisch-Historisch-Politisch- und Moralischen Anmerckungen erläutert, von Benjamin Neukirch, Würcklichen Hof-Rath zu Brandenburg-Onolzbach, des Durchl. Erb-Printzen Ephoro, und Mitglieder der Königl. Preußis. Societät der Wissenschaften. Erster Theil, Onolzbach: J. W. Lüders 1727
- 1731 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca, Oder: Der seinen Vater Ulysses suchende Telemach, Aus dem Frantzösischen des Hrn. von Fenelon in teutsche Verse gebracht, Und mit Mythologisch-Geographisch-Historisch- und Moralischen Anmerckungen erläutert, von Benjamin Neuchkirch... Erster Theil, Berlin/Potsdam: Johann Andreas Rüdiger, 1731
- (1727)–1739 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca... in teutsche Verse gebracht... von Benjamin Neukirch. (1. Theil Onolzbach: J. W. Lüders 1727) 2. u. 3. Theil Anspach: Rönnagel 1739
- (1731)-1739 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca... in teutsche Verse gebracht... von Benjamin Neukirch. (1. Theil Berlin/Potsdam: Johann Andreas Rüdiger) 2. u. 3. Theil Franckfurt/Leipzig 1739
- 1733 Die seltsamen Begebenheiten des Telemach, in einem auf die wahre Sitten- und Staatslehre gegründeten, angenehmen und sinnreichen Heldengedichte durch Francois de Salignac de la Motte-Fenelon abgefaßt, mit nöthigen Anmerckungen erläutert, und ins Teutsche übersetzt von Ludwig Ernst von Faramond. (=Philipp Balthasar Sinold genannt von Schütz). Franckfurt/Leipzig: Monath 1733, S. XVI-782
- 1734-1739 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca... in teutsche Verse gebracht... von Benjamin Neukirch. Anspach: Hau Eisen 1734 – 1739

²³² Die Bibliographie deutscher Telemach-Übersetzungen im 18. Jahrhundert wurde entnommen aus: Bensiek 1972, S. 221ff.

- 1736 Die seltsamen Begebenheiten des Telemach...übersetzt von Ludwig Ernst von Faramond. Franckfurt/Leipzig: Monath 1736
- 1738-1739 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca... in teutsche Verse gebracht von Benjamin Neukirch, 3 Theile, Berlin/ Potsdam 1738/1739
- 1739 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca, oder: Der seinen Vater Ulysses suchende Telemach. Aus dem Frantzösischen des Herrn von Fenelon, In teutsche Verse gebracht, und mit Mythologisch-Historisch-Politisch- auch Moralischen Anmerckungen erläutert, Von Benjamin Neukirch. 3. Theile, Onolzbach: J. W. Lüder 1739
- 1741 Die seltsame Begebenheiten des Telemach... Mit nöthigen Anmerckungen erläutert, und ins Teutsche übersetzt von Ludwig Ernst von Faramond. Franckfurth/Leipzig 1741
- 1743 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca... Von Benjamin Neukirch. Nürnberg: Endter 1743
- 1749 Die seltsamen Begebenheiten des Telemach... Übersetzt von Ludwig Ernst von Faramond. Franckfurt/Leipzig: Monath 1749
- 1751 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca... Von Benjamin Neukirch. (1.-3. Theil in 2 Bd.) 3. und verb. Aufl., Nürnber: Endter 1751
- 1756 Die seltsamen Begebenheiten des Telemach...Übersetzt von Ludwig Ernst von Faramond. Franckfurt/Leipzig: Monath 1756
- 1762 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca...Von Benjamin Neukirch. Nürnberg 1762
- 1766 Die seltsamen Begebenheiten des Telemach...Übersetzt von Ludwig Ernst von Faramond. Franckfurth/Leipzig: Monath 1766, S. XXXII – 872
- 1766 Die seltsamen Begebenheiten des Telemach...Übersetzt von Ludwig Ernst von Faramond. 2 Theile, Franckfurth/Leipzig: Monath 1766, S. XXXII – 872
- 1767 Die Begebenheiten des Printzen von Ithaca...Von Benjamin Neukirch. 3 Theile, Nürnberg: Stein 1767
- 1771 Die Begebenheiten des Telemachs, des Sohn des Ulysses. Ein Heldengedicht. Mit schicklichen und nothwendigen Anmerkungen zur Bequemlichkeit der jungen Leute begleitet, und ganz neu aus dem Französischen in das Deutsche übersetzt. Neueste, und nach der Pariser Edition mit möglichstem Fleiße abgedruckte, und alle vorigen übertreffende Ausgabe. (Anonym) Ulm: Wagner 1771
- 1775 Die Begebenheiten des Telemach, in einem auf die wahre Sitten- und Staatslehre gegründeten Heldengedichte, durch Herrn von Fenelon verfaßt, vormals von Ludwig Ernst von Faramond, nun aber auf das neue aus dem Französischen übersetzt, mit nöthigen Anmerkungen erläutert, und mit einer Vorrede von der allgemeinen Nutzbarkeit dieses ganzen Werkes vermehret. Frankfurt/ Leipzig: Monath 1775
- 1782 Die Begebenheiten des Telemach...auf das neue aus dem Französischen übersetzt. 2. Theile, Leipzig: Schwickert 1782
- 1788 Die Begebenheiten des Telemach...auf das neue aus dem Französischen übersetzt. 2 Theile, Nürnberg: Monath 1788
- 1798 Die Begebenheiten des Telemach... auf das neue aus dem Französischen übersetzt. 2 Theile, Nürnberg: Monath 1798

Schulbuchausgaben:

- 1732 Ausleger/Deren Begebenheiten/Des/Telemacs,/Sohn des Ulysses,/Welcher sich bemühet die Teutschen und Frantzosen, die so sehr verlangte Copiam verborum et Phrasium in beyden Sprachen durch die Übung zu lehren; ingleichen zu zeigen, wie man einen Frantzösischen Autorem vortheilhaftig erklären soll... Vorgestellet von Georgio Philippo Plats. Franckfurt am Mayn, Gedruckt und verlegt von Reinhard Eustachio Möllern, 1732
- 1732 Les Aventures de Télémaque, Fils d'Ulysse, Composées par Feu Messire Francois de Salignac de la Motte Fénelon...Avec remarques allemandes, par Joseph Antoine d' Ehrenreich, Professeur Publ. dans l'Académie de Stoucard. 2 vol, Ulm: Wohler 1732
- 1745 Les Aventures de Télémaque...Nouvelle Edition, revue, corrigée et enrichie de belles remarques allemandes, par Joseph Antoine d' Ehrenreich. Ulm: Wohler 1745
- 1747 Le Avventure di Telemacco... trad. dal Ehrenreich, colle annot. tedesche. Stuttgart: Erhard 1747
- 1751 Les Aventures de Télémaque...Nouvelle Edition...par Joseph Antoine d' Ehrenreich. Ulm: Wohler 1751
- 1757 Le Avventure di Telemacco...trad. dal Ehrenreich, colle annot. tedesche. Stuttgart: Erhard 1757
- 1760 Les Aventures de Télémaque...Nouvelle Edition...par Joseph Antoine d' Ehrenreich. Ulm: Wohler 1760
- 1762 Les Aventures de Télémaque...Nouvelle Edition...par Joseph Antoine d' Ehrenreich. Ulm: Wohler 1762
- 1769 Les aventures de Telemaque, fils d'Ulysse, par feu Messire Francois de Salignac de la Motte-Fenelon. Oder wunderbare Begebenheiten Telemachs...deutlich erklärt und erläutert...von Joseph Anton von Ehrenreich, jetzo aber mit vielem Fleiss übersehen, auch um viel verbesserter und vermehrter ans Licht gestellt von J.L.K. (= Johann Ludwig Köhler). Ulm: Wohler 1769
- 1771 Les Aventures de Télémaque...Mit deutscher Übersetzung von Jacob Schultes. Ulm: Wohler 1771
- 1772 Frz./Dt. Ulm: Wagner 1772
- 1772 Ital./Dt., 2. Theile, Basel: Schweighäuser 1772
- 1773 Frz./Dt. ... J.L.K., Ulm: Wohler 1773
- 1773 Des Aventures de Télémaque...Nouvelle Edition, revue corrigée et enrichie de belles remarques allemandes et de figures, Oder Wunderbare Begebenheiten Telemachs, worinnen durch teutsche Anmerkungen die einzelnen Wörter, Redensarten, Antiquitäten... Historie und Geographie deutlich erkläret werden. Nebst schönen Kupfern... von Joseph Anton von Ehrenreich... an das Licht gestellt von J.L.K. 2 Bd., Frankfurt/Leipzig 1773
- 1782 Frz./Dt. ... von J.L.K., Wien: Trattner 1782
- 1783 Frz./Dt. ... von J.L.K., Wien: Trattner 1783

- 1795 Frz./Dt. ... von J.L.K., Wien: Tendler 1795
1795 Frz./Dt. ... mit Anm. von Jacob Schultes. Wien: Tendler 1795
1798 Frz./Dt. ... von J.L.K., Wien: Trattner 1798

2. Literaturverzeichnis:

Benutzte Ausgaben der „Abenteuer des Telemach“:

- Fénelon 1968 Francois Fénelon, Les aventures de Télémaque. Chronologie et introduction par Jeanne Lydie Goré, Paris (Garnier Flammarion) 1968
- Fénelon 1840 Francois Fénelon, die Begebenheiten des Telemach, Sohn des Ulysses. Verbesserter Abdruck aus der Pariser Polyglotten = Ausgabe bei Baudry 1837, Zwei Theile in einem Bande. Wien (Mich. Schmidl's Witwe und Ign. Klang) 1840

Benutzte Literatur:

- Baldass 1920 Ludwig von Baldass, Die Wiener Gobelinsammlung, 3. Bde., Wien 1920
- Bauer 1975 Rotraud Bauer, Barocke Tapisserien aus dem Besitz des kunsthistorischen Museums in Wien, Ausstellungskatalog (Schloß Halbturn), Eisenstadt 1975
- Bauer 1980 Rotraud Bauer, Veränderungen im Inventarbestand der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F., Bd. XL, 1980, S. 133 – 171
- Bauer 1991 Rotraud Bauer, Die Tapisserienkunst des 18. Jahrhunderts, in: Wohnen im Schloss. Tapisserien, Möbel, Porzellan und Kleider aus drei Jahrhunderten, Ausstellungskatalog (Schloß Halbturn), Eisenstadt 1991, S. 26 – 41
- Benedik 1989 Christian Benedik, Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock, phil. Diss. (maschinschr.), Wien 1989
- Benedik 1990/91 Christian Benedik, Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Das achtzehnte Jahrhundert. Jahrbuch der Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 6, 1990/91, S. 7 - 21
- Benedik 1991 Christian Benedik, Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden, in: Wiener Geschichtsblätter, Jg. 46, 1991, S. 171 – 178
- Benedik 2006 Christian Benedik, Der Hunger der Macht. Barocke Fest- und Tafelkunst, in: Küchenkunst und Tafelkultur. Kulinarische Zeugnisse aus der Österreichischen Nationalbibliothek (Hrsg. Hannes Etlzstorfer), Wien 2006, S. 279ff.

- Bensiek 1972 Wolfgang Bensiek, Die ästhetisch-literarischen Schriften Fénelons und ihr Einfluss in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, phil. Diss., Tübingen 1972
- Birk 1883 Ernst R. von Birk, Inventar der im Besitz des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländischen Tapeten und Gobelins, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Teil I, 1883, S. 213 – 249
- Birk 1884 Ernst R. von Birk, Inventar der im Besitz des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländischen Tapeten und Gobelins, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Teil II, 1884, S. 167 – 220
- Blazková 1957 Jarmila Blazková, Wandteppiche, aus tschechoslowakischen Sammlungen, Prag 1957
- Bopp 1953 Linus Bopp, Größe und Grenzen Fénelons des Bildners, in: Fénelon. Persönlichkeit und Werk, (hrsg. von J. Kraus und J. Calvet), Baden-Baden 1953, S. 115-144
- Brassat 1992 Wolfgang Brassat, Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992
- Brosens 2004 Koenraad Brosens, A contextual study of Brussels tapestry 1670 – 1770. The dye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674 – 1747), Brüssel 2004
- Calvert 1921 Albert F. Calvert, The Spanish Royal Tapestries. The Spanish Series, London 1921
- Campbell 2007 Thomas P. Campbell, Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor, New York 2007
- Cernik 1914 Berthold Cernik, Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarren, Wien 1914
- Cernik 1936 Berthold Cernik, Das Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg, Klosterneuburg 1936
- Cernik 1958 Berthold Cernik, Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Geschichtliche Daten, Wien 1958
- Cherel 1958 Albert Cherel, De Télémaque à Candide, Bd. VI, in: Histoire de la littérature française, (hrsg. von J. Calvet), Paris 1958
- Crick-Kuntziger 1927 Marthe Crick-Kuntziger, The Tapestries in the Place of Liège, in: The Burlington Magazine, Bd. 50, 1927, S. 172 – 183
- Delmarcel 1977 Guy Delmarcel, De Wandtapijten met de Geschiedenis van David en Batsabee (Brüssel, rond 1510 – 1515). Nabeschouwingen bij een tentoonstelling, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bd. 49, 1977, 129 – 151
- Delmarcel 1999, Guy Delmarcel, Flemish Tapestry, London 1999
- Dickens 1977 Arthur G. Dickens, The courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400 – 1800, London 1977
- Drexler 1894 Karl Drexler, Das Stift Klosterneuburg, Eine kunsthistorische Skizze, Wien 1894

- Eberlein 1982 Johann K. Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982
- Eckhardt 1926 August Eckhardt, *Télémaque en Hongrie*, in: *Revue des Etudes hongroises et finno-ongriennes*, Paris 1926
- Franke 2007 Birgit Franke, *Tapisserien als Medium für das fürstliche Bildgedächtnis. Herkules die Amazonen und das ritterliche Turnier*, in: *Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskultur*, Bd. 27, 2007, S. 185 – 220
- Gasser 1953 Peter Gasser, *Das spanische Königtum Karls VI. in Wien*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 6, 1953, S. 184 - 196
- Glüsing 1978 Jutta Glüsing, *Der Reisebericht Johann Jacob Michael Küchels von 1737. Edition, Kommentar und kunsthistorische Auswertung*, 2. Bde., phil. Diss., Kiel 1978
- Göbel 1923 Heinrich Göbel, *Wandteppiche, Teil 1, Die Niederlande*, 2. Bde., Leipzig 1923
- Göbel 1928 Heinrich Göbel, *Wandteppiche, Teil 2, Die romanischen Länder*, 2. Bde., Leipzig 1928
- Göbel 1933/34 Heinrich Göbel, *Wandteppiche, Teil 3, Die germanischen und slawischen Länder*, Bd. 1, Berlin 1933 und Bd. 2, Berlin 1934
- Haider 1986 Andrea Haider, *Die Erziehungsfunktion von Fénelons „Télémaque“*, phil. Dipl., Wien 1986
- Heinz 1963 Dora Heinz, *Europäische Wandteppiche I. Von den Anfängen der Bildwerkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Braunschweig 1963
- Heinz 1995 Dora Heinz, *Europäische Tapissierkunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen*, Wien-Köln-Weimar 1995
- Hellmer 1945 Hans Hellmer, *Gobelin-Ausstellung im Palais Attems*, in: *Neue Steirische Zeitung*, am Sonntag den 16. Dezember 1945, Herausgegeben von der Britischen Besatzungstruppe, S. 4
- Herbst 1970 Arnulf Herbst, *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*, in: *Berichte des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg*, 106. Bericht, 1970, S. 207 – 343
- Hulst 1961 Roger A. Hulst, *Flämische Bildteppiche des XIV. bis XVIII. Jahrhunderts*, Brüssel 1961
- Junquera 1977 Paulina Junquera, *Las aventuras de Telemaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional*, in: *Reales Sitios*, Nr. 52, 1977, S. 45 -57
- Just 1953 Leo Just, *Fénelons Wirkung in Deutschland*, in: *Fénelon. Persönlichkeit und Werk*, Festschrift zur 300. Wiederkehr

- seines Geburtstages, Baden-Baden (hrsg. von J. Kraus und J. Calvet), Baden - Baden 1953, S. 35 – 62
- Kapp 1982 Volker Kapp, *Télémaque de Fénelon. La signification d'une oeuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen-Paris 1982
- Körper 1975 Gerlinde Körper, *Studien zur Biographie Elisabeth Christines von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel*, phil. Diss. (maschinschr.), Wien 1975
- Kugler/ Bauer 2000 Georg Kugler und Rotraud Bauer, *Die Nachwebung der Tunis-Serie Kaiser Karl VI. durch Jodocus de Vos, Brüssel 1712 – 1721*, in: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien* (hrsg. von W. Seipel), Wien 2000, S. 111 - 139
- Kühnel 1951 Harry Kühnel, *Staat und Kirche in den Jahren 1700 bis 1740. Ein Beitrag zur Geschichte des Staatskirchentums in Österreich*, phil. Diss., Wien 1951
- Kyyrö 1951 Kauko Kyyrö, *Fénelons Ästhetik und Kritik*, Helsinki 1951
- Matsche 1981 Franz Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2. Halbbde., Berlin-New York 1981
- Matsche 1997 Franz Matsche, *Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen*, in: *Bilder des Reiches*, (hrsg. von R. Müller), Sigmaringen 1997, S. 323 - 355
- Mencik 1911/12 Ferdinand Mencik, *Dokumente zur Geschichte der kaiserlichen Tapezereisammlung aus dem gräfl. Harrachschen Archive*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1911/12, S. 34 – 46
- Möseneder 1983 Karl Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983
- Mohr 1971 Eva Mohr, *Fénelon und der Staat*, in: *Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaft*, Bd. 9, 1971, S. 1 – 168
- Neumann 1964 Erwin Neumann, *Die Begebenheit des Telemach. Bemerkungen zu den Tapisserien im so genannten Gobelin-Zimmer des Stiftes Klosterneuburg*, *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, N.F., Bd. 41, 1964, S. 139 – 153
- Neumann 1968 Erwin Neumann, *Tamerlan und Bajazet. Eine Antwerpener Tapisserien-Serie des 17. Jahrhunderts*, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, (hrsg. von Jozef Duverger), Bd. II, Gent 1968, S. 819 – 835
- Ollinger 1999 Elisabeth Ollinger, *Karl VI. und Elisabeth Christine - kaiserlich und privat in Klosterneuburg*, in: *Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial* (Ausstellungskatalog), Klosterneuburg 1999, S. 53 – 57.

- Pauker 1936 Wolfgang Pauker, Das Stift Klosterneuburg und seine kunst- und kulturgeschichtlichen Sehenswürdigkeiten, Wien 1936
- Pauker 1985 Wolfgang Pauker, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg 1, Wien 1985, S. 5 – 19
- Pekarek 1997 Marcel Pekarek, Absolutismus als Kriegsursache. Die französische Aufklärung zu Krieg und Frieden, Stuttgart-Berlin-Köln 1997
- Phillips 1994 Barty Phillips, Tapestry, Phaidon 1994
- Plodeck 1970/71 Karin Plodeck, Hofstruktur und Hofzeremoniell in Brandenburg-Ansbach vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch des historischen Vereins für Mittelfranken, 86. Jg., 1970/71, 1 – 260
- Polleroß 1985 Friedrich B. Polleroß, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: alte und moderne Kunst, H. 203, Innsbruck 1985, S. 17 - 27
- Polleroß 1986 Friedrich B. Polleroß, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: Welt des Barock (hrsg. von R. Feuchtmüller und E. Kovács), Ausstellungskatalog (St. Florian), Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 87 – 104
- Posner 1959 Donald Posner, Charles Le Brun's Triumphs of Alexander, in: Art Bulletin, Nr. 41, 1959, S. 237 – 248
- Pühringer-Zwanowetz 1980 Leonore Pühringer-Zwanowetz, Zur Planentwicklung des Melker Stiftsbaues unter Abt Berthold Dietmayr (1700 – 1739), in: Stift Melk, Geschichte und Gegenwart 1, Melk 1980, S. 142-151
- Rausch 1949 Wilhelm Rausch, Die Hofreisen Kaiser Karl VI., phil. Diss. (maschinschr.), Wien 1949
- Redlich 1907/06 Oswald Redlich, Princeps in compendio. Ein Fürstenspiegel vom Wiener Hof aus dem XVII. Jahrhundert, in: Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich, Bd. III, Wien 1906/07, S. 105-124
- Redlich 1938 Oswald Redlich, Das Werden einer Großmacht. Österreich von 1700 – 1740, Baden bei Wien - Leipzig 1938
- Resch 1997 Wiltraud Resch (bearb.), Österreichische Kunsttopographie, Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz, die Profanbauten des I. Bezirkes, Altstadt, Bd. LIII, Wien 1997
- Reydams 1908 Ad. Reydams. Les Reydams, tapisserie bruxelloise, in: Annales de la Société d' Archéologie de Bruxelles. Bd. 22, 1908, S. 79 - 156
- Rill 1992 Bernd Rill, Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht, Graz-Wien (u.a.) 1992
- Röhrig 1999 Floridus Röhrig, Der Traum vom Weltreich, in: Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial, Ausstellungskatalog (Klosterneuburg), 1999, S. 9 – 16.
- Rotterdam 1968 Erasmus von Rotterdam, Fürstenerziehung: Institutio Principis Christiani. Die Erziehung eines christlichen

- Fürsten, (übersetzt und bearbeitet von Gail Anton), Paderborn 1968
- Schlöss 1991 Erich Schlöss, Die Favorita auf der Wieden um 1700, in: Wiener Geschichtsblätter, Jg. 46, 1991, S. 162 - 170
- Schmitz 1919 Hermann Schmitz, Bildteppiche, Berlin 1919
- Schubert 1911 Ernst Schubert, August Bohse genannt Talander. Ein Beitrag zur Geschichte der galanten Zeit in Deutschland, in: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, Bd. 27, Breslau 1911
- Seipel 2000 Wilfried Seipel (Hrsg.), Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien, Wien 2000
- Spaemann 1963 Robert Spaemann, Reflexion und Spontaneität. Studien über Fénelon, Stuttgart 1963
- Topka 1954 Rosina Topka, Der Hofstaat Kaiser Karl VI, phil. Diss. (maschinschr.), Wien 1954
- Tormo y Monzó/
Sánchez Cantón 1919 Elias Tormo y Monzó und Francisco J. Sánchez Cantón, Los tapices de la Casa del Rey N.S, notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica, Madrid 1919
- Vanwelkenhuyzen/ Tienne M. Vanwelkenhuyzen und P. de Tienne Une famille de tapissiers bruxellois, les Leynierss, in: L'intermédiaire des généalogistes/De middelaar tussen de genealogische navorsers, 1988, Bd. 43, S. 329-355
- Verlet 1965 Pierre Verlet, Das große Buch der Tapiserie, Wien-Düsseldorf 1965
- Wauters 1878 Alphonse Wauters, Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries de haute et de basse-lice de Bruxelles, Brüssel 1878
- Weigl 1997 Huberta Weigl, Stift Klosterneuburg. Planungs-, Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosterresidenz Kaiser Karls VI., phil. Dipl., Wien 1997
- Weigl 1998 Hubert Weigl, Die Kaiserzimmer im Stift Klosterneuburg. Programm und Ausstattung der Gemächer von Karl VI. und Elisabeth Christine, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LI, 1998, S. 115 – 144
- Windisch-Graetz 1971 Franz Windisch-Graetz, Barocke Möbelkunst in Österreich, Mit 40 Tafeln, in: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs, Bd. 10, 1971, S. 347 – 396.
- Wöginger 1996 Sophie K. Wöginger, Die Erziehung der österreichischen Kaiser. Kaiser Franz II./I, Kaiser Ferdinand I, Kaiser Franz Joseph I, Kaiser Karl I, Otto von Habsburg, phil. Dipl., Wien 1996

Ausstellungskataloge (chronologisch):

- 1975, Halbturn Barocke Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien, Ausstellungskatalog (Schloß Halbturn), Eisenstadt 1975
- 1986, St. Florian Welt des Barock, Ausstellungskatalog (St. Florian), Linz 1986
- 1991, Halbturn Wohnen im Schloss. Tapisserien, Möbel, Porzellan und Kleider aus drei Jahrhunderten, Ausstellungskatalog (Schloß Halbturn), Eisenstadt 1991
- 1996, Klosterneuburg Die Krone des Landes. Klosterneuburg und Österreich, Ausstellungskatalog (Klosterneuburg), Klosterneuburg 1996
- 1999, Klosterneuburg Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial, Ausstellungskatalog (Klosterneuburg), Klosterneuburg 1999

Gedruckte Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts:

- Albrecht 1791 Johann-Friedrich-Ernst Albrecht, Vollständiges Archiv der doppelten böhmischen Krönung Leopolds des zweiten und Marien Louisens, Infantin von Spanien in Prag im Jahre 1791, Prag und Leipzig 1791
- Birken 1657 Sigmund von Birken, Ostländischer Lorbeerhäyn, Ein Ehrengedicht von Dem höchstlöbl. Erzhaus Oesterreich: Einen Fürsten-Spiegel in XII Sinnbildern, und eben sovielen Keyser- und Tugend-Bildnissen..., Nürnberg 1657
- Deyrerl von Deyersperg 1728 Georg Jacob von Deyrerl von Deyersperg, Erb-Huldigung welche dem ... Kayser Carolo dem Sechsten ... als Herzogen in Steyer, von denen gesamen Steyrischen Land=Ständen den 6. Julii 1728 abgelegt worden, Graz 1728
- Edler zu Lilienburg 1705 Ludwig Gülich Edler zu Lilienburg, Erb-Huldigung... dem Römischen Kayser...Josepho dem Ersten...Wien 1705
- Heraeus 1721 Carl Gustav Heraeus, Inscriptiones et symbola varii argumenti, Nürnberg 1721
- Keyssler 1751 Johann Georg Keyssler, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1751
- Küchelbecker 1730 Johann Basilius Küchelbecker, Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kayserl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz=Stadt Wien, und der umliegenden Oerter, Hannover 1730
- Martin 1723 Gottfried J. Martin, Außführlich und gründliche vier Beschreibungen. Erstens: Des Einzugs, welchen beyde Römische Kayser und Königliche Majestäten Carolus der

- Sechste, mit dero allerdurchlauchtigsten Frauen Gemahlin Elisabetha Christina, in die königliche drey Prager=Stätte gehalten. ..., Prag 1723
- Moser 1755 Friedrich C. von Moser, Teutsches Hof Recht, 2. Bde., Frankfurt-Leipzig 1755
- Rinck 1709 Eucharis Gottlieb Rinck, Leopolds des Großen, Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten, 1. Bd, Leipzig 1709

Lexika:

- Adels Lexikon Neues allgemeines deutsches Adels-Lexikon, Leipzig 1860
- Thieme-Becker Lexikon Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1992
- Wurzbach Lexikon Konstantin von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben, Wien 1856-1891
- Zedler-Lexicon Johann H. Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Halle-Leipzig 1732-1750

XI. Tabellenverzeichnis

- Tab. 1: Auflistung der neun Tapisserien der Telemachserie A, des Leyniers Atelier
- Tab. 2: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie A im Stift Klosterneuburg
- Tab. 3: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie A im Kunsthistorischen Museum, Wien
- Tab. 4: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie A im Patrimonio Nacional, Madrid
- Tab. 5: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie A im Brooklyn-Museum, Brooklyn
- Tab. 6: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie A, Palace, Liège
- Tab. 7: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie A im Palais Grand-Ducal, Luxemburg
- Tab. 8: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie A im Palais Attems, Graz
- Tab. 9: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie B, des de Vos/ Auwerx Atelier
- Tab. 10: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie B, im Patrimonio Nacional, Madrid
- Tab. 11: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie B, im Schloss Hlubokà, Tschechien
- Tab. 12: Auflistung der Tapisserien der Telemachserie B, in Petrohrad, Tschechien.

XII. Abbildungsverzeichnis

Zu Kapitel II:

- Abb. 1: Josef Vivien, Ölgemälde, Der Erzbischof Fénelon von Cambrai, Alte Pinakothek, München
 Abb. 2: Titelblatt und Titelkupfer der Telemachübersetzung Bohses, Universitäts-Bibliothek Marburg

Zu Kapitel III:

- Abb. 3: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Einblick
 Abb. 4: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Einblick
 Abb. 5: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckdecke, Besuch Königin Sabas bei Salomo
 Abb. 6: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Herbst
 Abb. 7: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Sommer
 Abb. 8: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Frühling
 Abb. 9: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Winter
 Abb. 10: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Ofen

Zu Kapitel IV:

- Abb. 11: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Brüssler Stadtmarke und Wirkersignatur, Detail, Stift Klosterneuburg

Zu Kapitel V:

- Abb. 12: Stift Klosterneuburg, Samt und Damast Musterstücke
 Abb. 13: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Ölmalerei auf Gobelinstoff, G. Fischhof
 Abb. 14: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Ölmalerei auf Gobelinstoff, G. Fischhof
 Abb. 15: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Das Gastmahl der Calypso, Stift Klosterneuburg
 Abb. 16: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen, Stift Klosterneuburg
 Abb. 17: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen, Stift Klosterneuburg
 Abb. 18: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten, Stift Klosterneuburg
 Abb. 19: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Cupido versucht das Herz Telemachs für Calypso zu entflammen, Stift Klosterneuburg
 Abb. 20: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Telemach auf der Jagd mit der Nymphe Eucharis, Stift Klosterneuburg
 Abb. 21: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Telemach rettet das Leben Antiopes, der Tochter König Idomeneus, Stift Klosterneuburg
 Abb. 22: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Mentor stößt Telemach ins Meer und stürzt sich selbst nach, um schwimmend der Insel der Calypso zu entfliehen, KHM, Wien

- Abb. 23: Jan van Orley, Petit Patron, Telemach rettet das Leben Antiopes, Municipal Collection, Liège
- Abb. 24: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten, Patrimonio Nacional, Madrid
- Abb. 25: Jan van Orley, St. Egidius, Ölgemälde, Museum van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, Brüssel
- Abb. 26: Gerard Lairesse, Ölgemälde, Kleopatras Gastmahl, Rijksmuseum, Amsterdam
- Abb. 27: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Das Gastmahl der Calypso, KHM, Wien
- Abb. 28: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen, KHM, Wien
- Abb. 29: J. St. Decker, Aquarell, Vorstudie zum Aquarell in den Sammlungen der k.k. Schlösser Artstetten und Luberegg, Speisezimmer im Appartement Kaiser Franz I. in der Wiener Hofburg, 1826
- Abb. 30: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Gastmahl bei Calypso, Patrimonio Nacional, Madrid
- Abb. 31: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Cupido versucht das Herz Telemachs zu entflammen, Patrimonio Nacional, Madrid
- Abb. 32: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?), Patrimonio Nacional, Madrid
- Abb. 33: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?), Kunsthandel, versteigert bei Sotheby's am 27. 10. 2001, New York
- Abb. 34: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Minerva verlässt Telemach, Patrimonio Nacional, Madrid
- Abb. 35: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen, Patrimonio Nacional, Madrid
- Abb. 36: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?), Schloss Hlubokà, Tschechien
- Abb. 37: Schloss Hlubokà, Einblick in die Prunkräume
- Abb. 38: Schloss Hlubokà, Einblick in die Prunkräume
- Abb. 39: Schloss Hlubokà, Einblick in die Prunkräume
- Abb. 40: Madrider Manufaktur nach Ange Houasse, Tapisserie, Die Landung Telemachs und Mentors auf der Insel der Calypso, Patrimonio Nacional, Madrid
- Abb. 41: Berliner Manufaktur des Pierre Mercier, Tapisserie, Das Gastmahl der Calypso, Dresden

Zu Kapitel VI:

- Abb. 42: Très Riches Heures, Buchillumination, Januar Darstellung, Gebrüder Limburg, Musée Condé, Chantilly
- Abb. 43: Kirche St. Ägidii, Stich, Erbhuldigung der steirischen Stände anlässlich der Krönung Kaiser Karls VI, 1728
- Abb. 44: „Ritterstube“ Hofburg, Stich, Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände anlässlich der Krönung Kaiser Karls VI, 1711

- Abb. 45: Raymont Le Plat, Zeichnung, Audienz des sächsischen Kurprinzen bei Kaiser Karl VI. in der „Rathstube“ der Hofburg (1719)
- Abb. 46: Raymond Le Plat, Zeichnung, Audienz des sächsischen Kurprinzen bei Kaiserin Elisabeth Christine im Spiegelzimmer der Hofburg (1719)
- Abb. 47: Manufaktur der Gobelins nach Charles Le Brun, Tapisserie, Histoire du Roy, Ludwig XIV. nimmt die Entschuldigung des Gesandten Philipps IV. im Louvre entgegen, Mobilier National, Paris, Detail
- Abb. 48: Manufaktur der Gobelins nach Charles Le Brun, Tapisserie, Histoire du Roy, Zusammenkunft Philipps IV. und Ludwig XIV. auf der Fasaneninsel, Mobilier National, Paris
- Abb. 49: Wien, Graben, Dreifaltigkeitssäule Leopolds I.
- Abb. 50: Wien, Graben, Dreifaltigkeitssäule Leopolds I., Detail
- Abb. 51: Manufaktur des Iodokus de Vos, Tapisserie, Tunisfolge, Erste Reitergefechte am Kap von Karthago, KHM, Wien
- Abb. 52: Manufaktur des Iodokus de Vos, Tapisserie, Tunisfolge, Landung am Kap von Karthago, KHM, Wien
- Abb. 53: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Tamerlan und Bajazet Folge, Tamerlan benützt Bajazet als Fußschemel beim Besteigen seines Pferdes, Stift Kremsmünster
- Abb. 54: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Tamerlan und Bajazet Folge, Bajazet ist in einem eisernen Käfig eingesperrt und muss beim Festmahl Tamerlans zusehen, Stift Kremsmünster
- Abb. 55: Manufaktur der Gobelins nach Charles Le Brun, Tapisserie, Geschichte Alexanders des Großen, Schlacht am Granicus, KHM, Wien
- Abb. 56: Manufaktur des Pieter van Aelst, Tapisserie, Los Honores Folge, Nobilitas, Patrimonio Nacional, Palacio Real la Granja de San Ildefonso
- Abb. 57: Manufaktur des Pieter van Aelst, Tapisserie, Los Honores Folge, Nobilitas, Patrimonio Nacional, Palacio Real la Granja de San Ildefonso, Detail
- Abb. 58: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, David-Zyklus, Die Vorbereitung zur Belagerung von Rabba, Ecouen, Musée de la Renaissance

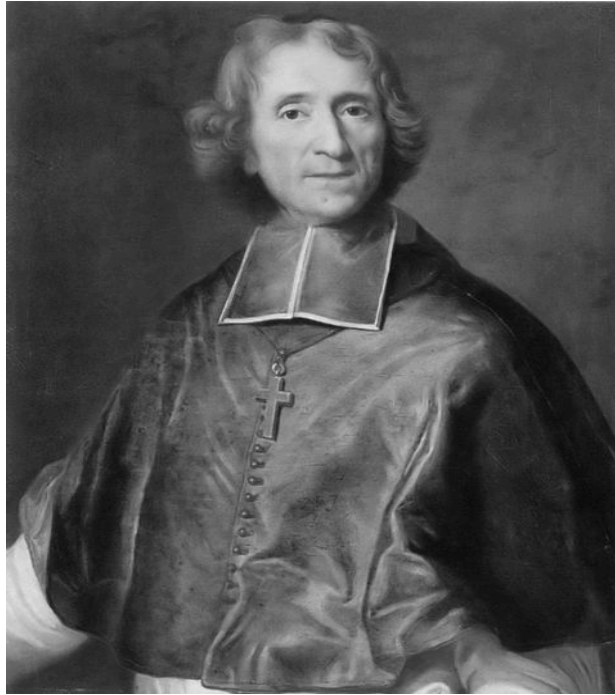


Abb. 1: Josef Vivien, Ölgemälde, Der Erzbischof Fénelon von Cambrai, Alte Pinakothek, München

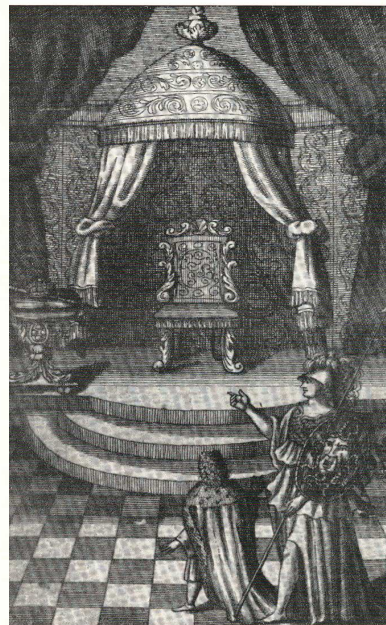


Abb. 2: Titelblatt und Titelkupfer der Telemachübersetzung Bohses, Universitäts-Bibliothek Marburg



Abb. 3: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Einblick



Abb. 4: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Einblick



Abb. 5: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckdecke, Besuch Königin Sabas bei Salomon



Abb. 6: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Herbst



Abb. 7: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Sommer



Abb. 8: Stift Klosterneuburg,
Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Frühling



Abb 9: Stift Klosterneuburg,
Tafelzimmer, Stuckmedaillon, Winter



Abb. 10: Stift Klosterneuburg, Tafelzimmer, Ofen



Abb. 11: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Brüssler Stadtmarke und Wirkersignatur, Stift Klosterneuburg, Detail



Abb. 12: Stift Klosterneuburg, Samt und Damast Musterstücke, Archiv des Stiftes Klosterneuburg



Abb. 13: Stift
Klosterneuburg,
Tafelzimmer, Ölmalerei



Abb. 14: Stift
Klosterneuburg,
Tafelzimmer, Ölmalerei



Abb. 15: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie,
Das Gastmahl der Calypso, Stift Klosterneuburg



Abb. 16: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapiserie, Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen, Stift Klosterneuburg



Abb. 17: Manufaktur des Uranbus Leyniers, Tapiserie, Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen, Stift Klosterneuburg



Abb. 18: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapiserie, Venus bittet Neptun das Schiff Telemachs zu vernichten, Stift Klosterneuburg



Abb. 19: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapiserie, Cupido versucht das Herz Telemachs für Calypso zu entflammen, Stift Klosterneuburg



Abb. 20: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Telemach auf der Jagd mit der Nympe Eucharis, Stift Klosterneuburg



Abb. 21: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Telemach rettet das Leben Antiopes, Stift Klosterneuburg



Abb. 22: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapiserie, Mentor stößt Telemach ins Meer und stürzt sich selbst nach, um schwimmend der Insel der Calypso zu entfliehen, KHM, Wien



Abb. 23: Jan van Orley, Petit Patron, Telemach rettet das Leben Antiopes, Municipal Collection, Liège



Abb. 24: Brüssler Manufaktur, Tapiserie, Venus bittet Neptun, das Schiff Telemachs zu vernichten. Patrimonio Nacional. Madrid



Abb. 25: Jan van Orley, St. Egidius, Ölgemälde, Museum van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, Brüssel

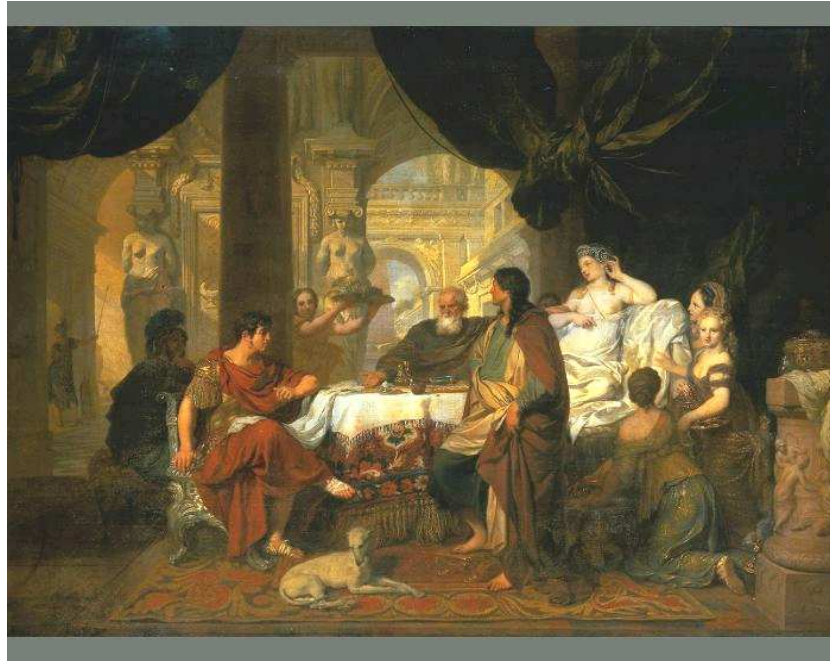


Abb. 26: Gerard Lairesse, Ölgemälde, Kleopatras Gastmahl, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 27: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapisserie, Das Gastmahl der Calypso, KHM, Wien



Abb. 28: Manufaktur des Urbanus Leyniers, Tapiserie, Telemach erlegt in Ägypten einen Löwen, KHM, Wien

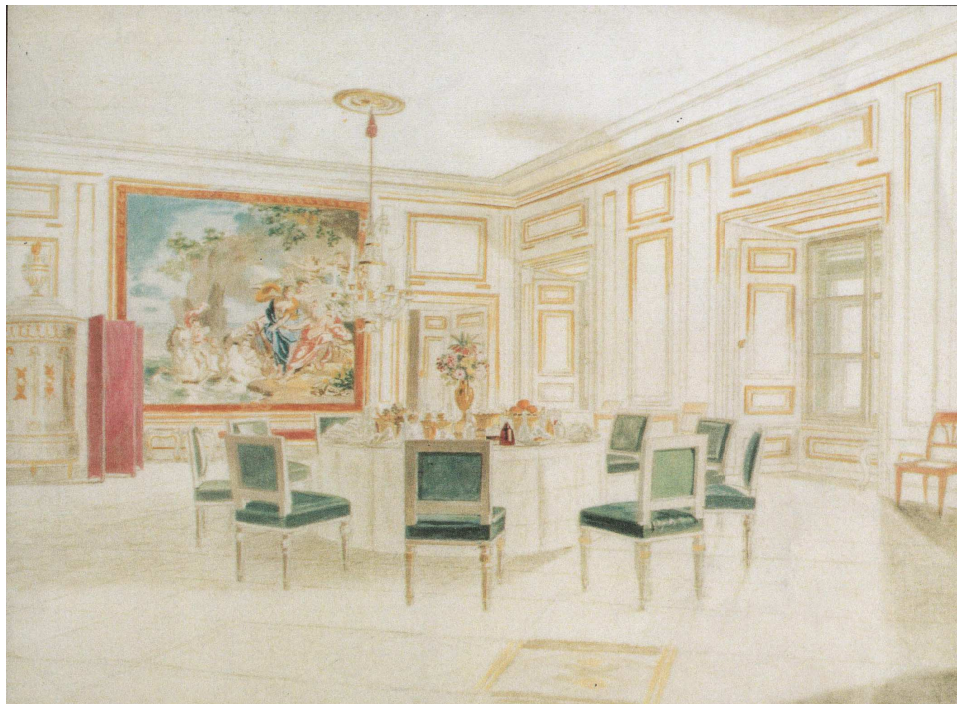


Abb. 29: J. St. Decker, Aquarell, Vorstudie zum Aquarell in den Sammlungen der k.k. Schlösser Artstetten und Luberegg, Speisezimmer im Appartement Kaiser Franz I. in der Wiener Hofburg, 1826



Abb. 30: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Das Gastmahl bei Calypso, Patrimonio Nacional, Madrid



Abb. 31: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Cupido versucht, das Herz Telemachs zu entflammen, Patrimonio Nacional, Madrid



Abb. 32: Brüssler Manufaktur, Tapiserie, Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?), Patrimonio Nacional, Madrid



Abb. 33: Brüssler Manufaktur, Tapiserie, Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?), Kunsthandel

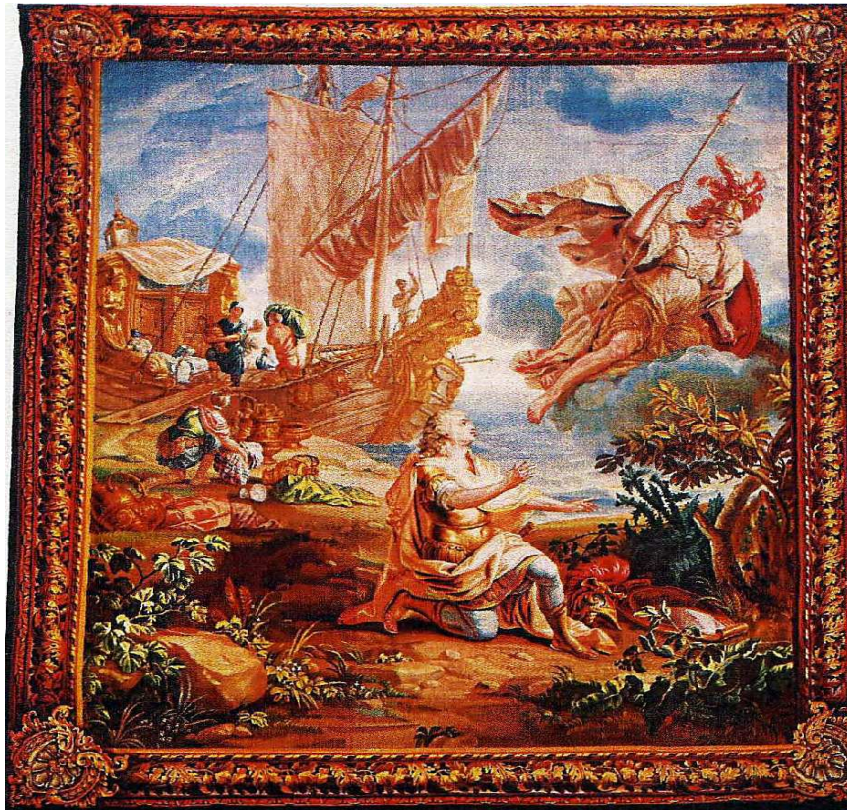


Abb. 34: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Minerva verlässt Telemach, Patrimonio Nacional, Madrid



Abb. 35: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, Telemach wird von den Frauen Zyperns veranlasst der Venus ein Opfer darzubringen, Patrimonio Nacional, Madrid



Abb. 36: Brüssler Manufaktur, Tapissérie, Kampf Telemachs mit Adrastes/Acestes (?), Schloss Hlubokà, Tschechien



Abb. 37: Schloss Hlubokà, Einblick in die Prunkräume



Abb. 38: Schloss Hlubokà, Einblick in die Prunkräume



Abb. 39: Schloss Hlubokà, Einblick in die Prunkräume



Abb. 40: Madrider Manufaktur nach Ange Houasse, Tapiserie, Die Landung Telemachs und Mentors auf der Insel der Calypso, Madrid

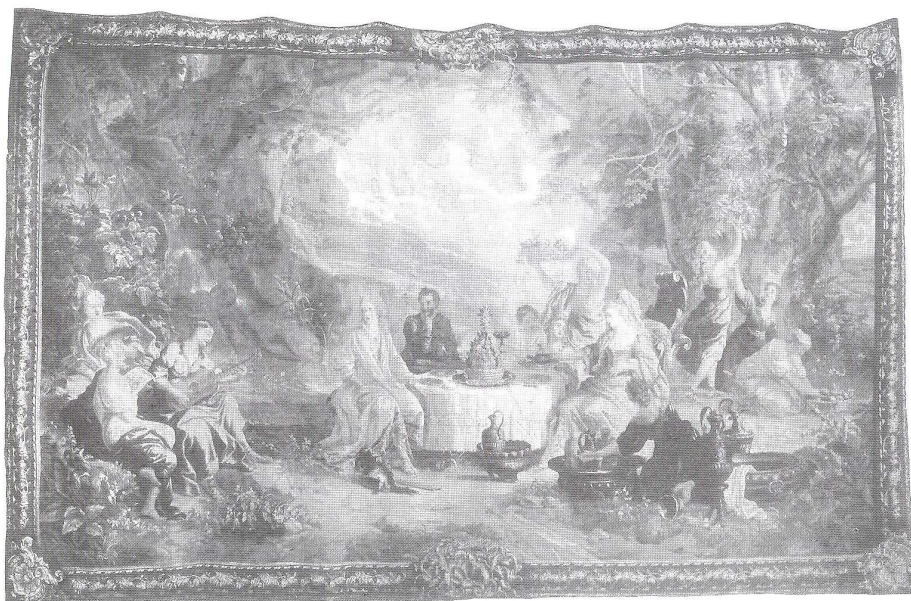


Abb. 41: Berliner Manufaktur des Pierre Mercier, Tapiserie, Das Gastmahl der Calypso, Dresden

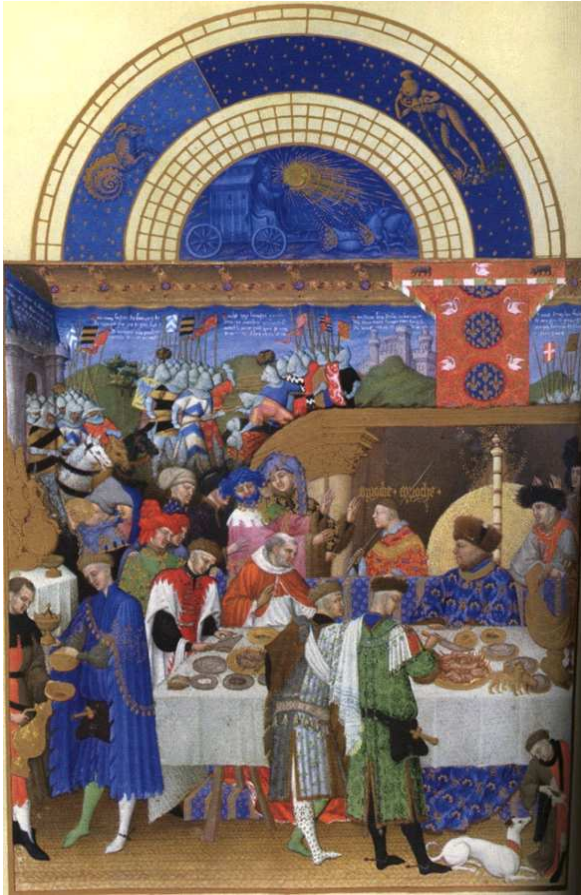


Abb. 42: Très Riches Heures,
Buchillumination,
Januar , Darstellung, Gebrüder Limburg



Abb. 43: Kirche St. Ägidii, Stich,
Erbhuldigung der steirischen Stände
anlässlich der Krönung Kaiser Karls VI, 1728



Abb. 44: „Ritterstube“ Hofburg, Stich, Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände anlässlich der Krönung Kaiser Karls VI, 1711

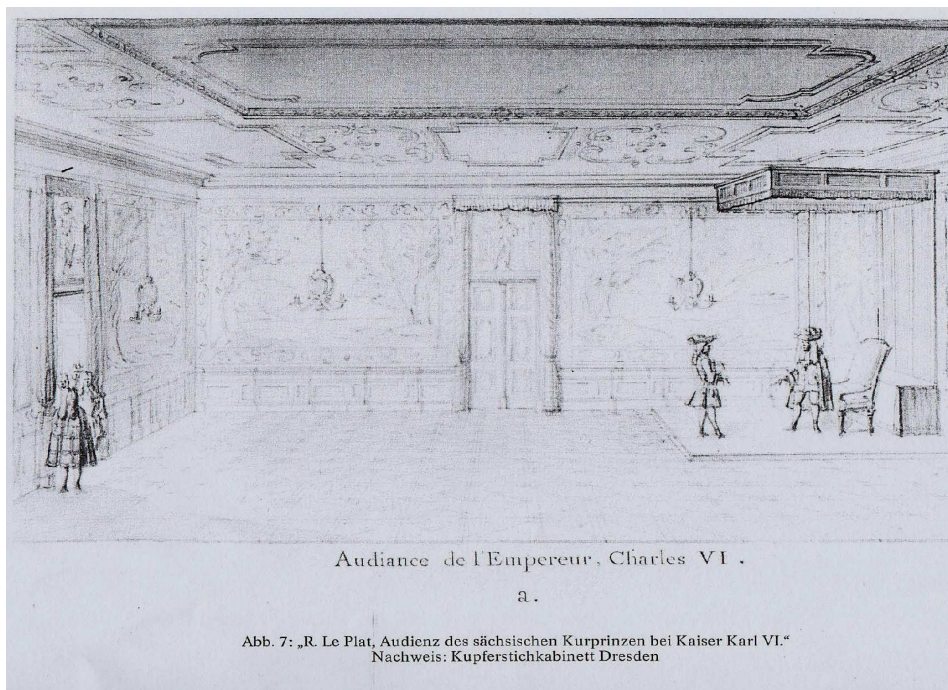


Abb. 45: Raymont Le Plat, Zeichnung, Audienz des sächsischen Kurprinzen bei Kaiser Karl VI. in der „Rathstube“ der Hofburg (1719)

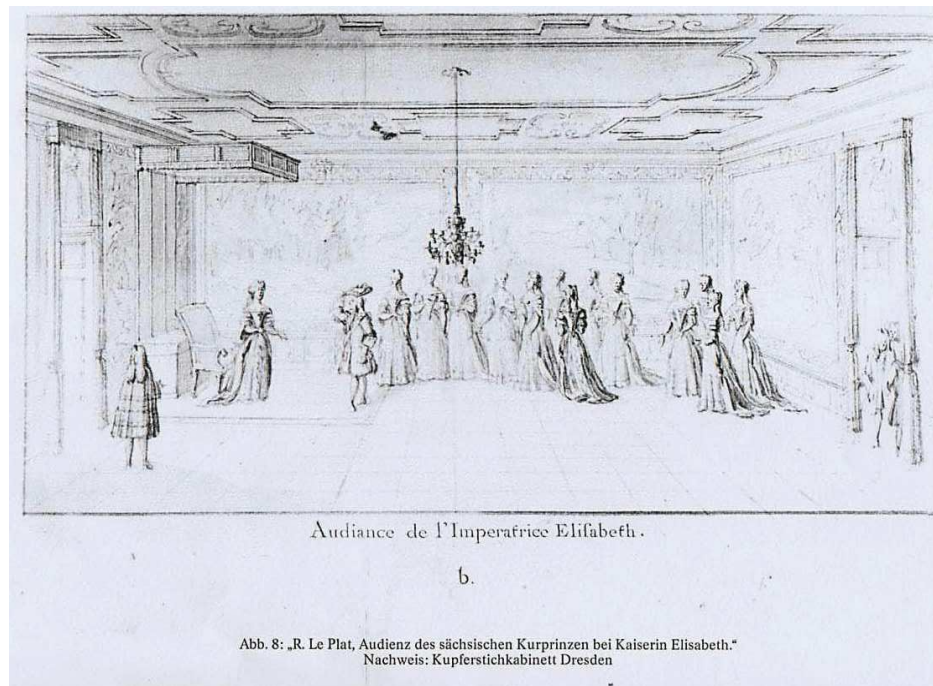


Abb. 46: Raymond Le Plat, Zeichnung, Audienz des sächsischen Kurprinzen bei Kaiserin Elisabeth Christine im Spiegelzimmer der Hofburg (1719)



Abb. 47: Manufaktur der Gobelins nach Le Brun, Tapisserie, Histoire du Roy, Ludwig XIV. nimmt die Entschuldigung des Gesandten Philipps IV. im Louvre entgegen, Mobilier National, Paris



Abb. 48: Manufaktur der Gobelins nach Le Brun, Tapiserie, Histoire du Roy, Zusammenkunft Philipps IV. und Ludwig XIV. auf der Fasaneninsel. Mobilier National. Paris



Abb. 49: Wien, Graben, Drifaltigkeitssäule Leopolds I.



Abb. 50: Wien, Graben, Dreifaltigkeitssäule Leopolds I., Detail



Abb. 51: Manufaktur des Iodokus de Vos, Tapiserie, Tunisfolge, Erste Reitergefechte am Kap von Karthago, KHM, Wien



Abb. 52: Manufaktur des Iodokus de Vos, Tapiserie, Tunisfolge, Landung am Kap von Karthago, KHM, Wien



Abb. 53: Brüssler Manufaktur, Tapiserie, Tamerlan und Bajazet Folge, Tamerlan benützt Bajazet als Fußschemel beim Besteigen seines Pferdes, Stift Kremsmünster



Abb. 54: Brüssler Manufaktur, Tapiserie, Tamerlan und Bajazet Folge, Bajazet ist in einem eisernen Käfig eingesperrt und muss beim Festmahl Tamerlans zusehen, Stift Kremsmünster



Abb. 55: Manufaktur der Gobelins nach Charles Le Brun, Tapiserie, Geschichte Alexanders des Großen, Schlacht am Granicus, KHM, Wien



Abb. 56: Manufaktur des Pieter van Aelst, Tapiserie, Los Honores Folge, Nobilitas, um 1520, Patrimonio Nacional, Palacio Real la Grania de San Ildefonso



Abb. 57: Manufaktur des Pieter van Aelst, Tapisserie, Los Honores Folge, Nobilitas, Patrimonio Nacional, Palacio Real la Granja de San Ildefonso, Detail

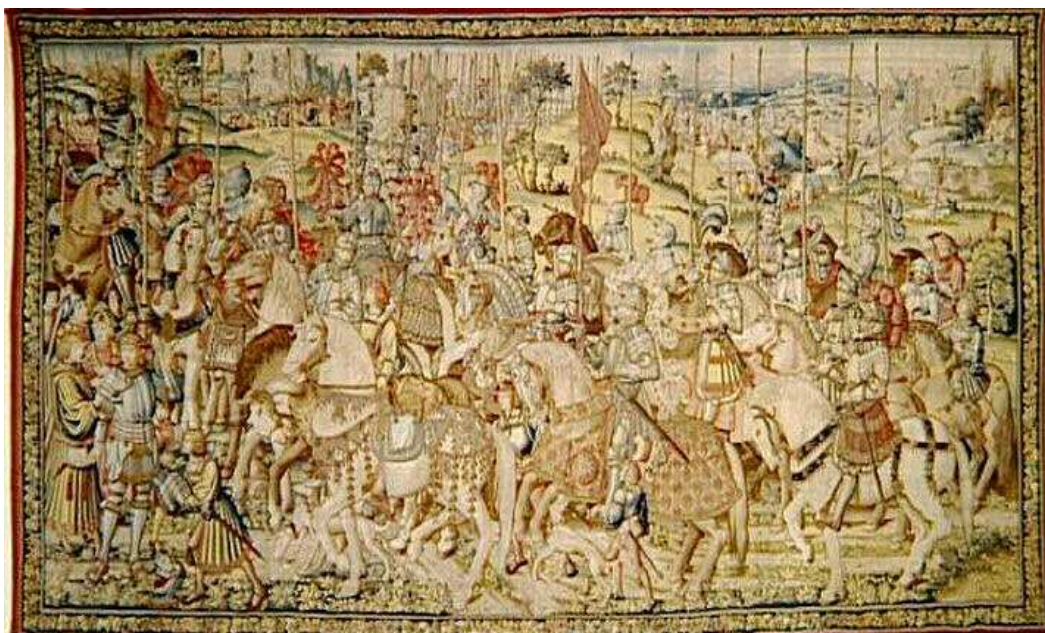


Abb. 58: Brüssler Manufaktur, Tapisserie, David-Zyklus, Die Vorbereitung zur Belagerung von Rabba, Musée de la Renaissance, Ecoen

XIII. Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2:** Johannes Kraus/ Joseph Calvet, Fénelon Persönlichkeit und Werk. Festschrift zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages, Baden-Baden 1953
- Abb. 5:** Floridus Röhrig, Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze, St. Pölten-Wien 1984
- Abb. 16, 18, 20:** Erwin Neumann, Die Begebenheit des Telemach. Bemerkungen zu den Tapisserien im so genannten Gobelin-Zimmer des Stiftes Klosterneuburg, Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N.F, Bd. 41, 1964, S. 139 – 153
- Abb. 43:** Georg Jacob von Deyerl von Deyerlsperg, Erb-Huldigung welche dem Kayser Carolo dem Sechsten....als Herzogen in Steyer, von denen gesamten Steyrischen Land=Ständen den 6. Julii 1728 abgeleget worden, Graz 1728
- Abb. 24, 30-32, 34, 35, 40:** Paulina Junquera, Las aventuras de Telemaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional, in: Reales Sitios, Nr. 52, 1977
- Abb. 22, 27-29:** Rotraud Bauer, Die Tapissierkunst des 18. Jahrhunderts, in: Wohnen im Schloss. Tapissierien, Möbel, Porzellan und Kleider aus drei Jahrhunderten, Ausstellungskatalog (Schloss Halbturn), Eisenstadt 1991
- Abb. 25:** Koenraad Brosens, A contextual study of Brussels tapestry 1670 – 1770. The dye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674 – 1747), Brüssel 2004
- Abb. 36–39:** Dalibor Kusák, Státní zámek Hluboká, Praha 1983
- Abb. 23:** Marthe Crick-Kuntziger, The Tapestries in the Place of Liège, in: The Burlington Magazine, Bd. 50, 1927, S. 172 – 183
- Abb. 26:** Entnommen von der Homepage des Rijksmuseums: www.rijksmuseum.nl
- Abb. 33:** Entnommen von der Homepage: www.sothebys.com, unter Kataloge: 27.10. 2001; lot 213-215
- Abb. 41:** Heinrich Göbel, Wandteppiche, Teil 3, Die germanischen und slawischen Länder, Bd. 1, Berlin 1933 und Bd. 2, Berlin 1934
- Abb. 42:** Ingo F. Walther (Hrsg.), Malerei der Welt, Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen von der Gotik bis zur Gegenwart, Bonn 2002
- Abb. 44:** Ludwig Gülich Edler zu Lilienburg, Erb-Huldigung ... dem Römischen Kayser...Josehpo dem Ersten... Wien 1705
- Abb. 47, 57:** Thomas P. Campbell, Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor, New York 2007
- Abb. 48:** Wolfgang Brassat, Tapissierien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992
- Abb. 45, 46:** Christian Benedik, Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Das achtzehnte Jahrhundert, Jahrbuch der Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 6, 1990/91, S. 7-21

- Abb. 53, 54:** Erwin Neumann, Tamerlan und Bajazet. Eine Antwerpener Tapisserien-Serie des 17. Jahrhunderts, in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, (hrsg. von Jozef Duverger), Bd. II, Gent 1968, S. 819 - 835
- Abb. 51, 52:** Georg Kugler und Rotraud Bauer, Die Nachwebung der Tunis-Serie Kaiser Karl VI. durch Jodocus de Vos, Brüssel 1712 – 1721, in: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien* (hrsg. von W. Seipel), Wien 2000, S. 111 - 139
- Abb. 56, 55:** Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York 2002
- Abb. 58:** Entnommen von der Homepage des Musée National de la Renaissance <http://www.musee-rennaissance.fr>
- Abb. 3, 4, 6-15, 17, 19, 21, 49, 50:** Beate Zach

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Adresse: Beate Zach
Nordwestbahnstraße 35a/20
1020 Wien

Geburtsort/-datum Freistadt, 01.11.1982

Ausbildung:

Seit 2002 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

1997 - 2002 Matura an der HBLA Perg, Oberösterreich

1993 – 1997 Hauptschule Perg

1989 – 1993 Volksschule Pergkirchen

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit hat „Die Abenteuer des Telemach“ in der Wirkkunst zum Inhalt. Im Fokus stehen die Wandteppiche im Tafelzimmer der Klosterresidenz Kaiser Karls VI. in Klosterneuburg. Hier hat sich eine beinahe vollständige „Telemachserie“ erhalten. Den Tapisserien liegt der Roman „Die Abenteuer des Telemach“ Francois Fénelons zu Grunde. Ursprünglich war das Werk ausschließlich als Leitfaden für die Erziehung des Herzogs von Burgund, dem Thronfolger Ludwigs XIV., gedacht. Als die Schrift Ende des 17. Jahrhunderts, ohne Wissen des Autors, publiziert wurde, erregte sie großes Aufsehen am französischen Hof, da die Zeitgenossen eine verschleierte Kritik an der Regierung Ludwigs XIV. darin lasen. Die Verbreitung des Abenteuerromans innerhalb Europas war sensationell, bereits ein Jahr nach Erscheinen der französischen Ausgabe, wurde eine deutsche Auflage gedruckt.

Auch in der Wirkkunst fand die Suche Telemachs nach seinem Vater Ulysses rasch Einzug, insbesondere die Folgen der Brüsseler Ateliers Leyniers und de Vos erfreuten sich großer Beliebtheit. Zum Leyniers Atelier, dessen Wirkersignatur auch die Tapisserien in Klosterneuburg tragen, haben sich zahlreiche Dokumente erhalten. Besonders aufschlussreich ist das so genannte „Mémoire de Grois/Gois“, indem all jene Serien aufgelistet werden, welche zwischen 1712 und 1734 vom Konzern verkauft wurden. Das Dokument gibt zudem über den entwerfenden Künstler Jan van Orley, als auch über die einzelnen Szenen Auskunft. Wobei die Zuschreibung einer Tapisserie in Madrid an das Leyniers Atelier, es ist dies die Darstellung „Telemach und Mentor stehen Acestes im Kampf gegen dessen Feinde bei“ fraglich erscheint. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf den in Österreich erhaltenen Folgen, jener in Klosterneuburg, dem Kunsthistorischen Museum in Wien und einer Serie die sich ehemals im Grazer Palais Attems befand.

Die politische Funktion von Tapisserien zur Zeit Kaiser Karls VI. bildet einen weiteren Schwerpunkt. Da Wandteppiche vorrangig als mobiles Ausstattungsgut Verwendung fanden, lässt sich über deren Einbindung in das herrscherliche Zeremoniell und deren Gebrauch als Instrument der Propaganda nur ein vages Bild rekonstruieren. In wenigen Fällen hat sich wie in Klosterneuburg eine Serie erhalten die seit dem 18. Jahrhundert wandfest montiert ist und in Hinblick auf den ursprünglichen Kontext untersucht

werden kann. Die „Telemachserie“ des Stiftes Klosterneuburg vereint, nach Meinung der Autorin, sowohl politische als auch pädagogische Aspekte in sich und darf als Tugendspiegel Kaiser Karls VI. gelesen werden.