

**Die Selbstinszenierung eines Herzogs in seiner Residenzstadt.
Die plastischen Bildwerke Vespasiano Gonzaga Colonnas in Sabbioneta.**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,
vorgelegt dem Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität
Mainz

von
Julia Schmidt
aus Wiesbaden
2023

Erste Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra

Zweitbetreuer: Univ.-Pfor.Dr. Matthias Müller

Ort und Tag der Disputation: Mainz, 19.09.2023

Nutzungsbedingungen:

CC-BY-ND-4.0

Dieses Werk steht unter der Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International

Danksagungen

Ich danke Frau Unif.-Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra dafür, dass sie mich im Rahmen einer Italienexkursion in die kleine lombardische Landstadt Sabbioneta gebracht hat. Niemand von uns hatte zu diesem Zeitpunkt gedacht, dass diese Stadt und ihre Kunstwerke uns beide Jahre später und für Jahre durch eine Masterarbeit und Dissertation eng verbinden würden.

Ich danke Univ.-Prof. Dr. Matthias Müller für die Impulse, die dazu führten, die Idealstadt unter dem Blickpunkt des Zeremonialortes zu betrachten und so weitere herrschaftliche Aspekte bei meinen Forschungen zu berücksichtigen.

Ich danke der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und dem Projekt: „Residenzstädte im Alten Reich (1300-1800). Urbanität im integrativen und konkurrierenden Beziehungsgefüge von Herrschaft und Gemeinde“ in dem ich Landshut und die Verbindungen der Residenzstadt des 16. Jahrhunderts nach Mantua kennen lernte und in dem mir viel Unterstützung zu Teil wurde.

Und ich danke meiner Familie und meinem Freundeskreis für die grenzenlose Unterstützung.

1. Inhalt	S. 4
2. Erstes Kapitel: Hinführung	S. 8
2.1 Relevanz	S. 10
2.2 Fragestellung und Forschungsvorhaben	S. 11
2.3 Methoden	S. 16
2.4 Abgrenzung, Eingrenzung und Begrifflichkeiten	S. 19
2.5 Materialgrundlage	S. 22
2.5.1 Deutschsprachige Sekundärliteratur	S. 22
2.5.2 Italienischsprachige Sekundärliteratur	S. 25
2.5.3 Weiterführende Sekundärliteratur	S. 27
2.5.4 Quellen	S. 30
2.6 Aufbau	S. 32
3. Zweites Kapitel: Vespasiano Gonzaga Colonna: Kurzvita und Umfeldanalyse	S. 37
4. Drittes Kapitel: Memoriabildung: Prozesse, Strategien, Beispiele	S. 60
4.1 Exemplarische Studien	S. 71
4.1.1 Vespasiano Gonzaga Colonna	S. 72
4.1.2 Ludwig X. von Bayern	S. 73
4.1.3 John Baron Lumley I.	S. 80
4.1.4 Ferdinand II. von Tirol	S. 85
5. Viertes Kapitel: Fürstliches Bauen und Sammeln in Sabbioneta	S. 97
5.1 Die erste Bauphase	S. 110
5.2 Die zweite Bauphase	S. 112
5.3 Die dritte Bauphase	S. 113
5.4 Die Funktionen einzelner herrschaftlicher Gebäude und Sammlungsräume der Stadt	S. 115
5.4.1 Palazzo Ducale	S. 115
5.4.2 Castello	S. 119
5.4.3 Palazzo del Giardino	S. 121

5.4.4 Corridor' Grande	S. 123
5.4.5 Die Servitenkirche Santa Maria dell'Incoronata	S. 126
5.4.6 Theatro all'Antica	S. 127
5.4.7 Das Korridorsystem	S. 130
5.4.8 Bauliche Desiderate	S. 134
6. Fünftes Kapitel: Ausgewählte Räume und Objekte im Palazzo Ducale	S. 134
6.1 Die Galleria degli Antenati	S. 135
6.1.1 Die Verortung des Raumes im Palazzo Ducale	S. 136
6.1.2 Die Stuckreliefs	S. 137
6.1.3 Der Gemäldezyklus und sein Nachleben in Stichen	S. 145
6.1.4 Der Raum als Studiolo: Vergleiche und Interpretationen	S. 157
6.2 Exkurs: Die Sala d'Asburgo	S. 168
6.2.1 Die Verortung des Raumes im Palazzo Ducale	S. 168
6.2.2 Die Fragmente der einstigen Wandmalereien	S. 169
6.2.3 „Spanische Säle“ der Habsburgerdynastie	S. 171
6.3 Die Cavalcata von Sabbioneta	S. 176
6.3.1 Der Auftrag für die Cavalcata	S. 179
6.3.2 Die Verortung im Palazzo Ducale	S. 182
6.3.3 Die Rekonstruktion der Aufstellung	S. 186
6.3.4 Der allgemeine Befund	S. 191
6.3.5 Die fünf Büsten und vier Reiterstandbilder	S. 193
6.3.5.1 Luigi I. Gonzaga	S. 194
6.3.5.2 Guido I. Gonzaga	S. 195
6.3.5.3 Francesco I. Gonzaga	S. 195
6.3.5.4 Ludovico II. Gonzaga	S. 196
6.3.5.5 Ludovico Gonzaga	S. 197
6.3.5.6 Ludovico I. Gonzaga	S. 197
6.3.5.7 Gianfrancesco Gonzaga	S. 199
6.3.5.8 Luigi Rodomonte Gonzaga	S. 202

6.3.5.9 Vespasiano Gonzaga Colonna	S. 204
6.3.6 Die Harnische	S. 204
6.3.7 Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse	S. 208
6.4 Die Kontextualisierung der Cavalcata durch motivische Vergleiche	S. 209
6.4.1 Die Sala dei Cavalli im Palazzo del Te in Mantua	S. 210
6.4.2 Die Spanischen Pferde im Gemälde Einzug des Infanten Philipp II. von Spanien in Mantua, 1549	S. 213
6.4.3 Reiterstandbilder, dynastische Zyklen und Rüstungen	S. 215
6.4.4 Rüstkammern: Madrid, Ambras, Dresden, London und ihre Rückschlüsse für Sabbioneta	S. 229
6.4.5 Zusammenfassende Betrachtung der Rüstkammer- analysen im Hinblick auf die Cavalcata von Sabbioneta	S. 240
6.4.6 Exkurs: Das Ambraser Armamentarium Heroicum	S. 245
7. Sechstes Kapitel: Ausgewählte Orte und Objekte im Stadtraum von Sabbioneta	S. 260
7.1 Die sogenannte „Minervasäule“	S. 260
7.1.1 Die Verortung des Monumentes im Stadtbild und seine Funktionen	S. 261
7.1.2 Die Säulenbestandteile, der Sacco di Roma und neue Untersuchungsergebnisse	S. 265
7.1.3 Der Stadtgründungsmythos und Rombezug	S. 269
7.2 Die Säule auf der Piazza Maggior‘	S. 276
7.2.1 Die vermutliche einstige Verortung und Funktion	S. 278
7.3 Die Bronze Leone Leonis	S. 279
7.3.1 Die Aufstellungen	S. 281
7.3.1.1 Die Piazza Maggior‘	S. 281
7.3.1.2 Das Grabmal	S. 282

7.3.2 Die Sitzfigur	S. 283
7.3.3 Vergleiche und mögliche Einflüsse	S. 288
8. Siebtes Kapitel: Die Objekte in Sabbioneta als zusammenhängendes Leitsystem	S. 296
8.1 Herrschereinzüge und Herrscherbesuche	S. 296
8.2 Die Stadtopografie Sabbionetas und Überlegungen zu ihrer Raumsoziologie	S. 302
9. Achtes Kapitel: Abschließende Betrachtungen	S. 315
10. Quellen- und Literaturverzeichnis	S. 332
11. Bildapparat	S. 362
12. Eidesstattliche Versicherung	S. 508
13. Lebenslauf	S. 509

2. Erstes Kapitel: Hinführung

„L’eccezionalità della figura di Vespasiano Gonzaga e la grande rilevanza dei lavori da cui nacque la nuova Sabbioneta furono avvertite dai contemporanei.”

(Giulio Faroldi, um 1592)

Mit diesen Worten beginnt die älteste überlieferte Vita Vespasiano Gonzaga Colonnas (1531–1591), die bereits 1592 – ein Jahr nach dem Tod des ersten Herzogs von Sabbioneta – verfasst wurde. Schon in diesem einleitenden Satz zeichnet sich ab, dass der erste Herzog von Sabbioneta als herausragende Persönlichkeit unter seinen Zeitgenossen geehrt wurde, dessen Verdienste untrennbar mit dem Bau seiner neuen Residenzstadt Sabbioneta in der Lombardei zusammenhängen. Es scheint allerdings genau diese Sichtweise zu sein, die die Keimzelle für eine einseitige Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung bildet, die Vespasiano Gonzaga Colonna rasch als *Unicum* stilisiert und seine Leistungen derart eng an den Stadtbau bindet, dass andere Rollen des Herrschers, Aufenthalts- und Wirkorte sowie Verdienste des Vasallen der Habsburger weniger fokussiert wurden und bis heute werden. Dies benennt jedoch jene Bereiche, deren Berücksichtigung essentiell für die vorliegende Arbeit waren, da der Werdegang, Einflüsse, zeremonielle Ordnungen, das Rollenverständnis des Standes und die Bedeutung und Umsetzung der *Memoria* - sowohl der Ahnen wie seiner selbst - erklären helfen, welche Funktionen und Aussagen den plastischen Bildwerken in Sabbioneta einbeschrieben wurden und wie diese durch den Herrscher als Elementen seiner Repräsentation in seiner Idealstadt werden konnten. All dies ist unablässlich, um nachzuvollziehen in welcher spezifischen Rolle die Bildwerke den Herrscher legitimieren sollten. Es ist demnach von großer Bedeutung, die persönliche Entwicklung vom *Ramo Cadetto*¹ – also vom Adligen einer Seitenlinie; hier der Gonzaga aus Mantua – bis zum Herzogenstand nachzuvollziehen. Deutlich zeichnen sich diese Rangunterschiede im Auf- und

¹ Der Begriff beschreibt einen adeligen Nachfahren, der aus einer Nebenlinie stammt. Eine Aufbereitung der Rami Cadetti gonzagheschi wurde von Tomalio erarbeitet. Tomalio, Rami Cadetti (2008), S.39–51.

Ausbau der Stadt über die Jahrzehnte aus. Warum sollte dies also in den künstlerischen Aufträgen nicht auch nachzuvollziehen sein? Zudem müssen Zeitgenossen und deren Handlungen in Augenschein genommen werden, um herauszuarbeiten, wie allgemeine Ansichten, Umsetzungen von Impulsen zeitgenössischer Diskurse, aber auch individuelle Ausprägungen in den sabbionetanischen Bildwerken ihre eigenständige Ausformung finden. Des Weiteren gilt es, konkrete Vorbilder, parallele Entwicklungen und standestypische Einflüsse zu präsentieren, um die Sichtweise der Zeitgenossen auf die Objekte nachvollziehen zu können. All diese Blickwinkel gebündelt ergeben die Basis, auf der es möglich wurde Entscheidungen Vespasiano Gonzaga Colonnas nachzuvollziehen, so dass Interpretationen zu seinen Auftragswerken entstehen konnten. Faroldis ruhmreiche Darstellung aus dem Eingangszitat findet zum Schluss ihren Platz zur Reflexion, wenn die Arbeit aufzeigt, wie die einzelnen Bildwerke ein gemeinsames, großes Ganzes bilden und im Zusammenspiel mit der Idealstadt eine Stadtsoziologie ausbilden, die sich als Herrscherlob erweist. Im Zusammenspiel der einzelnen Informationen, die den Bildwerken innewohnen, setzt sich ein Gesamtbild von Qualitäten des Stadtherren in Kriegs- und Friedenszeiten zusammen, das ihn als Idealfürsten ausweist. Damit versinnbildlichen sie die Aussagen, die Vespasiano Gonzaga Colonna von sich propagieren und überliefern wollte und helfen ihm in seiner Repräsentationspolitik, die niedrige Adelsherkunft durch plakative dynastische Bezüge und Ehrentitel auszugleichen, sich als rechtmäßigen Herrscher zu legitimieren und nicht als Emporkömmling auf fremdem Territorium eingeordnet zu werden. Die plastischen Bildwerke in Sabbioneta sind demnach Agenten ihres Planers, stehen im Verbund mit der Stadtarchitektur und da diese das utopische Ideal in Realität präsentiert, erhalten auch die Bildwerke eine erhabene Funktionsebene, die über die ästhetische hinausreicht. Die idealen Monumente und plastischen, dynastischen Zyklen präsentieren den idealen, also legitimen und potenten Fürsten in der idealen Stadt und lassen zu, dass der Betrachtende ein Verständnis für die Selbstwahrnehmung und Selbstdarstellung Vespasiano

Gonzaga Colonnas entwickelt. Sie untermauern seine militärischen Verdienste und zeugen von seiner höfisch-humanistischen Bildung, die ihn als wahren Herzog legitimieren.

2.1 Relevanz

Freilich sind seit den 1980er Jahren diverse Forschungsarbeiten zur Idealstadt Sabbioneta, zu ihrem Erbauer Vespasiano Gonzaga Colonna und zu den in dieser Arbeit behandelten plastischen Bildwerken der Stadt entstanden. Die Relevanz der vorliegenden Arbeit liegt in einer detaillierten Erforschung der Einzelobjekte, da die bisherigen Forschungsarbeiten häufig nur oberflächliche Objektanalysen präsentierten, die dann stark historisch ausgelegt oder basiert auf kunsthistorisch-architektonischen Interessensfragen ausgeführt wurden. Für einzelne Fresken wurde zwar bereits das Medium der Malerei vertiefend beleuchtet, aber auch hier bleiben vorgeschlagene Vergleiche mit zeitgleichen Dekorationsprogrammen andernorts gering und lassen eine innerstädtische Vernetzung weitestgehend aus, die über Raumfunktionen, zeitgenössisch-typische Motive und Eigenarten berichten könnte. Die plastischen Bildwerke hingegen werden häufig lediglich summarisch dargestellt oder mit immerwährenden Vergleichen bedacht, die sich tradieren. Nahezu unerforscht sind hingegen motivische Parallelen oder ideologische Beweggründe, die bei der Herstellung anderer europäischer Kunstwerke bedeutend waren und die für Vespasiano Gonzaga Colonnas Entscheidungen zur Form- und Materialwahl relevant gewesen sein könnten. Mit neuen Vergleichen ließen sich die sabbionetanischen Werke neu kontextualisieren. Die Arbeit versucht somit das Desiderat zu füllen, das sich auf die Fragen zum „warum“ und „warum so und nicht anders“ spezifiziert, um Ansätze für die Funktion der Kunstwerke zu ermitteln. Mit dem finalen Zusammenschluss wird den einzelnen Objekten zusätzlich ein gemeinschaftlicher Sinn zugeordnet, dessen Basis die Position im Stadtbild ist. Der Akteursgedanke von Objekten als ständige Vermittler von Botschaften, die ihnen einbeschrieben wurden, war hierbei die ausschlaggebende Grundlage, um die mediale Herrscherrepräsentation

herauszuarbeiten. Damit hebt sich die vorliegende Forschungsarbeit von bisherigen Studien ab. Es gilt, über die Formsprache der Objekte zu Vergleichen zu gelangen. Diese Beispiele andernorts, die bereits erforscht wurden sollen dann Rückschlüsse auf die sabbionetanischen Werke ermöglichen. Auf diese Art erfolgten vertiefende Studien, die bereits geäußerte Thesen bestätigen, aber teilweise auch widerlegen. Des Weiteren werden neue Impulse ausgelotet und ausgebreitet. Im Übrigen bringt die vorliegende Arbeit erstmals alle Objekte in einen Gesamtkontext. Zwar wurden bereits diverse Arbeiten vorgelegt, die sich allen Werken und ihren Verortungen widmeten, jedoch wurden sie nicht in einen konkreten Zusammenhang gebracht, um ihre Funktion, über die Aussage des Einzelobjektes hinaus, erweitert zu betrachten. Mit dem Ideal eines Herrscherbesuches in Sabbioneta und dem damit verbundenen zeremoniellen Einzug in die Stadt ermittelt die Arbeit neue Aufgaben und Funktionen der Objekte, die bisher derart nicht berücksichtigt wurden.

2.2 Fragestellung und Forschungsvorhaben

Die vorliegende Forschungsarbeit widmet sich eingehend den plastischen Bildwerken, die sich heute noch nahezu *in situ* in der einstigen Residenzstadt Vespasiano Gonzaga Colonnas in der Lombardei verorten lassen. Die Arbeit soll die Rolle der plastischen Auftragswerke Vespasiano Gonzaga Colonnas als Medien der Vermittlung seines Selbstbildes sowie allgemeiner fürstlicher Vermittlungsstrategien des Herrschers aufzeigen, die mittels dieser Bildmedien ausgeführt wurden. Zudem soll die Funktion der einzelnen Objekte im Gesamtkontext präsentiert werden, die sie als ständige Vertreter des Herrschers im Kontext der Idealstadt erscheinen lassen, wo sie Vespasiano Gonzaga Colonna sinnbildhaft präsentieren, loben und legitimieren. Es geht demnach darum aufzuzeigen, dass jenen Objekten eine Vermittlungsfunktion einbeschrieben war. Es geht aber auch darum ein zeitgenössisches Rollenverständnis zu beschreiben, dem hier mit dem Mittel der Kunst Ausdruck verliehen wurde. Und das von Rezipienten der Zeit verstanden wurde.

Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591) war ein italienischer *Condottiere*², der zunächst in Diensten Kaiser Karls V. (1500–1558) und folgend König Philipps II. von Spanien (1527–1598) stand. Von den anderen zahlreichen italienischstämmigen *Condottieri* hebt sich der lediglich als Spross einer Seitenlinie der Gonzaga aus Mantua legitimierte und ohne väterliche Unterstützung Aufgewachsene deutlich ab. Zunächst in Süditalien am Witwensitz seiner Tante Giulia Gonzaga (1513–1566) erzogen und dann als Ehrenpage des Infanten Philipp am spanisch-habsburgischen Hof aufgewachsen, beginnt seine Karriere als Militär, Diplomat und Ingenieur. Die Jahre am spanischen Kaiserhof und im Königshaus sowie seine daraus resultierende Vasallenschaft für die Habsburger sind prägend für Vespasiano Gonzaga Colonna. So bilden die habsburgischen Zeremonielle sowie die höfisch-intellektuelle Ausbildung die Basis für seine Entwicklung. Sein Werdegang sowie seine militärischen und persönlichen Taten sind durch diverse Viten, eine Chronik und erhaltene Originaldokumente in Mantuaner Archiven überliefert. Anhand der Viten wie der eingangs erwähnten von Giulio Faroldi (um 1592) und Jacob Schrenck von Notzings (um 1601 veröffentlicht) lässt sich bereits ein erhöhtes Interesse an seiner Person unter Zeitgenossen ablesen, die Vita Ireneo Affòs (1780) belegt auch noch zweihundert Jahre später die Erinnerung an den einstigen Herrscher Sabbionetas. Neben Vespasiano Gonzaga Colonna werden auch das Leben Giulia Gonzagas und ihres Bruders – des Vaters Vespasiano Gonzaga Colonnas – Luigi Rodomonte Gonzagas durch Affò überliefert. Des Weiteren widmet sich dieser Protagonisten aus dem Bereich von Guastalla, Casalmaggiore, Parma und Mantua. Daraus lässt sich ablesen, dass die Region mit ihren prägenden Protagonistinnen und Protagonisten im 18. Jahrhundert bereits weit über einzelne Höfe hinausblickte.

Die unterschiedlichen Viten berichten in variierender Intensität von Vespasiano Gonzaga Colonnas Verdiensten, die er sich in mehreren Schlachten sowie

² Auch wenn im heutigen Italienisch die Form *Condottiero* gebräuchlich ist, wird die Arbeit die Singularform *Condottiere* verwenden, die in der Renaissance verwendet wurde. Daraus leitet sich auch die allgemein anerkannte Pluralform *Condottieri* ab.

diplomatischen Missionen für das Haus Habsburg erwarb. Auch ist ihm die Umsetzung fortifikatorischer Befestigungen strategisch bedeutsamer Städte der Habsburger in Spanien und Nordafrika zu verdanken sowie die Ausführung vertrauensvoller Aufträge wie im Jahr 1563, wo er das Geleit der Kaisersöhne Rudolf (1552–1612) und Ernst (1553–1595) von Habsburg nach Spanien ausführte. Mit all diesen Diensten gelang es ihm, sich als Vasall der Habsburger, aber speziell beim spanischen König, gebührend zu profilieren. Nach der Ernennung zum *Grande di Spagna* folgen Vizekönigstitel und schließlich sogar die Ernennung zum Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies. Doch nicht nur die Habsburger waren am militärisch verdienten Vespasiano Gonzaga Colonna interessiert, was durch die Tatsache zum Ausdruck kommt, dass ihm die Ehrenbürgerschaft von Venedig verliehen wird, verbunden mit der Bitte, die Truppen der Serenissima zu leiten. Diese Aufgabe jedoch schlug der alternde, gesundheitlich angeschlagene Feldherr aus.

Während seine Taten gut erforscht sind, stellt das Dissertationsvorhaben die Frage nach der Funktion und der Bedeutung der zahlreichen plastischen Bildwerke, die er in der von ihm zwischen 1554 und 1591 erbauten Stadt Sabbioneta in der Lombardei errichten ließ. Die Arbeit geht von der Prämisse aus, dass diese Aufträge als Ausdruck seines Selbstverständnisses und Träger seiner Außendarstellung verstanden werden müssen. Verortet in methodischen Kontexten der politischen Ikonographie und der kunsthistorischen Objektforschung wird die Arbeit einen Beitrag zur Frage der fürstlichen Repräsentation durch Medien und Städtebau leisten und aufzeigen, wie sehr politisch Alliierte eine gemeinsame (Objekt-) Sprache herausbildeten, wo sich aber auch individuelle Lösungen aufzeigen lassen.

Die ausgewählten Objekte sind allesamt Teil der von ihm erbauten Ideal- und Residenzstadt Sabbioneta, die selbst ein steingewordenes Zeugnis seiner Legitimation und Selbstdarstellung als Fürst und Herzog unter dem Haus Habsburg ist, was auch sein jüngstes und letztes Wappen (ab 1577) versinnbildlicht, bei dem auf jegliche familiär-dynastischen Hinweise auf die

Gonzaga oder Colonna zu Gunsten der Einbindung des habsburgischen Reichsadlers verzichtet wird.

Ziel der kunsthistorischen Untersuchung ist eine fundierte Analyse und Ausdeutung der Bildwerke als künstlerisch-visuelle Medien der Selbstdarstellung und Legitimation des Fürsten und Herzogs der Residenzstadt. Während die bisherige Forschung vor allem die städtebauliche Entwicklung, fortifikatorische Anlage oder einzelne Bauten in der Stadt in den Blick genommen hat, richtet das Dissertationsvorhaben den Fokus auf die plastischen Bildwerke, die Vespasiano Gonzaga Colonna in Sabbioneta errichten ließ. Es handelt sich dabei um die sogenannte „Minervasäule“ (1584 errichtet) auf der *Piazza d'Armi* – auch *Piazza del Castello* genannt –, die von Leone Leoni geschaffene Bronzestatue des Herzogs (1588 errichtet) auf der zentralen *Piazza Maggiore* sowie die dynastische Cavalcata (1588 aufgestellt), bestehend aus lebensgroßen hölzernen Reiterstandbildern, und die genealogischen Reliefbildnisse der *Galleria degli Antenati* (vor 1580) im *Palazzo Ducale*. Zudem interagieren ein zweites, kaum erforschtes Säulenmonument sowie die herzoglichen Repräsentationsbauten mit den genannten Objekten. Der Präsentationsrahmen bewegt sich somit vom frei zugänglichen Stadtraum bis hin zu repräsentativen, im Zugang streng reglementierten Innenräumen. In diesem Zusammenhang wird bereits deutlich, dass auch die Stadtopografie und -soziologie in die Funktionsanalyse einbezogen werden muss.

Durch die zeitliche Spannweite von den frühen Reliefs der *Galleria degli Antenati* bis hin zu späteren Bildwerken, wie der Porträtstatue oder der *Cavalcata* kann der Aufstieg Vespasiano Gonzaga Colonnas zum *Grande del Regno* (1558 durch Philipp II.), die Erhebung in den Fürsten- (1565 durch Kaiser Maximilian II. [1527–1576]) und später Herzogenstand (1577 durch Kaiser Rudolf II.) sowie die Aufnahme in den Orden der Ritter vom goldenen Vlies (1585 durch Philipp II.) auch in Kunstwerken nachvollzogen werden. Letztere Ehrung wird im Rahmen der *Cavalcata* dargestellt. Mit dem Tod Vespasiano Gonzaga Colonnas 1591 beginnt zugleich der Niedergang des

Ortes, so dass sich dort heute noch ein recht guter Eindruck des Stadtgefüges des 16. Jahrhunderts konserviert hat, da es keine Nachfolge für ihn in Sabbioneta gab.

Es ist dieser raschen Aufgabe der Stadt als Residenz zu verdanken, dass sich heute noch die Bindung von Objekten zu einstigen Aufstellungsorten gut nachvollziehen lässt und kaum Überformungen stattfanden, die die Rekonstruktion der einstigen Anlage unmöglich machen würden. All dies zeugt aber auch von der Bindung an ihren Erbauer Vespasiano Gonzaga Colonna. Aus diesem Grund gilt es in der Arbeit auch ausführlich über den Werdegang des spanisch-habsburgisch sozialisierten Italieners zu sprechen, der durch seine Aufenthalte in unterschiedlichen europäischen Ländern und durch diverse Kontakte zahlreichen Einflüssen von Repräsentationsstrategien ausgesetzt war. Es gilt auch deutlich zu machen, dass Vespasiano Gonzaga Colonna kein *Unicum* des 16. Jahrhunderts ist. Durch exemplarische Studien werden Zeitgenossen vorgestellt, die ähnlichen Herausforderungen gegenüber standen und sich ähnlicher Legitimationsstrategien bedienten. So wird der Weg geebnet, anschlussfähige Entsprechungen für die sabbionetanischen Bildmedien heranzuziehen, da die Vergleichbarkeit des Handelns der Auftraggeber auch eine Vergleichbarkeit von künstlerischen Umsetzungen impliziert. Nur so können Gemeinsamkeiten und Unterscheidungen herausgearbeitet werden.

Bisher begnügte sich die Forschung mit wenigen italienischen Vergleichsbeispielen oder richtete den Blick ohne vertiefende Analyse auf die Heldenrüstkammer von Schloss Ambras. Die vorliegende Arbeit jedoch versucht, europäische Projekte zur dynastischen Legitimation, zur Memorialstiftung oder zum Entstehen des Sammlungsraumtypus der Rüstkammern sowie zur Gestaltung von zeremoniellen Laufwegen von Herrschereinzügen nachzuvollziehen, deren Gültigkeit auf die Untersuchungsergebnisse in Sabbioneta übertragbar sind.

Die eigentliche Frage nach der Herrscherrepräsentation mit ihren selbstdarstellenden und legitimierenden Aufgaben der plastischen Bildwerke Vespasiano Gonzaga Colonnas in Sabbioneta ist mit Diskursen der Zeit

verbunden und steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Idealstadtplan, so dass die Objekte einen künstlerischen Zyklus ergeben, der sich, zusammen mit anderen Medien der Herrscherrepräsentation, wie Türmen und Wappen, vereint. Auf diese Weise werden von der abstrakten heraldischen Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas bis hin zu figürlichen Präsentationen unterschiedliche (Ab-)Bilder des Herrschers vorgestellt, die zusammen die Aspekte der Militärherrschaft, Kunstpatronage, Fürsorge, Rechtsprechung, Garantie des Friedens und des „richtigen“ Glaubens vereinen und ihn als Idealen Fürsten propagieren. Gleichzeitig zeugt die solide Materialität der Medien (Holz und Gips im Innenraum, Stein und Bronze in der freien Aufstellung) von einer auf längere Sicht angelegten Memorialfunktion der Objekte.

Zudem ließ sich über die herangezogenen parallel oder zeitnah ausgeführten Projekte innerhalb der europäischen Höfe herausarbeiten, dass Vespasiano Gonzaga Colonna zeitgenössische Diskurse, z.B. zum Idealstadtbau oder bronzenen Selbstbildnissen für den Stadtraum, individuell aushandelte und medial umsetzte. Seine Form- und Materialwahl sowie die Einbindung der Objekte in die Stadt lassen nachvollziehen, dass es sich dabei nicht um einzigartige Ideen handelte, sondern um individuelle Ausdrucksformen allgemeiner Diskurse. Somit wird auch deutlich, dass der Herrscher von Sabbioneta kein Einzelfall oder undeutbares *Unicum* in der Geschichte per se ist. Vielmehr ist die Besonderheit, dass es in Sabbioneta gelang, die idealen Voraussetzungen zu schaffen, um die einzelnen Legitimationsprojekte von Grund auf herzustellen und nachhaltig nachvollziehbar zu machen. Seine Einzigartigkeit liegt demnach in der Umsetzung aller Projekte zur Herrscherrepräsentation zu Lebzeiten und über das Ende des *Ramo* hinaus. Die Diskurse selbst jedoch sind an unterschiedlichen Höfen ähnlich nachvollziehbar.

2.3 Methode

Methodisch knüpft die Dissertation an die politische Ikonografie an, da die einzelnen Objekte über ihre Form erschlossen und verglichen werden – somit ein bildwissenschaftlicher Aspekt verwendet wird –, um die politische Macht und Aspekte der Herrschaft des Auftraggebers herauszuarbeiten. So wird über Material ebenso wie über Form versucht an den Kern der Aussage des Objektes zu gelangen. Anhand von Vergleichsbeispielen lassen sich so Einflüsse und Abweichungen von schematischen Handlungsformen aufzeigen. Ebenso sind Akteursnetzwerke auszuloten, da die Wahl der Künstler wie auch die gewählten Gattungen und Themen von Vespasiano Gonzaga Colonnas persönlichem Anspruch durch seine Sozialisation und sein Umfeld ausgelöst wurden. Dies gilt im Besonderen für den italienischen Künstler Leone Leoni (1509–1590) und seine Werkstatt, die für Karl V. und Philipp II. tätig waren. Darüber hinaus muss die Künstler- und Gestaltungswahl der Kunstwerke in Sabbioneta mit Repräsentationsformen in Italien, Österreich, Deutschland und England sowie Spanien verglichen werden, da Vespasiano Gonzaga Colonna mit diesen Bereiche nachweislich in Verbindung stand. Im Fokus stehen hier Repräsentationskonzepte wie etwa die Rüstkammern an den Höfen in Madrid (Pläne zur Arméria ab 1558), Dresden (Kurfürstliche Rüst- und Harnischkammer ab 1547) und Innsbruck/Ambras (Rüstkammern auf Schloss Ambras ab 1589), aber auch die im 17. Jahrhundert angleichende Repräsentation von gerüsteten, berittenen Königen in London oder dem persönlichen Projekt Lord Lumleys, das ein zeitnahes hölzernes Reiterstandbild zur *Cavalcata* in Sabbioenta nachvollziehen lässt. Als besonders fruchtbar erweist sich die Analyse der Sammlungen Ferdinands II. von Tirol (1529–1595) – insbesondere der bereits angesprochenen Ambraser Heldenrüstkammer und dem dazugehörigen Buchkatalogprojekt des *Armamentarium Heroicum*. Durch den nachweislichen persönlichen Kontakt Vespasiano Gonzaga Colonnas mit diesem Projekt wird sein hohes Ansehen als Militär der Habsburger verdeutlicht und hilft bei der Einordnung seiner legitimierenden Darstellungen in Sabbioneta und ihrer Funktionen.

Obendrein bilden die Memorialforschung sowie die Entstehung von Sammlungsräumen für das 16. Jahrhundert in Europa eine wichtige Basis für die Interpretation der Objekte in Sabbioneta. Die persönliche oder personenbezogene Memoria wird spezifisch auf die Objektmaterialgruppe der Rüstung fokussiert. Dieses Memorialobjekt wird sowohl im Sakralraum, wie der Schlosskirche von Innsbruck oder dem lombardischen *Santuario della Beata Vergine delle Grazie*, wie auch im Säkularraum in einem Rüstkammerkonzext erörtert, um neue Deutungsansätze für den dynastischen Zyklus der *Cavalcata* herauszuarbeiten, die einst zehn berittene Männer in Rüstung darstellte. Besonders hier wird verdeutlicht, wie über Form und Aussehen Medien gewechselt werden können, ohne dass sich ein Informationsverlust für den Rezipienten einstellen muss.

Des Weiteren galt es, neue Forschungsergebnisse durch Werkstattberichte und Berichte des italienischen Denkmalschutzes einzubinden, um durch Material- und Farbanalysen sowie archäologische und forensische Erkenntnisse neue und verbesserte Erfassungen der sabbionetanischen Objekte und ihrer räumlichen Kontexte anzuführen. Hierzu zählten Berichte der für Sabbioneta zuständigen *Soprintendenza* mit Werkstattberichten der jeweiligen Restauratorinnen und Restauratoren, die besonders für die *Cavalcata*, die sogenannte „Minervasäule“ sowie das Grabmal Vespasiano Gonzaga Colonnas hilfreiche Informationen lieferten.

Nicht zuletzt musste Feldforschung betrieben werden, um sich den Objekten dezidiert zu nähern, aber auch die sie umgebenden stadttopografischen Eindrücke zu sammeln und Theorien für die Wirkung auf den Betrachtenden zu überprüfen. Dazu gehörten Objektstudien in den Museen der Stadt, aber auch Ortsbegehungen unter Berücksichtigung des architektonischen Gefüges – sowohl für die generelle Anlage der Stadt und ihrer Straßen und Platzanlagen, wie die Platzierung einzelner herrschaftlicher Baukörper – zum Zwecke der Zusammenstellung eines zeremoniellen Weges durch die Stadt. Basierend auf den Vorgaben von Staatsbesuchen und Herrschereinzügen in anderen Reichsstädten, aber auch italienischen Herzogtümern, entstand so ein idealer

Rundgang durch das einstige Sabbioneta, der die fokussierten Objekte als Akteure eines Leitsystems der Stadt ausweist. Bekräftigung erhalten die vorgeschlagenen Orte durch die Überlieferung einer Feier in Sabbioneta, die der Hofchronist skizziert.

Neben diesen rahmengebenden Faktoren galt es, die Details der Objekte einer bisher nicht erfolgten Analyse zu unterziehen. Hier sind zum Beispiel die Beinstellung und Bauweise der Pferde der *Cavalcata* und das Erscheinungsbild der Rüstungen der hölzernen Reiterfiguren zu nennen, sowie zusätzliche Objekte wie der noch *in situ* befindliche Kamin in der sogenannten „Sala d'Oro“, dessen Analyse wichtig für Verortungsfragen ist.

Die Einzelergebnisse der unterschiedlichen Methoden ließen sich zusammenfügen, um ein umfangreiches Bild des Herrschers von Sabbioneta, seiner Aufträge und deren einbeschriebener Informationen und Funktionen herzustellen.

2.4 Abgrenzung, Eingrenzung und Begrifflichkeiten

Die Arbeit versucht über die Vielzahl der verschiedenen Methoden neue und weiterführende Hinweise auf Deutungsansätze für die Objekte zu erarbeiten, um sich von bestehenden Arbeiten, die häufig den Charakter einer Bestandsaufnahme besitzen, abzugrenzen. Die Gliederung erfolgt dabei zunächst getrennt nach Innenraumdekorationen und Objekten im Stadtraum, die anschließend logisch zusammengeführt werden. Zudem werden spekulative Passagen vorgestellt, die helfen sollen, an Stellen, an denen Belege fehlen, Antworten zu ermöglichen, indem sie neue Betrachtungsweisen aufzeigen. Mit Hilfe der angestellten Vergleiche sollen die meisten Unsicherheiten zur Informationslage von Sabbioneta beleuchtet und interpretierbar gemacht werden. So soll neben der Nennung von Vorhandenem und dem Aufzeigen von Desideraten ein neuer Ansatz zur Deutung der Objekte vollzogen werden, der Lösungsvorschläge präsentiert.

Die Eingrenzung der zu untersuchenden Objekte erfolgte auf der Grundlage ihrer heutigen Verortung in Sabbioneta. Nicht weitergehend berücksichtigt

werden Werke, die einst Bestandteile der Sammlungen Vespasiano Gonzaga Colonnas waren und von Sabbioneta über Mantua in die Sammlungen der Welt Einzug nahmen, nachdem die Hauptlinie der Gonzaga in Mantua 1631 ausstarb. Ausnahmen sind lediglich eine Büste Leone Leonis, die den Herzog von Alba darstellte, sowie ein halber Prunkharnisch Vespasiano Gonzaga Colonnas, da diese Objekte in unmittelbarem Zusammenhang mit der Sitzfigur des Herrschers in Sabbioneta und dem Ambraser Heldenrüstkammerprojekt stehen.

Die Wahl der herangezogenen Vergleichsbeispiele erfolgte, je nach angewandeter Methode und Herangehensweise, in den einzelnen Kapiteln individuell. Allerdings wurde darauf geachtet, dass es sich entweder um Zeitgenossen Vespasiano Gonzaga Colonnas handelte oder eine Verbindung zur *Casa Habsburg* bestand, die für Vespasiano Gonzaga Colonna nachvollziehbar war. So soll sichergestellt sein, dass die Vergleiche einen Kenntnishorizont des Protagonisten ansprechen. Dabei ist es aber nicht unbedingt notwendig, dass der Herrscher von Sabbioneta immer Wissen über das jeweils herangezogene Projekt hatte, wohl aber über Diskurse der Zeit. So soll sich aufzeigen lassen, dass sich Vespasiano Gonzaga Colonna Vermittlungsstrategien bediente, die Fragestellungen, zeremoniellen Ordnungen und verbreiteten Mustern entstammten, die allerdings in Sabbioneta individuelle Ausdrucksformen fanden. Losgelöst von der *Casa Habsburg* wird der Blick auf London und die sogenannte „Line of Kings“ gerichtet, deren Zusammenstellung erst zu einem späteren Zeitpunkt entstand, die allerdings eine Verbreitung von Einflüssen aus Süd- und Mitteleuropa nachvollziehen lässt und aus diesem Grund den Diskurs und motivische Lösungen für die höfische Memorialkultur bestätigt.

Die Arbeit übernimmt stellenweise Begriffe, deren Ursprung sich aus der Stadtchronik von 1580 bis 1600 ergibt. So wird der Marktplatz als *Piazza Maggior* bezeichnet und die Galerie als *Corridor Grande*. Dies soll auch verdeutlichen, dass dieser Baukörper der prächtigste Teil eines Hochkorridorsystems war und nicht fälschlich als freistehender, losgelöster

herzoglicher Baukörper interpretiert wird. Statt dem Begriff des *Casino* wird der höfische Raum der Villa Suburbana mit dem geläufigeren und funktionsbezogenen *Palazzo del Giardino* oder eingedeutscht als Gartenpalast benannt. Der neue Herrscherpalast hingegen wird in seiner Frühphase als *Palazzo Maggior* und in seiner Spätphase als *Palazzo Ducale* bezeichnet, da sich seine Form chronologisch zu den neuen zeremoniellen Vorgaben eines Herzogenhofes verändert. Wo immer es möglich ist, werden für die Objekte ebenfalls die Namen des 16. Jahrhunderts verwendet. Da die Säule der *Piazza d'Armi* in der Stadtchronik des 16. Jahrhunderts nicht mit einem Namen versehen wird, berücksichtigt die vorliegende Arbeit sie als sogenannte „Minervasäule“, um darauf aufmerksam zu machen, dass der Name eine spätere Zuschreibung ist. Das Gleiche gilt für einige Räume des *Palazzo Ducale*. Der Name des *Salone degli Cavalli* allerdings geht bereits auf die Chronik zurück. Ebenso verhält es sich bei der Benennung der *Rocca* als *Castello*. Auch diese namentliche Zuschreibung stammt bereits aus der Chronik. Die Entscheidung zur Benennung der *Piazza del Castello* als *Piazza d'Armi* stützt sich zum einen auf die Vita Ireneo Affòs, zum anderen verdeutlicht der Name bereits eine Platzfunktion, die für die weiteren Ausführungen zum Platzgefüge und der Funktion der Säule an diesem Ort hilfreich war.

Grundsätzlich wichtig ist der Begriff der „Platz- oder Stadtausstattung“ für die Vorgehensweise der Platzierung der Säulen. Gemeint ist hiermit die nachvollziehbare Bestückung der Platzanlagen der Stadt mit Figur- und Objektschmuck. Da die Funktion dieser Objekte über eine reine künstlerisch-ästhetische hinausgeht und die Kunstwerke mit Herrscheraussagen aufgeladen werden sowie eine aktive Rolle in der Stadtorientierung spielen, werden sie in der vorliegenden Arbeit als Ausstattungsstücke verstanden. So wird verdeutlicht, dass sie ein nachträglicher, aber dem Nutzen unterwerfener Faktor sind, der über das Dekorative hinausreicht. Außerdem besitzen sie eine gewisse Beweglichkeit, die sowohl in den Verlegungen der Objekte in den Folgejahrhunderten nachvollzogen werden kann, aber auch bereits beim

testamentarischen Wunsch Vespasiano Gonzaga Colonnas, die Bronzefigur in sein Grab translozieren zu lassen, eine Rolle spielt.

Die Parallelisierung der Begriffe des Herrschereinzuges und des Herrscherbesuches sowie des Staatsbesuches erfolgt aus pragmatischen Gründen. Es ist bewusst, dass die Zeremonielle auf Grund der Rang- und Standesunterschiede unterschiedliche Ausprägungen besaßen. Da sich für die letzten Jahre Sabbionetas allerdings keine Einzüge, weder des siegreichen Herrschers selbst noch von hochrangigen Gästen, konkret nachvollziehen lassen, sollen die Begriffe lediglich Synonym sein für ein zeremonielles Szenario. Der grundsätzliche Weg durch die Stadt für einen Ehrenzug bis hinein in den *Palazzo Ducale* hätte alle herausragenden Gäste von kleineren Fürsten bis hin zu gleichrangigen Herzögen, Königen und – idealerweise – dem Kaiser an den bedeutsamen Orten der Stadt vorbeigeführt, die mit Medien der Herrschaftswürde besetzt wurden. Auf Grund von Vespasiano Gonzaga Colonnas Kontakten zum König von Spanien und zum Kaiser wäre das Idealszenario durchaus denkbar gewesen.

Eine topografische Besonderheit der Planstadt Sabbioneta liegt in ihrer axialen Ausrichtung, wie im Laufe der vorliegenden Arbeit auch erörtert werden wird. Dies hat allerdings zur Folge, dass die Idealstadt nicht exakt nach den Himmelsrichtungen ausgerichtet wurde. Die vorliegende Arbeit verwendet dennoch bei der Verortung von Baukörpern oder Baukörperteilen eine Ausrichtung nach idealisierten Himmelsrichtungen. So werden die herzoglichen Baukörper als „im Süden“ angegeben, wobei sie wirklich im Süd-Westen liegen oder die Stadttore werden als westliches und östliches angegeben, wobei ihre wirkliche Ausrichtung auf West-Nord-West und Süd-Ost liegt. Das vereinfachte Schema erfährt auch Anwendung bei der Verortung von Wandgestaltungen in Innenräumen, wie zum Beispiel im *Palazzo Ducale* oder im *Teatro all'Antica*.

2.5 Materialgrundlage

Die Auswertung der Sekundärliteratur ab den 1980er Jahren, Restaurierungsberichte zur *Cavalcata* und der sogenannten „Minervasäule“

bilden, gemeinsam mit den Viten ab dem 16. Jahrhundert, der Stadt- und Hofchronik der Jahre 1580–1600 und den Archivalien aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, eine fundierte Quellenlage für das Dissertationsvorhaben.

2.5.1 Deutschsprachige Sekundärliteratur

Die deutschsprachige Sekundärliteratur besteht dabei vorrangig aus zwei Themenkreisen. Zum einen befassten sich die Autor:innen mit den Prozessen des Städtebaus und fokussierten den Bau der Idealstadt nach architektonischen Diskursen des 16. Jahrhunderts und erforschten dabei die einzelnen Stadtquartiere und verorteten die bedeutenden Gebäude der Stadt. Zu den frühen Forschern sind Kurt W. Forster (1969), Gerrit Confurius (1981/1984) und Hanno Walter Kruft (1989) zu zählen. Die Arbeiten bilden bis heute wichtige Erstbeobachtungen und sind um die chronologischen Vorgänge bemüht. Bei den Deutungen zu den Funktionen einzelner Elemente entstanden, auf Basis des damaligen Wissensstandes, herausragende Beobachtungen und Interpretationen. Teilweise haben sich diese mittlerweile allerdings verändert, werden aber häufig noch weiter tradiert. Dazu gehört zum einen die strikte Teilung der Areale in Herrschafts- bzw. *Otiumbereiche* des Herrschers, da die Hochkorridoranlage in den frühen Arbeiten nicht berücksichtigt werden konnte. Zudem wird von einem überholten Bild von Privatraum und Öffentlichkeit ausgegangen, da selbst ein Herrscherpalast zwar nicht jedem offen stand, durch die Ansiedlung von Thronräumen und teilweise sogar Gerichtssälen im selben Gebäude, oder, wie sich für die Stadtresidenz von Landshut für das 16. Jahrhundert nachweisen lässt, sogar einer Zollstube, jedoch kein hermetisch abriegelter Raum war, wie er häufig aufgefasst zu werden scheint. Die meisten Ungereimtheiten allerdings werden in den Studien Gerrit Confurius' augenfällig. Legt besonders seine 1984 in Deutsch erschienene Studie zu Sabbioneta umfangreiche Informationen zu nahezu allen erdenklichen Fragestellungen bezüglich der Person, dem Stadtbau oder den Bildprogrammen in Sabbioneta vor, erweisen sich die Nachweise in vielen Fällen als reine Spekulationen oder widersprechen sich. Dies geschieht zum

Beispiel, indem für denselben Sachverhalt unterschiedliche Vorbilder in unterschiedlichen Kapiteln benannt werden. Es sind diese Ungereimtheiten, die es erschweren, den Verweisen und Fußnoten unbekümmert Glauben schenken zu können. So muss das Werk mittlerweile, nicht in Bezug auf die Gedankenfülle, aber die Belege, hinterfragt werden.

Eine nächste Forscherwelle versuchte sich spätestens ab 1991, dem 500. Todesjahr Vespasiano Gonzaga Colonnas, nun vertiefend einzelnen Bauten zu widmen. Dies konnte basierend auf militärisch ausgerichteten Fragen erfolgen, die das Bastionssystem der Stadt behandelten oder auch die profan- sowie liturgischen Räume der Stadt betreffen. Susanne Grötz (1993) befasste sich eingehend mit dem Stadtbau und der *Chiesa dell'Incoronata*, während die Studien von Judith Stallmann (1997) die Idealstadt als inszenierten und inszenierenden Rahmen aufbereiteten. Gisela Heinrich (1999) ist es zu verdanken, dass bereits erste Relativierungen in die Forschung und Vorstellung der Herrscherräume und Objektbeschreibungen einfließen. Leider muss aber auch hier angemerkt werden, dass ihre umfangreiche Bestandsaufnahme von Gebäuden, Räumen und Objekten die vertiefende Untersuchung vermissen lassen. Bettina Marten (1995) widmete sich, unter Berücksichtigung von Schriftwechseln Vespasiano Gonzaga Colonnas den fortifikatorischen Maßnahmen, die dieser unter Philipp II. für die spanische Krone ausführte.

Nachfolgend wurde die Dissertation Hilgedard Wulz' (2006) posthum publiziert, die sich eingehend der Galerie, also dem *Corridor' Grande*, widmete und eindrucklich Vergleichsbeispiele für Galerieprojekte an französischen und italienischen Höfen aufzeigte. Leider konnte die Arbeit in ihrer kurzen Vita zu Vespasiano Gonzaga Colonna nur die Eckdaten aufnehmen und die Bebilderung dieser Vita durch die Reiterfigur Vespasiano Gonzaga Colonnas aus der Cavalcata ist aus dem Zusammenhang gerissen. Auch kann Wulz' Arbeit durch eine, wenn auch in Frage gestellte, falsche Zuschreibung zum etwaigen Künstler der Cavalcata in diesem Zusammenhang eher als Quelle für Fehlinterpretationen herangezogen werden, als die unklare Zuschreibung auszuformulieren.

Die neusten Arbeiten wurden zum einen durch Christiane Tauber (2019) durchgeführt, die sich Vespasiano Gonzaga Colonna als Stadtgründer widmete. Der konzise Überblick über Sabbioneta und Vespasiano Gopnzaga Colonna vermittelt einen guten Einblick in das Leben und Wirken des Stadtgründers, lässt jedoch Exkurse aus, die sich mit weiteren Einflüssen für die Entscheidung zur Umsetzung des in und für Sabbioneta Geschaffenen befassen würden, so dass die Rolle des Stadtgründers exzellent nachvollziehbar erzählt wird, andere Beweggründe allerdings außen vor bleiben. Große und hilfreiche neue Eindrücke und Einblicke ermöglichen seit Jahren die Publikationen des Forschungsclusters um Jan Pieper von der TU Aachen. Die am dortigen Lehrstuhl für Architektur und teilweise unterstützt durch die Gerda-Henkel-Stiftung erarbeiteten Forschungsergebnisse sind zum einen bauspezifische Arbeiten (hier sei im Besonderen Caroline Helmenstein mit ihrer Dissertation von 2014 hervorgehoben), zum anderen aber in Bezug auf die historische Verortung und personenspezifische Informationen höchst breit aufgestellt und nicht zuletzt durch zeittypische Ansätze bereichert, so dass sich Überlegungen zur Rekonstruktion des Appartamento Vespasiano Gonzaga Colonnas im *Palazzo Ducale* ebenso finden lassen wie die Bedeutung der Astronomie für die gesamte Stadtausrichtung. Damit werden persönliche und dem Zeitgeist entsprechende Verhaltensweisen und Entscheidungen des Protagonisten mit architektonischen Umsetzungen in Einklang gebracht, was sich inspirierend auf die Erstellung des vorliegenden Forschungsvorhabens auswirkte, um neue Wege zur Objektinterpretation zu ergründen. Ebenso ist die Rekonstruktion des Hochkorridorsystems eine Errungenschaft der Aachener Forscherinnen und Forscher, die großen Einfluss auf die Sichtweise Vespasiano Gonzaga Colonnas auf seine Idealstadt und seine Omnipräsenz in dieser hat und die wiederum für sein Bild von sich selbst zeugt, das durch die plastischen Bildwerke ebenfalls Ausdruck erhielt. Hervorzuheben ist, dass die jüngste Publikation (2019) als erster Band einer Reihe zur bauforscherischen Betrachtung der herzoglichen Gebäude Sabbionetas konzipiert ist.

2.5.2 Italienischsprachige Sekundärliteratur

Die italienischsprachige Literatur hingegen wird hauptsächlich auf dem Feld der Geschichte abgehandelt. Dabei werden jedoch bereits früh die Kunstobjekte einbezogen. Schon touristische Stadtführer bemühen sich um Bibliografien, um ihre kurzen Informationstexte zu untermauern, wie durch Natale Lenzi (1971) und Mauro Bini (1994) nachzuvollziehen ist.

Weitaus deutlicher als in der deutschen Forschung ist die Vorbereitung auf den 500. Todestag nachzuvollziehen. 1988 bereits erfolgt die Öffnung des Grabes, an die sich archäologische und forensische Untersuchungen anschließen, die belegen, dass Vespasiano Gonzaga Colonna zusammen mit weiteren Personen beerdigt wurde. Ab 1991 treiben Tagungen die Forschung voran, die häufig durch die Unterstützung der Associazione Pro Loco Sabbioneta publiziert werden. Der erste Band erschien 1993 und enthält grundlegende Aufsätze Karl Ottmar von Arentins, Claudia Cieri Vias, Marzio dell'Aquas, Cesare Mozzarellis, Paolo Sanvitos, Raffaele Tamalios und Leandro Venturas, dessen Oeuvre zu Sabbioneta sehr reichhaltig ist. Diese grundlegenden Aufsätze befassen sich mit dem Sammlungswesen in Sabbioneta, dem Bauwesen und seiner Chronologie sowie mit der Person Vespasiano Gonzaga Colonnas, ergründen seine Beziehungen zum spanisch-habsburgischen Hof und Philipp II. ebenso wie die Verbindung des Herzogtums zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und stellen den Mikokosmos vor, der durch die Idealstadt Sabbioneta entstand. Unter den Publikationen Giancarlo Malacarnes ist eine hervorzuheben (1994), die sich noch recht basal mit Sabbioneta befasst und leider im Vergleich zu anderen Publikationen des Autors sprachlich häufig in emotionalisierte Schilderungen der Gemütslage des einstigen Herzogs von Sabbioneta abdriftet oder rein fachlich ungenau zitiert, so dass sich viele Brieffragmente nur über den Abgleich mit den Archivbeständen in Mantua belegen ließen oder teilweise nicht nachvollzogen werden konnten.

Verstärkung erhält das Interesse an Sabbioneta auch durch die Aufnahme in Kooperation mit Mantua in das UNESCO-Weltkulturerbe im Jahr 2008. In diesem Jahr erschien auch die umfangreiche Publikation Venturas (2008), die

eine dynastische Aufbereitung der Familiengeschichte der Gonzaga, des *Ramo Sabbioneta* und der Familiengeschichte Vespasiano Gonzaga Colonnas wie auch eine reiche Bildrecherche gemalter Portraits der Protagonisten vorgelegt hat, die wichtige Hinweise auf die Verortung einzelner Gemälde für diese Arbeit beisteuern konnte sowie fruchtbar für das Nachvollziehen der dynastischen Hintergründe war.

Die Restaurierungsberichte konnten neue Untersuchungsergebnisse für Material, Farbgebung oder Alter nachvollziehen lassen, die für die Interpretation der Funktion der legitimierenden und repräsentativen Aussagen über Vespasiano Gonzaga Colonna enorm hilfreich waren. Durch den Bericht Marco Sanguaninis (2009) zur Restaurierung der *Cavalcata* war es möglich, detaillierte Aussagen über die Herstellungsweise, aber auch die genaue Form der Pferdekörper zu erhalten, die in der musealen Aufstellung schwerer zu beurteilen sind. Zudem ließen sich durch den Bericht und die unterschiedlichen Untersuchungsmethoden mit Röntgen- und Ultraviolettbestrahlung fundierte Aussagen über die originale Farbgebung der erhaltenen vier Reiter-Ross-Gruppen ermitteln, die besonders für das Reiterstandbild Vespasiano Gonzaga Colonnas neue Impulse liefern konnten. Durch die Zusammenarbeit Sanguaninis mit Ventura konnte die historische Einleitung zu den Objekten im Bericht fundierte, wissenschaftliche, interdisziplinäre und bedeutende Informationen bereitstellen, die auch auf Archivalien in Mantuaner Archiven verwiesen. Ventura verweist im Zusammenhang auch auf hölzerne Pferde in Schloss Ambras. Diesem Hinweis widmet sich die vorliegende Arbeit dezidiert und sammelt Belege, die über die Objekte der Pferde hinaus auf die kompletten Reiterstandbildgruppen zu übertragen sind. Die Angaben der Archivalien bildeten den Ausgangspunkt zu Archivrecherchen. Die Berichte zur Untersuchung und Sicherung der sogenannten „Minervasäule“ widerlegten die lange tradierte Theorie der Provenienz der Bestandteile des Säulenmonumentes als römische Spolien, die durch Luigi *Rodomonte* Gonzaga erbeutet worden sein sollten. Die angeblich die Colonna darstellende Säule hat ihren Ursprung weder in der Antike noch in Rom, kann aber natürlich dennoch

als sprechendes Objekt Verwendung gefunden haben. Die Neueinordnung Elisabetta Roffias (2009/10) über die Herkunft der Betsandteile der Säule ermöglichte auch für dieses plastische Objekt Sabbionetas neuen Interpretationsraum zur Funktion, dem sich die vorliegende Arbeit widmet.

2.5.3 weiterführende Sekundärliteratur

Das Forschungsvorhaben, das in seiner Recherche zu den einzelnen Fragestellungen breit aufgestellt ist, bedingte zusätzlich die umfangreiche Sichtung von Sekundärliteratur anderer Themengebiete und zu Orten. So wurde Forschungsliteratur zu diversen anderen Städten und Persönlichkeiten in Europa gesichtet. Hinzu kam die Einarbeitung in raumsoziologische Themen, um Herrschereinzüge und ephemere Festveranstaltungen nachempfinden zu können sowie die Vertiefung der Themengebiete zu Memorialkultur und *Effigies* als veristischer Ausdruckform. Des Weiteren wurde der Sammlungsraum der Rüstkammer vertiefend erschlossen und die Rolle der Rüstung sowie des Pferdes als adlig-männliche Symbolik hervorgehoben.

Für den Bereich der einflussgebenden Persönlichkeiten galt es zunächst, die Lebensumstände Giulia Gonzagas zu eruieren, um ein Bild des erzieherischen Umfeldes für Vespasiano Gonzaga Colonna ausarbeiten zu können. Hierzu dienten die neueren Biografien von Camilla Russel (2006) und Angela Vignotto (2019). Schwieriger gestaltete sich die Materialfindung zu Ferdinand II. von Tirol (1529–1595), dem sich die Geschichtsschreibung weniger ausführlich zugewandt hat als seiner nicht standesgemäßen Ehefrau Philippine Welser (1527–1580). Aus diesem Grund fungiert die ausführlich recherchierte, aber eher populärwissenschaftlich aufgebaute Auseinandersetzung Michael Forschers (2017) sowie das Werk Václav Bůžeks (2009) als Informationsquelle für die historischen Gegebenheiten und das Leben des Habsburgers. Die Studien zu Ludwig X. von Bayern (1495–1545) konnten im Rahmen einer Anstellung an der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen im Forschungsprojekt „Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800). Urbanität im integrativen und konkurrierenden Beziehungsgefüge von Herrschaft und

Gemeinde“ erarbeitet werden. Durch die persönliche Kenntnis Ludwigs X. von Bayern über den *Palazzo del Te* in Mantua, der teilweise auch seinen Einfluss auf das nahe gelegene Sabbioneta ausgeübt hat, ergaben sich durch den Vergleich mit Repräsentationsstrategien des Wittelsbachers interessante Erkenntnisse über das Repräsentationsverhalten von Herrschern ohne männlichen Erben und das Einsetzen von architektonisch-zeichenhafter Memorialkultur. Besonders wertvoll waren hierbei die Sammelbände von Iris Lauterbach und Klaus Endemann (1998) sowie Brigitte Langer und Katharina Heinemann (2009), die sich mit der Stadtresidenz von Landshut befassen. Ebenfalls als Zeitgenosse, Adliger und ohne männlichen Erben in Aussicht, stellte sich der Engländer Baron John Lumley (1533–1609) heraus. Zwar ohne direkte Verbindung zu Vespasiano Gonzaga Colonna und Ludwig X. von Bayern, aber mit derselben Problematik des Aussterbens seiner Linie befasst, setzte auch dieser plastische Memorialobjekte ein, um sich über die Dynastie zu legitimieren und erinnert zu werden. Zudem besaß er ein lebensgroßes hölzernes Reiterstandbild, das an den Auftrag der *Cavalcata* erinnert. Während die Publikation von Kathryn Barron (2003) die Sammlerpersönlichkeit erörtert, ist der Beitrag von Christian D. Liddy und Christian Steer (2010) auf die dynastischen Komponenten sowie die Schaffung eines Memorialortes fokussiert. Neben diesen Studien wurden diverse Aufsätze zu den unmittelbaren Verbindungen Vespasiano Gonzaga Colonnas herangezogen, die sich auf Kaiser Karl V. (1500–1558), König Philipp II. (1527–1598) und Don Fernando Alvarez de Toledo y Pimentel, den dritte Herzog von Alba (1507–1582), bezogen. Des Weiteren gehörten Aufsätze zur Künstlerfamilie Leoni im Zusammenhang mit ihren Aufträgen für Kaiser Karl V. und König Philipp II., Ferrante Gonzaga sowie den dritte Herzog von Alba und Vespasiano Gonzaga Colonna zur Basis der personenbezogenen Recherchen. Auf die Künstlerfamilie Leoni beziehen sich die älteren Forschungen Ulrich Middendorfs (1975) und Michael Philipp Mezzatestas (1984) sowie ein Sammelwerk von Stefan F. Schröder (2012).

Basal für das Verständnis des Ambraser Heldenrüstkammer-Projektes ist die Rekonstruktion Laurin Luchners (1958). Anschluss findet dies in Aufsätzen zur Arméria in Madrid wie von Álvaro Soler Del Campo (2009) und zur Rüstkammer in Dresden wie von Angelica Dülbner, Norbert Oelsner und Rosemarie Polhack (2009) sowie Jutta Bäuml (2004). Für die Londoner Rüstkammern des Tower erwies sich die Studie Alan Borgs (1976) zu den hölzernen Pferden als enorm fruchtbar. Ergänzung finden diese Arbeiten durch Studien zur Rolle der Rüstung für den adeligen Männlichkeitsanspruch wie von Carolyn Springer (2013) oder Studien zu Objekten der Innenraumgestaltung des *Santuario della Beata Vergine delle Grazie* von Gilberto Furlani (2011). Zusätzlich wurde die Funktion der Zeughäuser beleuchtet. Dies geschah auf Basis des Beitrages von Heiko Laß (2017). Für den Städtebau sowie den Herrschereinzug bedient sich die Arbeit unterschiedlicher Aufsätze und Forschungsarbeiten, die sich mit ratsstädtischen, aber auch italienisch-höfischen Stadtstaaten und Festivitäten befassen. Besonders hilfreich waren dabei die Dissertation Julian Jachmanns (2008) zur Ratsstadt Augsburg sowie Helen Watanabe-O’Kelly (2014). Auch Marsel Grossos (2016) Studien zu Herrschereinzügen und ihrer Reflexion in der Literatur war grundlegend. Für die Herrscherrepräsentation sowie die Umsetzung dieser in der Kunst waren die Forschungsbeiträge von Matthias Müller (2013) und Harriet Rudolph (2017) bedeutende Informationsquellen. Weitere Studien befassten sich mit den hölzernen Reiterstandbildern, die im Kontext der venezianischen Ehrung für *Condottieri* entstanden. Sie führen von Beispielen der Kirchen *Santa Maria Gloriosa dei Frari* und *Santi Giovanni e Paolo* bis nach Bergamo zur *Capella Colleoni*. Auch für die generelle Methode der Memoria, Memorialbildung und Herstellung von Memorialobjekten aus Wachs, Gips, Haar oder Holz wird Sekundärliteratur ausgewertet. Die wichtigsten Einblicke liefern hierbei Susann Waldmann (1990) und Hugo von Schlosner (1993), die sich mit Keroplastiken und *Effigies* beschäftigen.

2.5.4 Quellen

Besonders für die Stadtausstattung und die Umgestaltungen Sabbionetas von der Garnisonsstadt zur Residenzstadt war die Chronik Niccolò de'Dondis (1580–1600) die bedeutendste Grundlage für die Arbeit, fungiert sie doch als Zeitzeugenbericht. Es ließen sich neben den Ereignissen der Errichtung der Objekte zudem Umstände ermitteln, die vom städtischen Leben berichteten und somit für die Funktion der plastischen Objekte von Bedeutung sein konnten. Im Zusammenspiel mit den Viten konnten die schlaglichtartigen Berichte de'Dondis die Beschreibung der letzten Jahre Sabbionetas unter der Regentschaft Vespasiano Gonzaga Colonnas in den Biografien ergänzen.

Zu den Viten ist festzuhalten, dass sie, je nach Zweck, unterschiedliche Bilder des Lebens und der Fokussierung Vespasiano Gonzaga Colonnas skizzieren. So erwies es sich als sehr bedeutend, diese parallel vorzulegen, um einen umfangreichen Eindruck vom Lebensweg des ersten Herzogs von Sabbioneta zu erhalten. Während die älteste der Viten von Giulio Faroldi (1592) das Handeln eng mit dem Stadtbau Sabbionetas verbindet und die langen Aufenthalte in Spanien benennt, aber nicht zu deutlich ausführt, findet in Ireneo Affòs (1780) *Vita* bereits eine Ausweitung auf die Aktivitäten für die Habsburger außerhalb Sabbionetas statt. Zudem werden die Aufgaben für die spanische Krone etwas detaillierter ausgeführt. Auch künstlerische und soziale Aufgaben wie die der Auftragsvergabe der *Cavalvata* oder die Ehrenbürgerschaft von Venedig erhalten mehr Raum. Affò, der sich bereits auf Faroldi als Quelle beruft, zieht zusätzlich Archivalien heran, die seine *Vita* durch Zeitzeugnisse belegen. Der Abdruck des Testamentes zum Beispiel vermittelt dem Leser einen Eindruck von der Sprachwahl und den Forderungen Vespasiano Gonzaga Colonnas. Die *Vita* Jacob Schrenck von Notzings (um 1590–1600) hingegen berichtet fast ausschließlich von den militärischen Leistungen und über Vespasiano Gonzaga Colonnas Bindung an die *Casa Habsburg*. Hier wird er für seine ausgezeichneten Leistungen in Schlachten geehrt, die sich in den anderen Viten teilweise gar nicht widerspiegeln.

Ergänzend zu den in Viten aufbereitete Zeitzeugnissen erfolgten auch eigene Archivrecherchen. Die gesichteten Archivalien gliedern sich in Briefe, Inventare

und Berichte. Die Gruppe der Briefe stammt dabei aus der Zeit Vespasiano Gonzaga Colonnas. Erhalten hat sich in Mantua lediglich der damals dort eingetroffene Schriftverkehr. Briefe an Vespasiano Gonzaga Colonna lassen sich bisher kaum nachweisen. Lange Zeit galt allerdings die gesamte Korrespondenz als verloren. Die mantuanischen Briefe des Archivio Gonzaga im Archivio di Stato di Mantua stellen sicherlich aber nicht die einzige Aufbewahrungsstelle dar. So ließe sich vermuten, dass Teile eines Briefnachlasses in Guastalla zu finden sein könnten, der mit seiner dritten Frau und Witwe Margherita Gonzaga (1562–1618) zurück in ihren väterlichen Herrschaftsbereich gelangte. Ebenso sind Briefe als Nachlass seiner Tochter Isabella Gonzaga (1565–1637) in Neapel zu vermuten. Dort könnten auch Briefwechsel mit seiner Tante Giulia verblieben sein. Des Weiteren böten römische Archive eine Möglichkeit als Aufbewahrungsstätte von Briefwechseln mit seiner Mutter Isabella Colonna (1513–1570) als Nachlass aus Fondi oder Rom. Auch Schreiben, die in Pamplona oder Valencia eingingen und eventuell bis zum heutigen Tage in Spanien verwahrt werden sowie die Schreiben Vespasiano Gonzaga Colonnas an den Prager Hof oder an die Hofhaltungen Ferdinands II. von Tirol sind noch nicht ausgelotete Bereiche, in denen sich noch weiteres Material finden lassen könnte. Bisher konnte lediglich durch Bettina Martens eine erste weiterführende Auseinandersetzung, hier besonders mit Korrespondenz zum dritte Herzog von Alba, nachgewiesen werden, die außerlombardische Archive fokussiert. Für die vorliegende Arbeit genügte allerdings die Sichtung einiger Archivalien in Mantua, unter denen sich im Besonderen eine Auswahl an Schreiben Giulia Gonzagas, Isabella Gonzagas sowie Vespasiano Gonzaga Colonnas selbst befindet. Besonders der Brief seiner Tante Giulia, der die Information über die Geburt des Jungen nach Mantua übermittelt sowie einzelne Schreiben zum Tod seiner ersten Frau oder seines Sohnes waren inhaltlich interessante Belege. Auch die persönliche Unterschrift nach spanischem Vorbild lässt sich hier wie auch die diversen Wappen durch Siegel nachvollziehen. Die Briefe waren aber auch eine Stütze bei der Verortung des Herrschers durch die Jahrzehnte, enthalten sie doch

sämtliche Absendeorte. Die Arbeit konnte sich ihnen leider nicht noch eingehender inhaltlich widmen und beruft sich deshalb nur exemplarisch auf einzelne Briefe.

Die Inventare des Notars Oldroandi im Archivio di Stato di Mantova aus dem 17. Jahrhundert sowie die Bestandsaufnahmen Girolamo Carlis (1719–1786) des 18. Jahrhunderts, die im Archivio Storico della Vecchia Accademia der Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti liegen, ließen einige Informationen für die einstige Aufstellung der *Cavalcata* zu. Sie lassen zudem eine Teilmöblierung für die *Galleria degli Antenati* nachvollziehen, wobei die Beschreibungen vage sind und unklar ist, inwieweit sich der Nutzen der Räume bereits verändert hatte. Nachvollziehbar ist ebenso die Aufstellung der Sitzplastik in der Incoronatenkirche von Sabbioneta.

2.6 Aufbau

Die Promotionsarbeit gliedert sich in 9 Abschnitte. Nach dem Inhalt beginnen die Kapitel der Arbeit Abschnitt 2 bildet somit das erste Kapitel mit der Hinführung aus. In Kapitel 2 erfolgt die Vorstellung des Protagonisten Vespasiano Gonzaga Colonna. Hierdurch soll bereits zu Beginn verdeutlicht werden, wie sich der Selbstwert des Protagonisten ausbildete und wie er von Zeitgenossen wahrgenommen wurde. Zudem soll durch die unterschiedlichen Aufenthaltsorte auf die Einflussnahme des Kaiserhofs in Valladolid und Brüssel, aber auch des spanischen Königshofes sowie des Kaiserhofes in Prag hingewiesen werden. Auch persönliche Kontakte nach Innsbruck oder zu Familienangehörigen in Mantua und Guastalla werden berücksichtigt und lassen damit die persönlichkeitsbildenden Stationen des Herrschers von Sabbioneta nachvollziehbar werden. Kapitel 3 befasst sich mit einem wichtigen Thema, das bereits im Mittelalter von Bedeutung war, in der Frühen Neuzeit allerdings neue Ausdrucksformen erhält. Es handelt sich um die *Memoria* sowie die Prozesse und Strategien der Ausbildung dieser Ahnenehrung und Inbezugsetzung zum Erinnerungstifter. Diese, oft dynastisch konnotierten, sozial bedeutsamen Zeichen der Erinnerung werden anhand von Beispielen

skizziert, die bereits auf Stifterpersonen und Repräsentationsort hindeuten mögen. So wird die Position Vespasiano Gonzaga Colonnas kurz vorgestellt, um dann mit Ludwig X. von Bayern, dem englischen Baron Lord John Lumley I. und Ferdinand II. von Tirol verglichen zu werden. Diese Zeitgenossen sahen sich allesamt dem Problem gegenüber, dass die Erblinie – bei Ferdinand II. zumindest bis zum Tod seiner standesunwürdigen Ehefrau Philippine Welser – mit ihnen enden würde. Für sie alle kann ein erweitertes Interesse an Bautätigkeit und der Erstellung von Sammlungen, dynastischen Bezügen und einer Memorialkultur sowohl für die Ahnen, wie auch für sich selbst festgestellt werden. Besonders der Blick auf dynastische Legitimierung und das Einreihen als Endpunkt in die Dynastie sind vergleichbare Faktoren, die allesamt auch in Kunstprojekten nachvollziehbar und somit untereinander anschlussfähig sind. Mit Kapitel 4 beginnt die Auseinandersetzung mit der Idealstadt Sabbioneta. Der Bauplan, die Bauabschnitte und der sukzessive Ausbau – auch in Abwesenheit des Herrschers – sowie die Planänderungen und Modernisierungen der Stadt mit steigendem Status des Herrschers werden vorgestellt. Des Weiteren wird die Funktion einzelner herrschaftlicher Gebäude und Sammlungsräume der Stadt aufgezeigt, die bei der späteren Objektanalyse als Rahmen und Verortungshilfe kontextbildend sind. Es handelt sich dabei um den *Palazzo Ducale*, das *Castello*, den *Palazzo del Giardino*, den *Corridor Grande*, die Servitenkirche *Santa Maria dell'Icoronata*, das *Teatro all'Antica* und das einstige Hochkorridorsystem sowie Desiderate. Gemeint sind hiermit Raumtypen, die sich in anderen Höfen verbreitet nachweisen lassen, für Sabbioneta bisher allerdings nicht nachzuweisen sind. In Kapitel 5 wird der Fokus auf die zu behandelnden Objekte gelegt, die sich im *Palazzo Maggior* bzw. *Ducale* verorten ließen und lassen. Den Auftakt machen dabei die *Galleria degli Antenati* und die darin befindlichen Stuckreliefs, die elf Generationen Gonzaga nachvollziehen lassen. Beginnend bei der räumlichen Verortung, über die genaue Beschreibung der 21 Reliefs bis hin zur Vorstellung eines Gemäldezyklus, der einst in Schloss Ambras verortet war und dessen Nachleben in Stichwerken, werden die einzelnen Darstellungen beschrieben

und verglichen. Abschließend erfolgt die Deutung des Raumes als *Studiolo* unter Bezugnahme auf schlüssige Raumdekorationskonzepte anderer *Studioli* an italienischen Herrscherhöfen. Angeschlossen wird ein Exkurs über die Dekoration des sogenannten „Sala d’Asburgo“. Zudem wird er mit sogenannten „spanischen Sälen“ der Habsburger in Zusammenhang gebracht. Die Unterabschnitte 6.3 und 6.4 (in Kapitel 5) sind am breitesten angelegt. Sie befassen sich mit der *Cavalcata*, einer hölzernen Reiterkohorte, die einst aus zehn Reiter-Ross-Gruppen bestand. Grund für die starke Fokussierung ist die bisher unzureichende Erfassung der zunächst eigentümlich erscheinenden Reiter. Diese hölzernen Reiterstandbilder werden beginnend mit ihrer Auftragvergabe in Venedig umfangreich behandelt. Neben der jetzigen Verortung der erhaltenen Bestandteile im *Palazzo Ducale* werden Überlegungen zur Rekonstruktion der einstigen Aufstellung im heute zerstörten *Salone degli Cavalli* angeführt. Die detaillierte Beschreibung beginnt mit einer Befundlage und widmet sich dann fünf Büsten und vier Reiterstandbildern, die heute noch überliefert sind. Durch Untersuchungsergebnisse der Restauratorenwerkstatt Sanguanini (Rivarolo Mantovano) konnte 2009 bei der Sicherung der Reiter-Ross-Gruppen mehr über die originale Farbgebung der einzelnen Objekte, besonders der Pferde, herausgefunden werden. Dem schließen sich Beobachtungen zu den Harnischen der *Cavalcata*figuren an, soweit diese heute noch nachzuvollziehen sind. Aus diesem Grund folgen Überlegungen zum einstigen Erscheinungsbild des Reiterstandbildes Vespasiano Gonzaga Colonnas, die unterschiedliche Aussagen der Zugehörigkeit zu den Habsburgern, aber auch zu den Gonzaga zulassen. Dabei erfolgt auch der Vergleich mit dem *Sala dei Cavalli* im Mantuaner *Palazzo del Te*. Des Weiteren wird das Tintorettogemälde *Einzug des Infanten Philipp II. von Spanien in Mantua 1549*, in dem Vespasiano Gonzaga Colonna vermutlich als einer der Baldachinträger verewigt wurde, herangezogen, zeigt das Gemälde doch eine Kavalkade. Die einstige *Cavalcata* wird mit Reiterstandbildern, dynastischen Zyklen und der Bedeutung der Rüstungen für die Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts kontextualisiert. Dies ermöglicht die

Überleitung zur Betrachtung der dargestellten gerüsteten Feldherren als Paraphrase auf Rüstkammern, die sich in Madrid, auf Schloss Ambras bei Innsbruck, in Dresden oder London ausbildeten und ermöglicht Rückschlüsse auf die Funktion der sabbionetanischen Reiterkohorte. Das Kapitel wird mit der Vorstellung des *Ambraser Armamentarium Heroicum* abgeschlossen. Dabei handelt es sich um einen Katalog mit Viten und Stichen bedeutender Herrscher und Feldherren, der eine mediale Transformation des realen Inhaltes der *Ambraser Heldenrüstkammer* in ein Buch vollzieht und von Ferdinand II. von Tirol in Auftrag gegeben wurde. Einer der darin portraitierten Feldherren ist Vespasiano Gonzaga Colonna. Kapitel 6 leitet die Untersuchungen in den Stadtraum von Sabbioneta über. Es beginnt mit der sogenannten „Minervasäule“. Später nach der sie bekrönenden Figur benannt, wird versucht, ihre einstige Positionierung im öffentlichen Stadtraum nachzuvollziehen und davon erste Funktionen abzuleiten. Darauf folgt die Beschreibung der Teile dieser Assemblage und es wird mit einem lange tradierten Fehltril über die Provenienz der einzelnen Teile aufgeräumt. Daraus ergibt sich auch ein anderer Kausalzusammenhang für die Funktionsbedeutung der Säule im Bezug auf eine dynastische Ehrung. Zuletzt fügt sich an das Säulenmonument die Erörterung der Bedeutung eines Stadtgründungsmythos und Rombezuges an. Kurz, aber nicht weniger bedeutend fällt die Vorstellung des zweiten Säulenmonuments in Sabbioneta aus. Diese Säule, bisher ein Forschungsdesiderat, ist kaum berücksichtigt und somit erfolgen im Kapitel hypothetische Betrachtungen zu ihrer einstigen Gestalt und Position. Daraus resultierend wird eine Funktion abgeleitet. Der Grund für ihre Aufnahme in die Reihe der Objekte ist ihre im folgenden Kapitel herausgearbeitete Funktion für einen Herrscherzug durch die Idealstadt. Doch zunächst befasst sich das Kapitel mit der Verortung und Vorstellung der Bronze Leone Leonis für Vespasiano Gonzaga Colonna. Es werden beide Positionierungen, einst vor dem *Palazzo Ducale*, später in der Incoronatenkirche, vorgestellt. Anschließend werden Überlegungen zu ihrer Form als Sitzfigur angestrengt. Das Kapitel endet mit Vergleichen und möglichen Einflüssen von Kunstwerken Leone Leonis für

Karl V., Philipp II. und Ferrante I. Gonzaga (1507–1557), verweist aber auch auf einen Auftrag des dritten Herzogs von Alba, um aufzuzeigen, wie sich Einflüsse, aber auch Abwandlungen in der Form der Bronzeplastik der Habsburger und ihrer Vasallen ausprägen konnten. Das letzte Forschungskapitel, Kapitel 7, bringt nun die einzelnen vorgestellten Objekte in einen neuen Zusammenhang. Nicht mehr die Trennung in Innenraum und Stadtraum sollen vorrangig berücksichtigt werden, sondern sie sollen zusammen mit anderen Medien der Herrscherrepräsentation, wie exponierenden Architekturen oder Wappen, betrachtet werden. Durch ihre Platzierungen im Stadtbild lässt sich – gelesen in Verbindung mit Informationen aus der Stadtchronik zur Hervorhebung der *Strada Giulia* – ein logischer, repräsentativer Weg durch die Stadt nachzeichnen, der im Rahmen eines Herrscherbesuches hätte Verwendung finden können. Auch wenn dieser Fall in Sabbioneta nie eintraf, kann doch anhand von Vergleichsbeispielen aus anderen Städten ein zeremonieller Ablauf nachgezeichnet werden, bei dem sich der Zug vom Stadttor bis in das Palastinnere konstruieren lässt. Dabei fungieren die einzelnen den Herrscher legitimierenden und repräsentierenden Objekte zusätzlich als ein Leitsystem. Durch ihre Betonung von Orten der Stadt sowie durch die Aussagen der Objekte über die Militärmacht Vespasiano Gonzaga Colonnas, über seine humanistische Bildung, über die Selbstsicht als idealer Herrscher sowie seiner höfischen Etikette bilden ein immer konkreter werdendes Bild von ihm aus. Dies wird von der abstrakten, heraldischen Wappendarstellung bis hin zur menschlich-figurativen Darstellungen zum Ausdruck gebracht. Sie zeugen somit von der Potenz des Herrschers und unterstreichen den hohen höfischen Wert der Stadt. Folglich bekräftigt der Zusammenschluss der höfisch-herrschaftlichen Machtdemonstration und Statussymbolik das Bild der Legitimation Vespasiano Gonzaga Colonnas als Herzog. So wird ausgedrückt, welche Karriere der einstige *Ramo Cadetto* der Gonzaga vollzog und gleichermaßen darauf hingewiesen, dass auch ein Arrivierter alle Voraussetzungen für eine ernstzunehmende gesellschaftliche Rolle aufweist. Im Zusammenspiel mit einer der wenigen Realumsetzungen des Diskurses zur Idealstadt exponiert sich

Vespasiano Gonzaga Colonna sogar noch über die historisch langsamer gewachsenen Herrscherhäuser, indem er ihnen aufzeigt, dass es ihm gelang, Land, Stadt und Untertanen einzig nach seinen Vorstellungen zu formen. Die Arbeit wird durch die abschließenden Betrachtungen in Form von Kapitel 8 vollendet. Nachgestellt sind das Quellen- und Literaturverzeichnis sowie der Bildapparat und die eidesstattliche Versicherung.

3. Zweites Kapitel: Vespasiano Gonzaga Colonna: Kurzvita und Umfeldanalyse

Im Rahmen der Vorstellung des Protagonisten Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591) (Abb. 1) müssen eine Vielzahl von Viten, Quellen und Sekundärliteratur sowohl zum Herrscher von Sabbioneta wie auch zu Zeitgenossen und für ihn relevante, Mitmenschen herangezogen werden, die in ihren jeweiligen Auslegungen gegeneinander abgewogen wurden, um das folgende Kapitel zu bilden. Wichtig war dabei eine umfangreiche Präsentation von Zeitgenossen, Familienmitgliedern und Wegbegleitern, die es ermöglicht, die Einflussnahmen auf das Kind, den Hernanwachsenden und den erwachsenen Protagonisten zu skizzieren. Dies geschieht zum Zwecke der Ergründung seiner Entscheidungen im Hinblick auf Repräsentationsansprüche, Motivwahl und Umsetzung seiner künstlerischen, plastischen Bildwerke und des Selbstverständnisses seiner Position. Das Kapitel widmet sich anhand der Aufenthaltssituationen und Lebensalter Vespasiano Gonzaga Colonnas seinen Eltern, den Familienmitgliedern, die ihm juristisch und im Alltag erziehen, hebt seine Nähe zum spanischen Königshaus hervor und berichtet von den höfischen Kontakten, die er mit den Habsburger Kaisern sowie weiteren Vasallen dieser pflegte. Beleuchtet werden sowohl seine militärische wie persönliche Entwicklung, der Stadtbau Sabbionetas und die durch den Machtaufstieg verbundenen Anpassungen von der Garnisonsstadt zur Residenz. Durch diese Einblicke soll auch verdeutlicht werden, dass der Italiener Vespasiano Gonzaga Colonna auf europäisch-höfischem und militärischem Parkett erprobt war. Zudem erstreckte sich sein Lebensumfeld

innerhalb der italienischen Halbinsel, aber auch von Madrid bis Prag sowie Brüssel bis Nordafrika. Bereits seine Geburt spielte sich, trotz der familiären Verbindung zu Norditalien, in Süditalien ab.

Am 6. Dezember 1531 wird dem Ehepaar Luigi Rodomonte³ Gonzaga (1500–1532)⁴ (Abb. 2) und Isabella Colonna (1513–1570)⁵ (Abb. 3) in Fondi, nahe Neapel, ihr erstes und einziges Kind, ein Sohn geboren. Er wird nach seinem Großvater mütterlicherseits Vespasiano getauft⁶ und wird sich im Laufe seines Lebens dazu entscheiden, beide Familiennamen – Gonzaga Colonna – zu führen⁷. Verbrieft ist die Geburt durch ein Schreiben Giulia Gonzagas (1513–

³ Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 19.

Der Eheschluss der beiden ist bei Affò überliefert. Dort zitiert dieser die Heiratsurkunde Isabellas: „Io Isabella Colonna dico, consesso, e giuro per lo onnipotente Iddio, come ho preso per mio legitimo sposo lo Ill. Sig. Luisi de Gonzaga, e così li ho dato sede di non torre altro Marito mentre che Sua Signoria slia in vita, come comanda la Sua Madre Ecclesia. E questo ho fatto, e promesso nel mio Palazzo di Palliano in la Salvarobba, sposandomi Sua Signoria con lo anello. Presente M. Giachetto Favisino di Alessandria, e M. Francesco Boccalino di Mantova. Ed è stato fatto questo in questodi XVI, di Aprile 1528. Io Isabella Colonna di mano propria. Io Francesco Boccalino di Mantova. Io Paris Biondo sui presente. Io Giachetto Favisino sui presente.“ Affò, Vita Rodomonte (1780), S. 75.

Die Geburt Vespasianos ist ebenfalls in der Vita zu Luigi Rodomonte Gonzaga von Affò nachzuvollziehen. Ebd., S. 106.

⁴ Luigi Gonzaga wird vertiefend im Zusammenhang mit dem Relief und der Reiterfigur, die ihn in der Galleria degli Antenati und der Cavalcata zeigen, behandelt werden. Hier sei jedoch bereits erwähnt, dass sein Beiname Rodomonte aus Heldenepen stammt, die zu seinen Lebzeiten zunehmend an den europäischen Höfen Verbreitung fanden und somit diese Charakterisierung verstanden werden konnte. Rodomonte ist Protagonist in dem italienischen Epos um den heldenhaften Ritter Orlando mit dem Titel „Orlando innamorato“ (1483/1495) von Matteo Maria Boiardo und „Orlando Furioso“ (1516) von Ludovico Ariosto. Die Rolle steht für eine beinahe unmenschliche physische Stärke. Ebd., S. 27; Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 52; Vignotto: Giulia Gonzaga (2019), S. 9 und Nizzoli, Illustrissimo principe Vespasiano Gonzaga (1563), o.S.

http://books.google.com/books?id=ncEalpZ0rlAC&hl=&source=gbs_api [zuletzt aufgerufen am: 1.9.2021].

Stallmann weist lediglich auf die Rollenbezeichnung in Ariosts Werk hin. Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 19.

⁵ Isabella wurde als Tochter Beatrice Appianis und Vespasiano Colonnas in dessen Stammsitz in Fondi geboren und wuchs auch dort auf, ab 1531 allerdings unter der Ägide Giulia Gonzagas, der zweiten Frau Vespasiano Colonnas.

⁶ Russell, Giulia Gonzaga (2006), S. 14.

⁷ Dies erscheint zunächst nicht zu ungewöhnlich, benutzt zum Beispiel auch Giulia Gonzaga im durch Affò überlieferten Wortlaut ihres Testamentes beide Namen: „[...] Io donna Giulia Gonzaga Colonna volendo restare & disponeser de le robbie mie [...]“ Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 62. Jedoch schlägt es sich bei ihr, im Gegensatz zu Vespasiano Gonzaga Colonna, nicht in der Unterschrift nieder. In dieser verwendet sie die Form Giulia di Gonzaga, wie Briefe im Archivio di Stato di Mantova belegen, wie z.B. im Brief mit der Geburtsinformation, wohingegen er immer eindeutig beide Familiennamen verwendet.

1566)⁸ (Abb. 4), das an den mantuanischen Hof der Gonzaga gesendet wurde⁹. Bereits ein Jahr nach der Geburt fällt der Vater Luigi *Rodomonte* Gonzaga, der als Feldherr und Diplomat in Diensten Karls V. (1500–1558)¹⁰ stand und nach dem *Sacco di Roma* die päpstlichen Truppen befehligte¹¹, in der Schlacht um Vicovaro¹². Nach seinem Tod gehen die Ländereien zunächst wieder auf seinen Vater Ludovico Gonzaga (1480–1540) (Abb. 5), den Großvater Vespasiano Gonzaga Colonnas, über. Isabella Gonzaga lebt mit ihrem Kind am elterlichen Hof in Fondi, wo Giulia Gonzaga einen hoch gebildeten Witwensitz führt¹³. Mutter und Sohn reisen 1533 für etwa ein Jahr ins norditalienische Rivarolo¹⁴, den Stammsitz Luigi *Rodomonte* Gonzagas, um das Kind zu präsentieren¹⁵. Nach Helmenstein ist dies auch der Versuch Isabella Colonnas, das Erbe ihres Mannes anzutreten, was ihr durch die Gonzaga verwehrt wird¹⁶. Die Vielschichtigkeit besonders in religiösen Thematiken oder die weitgerühmte Schönheit Giulia Gonzagas – weswegen zahlreiche Portraits von ihr überliefert

⁸ Giulia Gonzaga ist die jüngere Schwester Luigi Rodomonte Gonzagas und somit eine Tante väterlicherseits zu Vespasiano Gonzaga Colonna. Durch ihre Ehe ab 1531 mit Vespasiano Colonna wird sie, gerade einmal dreizehn Jahre alt, aber auch zur Stiefmutter der gleichaltrigen Isabella. Das Leben Giulias ist u.a. durch eine *Vita Affòs* nachzuvollziehen. So finden sich hier auch die Hinweise zu ihrem Eheschluss mit Vespasiano Colonna. *Affò, Vita Giulia* (1781), S. 153.

Die Ehe wurde durch Isabella d'Este vermittelt. Vignotto, *Giulia Gonzaga* (2019) S. 10.

⁹ Der Brief ist auf den 6. Dezember 1531 datiert, wurde in Fondi abgeschickt und wurde an die Marchessa von Mantua adressiert. Er befindet sich im Archivio di Stato di Mantova [ASM], Archivio Gonzaga, E. XXIV. 3, buste 810, S. 419.

¹⁰ Nach Stallmann diente Luigi Rodomonte Gonzaga im „protestantischen Heer Karls V.“. Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S. 19. Diese Zuweisung ist problematisch, da sich offiziell eine Beteiligung von Protestanten als Teil des Heeres Karls V. erst ab 1532 in Folge des Nürnberger Religionsfriedens 1532, dem Todesjahr Rodomonte Gonzagas, nachvollziehen lässt.

¹¹ Mehr dazu in Kapitel 6 zur Cavalcata.

¹² Wohl basierend auf der *Vita Affòs* zu Luigi Rodomonte Gonzaga ist dies auch in Stadtführer eingeflossen. Lenzi, *Sabbioneta* (1971), S. 18 und Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 45.

Vater und Sohn haben sich auf Grund des Kriegsdienstes des Vaters wohl nie gesehen. Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S. 19.

¹³ *Affò, Vita Giulia* (1781), S. 159.

Der Hof wird als Zentrum für Kultur und Humanisten beschrieben und mit den Höfen von Isabella d'Aragóna, Elisabetta Gonzaga, Lucrezia Borgia, Beatrice d'Este und Isabella d'Este verglichen. Vignotto, *Giulia Gonzaga* (2019), S. 28.

¹⁴ Heute als Rivarolo Mantovano benannt.

¹⁵ Nach Faroldi reiste Isabella Colonna 1533 nach Norditalien, um das Kind zu präsentieren. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 53.

¹⁶ Helmenstein, *Vespasiano Gonzaga* (2019), S. 19. Helmenstein lässt an dieser Stelle leider weiterführende Belege für die Aussage vermissen, die definieren könnten, ob es Streitigkeiten mit der Hauptlinie in Mantua oder mit Nebenlinien gab oder woran genau die Bestrebungen scheitern.

sind¹⁷ – können im Rahmen der Arbeit nicht erschöpfend erörtert werden. Ihre Bedeutung und gesellschaftliche Stellung allerdings ist im Hinblick auf das prägende Umfeld für das Kind Vespasiano als maßgeblich zu bezeichnen. Während nach dem väterlichen Testament juristisch zunächst die Erbtitel im Falle einer Wiederheirat Isabella Colonnas, wie es 1536 der Fall ist¹⁸, auf den vierjährigen Jungen übertragen werden sollen, soll gleichzeitig die Obhut der Mutter enden und auf die männlichen Gonzaga-Verwandten übertragen werden¹⁹. Nach Ludovico Gonzagas Tod 1540 verschärft sich die Lage um die Erbfolge umso mehr, da der Zehnjährige nun der Alleinerbe der Linie Sabbioneta, Bozzolo und Rivarolo ist²⁰. Im Kindesalter, unfähig die Staatsgeschäfte zu führen, bestimmt der letzte Wille Ludovico Gonzagas Kardinal Ercole Gonzaga (1505–1563) (Abb. 6) und Ferrante I. Gonzaga (1507–1557) (Abb.7) als Vormünder für den Jungen²¹. Im Alltag jedoch ist es

¹⁷ Exemplarisch genannt seien an dieser Stelle zwei Aufsätze, die sich mit Porträts Giulia Gonzagas befassen. Rizzi, *I ritratti di Giulia Gonzaga* (2015), S. 75–86. Rizzi berichtet neben Gemälden auch von einer Büste, die sich Ippolito de' Medici von Giulia anfertigen lässt sowie davon, dass Giulia als weibliches Idealbild der Zeit – Nobelfrau, die sich in Schönheit und Religion hervortat – wahrgenommen wurde und behandelt im speziellen drei gemalte Bildnisse Giulias.

Bertelli: *Giulia Gonzaga* (2016). Der Aufsatz erscheint zum Jubiläum des 450. Todesjahres Giulia Gonzagas und behandelt neben einer kurzen Vita dezidierte Porträts und Darstellungsweisen Giulias, die in Gruppen sortiert werden, so dass sich Cluster von Typen ergeben.

¹⁸ Isabella geht 1536 eine zweite Ehe mit Filippo di Lanoja, dem Prinzen von Sulmona, ein und muss ihr Kind zurücklassen. Russell, *Giulia Gonzaga* (2006), S. 30; Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 53; Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 4.

¹⁹ Russell, *Giulia* (2006), S. 30.

²⁰ Russell führt hier auch bereits die Ländereien von Rodigo und Ostiano mit an. Ebd., S.37. Bei Faroldi wird belegt, dass neben Luigi Rodomonte Gonzaga auch die weiteren drei Söhne Ludovicos mittlerweile verstorben waren. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 52. Stallmann setzt Vespasiano Gonzaga Colonnas Alter mit neun statt zehn an. Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S. 19.

²¹ Russell, *Giulia Gonzaga* (2006), S. 31 und 37; Marten, *Vespasiano Gonzaga* (2000), S. 147. Es gilt festzuhalten, dass Ercole und Ferrante Gonzaga ebenso die bestimmten Vormünder für Francesco III. Gonzaga waren. Syre/Zeitz, *Haus Gonzaga* (2000), S. 129. Somit wurden die Entscheidungen für Vespasiano von denselben Personen getroffen, die sich auch um die Belange der Hauptlinie kümmerten, was sowohl ein Zusammenspiel der Lebensläufe der beiden unmündigen Gonzagakinder bedeutet und zugleich verdeutlicht, welcher Anspruch wohl auch an Vespasiano Gonzaga Colonna gerichtet war. Wulz benennt neben Giulia Gonzaga lediglich Kardinal Ercole Gonzaga als Vormund. Generell ist der extrem kurze Abriss zur Vita Vespasianos, den Wulz zusammengestellt hat, als sehr oberflächlich zu bezeichnen. Neben den groben Eckdaten beruft sie sich kaum auf Quellen oder Literaturangaben. Ein Beispiel dafür wäre der Verweis auf Gerrit Confurius als Beleg für die Ehrenbürgerschaft Vespasianos in Venedig, statt die ihr bekannte Vita von Affò zu benutzen. Zudem verfällt sie in Narrative, die weder durch ihre Endnoten noch durch

Giulia Gonzaga, die sich des Kindes annimmt und es an Mutter statt nicht im Norden, sondern in Fondi aufzieht²². Giulia Gonzaga spielt eine bedeutende Rolle als Beraterin und Agentin des Gonzagahofes, da sie in Süditalien eng in Verbindung mit der aufsteigenden Weltmacht Spanien stand, das mit Neapel seine Metropole und Handelszentrum auf der italienischen Halbinsel innehatte²³. So schlägt sie es aus, selbst nach Sabbioneta umzusiedeln²⁴ obwohl ihr Ercole Gonzaga diesen Vorschlag unterbreitet, wie ein Brief belegt²⁵. Stattdessen lehnt sie, ebenfalls überliefert durch Korrespondenz, ab²⁶ und streitet vehement um die Titel und das Erbe in Fondi aus ihrer Ehe mit Vespasiano Colonna²⁷ (Abb.8). Dies führt dazu, dass ihre Schwiegertochter Isabella Colonna zu ihrer ernsthaften Konkurrentin um das Colonna-Erbe wird. Durch deren neue Ehe und durch die Versorgungsrolle für ihren Neffen gelingt es Giulia Gonzaga jedoch, ein verhältnismäßig autarkes Leben zu führen und sich sowohl um die Kontakte im Raum Neapel für das Haus Gonzaga stark zu

nachprüfbar Verweise belegbar sind oder schlichtweg über bestehende Fakten hinwegsehen. So zum Beispiel wenn sie schreibt: „Im Jahre 1589 beendete er die militärische Laufbahn, um in Sabbioneta den Künsten und Wissenschaften zu frönen“ statt sich anhand der Viten von Faroldi oder Affò sowie der Chronik de'Dondis damit auseinanderzusetzen (die sie alle in ihrem Literaturverzeichnis aufführt), an welcher Stelle sich der Stadtausbau befand und was die Gründe für die Rückkehr und das Ausscheiden aus dem aktiven militärischen Dienst waren.

Wulz, *Galleria degli Antichi* (2006), S. 9.

²² Russell, *Giulia Gonzaga* (2006), S.30f., 83ff.

Affò schreibt, dass Ludovico Giulia bestimmt, um Vespasiano aufzuziehen. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 4.

²³ Russell, *Giulia* (2006), S. 30ff. und 37.

In engem Kontakt stand sie zu Ercole Gonzaga, dem Herzog von Mantua und ihrem Cousin Ferrante Gonzaga. Vignotto, *Giulia Gonzaga* (2019), S. 28.

²⁴ Russell, *Giulia Gonzaga* (2006), S. 36.

²⁵ Der Brief bezeugt Ercoles hohe Meinung von den Fähigkeiten der Staatsführung Giulias, da er sie für die Regierungsgeschäfte von Sabbioneta vorsah, wie es Russell skizziert: „In 1540 Giulia Gonzaga received a letter from her second cousin, the powerful Cardinal Ercole Gonzaga. In his capacity as co-regent of the duchy of Mantua, which he ruled on behalf of his underage nephew, Duke Francesco III, Cardinal Gonzaga requested donna Giulia leave her home in Naples to assist in the government of her family's neighbouring marquisate of Sabbioneta on account of the failing health of her father.“ Ebd., S. 7.

²⁶ Der Brief ist im Archivio di Stato di Mantova verwahrt. Er datiert auf den 29. Januar 1540 und wurde an Ercole Gonzaga adressiert. „Io son sola et Donna Isabella ha chi fa per lei.“ Archivio di Stato di Mantova [ASM], Archivio Gonzaga, Busta 1910, S.590, zitiert nach Ebd., S. 7.

²⁷ Russell geht so weit, Isabella den Begriff des „archenemy“ für Giulia beizuordnen. Ebd., S. 30.

Durch Briefwechsel ersichtlich jedenfalls ist der Streit der beiden Frauen um das Colonnaerbe, in den sogar Kaiser Karl V. mehrfach einbezogen wurde. Unter anderem sorgte Karl V. dafür, dass Isabella, anders als es das Testament ihres Vaters Vespasiano Colonna besagte, zur Erbin gemacht wurde und nicht Giulia Gonzaga. Ebd., S. 14 und Affò, *Vita Giulia* (1781), S. 154ff.

machen wie auch familiäre Ansprüche der Linie Sabbioneta für die Gonzaga zu vertreten²⁸. Das Ringen um das Kind erscheint demnach auch als Rückversicherung Giulia Gonzagas und der Gesamtfamilie Gonzaga, die Territorien im umstrittenen Norden Italiens (Abb. 9a und Abb. 9b) weiterhin in Gonzagahand zu wissen. Die Ausbildung des Jungen erfolgt zunächst in Neapel, wo er humanistisch unterrichtet wird²⁹. Die starke religiöse Hinwendung seiner Tante, die engen Kontakt zum reformationsnahen Theologen Juan de Valdés (1490–1541) pflegt³⁰, scheint sich auch nachhaltig in Vespasiano Gonzaga Colonnas Erziehung und Werdegang nachvollziehen zu lassen. So ist es durchaus möglich, dass Valdés' „Qual maniera si devrebbe tenere a informare insino della fanciullezza i figliuoli de Christiani delle cose della religiosa“ – ein Katechismus für Kinder – für Vespasiano Gonzaga Colonna ersonnen wurde. Den direkten Kontakt zu Valdés jedenfalls belegt ein Brief Pietro Carnesecchis (1508–1567)³¹. Es sind weitere Briefe Carnesecchis, die bezeugen, dass der mittlerweile gesuchte Ketzler in späteren Jahren die Nähe zu Vespasiano Gonzaga Colonna sucht. Wenn sich dieser auch nicht zum Schutz und sicheren Aufenthalt Carnesecchi durchringen wird, erhofft sich Carnesecchi doch Unterschlupf im Lehn Bozzolo, in dem Vespasiano Gonzaga Colonna eine weniger strenge Hand im Sinne der Rekatholisierung walten ließ³². Dies ist beachtlich, wenn man bedenkt, wie eng Vespasiano Gonzaga Colonna in den folgenden Jahren nach Neapel am spanischen Kaiserhof

²⁸ Russell, Giulia Gonzaga (2006), S. 36.

²⁹ Nach Faroldi wird Vespasiano zwischen seinem siebten und zehnten Lebensjahr in höfischen Umgangsformen geschult und lernt Latein sowie Griechisch. Zudem erhält er Lektionen im Reiten und im Umgang mit Waffen. Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 53; auch Stallmann übernimmt die Erzählung, dass Giulia Gonzaga für die humanistische Bildung Vespasianos verantwortlich zeichnet. Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 19.

³⁰ Vignotto, Giulia Gonzaga (2019), S. 11 und 29.

³¹ In dem Brief beschreibt Carnesecchi seine Begegnung mit dem etwa acht oder neun Jahre alten Knaben am Hof Giulia Gonzagas; an dem auch Valdés weilte. „Io conobbio questo signor [Vespasiano] insino alla puerita et si puo quasi dire infantia, non havendo – credo allhora piu di otto o nove anni: et questo fu in Napoli ne l'anno 1540, quando io ero in quella Città alloggiato in casa della signora donna Giulia sua zia, insieme col signor Valdés.“ Zitiert nach Russell, Giulia Gonzaga (2006), S. 83.

³² Ebd., S. 85. Besonders deutlich wird dies in einem teils chiffrierten Brief vom 28. Januar 1559 „mi è venuto all'orecchien da pochi dì in qua che 81 93 102 93 90 93 [Bozolo] si parla et vive con molta libertà – per non dire licentia – circa le cose della 50 [religione], et che al [Vespasiano Gonzaga] mostra di non veder et di non udire.“ Zitiert nach Ebd., S. 167.

aufwuchs und wie verbunden er dem alten – katholischen – Glauben gegenüber geprägt wurde.

Unklar ist, wer wirklich die Weichen für Vespasiano Gonzaga Colonnas weiteren Werdegang stellte. Es werden in der Literatur sowohl die männlichen Gonzaga³³, die ja die juristischen Verwalter des Besitzes und entscheidend für den Jungen waren, wie auch Giulia Gonzaga³⁴ benannt. Während die enge Bindung Ferrante I. Gonzagas mit Kaiser Karl V. eine direkte Verbindung des Vormundes an den Kaiserhof darstellt, lässt auch ein Schriftwechsel Giulia Gonzagas die Deutung zu, dass sie den Knaben federführend lancierte³⁵. Von Neapel jedenfalls reist er über Rom nach Mantua, um dort Kardinal Ercole und dem nominellen Herzog Francesco Gonzaga (1533–1550) (Abb. 10) die Ehre zu erweisen³⁶. Dabei findet auch ein Besuch in Sabbioneta statt, bei dem sich Vespasiano Gonzaga Colonna erstmals bewusst dem Volk präsentiert³⁷.

Es gelingt 1545, den mittlerweile Vierzehn- bis Fünfzehnjährigen³⁸ an den spanisch-habsburgischen Kaiserhof nach Valladolid zu vermitteln, wo er fortan

³³ Nachweislich ist die enge Bindung Ferrante Gonzagas an Kaiser Karl V.; unter dem er diente, den er auf diplomatische Missionen nach England begleitet und von dem er zunächst als Vizekönig von Sizilien und danach als Statthalter von Mailand eingesetzt wurde.

Die Bindung der männlichen Gonzagavormunde wird bei Marten so formuliert: „Zu den Mitgliedern der Hauptlinie der Familie Gonzaga stand Vespasiano in unterschiedlichen Verbindungen. Mit Francesco III. teilte er sich nach dem frühen Tod seines Vaters Luigi Rodomonte 1532 die Vormunde Ercole und Ferrante, die sich ebenso wie seine Tante um seine Belange kümmerten.“ Marten, Vespasiano Gonzaga (2000), S. 149.

³⁴ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 53; Affò, Vita Giulia (1781), S. 175.

Ebenfalls ohne konkreten Beleg spricht sich Helmenstein für die Vormundschaft Giulias für Vespasiano aus. „Das Fürstentum Fondi regierte zu dieser Zeit Vespasianos Tante Giulia Gonzaga (1513–1566), die nach dem Tod Ludovico Gonzagas (1481–1540) gemäß seiner testamentarischen Verfügung Vespasianos Vormundschaft und Erziehung übernahm.“ Ercole und Ferrante Gonzaga spricht sie hingegen die Verwaltung der Territorien zu: „Da Vespasiano zu diesem Zeitpunkt [1540] jedoch erst acht Jahre alt war, wurden seine Ländereien in den folgenden zehn Jahren von seinen Onkeln und Vormündern Kardinal Ercole Gonzaga und Ferrante Gonzaga aus der Mantuaner Hauptlinie verwaltet.“ Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 19.

³⁵ Der Brief Giulias ist an Francisco de los Cobos [y Molina] (1477–1547), einen Sekretär Karls V., adressiert. Pilati, Feudi Gonzageschi (1993), S. 327.

Auch Helmenstein spricht sich für Giulia als treibende Kraft aus, allerdings ohne es zu belegen. „Vespasianos Tante strebte für ihn eine Ausbildung am königlichen Hof in Spanien an.“ Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 20.

³⁶ Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 11.

³⁷ Ebd.

³⁸ Bei Faroldi heißt es „dreizehnjährig“, es wird aber auch das Jahr 1545 angegeben. Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 53.

als Ehrenpage³⁹ des Infanten Philipp ausgebildet und erzogen wird⁴⁰. In Folge, über die Dauer von drei Jahren, begleitet Vespasiano Gonzaga Colonna den Infanten auf zahlreichen Reisen⁴¹, unter anderen auch nach Mantua, wo der Infant 1549 Einzug hält. Das Ereignis wurde im sogenannten „Tintoretto-Zyklus“ (siehe auch 6.4.2) reflektiert, der einst die oberen Wandabschnitte der *Sala dei Capitani*, *Sala dei Marchesi* und *Sala dei Duchi* im *Palazzo Ducale* von Mantua schmückte⁴², und enthält eventuell ein verstecktes Portrait Vespasiano Gonzaga Colonnas als Baldachinträger für den berittenen Infanten⁴³. 1549/50 schließt Vespasiano Gonzaga Colonna seine erste Ehe⁴⁴. Diese geht er mit Diana Folch de Cardona y de Luna (1531–1559), der Markgräfin von Giuliana, Gräfin von Chiusa, Herrin von Burgio und der Territorien des westlichen Sizilien⁴⁵ ein. Für ihn als *Ramo Cadetto* der Gonzaga bedeutet diese Verbindung einen gesellschaftlichen Aufstieg, gehört seine Frau doch zum neapolitanischen Hochadel⁴⁶. Die Ehe wird in Piacenza geschlossen und findet im Geheimen statt⁴⁷. Es scheint so, dass Vespasiano Gonzaga Colonna erst

³⁹ Faroldi weist dezidiert darauf hin, dass Vespasiano kein Bediensteter ist, sondern Ehrenpage. „Giunto alla corte di Valliadolid, fu dal principe di Spagna ricevuto per paggio d'onore, non die servitù.“ Ebd., S. 54 und Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 11.

⁴⁰ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 45; Lenzi, *Sabbioneta* (1971), S. 22 und Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S. 19.

Die Reise führt über Rom nach Mantua und dann nach Sabbioneta, wo es zu Feierlichkeiten kommt. Nach einigen Monaten des Aufenthalts dort, findet die Übersiedlung nach Spanien statt. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 54.

⁴¹ Vespasiano begleitet Philipp nach Deutschland, Flandern und Brabant (Brüssel). Ebd., S. 54. Auch Helmenstein bezieht sich auf die Begleitung Philipps durch Vespasiano und im Besonderen auf den feierlichen Einzug des Infanten mit Gefolge in Brüssel am 1. April 1549 und die Weiterreise in die Niederlande, von der sich Vespasiano absondert, um seine erste Ehe in Italien zu schließen. Helmenstein, *Vespasiano Gonzaga* (2019), S. 20.

⁴² Syre, *Gonzaga-Zyklus* (2000), S. 15.

⁴³ Syre/Zeitz, *Haus Gonzaga* (2000), S. 108 und Marten, *Vespasiano* (2000), S. 147ff.

⁴⁴ Seine erste Ehefrau lernt Vespasiano im Hause Ferrante Gonzagas, der als Statthalter von Mailand eingesetzt war, kennen. Sie war zunächst zur Verbindung für Ferrantes Sohn Cesare vorgesehen. Marten, *Vespasiano* (2000), S. 149.

⁴⁵ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 45; Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 12.

⁴⁶ Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S. 19.

⁴⁷ Es ist auf Malacarnes spekulativen Schreibstil in dieser Publikation hinzuweisen. Zudem zitiert er aus Briefen, deren genauen Nachweis er schuldig bleibt oder lediglich im Fließtext Jahr und Monat des Schreibens sowie den Adressaten erwähnt. Die Archivalie wird nicht direkt angeführt. Dies bedeutet, dass relevante Stellen mittels Abgleichs der Originale im Archiv nachgeprüft werden mussten, um die Richtigkeit sicherzustellen. Die Publikation ist in Italienisch und Englisch in einem kombinierten Band erschienen. Aus diesem Grund folgen bei Angaben beide Seitenzahlen. Die Erstnennung bezieht sich auf den italienischen Text, die Zweitnennung auf den englischsprachigen Text. Trotz der eher unwissenschaftlichen

nachträglich seinen Freund Philipp II. (Abb. 11) bittet, die Ehe zu legitimieren⁴⁸. Das junge Paar lebt fortan in Vespasiano Gonzaga Colonnas Territorium⁴⁹. Mit etwa 18 Jahren, im Folgejahr nach der Eheschließung⁵⁰, beginnt auch seine militärische Karriere⁵¹. 1551 wird er nach Innsbruck beordert, wo Kaiser Karl V. weilt und Truppen versammelt⁵². 1552 kämpft Vespasiano Gonzaga Colonna dann im Piemont für die spanischen Truppen gegen König Heinrich II. von Frankreich (1519–1559)⁵³. Für 1554 ist der Beginn des Stadtbaus in Sabbioneta festgesetzt⁵⁴. Als Architekt wird Vespasiano Gonzaga Colonna selbst interpretiert⁵⁵. Der umsetzende Bauleiter allerdings ist nachweislich Giovan

Arbeitsweise fugiert seine Publikation als teilweise brauchbare Literatur für die vorliegende Arbeit, liest man sie im Abgleich mit den Viten oder anderer Sekundärliteratur. Keine Belastbarkeit kann jedoch für die Anekdoten und Deutungen der Gefühlswelt Vespasiano Gonzaga Colonnas angeführt werden, in der sich Malacarne hier häufig bewegt.

⁴⁸ Malacarne, Sabbioneta (1994), S. 17/125. Malacarne schreibt folgend: „Un giorno ch’era passato tutto in tenera compagnia di Diana a Piacenza, Vespasiano aveva scritto al suo Signore una lettera nella quale chiedeva il permesso al matrimonio. L’aveva poi, quella lettera, terminate a Bozzolo ai primi di febbraio ed inviata con un cavallaro a Don Felipe di Spagna / One day, in the charming company of his Diana at Piacenza, Vespasiano began a letter to his sovereign, asking for his permission to marry. The letter was finished at Bozzolo at the beginning of February and sent by post to the king in Spain” Malacarne, Sabbioneta (1994), S. 20/127.

Leider konnte ich bei meinem Archivaufenthalt in Mantua keine Briefe Vespasiano Gonzaga Colonnas finden, die älter als aus dem Jahr 1556 waren und gehe davon aus, dass der von Malacarne erwähnte Brief vor diesem Zeitpunkt datiert.

⁴⁹ Während Stallmann das mittelalterliche Vierturmcastell Sabbionetas anführt, belegt der zuvor erwähnte Brief, auf den sich Malacarne beruft, ebenso Bozzolo als möglichen Aufenthaltsort des Paares. Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 19.

Stallmann könnte sich direkt auf die Vita Faroldis beziehen, in der es heißt: „[Diana] venne col marito l’anno 1550, dopo Pasqua, e si elesse l’abitazione in Sabbioneta, dopo una grande infermità di Vespasiano, seguita lo stesso anno di molti mesi con pericolo prima della vita e poscia di rimaner tisico.“ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 55.

⁵⁰ Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 19.

⁵¹ Eine Vita, die sich besonders auf die militärischen Einsätze und Verdienste Vespasianos bezieht, wurde erst 1612, also nach seinem Tod, veröffentlicht. Mehr dazu in Unterkapitel 6.4.5 zum Armamentarium Heroicum. Schrenck von Notzing, Armamentarium (1601), S. 189ff.

⁵² Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 55.

⁵³ Bini, Sabbioneta (1994), S. 45.

Die Infanterie wurde in den Piemontkriegen von Francesco d’Este geführt, die Kavallerie unterstand Vespasianos Stiefvater Filippo di Lannoy. Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 55.

⁵⁴ Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 19.

⁵⁵ Abweichend von der landläufigen Meinung positioniert sich im Besonderen Johannes Hünig, der in seiner Seminararbeit von 2009 „Sabbioneta. Die Piazza in der Idealstadt“ aber selbst spekulativ und teilweise sogar fehlerhaft interpretiert, so z.B. wenn er formuliert, dass die Fassadendekoration des Palazzo Ducale von Sabbioneta ursprünglich Büsten der Ahnväter Vespasianos trug (S. 14). Er weist deutlich auf fehlende Belege hin, macht aber die Verbindung zu Pierto di Giacomo Cataneo (1510–1574) stark, dessen „I quattro primi libri di Architettura“

Pietro Botazzo⁵⁶, der rasch mit den Arbeiten beginnen muss, da Vespasiano Gonzaga Colonna bereits 1555 erneut im Piemont unter der Führung seines ehemaligen Vormundes Ferrante I. Gonzagas und Fernando Álvarez de Toledo y Pimentels (1507–1582) (Abb. 12) kämpft⁵⁷. Ein Jahr später befehligt er bereits selbständig die italienischen Infanterietruppen als *Capitano*⁵⁸ im Kampf gegen Papst Paul IV. (1476–1559) und ist in Schlachten in Süditalien involviert⁵⁹. So nimmt er mit seinen Truppen die *Fortezze* von Anagni, Bauco⁶⁰, Palombara [Sabina] und Ostia ein⁶¹. In der Schlacht um Ostia wird er verwundet⁶². Währenddessen schreitet der Ausbau der Stadt voran und durch die Inbetriebnahme der Münze von Sabbioneta können auch komplexere Objekte, wie für den Bau notwendiges Material und später Kanonen gegossen werden⁶³.

1554 publiziert wurden und starke Parallelen zu Sabbioneta aufweisen. Hünig, Sabbioneta (o.J.)

<http://www.johanneshuenig.de/files/Sabbioneta.pdf> [zuletzt aufgerufen am 10.9.2021].

⁵⁶ Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 19.

⁵⁷ Während Vespasiano in den Schlachten kämpft, kehrt Philip II. aus England zurück, nachdem sich jedwede Hoffnungen auf Nachkommen mit Maria Tudor zerschlagen haben. Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 56; Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 21.

⁵⁸ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 57.

⁵⁹ Ebd., S. 56.

Briefe im Archivio di Stato di Mantova aus dem Archivio Gonzaga (Buste 1808) belegen für das Jahr 1556 Aufenthalte in Rom und Neapel. Archivio di Stato di Mantova [ASM], Archivio Gonzaga, E. LIV. 2, Busta 1808, S. 8f. und S.18f.

⁶⁰ In der Vita Schrenck von Notzings als Bacco aufgeführt. Schrenck von Notzing, Armamentarium (1601), S. 192.

⁶¹ Bini, Sabbioneta (1994), S. 45. Briefe im Archivio di Stato di Mantova lassen eine Route über Nola, Campo sotto Pescara, Campo Regio Imperiale und Sulmona für 1557 nachvollziehen. Archivio di Stato di Mantova [ASM], Archivio Gonzaga, E. LIV. 2, Busta 1808.

Ebenfalls dort lagern die Briefe Diana Cardona Gonzagas, die in Abwesenheit Vespasianos die Korrespondenz mit Mantua aus Rodigo und Sabbioneta führt.

⁶² Ebd., S. 45.

Bei Faroldi ist zu lesen, dass Vespasianos markante Narbe an der Lippe aus dieser Kopfverletzung herrührte. Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 56.

⁶³ Nach Stallmann wird die Münze 1557 in Betrieb genommen. Stallman, Sabbioneta (1997), S. 19.

Grötz lässt eher auf 1559 schließen, wenn sie in der Fußnote 253 zum Thema des Heiligen Nikolaus und Sabbioneta schreibt: „Vespasiano Gonzaga nutzte das Privileg der eigenen Münze von 1559-1591 für seine Zwecke.“ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 116.

Es haben sich Münzen Vespasiano Gonzaga Colonnas erhalten. Es handelt sich um die

Münzklasse des Sesino, – ein in Italien ab dem 14. Jahrhundert bekannter Geldwert – der aus Kupfer oder einer Kupfer-Silberlegierung besteht und den Wert eines halben Soldo hatte.

www.reppa.de/lexikon/sesino [zuletzt aufgerufen am 20.8.2022]

Überliefert sind mindestens vier Prägungen, die auf Vespasiano bezogen sind. Darunter fällt eine Münze, die auf 1541–1591 datiert wird und auf der Vers-Seite lediglich die Schrift VESPA GON COL sowie einen Zusatz, eventuell eine Datierung in römischen Ziffern, enthält, aber im mir vorliegenden Exemplar nicht leserlich ist und deren Revers zwei geflügelte Donnerkeile,

Wahrscheinlich ist der Gießer, Graveur und Münzpräger Andrea Cavalli mit diesen Aufgaben betraut, der gesichert in den 1580er Jahren in Sabbioneta angestellt ist⁶⁴. Nach Affò besucht der Stadtherr zuvor Sabbioneta im Januar des Jahres, um unter anderem den Baufortschritt in Augenschein zu nehmen⁶⁵. Parallel dazu übernimmt laut Faroldi Vespasiano Gonzaga Colonna zusammen mit dem dritten Herzog von Alba eine diplomatische Mission im Rahmen eines Friedensschlusses zwischen König Philipp II. und dem Papst in Rom⁶⁶. 1558 – zurück in Flandern – wird Vespasiano Gonzaga Colonna durch den spanischen König zum *Grande del Regno* ernannt⁶⁷. Mit diesem spanischen Zusatztitel erhält er eine erste persönliche Erhebung seiner Person, anders noch als durch den Eheschluss mit Diana del Folch de Cardona y de Luna. Vespasiano Gonzaga Colonna kämpft erneut bis zum Friedensschluss zwischen Spanien und Frankreich im Piemont⁶⁸ und kehrt danach nach Sabbioneta zurück⁶⁹. Die

eine Imprese Vespasianos, aufweist, die sich z.B. auch bei der Bronze von Leone Leoni von Vespasiano finden lässt. Ein weiterer Sesino wird auf (1562–1591) datiert und zeigt ein nach links gewandtes Konterfei Vespasianos, das mit VESP. D. G. DVX. SABLON. I umschrieben ist und dessen Revers eine Darstellung des Heiligen Nikolaus mit umlaufender Beschriftung SANCTVS NICOLAVS aufweist. Ebenfalls ab 1562, allerdings nur bis 1565 datiert, hat sich ein Sesino erhalten, der ebenfalls im Revers den Heiligen Nikolaus, wie vorher beschrieben, zeigt, und dessen Kopfseite auch das Konterfei Vespasianos zeigt, hier weicht allerdings die Umschrift derart ab: MAR ET G[...] VESP GON COL. Als letztes Beispiel eines Sesino ist eine Münze bekannt, die auf 1574–77 datiert wird, deren Vers-Seite mit einem Wappen Vespasianos geziert ist und das die Wappen der Familien Gonzaga, Colonna und Aragón (Leserichtung von links nach rechts) widerspiegelt. Das Wappen ist bekrönt und wird vom einem Textband mit VESP [ASIANO/VS] G. C. PRIN. DVX [ET] CO  umlaufen und zeigt auf der Reversseite einen zweifach gestuften Vierpass, der von einem Kreis umfassen ist und die Umschrift A [...] A CRVX CHRIST  trägt. Die Münzen belegen somit eine Repräsentation, die scheinbar bereits in die frühen 1540er Jahre zurückdatiert und können demnach nicht in der Münze von Sabbioneta hergestellt worden sein. Es scheint jedoch wahrscheinlich, dass die Münzen, die auf ab 1562 geschätzt werden, zunächst andernorts geprägt wurden, um dann in späteren Jahren in Sabbioneta hergestellt worden zu sein. Abbildungen der Münzen wurden von mir anhand von numismatischen Auktionsseiten gesichtet. Das kleine Münzkabinett, das sich zuletzt in der Sakristei der Incoronatenkirche in Sabbioneta befand, war bei meinem letzten Forschungsaufenthalt im September 2020, eventuell wegen verkürzter und vereinfachter Wege im Rahmen der Coronapandemie, nicht mehr zu besichtigen, so dass eine Kontrolle an Originalen nicht erfolgen konnte.

⁶⁴ Roffia, *La Colonna e la Statua* (2012) S. 43f.

https://www.academia.edu/63201333/La_colonna_e_la_statua_di_Minerva_a_Sabbioneta_Analisi_del_monumento [zuletzt aufgerufen: 16.9.2021].

⁶⁵ Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 23.

⁶⁶ Der 3. Herzog von Alba wird zum Dank von Philipp II. zum Vizekönig von Neapel ernannt. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 57; Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 35.

⁶⁷ Bini, *Sabbioneta*, (1994), S. 45; Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 57.

⁶⁸ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 57.

⁶⁹ Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 40.

Befestigung Sabbionetas schreitet währenddessen fort⁷⁰ und mittlerweile sollen bereits zwei Drittel der Stadtmauer sowie das westliche Stadttor, die von Vespasiano Gonzaga Colonna benannte⁷¹ *Porta della Vittoria*, errichtet sein⁷². Im Winter 1559 stirbt Diana del Folch de Cardona y de Luna⁷³ ohne ein Kind aus der Verbindung, in der das Paar meist getrennt war, geboren zu haben⁷⁴. 1561 reist der Witwer nach Neapel und Rom, wo er eine Audienz bei Papst Pius IV. (1499–1565) erhält. Zurück im Norden ist die Stadt Sabbioneta mittlerweile so weit errichtet, dass Vespasiano Gonzaga Colonna 1562 eine Akademie gründet und den Lehrer Mario Nizzoli (1498–1576)⁷⁵ (Abb. 13), der aus

⁷⁰ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 57.

⁷¹ Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 46.

Affò schickt der Erwähnung des Stadtttores ein Städtelob vorweg, in dem er neben den Anlagen und Wohnbauten den Herrschersitz, Palazzi, die gute Lage und die Straßenführung hervorhebt. Ebd., S. 44.

⁷² Stallmann beruft sich dabei auf einen Brief des Bauleiters Botazzo, der in G. Campi: *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, S. 36 abgedruckt sein soll. Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S. 20.

Die Inschrift des Stadtttores: „VESPASIANUS SABLON. MARCH. ET CONDITOR POTAM HANC PORTAM BENE AVGVRATVS VICTORIAM DIXIT“. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 46. Dies weist auf Vespasiano Gonzaga Colonnas Titel als Marchese hin, den er erst ab 1565 führte. Somit scheinen zumindest dekorative und repräsentative Arbeiten am Stadttor noch nach 1559 stattgefunden zu haben.

⁷³ Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S.23; Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 45; Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 57 und Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 40.

Um ihren sowie weitere Todesfälle ranken sich viele Geschichten, die Vespasiano als Mörder erscheinen lassen. Belege dafür sind nicht zu finden. Auch Untersuchungen an den Knochen von Vespasianos Sohn Luigi – diese wurden bei der Graböffnung 1988 gefunden – konnten zumindest keine Nachweise für die Anwendung grober Gewalt belegen. Bedini: *Nella Tomba* (2013), S. 35ff.

Überliefert ist der nach eigenen Aussagen natürliche Tod durch einen Brief Vespasianos aus Sabbioneta vom 9. November 1559 an den Herzog von Mantua. Dort heißt es: “Questa notte alle sette hore, mia moglie e passata a miglion vita, sopra presa da una apoplezia, che la spedita subito, senza pur poter dire una parola, che mi ha lasciato afflitissimo, honne per debito mio voluto dar parte all. ecc.za, che sendo tanto mio s.le épadrone come la mi è, so’ che ne prendara dispiacere, He sendo q.ta per altro sresto pregando all.ecc.za felicità et lunga vita. Di Sabbioneda il di 9. Di Novembre 1559. D. V. Ecc.za. ...” Archivio di Stato di Mantova [ASM], Archivio Gonzaga, E. LIV. 2, Busta 1808, S. 205f.

Nach Affò existiert/e auch ein Schreiben vom selben Tag an Giulia Gonzaga mit dem Wortlaut: “è piaciuto a Dio di chiamare a sè mia moglie all’improvviso di apoloplesia, secondo la nominano, senza che pur potesse esprimere una parola”. Affò, *Vita* (1780), S. 41.

Bei der Recherche im Archiv in Mantua lag dieser Brief nicht im Konvolut vor.

⁷⁴ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 57.

⁷⁵ Nizoli, der auch unter Nizzolio oder Nizolius bekannt ist, war Humanist und Philosoph, der zuvor in Parma lehrte. Er ist der Verfasser der ersten bekannten Vita über Vespasiano Gonzaga Colonna, die auf 1563 datiert wird.

Brescello stammt, anstellt⁷⁶. Dessen Rede zur Eröffnung der Akademie ehrt Sabbioneta als Stadtgründung⁷⁷, was einen deutlichen Hinweis auf die Reflektion der Zeitgenossen und das Wissen um die Besonderheit des Bauvorhabens wiedergibt. Dennoch werden Feierlichkeiten zur Ehe von Tante Beatrice – es handelt sich wohl um eine Schwester seiner Mutter Isabella Colonna – in Bozzolo und nicht in Sabbioneta abgehalten, die mit Wettkämpfen, Spielen und der Ausgabe von sabbionetanischen Münzen gestaltet waren⁷⁸. Daraus lässt sich nachvollziehen, dass die Infrastruktur der neuen Stadt noch nicht für repräsentative Zwecke genutzt werden konnte. Ebenfalls in Bozzolo beherbergt werden noch 1563 die Königskinder Rudolf und Ernst von Habsburg, die im Anschluss, begleitet und geleitet durch Vespasiano Gonzaga Colonna, über Genua ausgeschifft werden, um über Barcelona nach Valencia zu ihrem Onkel König Philipp II. gebracht zu werden⁷⁹. In Spanien heiratet Vespasiano Gonzaga Colonna 1564 zum zweiten Mal. Seine Braut ist Anna de Aragón y Folch de Cardona (?⁸⁰ – 1567)⁸¹ (Abb. 14), eine entfernte Verwandte des königlichen Freundes⁸². Mit der Ehe gelingt dem *Ramo Cadetto* der Gonzaga ein weiterer gesellschaftlicher Aufstieg, ist er nun doch an das spanische Königshaus gebunden. Das Paar zieht noch im gleichen Jahr nach Sabbioneta⁸³. Im Januar 1565 bringt Anna de Aragón y Folch de Cardona zwei

⁷⁶ Bini, Sabbioneta (1994), S. 45; Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 58 und Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 49ff.

⁷⁷ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 9f.

⁷⁸ „Ritornato che fu, gli venne notizia del matrimonio di donna Beatrice, sua sorella di madre, col conte di Potenza, per la qual fece al mese di maggio 1562 in Bozzolo bellissime feste per molti giorni con il corso de' signori e gentiluomini di Lombardia, e massime di Mantova e Cremona, e molte illustri e bellissime signore. Vi fu fatto un torneamento a piedi, nel quale Vespasiano ed il Mezocò furono mentenitori alla sbarra; si corsero diversi palij, fu fatta la caccia de' torri, recitate commedie, fatte belle musiche e solennissimi balli e splendissimi convivij. Ed in ultimo fece gettare di tutte le sorti di monete d'oro e d'argento, che da lui s'era cominciato a far battere in Sabbioneta.“ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 58.

Eventuell stehen einige der genannten Münzen in unmittelbarem Zusammenhang mit diesem Fest.

⁷⁹ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 61 und Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 57.

⁸⁰ Das genaue Geburtsdatum Annas ist nicht überliefert. Auf Grund der Knochenfunde in Vespasianos Grabmal und durch den familiären Kontext kann der Leichnam auf etwa 18 Jahre geschätzt werden. Somit müsste Anna ca. 1549 geboren worden sein.

⁸¹ Bini, Sabbioneta (1994), S. 45 und Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 61.

⁸² Affò benennt Anna als Cousine vierten Grades zu Philipp II. Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 57.

⁸³ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 62.

Mädchen zur Welt⁸⁴, von denen die eine Isabella genannt wird und die andere Giulia⁸⁵. Während Giulia wohl bei oder kurz nach der Geburt verstirbt, wächst Isabella (Abb. 15) in Sabbioneta auf. Das Herrscherpaar verbringt die Karnevalszeit in Bozzolo⁸⁶. Im November wird Vespasiano Gonzaga Colonna in das Geleit der Schwester Kaiser Maximilians II. (1527–1576), Barbara von Österreich (1539–1572), eingebunden, die im Dezember in Ferrara mit Alfonso II. d'Este (1533–1597) vermählt wird⁸⁷. Ebenfalls im Dezember bringt Anna de Aragón y Folch de Cardona den männlichen Erben Sabbionetas zur Welt⁸⁸, der wohl nach seinem Großvater Luigi genannt wird (Abb. 16). Im selben Jahr erhebt Kaiser Maximilian II. Sabbioneta zur Markgrafschaft⁸⁹, so dass Vespasiano Gonzaga Colonna mit Sabbioneta nun eine wirkliche Residenzstadt besitzt. Laut Malacarne zieht es seine Frau jedoch vor, im lediglich wenige Kilometer entfernten Rivarolo zu leben, statt in Sabbioneta⁹⁰. 1566 reist Vespasiano Gonzaga Colonna nach Neapel, wo er seine Mutter wiedertrifft. Zusammen setzen sie die Reise nach Rom fort, wo er unter anderem eine Audienz bei Papst Pius V. (1504–1572) erhält⁹¹. In dieser Zeit stirbt seine Tante Giulia Gonzaga⁹². Sie benennt ihren Neffen testamentarisch als Alleinerben⁹³.

⁸⁴ Faroldi spricht nur von Isabella und erwähnt lediglich, dass man von dem zweiten Mädchen wenig wisse. Ebd.

Bini erwähnt, dass lediglich Isabella überlebt. Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 45.

⁸⁵ Bedini, *Nella Tomba* (2013), S. 37.

Die Zuschreibung, dass die Mädchen nach Vespasianos Mutter und Tante benannt wurden, erfolgt in Malacarne, *Sabbioneta* (1994), S. 26/134.

⁸⁶ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 62.

⁸⁷ Ebd.

Vespasiano ist also ein Gast auf der großen Hochzeit Alfonso II. d'Estes in Ferrara. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 60.

⁸⁸ Ebd., S. 61 und Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 62 und Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 45.

⁸⁹ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 45 und Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 59.

⁹⁰ Malacarne, *Sabbioneta* (1994), S. 27/135.

⁹¹ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 63.

⁹² Ebd.; Vignotto, *Giulia Gonzaga* (2019), S. 11 und Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 62f.

Informiert wird Vespasiano durch ein Schreiben Giovanni Battista Perez' – ein enger Vertrauter und Diener Giulia Gonzagas – vom 19. April 1566, zitiert nach Russell, in: Giuseppe Paladino, *Giulia Gonzaga e il movimento valdesiano* (Naples: F. Sangiovanni, 1909), S. 126–127: "Ha fatto una fine conforme alla sua Santissima vita, stando sempre in cervello insino all'ultimo che l'uscì quella santa anima". Russell, *Giulia Gonzaga* (2006), S. 199.

Beigesetzt wurde Giulia im Konvent von San Francesco delle Monache in Neapel. Ihr Grab ist nicht mehr nachzuvollziehen, da sich das einstige Kloster nicht am Ort überliefert hat. Nach Vermutungen, die Russell überliefert, scheint es sich in der Nähe des noch existierenden

Zeitgleich erkrankt seine Frau in Norditalien. Eine Operation, bei der ein Abszess entfernt wird führt nicht zur Gesundung der Erkrankten⁹⁴ und sie verstirbt 1567⁹⁵ in Rivarolo⁹⁶. Sie hinterlässt zwei Kleinkinder, deren Betreuung sich der Witwer rasch entzieht, da er bereits im Folgejahr nach Spanien übersiedelt, wo er zehn Jahre verbleiben wird. Die Kinder hingegen bleiben zunächst beide in Italien. Während die kleine Isabella an den Hof seiner Mutter Isabella Colonna gebracht wird, wo sie durch jene und besagte Tante Beatrice erzogen und ausgebildet wird, verbleibt Luigi vorerst in Sabbioneta⁹⁷. Vespasiano Gonzaga Colonna hingegen hält sich anfangs am Königshof Phillips II. auf⁹⁸. 1570 mehren sich seine Titel und das Vermögen durch den Tod Isabella Colonnas⁹⁹, die ihren Sohn testamentarisch bedenkt. Im selben Jahr wird er unter anderen mit der fortifikatorischen Befestigung Cartagenas für die Spanische Krone gegen die sogenannten „Türken“¹⁰⁰ – also osmanische Truppen, die vom Orient und über Afrika auf die europäischen Gebiete des

Klosters Santa Chiara in Neapel befunden zu haben. Russell, Giulia Gonzaga (2006), Ebd., S. 20f.

⁹³ Vignotto, Giulia Gonzaga (2019), S. 11.

⁹⁴ Malacarne, Sabbioneta (1994), S. 27/135.

⁹⁵ Im Rahmen der Grabesöffnung Vespasianos und der Exhumierung der dort gefundenen Knochen wird vermutet, dass die Überreste einer jungen Frau, die unter einer Verkümmerng des Rückgrades litt, wohl die sterblichen Überreste Anna von Aragóns sind. Das Klima der damaligen Lombardei, die sumpfigen Ländereien und die Tatsache, dass die junge, scheinbar körperlich beeinträchtigte Frau drei Kinder innerhalb eines Jahres zur Welt brachte, machen den frühen natürlichen Tod wahrscheinlich. Bedini, Nella Tomba (2013), S. 36f.

Als Quelle dient der Brief Vespasianos aus Bozzolo vom 10. Juli 1567, der an den mantuanischen Kastellan adressiert ist, in dem er vom Tod seiner Frau und dem Eingriff berichtet. Archivio di Stato di Mantova [ASM], Archivio Gonzaga, E. LIV. 2, Busta 1808, S 570f.

⁹⁶ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 64.

⁹⁷ Ebd., S. 66.

Es bleibt unklar, wie die wirklichen Verwandtschaftsverhältnisse zu der erwähnten Beatrice stehen, wird Isabella Colonna doch immer als einzige Tochter Vespasiano Colonnas aus erster Ehe bezeichnet. Möglich wäre es, dass hiermit die nach 1538 geborene Tochter Isabellas aus ihrer zweiten Ehe gemeint ist, somit eine Halbschwester Vespasianos. Sie wäre das dritte Kind der Ehe Isabellas mit Filippo di Lannoy. Diese Verbindung zu Vespasiano könnte auch der Grund für die Wahl des Ortes Bozzolo zur erwähnten Hochzeit Beatrices sein, die ja 1562 dort ausgerichtet wurde.

⁹⁸ Bini, Sabbioneta (1994), S. 46.

⁹⁹ Neben dem Herzogstitel von Trajetto erhält Vespasiano auch die Herrschaft über das Gebiet sowie über die Grafschaft von Fondi und diverse Ländereien im Umfeld von Neapel. Ebd.

¹⁰⁰ Der Begriff „Türke“ ist aus heutiger Sicht so selbstverständlich nicht zutreffend. Da die Texte des 16. Jahrhunderts und auch die Reflexionen des 18. Jahrhunderts, die Quellen dieser Arbeit sind, von „le turchi“ sprechen, wird der Begriff verwendet, jedoch durch Anführungszeichen hervorgehoben, um ihn auf eine andere Sprachebene zu verorten, die nicht dem zeitgemäßen Nutzung entspricht.

Alten Reiches, die divers regierten Territorien Italiens und Spaniens drängten – betraut¹⁰¹. Auch die weitere Befestigung der Zitadelle von Pamplona untersteht Vespasiano Gonzaga Colonnas Kommando und wird zu seiner Hauptstadt, als er 1571 zum Vizekönig von Navarra ernannt wird¹⁰². Während seine Tochter Isabella nach dem Tod ihrer namensgleichen Großmutter zurück nach Sabbioneta in ein Kloster gebracht wird¹⁰³, wird Luigi nach Spanien überstellt¹⁰⁴. 1574 wird Vespasiano Gonzaga Colonna an die nordafrikanische Küste beordert, um dort Befestigungsanlagen für die Städte Oran, Mers-el-Kébir – Hafenstädte an der Küste des heutigen Algeriens –, Melilla – das noch heute spanisches Territorium auf dem afrikanischen Kontinent ist –, Gibilterra [Gibraltar] und im andalusischen Cádiz errichten zu lassen¹⁰⁵. Im selben Jahr erhebt Kaiser Maximilian II. Sabbioneta – in Abwesenheit des Regenten – zum Fürstentum¹⁰⁶. 1575 verlässt Vespasiano Gonzaga Colonna Navarra, da er zum Vizekönig von Valencia ernannt wird¹⁰⁷. Luigi wächst mittlerweile am Hof König Philipps II. auf, wo er auf die Rolle des ersten Pagen Ferdinandos (1571–1578), des Sohnes Philipps II., vorbereitet wird¹⁰⁸. Zwei Jahre darauf erhebt Kaiser Rudolf II., den Vespasiano Gonzaga Colonna ja als Kind nach Spanien eskortierte, Sabbioneta zum unabhängigen Herzogtum¹⁰⁹. Diese Unabhängigkeit setzt der neue Herzog mit großer Außenwirkung um. Ab 1577 führt er ein neues Wappen. Bei diesem fehlt nun jedweder familiär-dynastische Hinweis. Stattdessen führt das horizontal mittig geschiedene Wappen im oberen Feld den Habsburger Doppeladler und im unteren Wappenfeld ein

¹⁰¹ Ebd.

Bei Affò werden alle Fortifikationsmaßnahmen, auch über den ersten Auftrag hinaus, durch zitierte Briefe untermauert. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 79ff.

¹⁰² Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 46 und Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 69.

¹⁰³ Bei Affò ist zu lesen, dass sie im „Monistero delle Religiose di Sabbioneta“ untergebracht war. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 89.

¹⁰⁴ Faroldi schreibt weiter, dass sich die Ausschiffung Luigis über Genua um ein Jahr verzögert, da das Kind erkrankt war. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 68.

¹⁰⁵ Bini: *Sabbioneta* (1994), S. 46 und Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 69.

¹⁰⁶ Bini: *Sabbioneta* (1994), S. 46 und Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 86.

¹⁰⁷ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 69.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 46 und Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 86.

Spruchband mit der Inschrift „LIBERTAS“¹¹⁰. Wohl auf Grund einer Erkrankung Vespasiano Gonzaga Colonnas kehren er und Luigi, dessen Aufgabe als Page für den Infanten Ferdinando nach dessen Tod erlosch, 1578 nach Sabbioneta zurück¹¹¹. Erst jetzt treffen Vater und Bruder wieder mit Isabella zusammen. Rasch muss der Herzog am Kopf operiert werden und erholt sich nur langsam¹¹². Die Zeit verbringt er meist in Sabbioneta und Bozzolo¹¹³. Zwei Jahre später verstirbt sein Sohn Luigi¹¹⁴. Dadurch verliert Vespasiano Gonzaga Colonna seinen einzigen legitimen männlichen Erben und Nachfolger¹¹⁵. Er erbittet vom spanischen König, aus dem Dienst entlassen zu werden und nicht mehr nach Spanien zurückkehren zu müssen¹¹⁶. Neben dem Ausbau von Sabbioneta befasst sich Vespasiano Gonzaga Colonna nun mit der Verstärkung der Mauern von Rivarolo¹¹⁷ und Bozzolo¹¹⁸. Zudem errichtet er in Comessagio einen Wehrturm¹¹⁹ (Abb. 17a und Abb. 17b). Damit wird nachvollziehbar, dass Vespasiano Gonzaga Colonnas befestigend-sichernde und legitimierend-propagierende Bauvorhaben auch über die Stadtgrenzen von Sabbioneta

¹¹⁰ Bei Affò werden zusätzlich die Farben der Hintergründe benannt sowie darauf verwiesen, dass Vespasiano auch sein Siegel derart umgestaltet und das neue Wappen fortan die sabbionetanischen Münzen ziert: „... distinte in uno scudo dimidiato, nella cui parte superiore vedesi l'Aquila bicipite in campo d'oro, e nell'inferiore l'auroa parola LIBERTAS in campo Azzurro. D'allora cominciò ad usare Vespasiano queste Armi anche nel suo Sigillo. E ne rovesci delle proprie monete.“ Affò, *Vita Vespasiano (1780)*, Ebd., S. 87.

¹¹¹ Bini, Sabbioneta (1994), S. 46.

Affò schreibt: „... quando per le lunghe fatiche travagliato da varij malori, chiese licenza al Re Filippo nel 1578. di ritornarse in Italia, e di ricondurvi il figliuolo Luigi.“ Affò, *Vita Vespasiano (1780)*, S. 89.

¹¹² Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano (1977)*, S. 72.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Bini, Sabbioneta (1994), S. 46.

¹¹⁵ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano (1977)*, S. 63.

¹¹⁶ Ebd., S. 72.

¹¹⁷ Auch für das nahegelegene Rivarolo Fuori, das ebenfalls Territorium Vespasiano Gonzaga Colonnas war, ist die Befestigung der Stadtmauer in diesem Zeitabschnitt bekannt. Dies belegt zum einen, dass die Fortifikation der kleinen Städte in der Lombardei – geschwächt durch die kriegerischen Auseinandersetzungen in den Jahren zuvor und dadurch auch weiterhin durch verarmte Marodeure gefährdet – zur Sicherheit der Bevölkerung aufgerüstet wurden. Zeitgleich spiegelt es aber auch seinen Herrscheranspruch wieder, der in unmittelbarer Nachbarschaft zur neu entstehenden Residenz auch für Rivarolo einen Standard festgesetzt haben will. Anders als bei der Residenz aber wird in Rivarolo deutlich, dass diese Maßnahmen von der Bevölkerung finanziert werden sollten. Die Arbeiten sind aber auch sonst nicht initiativ durch Vespasiano belegt, sondern diesem scheint lediglich die Verstärkung der bereits zuvor errichteten Mauern zuzuschreiben zu sein. Togliani, *Rivarolo Mantovano (2013)*, S. 111.

¹¹⁸ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano (1977)*, S. 72.

¹¹⁹ Affò, *Vita Vespasiano (1780)*, S. 101.

hinaus reichten und für alle seine Ländereien geltend zu machen sind. 1581 gibt er der verwitweten Maria von Spanien (1528–1603) Geleit nach Brescia auf ihrem Weg von Deutschland nach Spanien¹²⁰. In der Hoffnung, einen weiteren legitimen Sohn zu zeugen, heiratet er 1582 Margherita Gonzaga (1562–1618)¹²¹ (Abb. 18), eine Cousine aus dem *Ramo* von Guastalla¹²². Die Ehe wird kinderlos bleiben. Die Sicherung der Dynastie kann lediglich über seine Tochter Isabella gewährleistet werden. Diese wird 1584 mit dem neapolitanischen Fürsten Luigi Carafa di Marra (1567–1630), dem vierten Fürsten von Stigliano, vermählt¹²³ und wird 1586 einen Sohn zur Welt bringen¹²⁴. Jener wird zwar den Titel des zweiten Herzogs von Sabbioneta tragen, die Regierung allerdings nicht in Sabbioneta ausführen. 1585 erfährt Vespasiano Gonzaga Colonna eine weitere höchste Ehre, indem er durch König Philipp II., zum Ritter des Ordens vom goldenen Vlies ernannt wird¹²⁵. Ausgeführt wird die Ehrung durch den Ordensträger Ottavio Farnese (1524–1586) in Parma¹²⁶. Auch die Patenschaft, die sich der mantuanische Herzog Vincenzo I. Gonzaga (1562–1612), für seinen Erstgeborenen Francesco IV. Gonzaga (1586–1612) durch Rudolf II. und Philipp II. gewünscht hatte, wurde ihm als Aufgabe durch den Kaiser übertragen¹²⁷. Sowohl die kaiserliche Übertragung als auch die Tatsache, dass sich die Familie nicht direkt an Vespasiano Gonzaga Colonna wendete, zeugen zum einen vom Vertrauen des Kaisers in seinen Vasallen, der ihm diese Aufgabe abnehmen sollte, wie zum andere von der Konkurrenz beider Herzogtümer der Gonzaga. Die Mantuaner mussten sich jedoch damit zufrieden geben, statt den Habsburgern ihren Vasallen zu akzeptieren, der zumindest in Augen des Kaisers die Aufgabe vertrauensvoll und in seinem Sinne ausführen

¹²⁰ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 73.

¹²¹ Margherita ist die Tochter Cesare I. Gonzagas (1530–1575) und somit die Enkelin Ferrante Gonzagas, der einst als Vormund Vespasianos eingesetzt war und unter dem Vespasiano militärisch diente.

¹²² Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 46 und de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 318.

Margherita war in Rom geboren worden. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 102.

¹²³ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 46; Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 62 und 73; de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 320.

¹²⁴ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 329.

¹²⁵ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 46 und de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 323.

¹²⁶ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 73.

¹²⁷ Ebd., S. 73f., de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 326.

würde. Auch der Ausbau der Stadt Sabbioneta schreitet bei alledem weiter voran. Vespasiano Gonzaga Colonna lässt bronzene und eiserne Kanonen gießen und bewehrt mit ihnen die Bastionen und das *Castello Sabbionetas*¹²⁸. Zudem wird der Bau der Incoronaten-Kirche begonnen¹²⁹, die auch mit der Funktion als Mausoleum für den Herrscher konzipiert ist. 1587 erfolgt die Ernennung zum Ehrenbürger von Venedig durch den Senat der Republik¹³⁰. Faroldi hebt hervor, dass diese Ehre nicht auf politischen Beziehungen Vespasiano Gonzaga Colonnas mit der *Serenissima* beruht, sondern auf seine Ehren und Berühmtheit gründet¹³¹. Erneut wird so der Eindruck der Zeitgenossen vermittelt, die den ersten Herzog von Sabbioneta als erfahren

¹²⁸ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 74.

Auch Affò berichtet von Kanonen Vespasianos, wenn auch scheinbar in einem Kontext zu den späten 1570er Jahren. Affò berichtet von einem erstellten Inventar von Waffen, die zu diesem Zeitpunkt in Sabbioneta zu finden waren. Es heißt in der Fußnote: „(c) Avendomi il Signor Luigi Parmegiani Sabbionetano comunicato la nota dell'Artigliera, che già trovarsi in Sabbioneta tratta da scritture autentiche, piacemi di soggiungerla qui: Un Cannone colubrinato chiamato il Duca da 60. Un altro Cannone detto il Selvaggio da 60. Un altro Cannone detto il Drago da 60. Un altro Cannone detto il Ferrante da 60. Un altro Cannone detto il Visconte da 60. Un altro Cannone detto il Folgorato da 40. Un altro Cannone detto il Mosca da 30. Un altro Cannone detto il Sirena da 15. Una Colubrina detta la Lupa da 25. Una mezza Colubrina detta la Cometa da 15. Un Falcone detto il Veneziano da 5. Un Falcone detto Modello di Colubrina da 3. Un altro Falcone detto il Ricamato da 3. Un altro Falcone detto l'Artichiocco da 2, e mezzo. Altri quattro Cannoni, o sia Falconi detti il Folgore da 2. l'uno. Un altro Cannone, o sia Falcone detto l'Angelino da 2. Un altro Falcone, o sia Cannone detto il Valenza con una Luna da 1. Un Falconetto, o Cannone con l'Arma Gonzaga vecchia da 3. Altri 18. Falconetti da 6. Altre 15. Petriere da 6. Altri 14. Cannoni, cioè 6. Di ferro, e otto di bronzo, tutti con l'arme della Città, e Ducato di Sabbioneta LIBERTAS.“ Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 90–91.

¹²⁹ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 7 und; de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 324.

¹³⁰ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 46 und Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 77. Interessanterweise erwähnt de'Dondi in seiner Chronik lediglich die Reise Vespasianos nach Venedig. Es heißt: „Nota come il mese giungno 1587 l'illustrissimo et eccellentissimo signor duca Vespasiano Gonzaga duca di Sabbioneta andette a Venetia con buona comitiva de gentilhomini et alter persone.“ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 332.

Affò beruft sich zum Teil auf Faroldi. Bei ihm wird es wie folgt aufgeführt: „Dissi, che la Repubblica die Venezia bramava di vederlo colà, e questo non era se non per desiderio di onorarlo; perchè siccome egli era Grande di Spagna, e Nobile di Seggio in Napoli, così voleva aggregarlo alla sua nobiltà, come fece nel 1585; in conseguenza di che egli vi si recò nel mese di Giugno per rendere le dovute grazie al Senato, che con molte dimostrazioni pubbliche, e private di grande stima trattollo [nach Faroldi]; e se è vero quanto il Lisca racconta, gli offerse il comando delle sue armate, che si scusò d'accettare.“ Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 104.

¹³¹ „Finalmente per la fama e meriti, non per la tenacità che lui abbia fatto alli signori di Venezia, eccetto che di onorarla come madre d'Italia e somma estimatrice delli imperj delli uomini e ditener in quella presso continuamente un ambasciatore dopo che fu creato duca di Sabbioneta, l'anno 1587 da quell serenissimo doge ed eccellentissimo senato à ricevuto il dono della nobiltà veneta, cioè il privilegio di gentiluomi partecipe di quest'affezionatissima repubblica.“ Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 77.

Militär und vertrauensvollen Heerführer verstanden, dessen Ansehen über die Grenzen seiner Territorien hinaus bestand. Die Ehre, die venezianischen Truppen zu befehligen, lehnt jener bei seiner Reise ab, nimmt die Ehrenbürgerschaft jedoch an¹³². Im Rahmen des Venedigaufenthaltes entsteht der Wunsch nach der Anfertigung eines dynastischen hölzernen Reiterstandbildzyklus¹³³ – der *Cavalcata* –, der spätestens 1589 in Sabbioneta errichtet werden wird¹³⁴. Parallel dazu wird in der Residenzstadt der *Corridor Grande*, die große Galerie aus Backsteinen, erbaut, die mit Antiken bestückt wird¹³⁵. Ende des Jahres 1587 empfängt Vespasiano in Sabbioneta bedeutenden Besuch. Die Gruppe besteht aus einem Gesandten, sieben Kardinälen und dem neuen Großherzog der Toskana¹³⁶, hinter dem sich Ferdinando I. de' Medici (1549–1609) verbergen muss. 1588 bittet ihn Kaiser Rudolf II. nach Prag zu reisen, um die Freilassung Erzherzog Maximilians (1558–1618) zu verhandeln, der Gefangener König Sigismunds III. Wasa (1566–1632) ist¹³⁷. Hierin ist erneut ein bedeutender Vertrauensbeweis des Kaisers gegenüber Vespasiano Gonzaga Colonna zu sehen. Bei Ankunft am Kaiserhof in Prag 1589 wird der Herzog von Sabbioneta vom Kaiser mit diversen ehrenhaften Titeln bedacht¹³⁸. Obendrein überreicht ihm Kaiser

¹³² Bini, (1994), S. 46.

¹³³ Auf den Auftrag wird in Kapitel 6.3 zur *Cavalcata* genauer Bezug genommen.

¹³⁴ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 340.

¹³⁵ Nach Faroldi enthielt die Sammlung fünfzig Büsten, Statuen und Inschriftentafeln. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 77.

¹³⁶ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 335.

¹³⁷ Bini, *Sabbioneta* (1994), S. 46.

Affò beruft sich dabei auf eine Abschrift eines Briefes, der in den Unterlagen Vespasianos enthalten sei. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 104f.

Auch hier verzichtet de'Dondi auf die Nennung von Gründen für die Handlungen Vespasianos. Es heißt lediglich: „Nota come l'illustrissimo et eccellentissimo signor duca die Sabbioneta si e partiot per andare alla corte dela maestà dell'Imperatore con alquanti de suoi gentilhomini et subito che fupartito venne una grand pioggia il di 6 luglio 1588.“ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 340.

¹³⁸ de'Dondi schreibt: „Nota come il di 4 aprile 1589 in Sabbioneta essendo già l'eccellentissimo signor duca venuto dalla corte della Maestà dell'Imperatore et essendo stato honorato con titolo de illustrissimo da detta Maestà et altri titoli convenienti ad essa sua ecelenza, per gli quali meritava dagli altri essernominato per altezza et per serenissimo, dico ritornato a casa parse ad alcuni di nominarlo per altezza et serenissimo et a lui dispiacendo tal cosa fece fare publico bando et erida a qualunque so volesse che nominasse per altezza nè per serenissimo o a bocca o in scrittura per la prima volta havesse da pagare scudi 10 et la seconda scudi 25 et la terza il bando de 3 anni, perché solo so contentava essere nominata con gli tituli già soliti.“ Ebd., S. 346.

Rudolph II. Reliquien, die im Anschluss an das diplomatische Vorhaben mit Vespasiano Gonzaga Colonna nach Sabbioneta reisen¹³⁹. 1590 wird der Karneval nachweislich in Sabbioneta gefeiert, was darauf schließen lässt, dass die Residenzstadt nun als repräsentativ angesehen wurde. Im Rahmen des zweiwöchigen Festes findet ein Ball im *Palazzo Ducale* statt, der im *Salone degli Cavalli* – also im Saal mit der *Cavalcata* –ausgeführt wird. Zudem erfolgen Theaterdarbietungen, bei denen neben Luigi Carafa auch Giulio Cesare Gonzaga (1552/53–1609) mit seiner Entourage sowie zahlreiche Edelmänner und Edeldamen anwesend sind¹⁴⁰. Im Januar 1591 erkrankt Vespasiano so schwer, dass ein Arzt aus Bologna nach Sabbioneta gebracht wird¹⁴¹. Auf ihn folgt ein weiterer Mediziner aus Brescia und im Februar wird ein dritter Arzt aus Cremona konsultiert¹⁴². Keiner der Ärzte kann den erhofften Wandel herbeibringen. In der Folge lässt Vespasiano sein Testament aufsetzen¹⁴³. Wenige Tage darauf, am 27. Februar 1591, verstirbt Vespasiano Gonzaga Colonna im *Palazzo Ducale* in Sabbioneta¹⁴⁴. Offiziell wird sein Tod erst am 3. März verkündet und am Folgetag findet die Beerdigung in der Incoronatenkirche statt¹⁴⁵. In seinem Testament, aufgestetzt durch den sabbionetanischen Notar Francesco Caletto, erklärt der erste Herzog von Sabbioneta seine Tochter Isabella zur Alleinerbin¹⁴⁶. Dadurch fällt es auch Isabella zu, sich um den Bau und die Dekoration seines Grabmales in der Incoronatenkirche zu kümmern¹⁴⁷. Daneben ist die Schenkung seiner großen Bibliothek an den Incoronatenorden und die der kleinen Bibliothek¹⁴⁸ an seinen Schwiegersohn Luigi Carafa aufgeführt. Seiner Ehefrau Margherita Gonzaga hinterlässt er ein

¹³⁹ “Nota come il dì 7 aprile 1589 venne la casa dell’eccellentissimo signor duca da Praga con tutte le sue robe che haveva dietro con la quale casa fece condurre molte reliquie sancta che a detta sua eccellenza erano state donate in Praga.” Ebd.

¹⁴⁰ de’Dondi verwendet bereits den Begriff „Salon de Cavalli“. Ebd., S. 359f.

¹⁴¹ Ebd., S. 377.

¹⁴² Ebd., S. 378f.

¹⁴³ Ebd., S. 379.

¹⁴⁴ Bini, Sabbioneta (1994), S. 46 und de’Dondi, Diario 1580–1600 (1857), S. 380.

¹⁴⁵ de’Dondi, Diario 1580–1600(1857), S. 380f.

¹⁴⁶ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 77 und Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 111.

¹⁴⁷ Dank der Abschrift des Testamentes können die letzten Wünsche und Vorgaben gut nachvollzogen werden. Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 111ff.

¹⁴⁸ Welche Inhalte die beiden Bibliotheken thematischer Natur oder von Autorensseite betrachtet hatten, war im Rahmen der Arbeit nicht ersichtlich.

Geldvermögen, Schmuck und andere Wertgegenstände, mit denen sie nach Viadana, das nahe Brescello gelegen ist, zieht¹⁴⁹. Isabella Gonzaga und ihr Ehemann Luigi Carafa stoßen mehrere Justizprozesse an, verlassen dann aber doch Sabbioneta und siedeln nach Neapel um¹⁵⁰. Nominell führt Isabella den Titel der Herzogin und Luigi Carafa den des Herzoggemahls (*Duca Consorte*) von Sabbioneta. Mit dem Tod des Sohnes Antonio Carafa Gonzaga (um 1624) geht der Titel des Herzogs von Sabbioneta erneut auf die weibliche Nachfolge über. Die Tochter Anna Carafa (1607–1644) und deren Ehemann Ramiro Filippo Nuñez de Guzmán, der Herzog von Medina und Las Torres, werden zur neuen Herzogin und dem Herzogengemahl. Mit deren erstgeborenen Sohn Nicola Maria de Guzmán Carafa (1638–1689) erlischt der Titel des Herzogs von Sabbioneta in der vierten Generation. Eine Residenz in Sabbioneta wird jedoch bereits ab Isabella Gonzagas Zeiten nicht mehr geführt.

Es gelingt Vespasiano Gonzaga Colonna demnach, vom *Ramo Cadetto* des Nebenzweiges der Gonzaga mit unterschiedlichen Mitteln aufzusteigen. So erreicht er durch militärische Leistungen Titel und Würden in der *Casa Habsburg*, und mehrt die Erbtitel der Gonzaga – Graf von Rodigo, Landesherr von Sabbioneta, Bozzolo, Rivarolo und Commessagio – durch Titel, die er durch Ehen und Erbe erhält. Erstmals erfolgt dies durch seine erste Ehe, die ihn zusätzlich zum *Marchese* von Giuliana, Graf von Chiusa und Baron von Burgio erhebt. 1558 kommt die Erhebung zum *Grande* von Spanien hinzu und die Bindung an das spanische Königshaus durch seine zweite Ehe, auf die Vespasiano Gonzaga Colonna sogar durch sein überarbeitetes Wappen verweist, dem zusätzlich zu Gonzaga und Colonna nun ein Merkmal des spanischen Königshauses zugeordnet ist. Ein Jahr darauf erfolgt die Erhebung Sabbionetas zum Marchesat und somit der Markgrafentitel. Durch den Tod seiner Tante kommen die Titel des Herzogs von Traietto, Grafen von Fondi und Landesherrn von Caramánico, von Turino und von Angolon hinzu. Die

¹⁴⁹ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 78.

¹⁵⁰ Ebd. und de'Dondi, Diario 1580–1600 (1857), S. 381ff.

Es scheint besonders zum Streit zwischen Luigi Carafa und Giulio Cesare Gonzaga (1552/53–1609) zu kommen. https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-gonzaga_%28Dizionario-Biografico%29/ [zuletzt aufgerufen am: 1.9.2021].

Vizekönigstitel, zunächst von Navarra und in direkter Folge von Valencia folgen sowie die Erhebung Sabbionetas zum Prinzipat, was den Titel des Fürsten für Vespasiano Gonzaga Colonna bedeutet. Ab 1577, mit der Erhebung der Stadt zum Herzogtum, steigt er erneut im Rang auf. Das geerbte Ostiano ist mittlerweile zum Marchesat erhoben worden. Die Ehrungen als Ritter vom Orden des goldenen Vlies‘ und Ehrenbürger Venedigs folgen. Bei seinem Tod ist Vespasiano Gonzaga Colonna somit ranggleicher Herzog mit der mantuanischen Hauptlinie der Gonzaga und hat sich als Vasall der Habsburger und des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ebenso wie der spanischen Krone verdient gemacht. Persönlich gelang ihm eine enorme Vergrößerung seiner Ländereien und damit verbunden ein zusätzlicher monetärer und gesellschaftlicher Ertrag.

Sein Werdegang lässt sich auch wie bereits angedeutet anhand seiner Wappen¹⁵¹ nachvollziehen. Nachweislich bis 1564 (Abb. 19) verwendet er in seiner Korrespondenz ein viergeschiedenes Wappenschild. Es setzt sich aus zwei heraldischen Wappen zusammen, deren Aufteilung einer Vierung folgt und deren linkes Obereck und rechtes Untereck bzw. rechtes Obereck und linkes Untereck die gleiche Wappenfüllung aufweisen. Es handelt sich zum einen um das seinerseits viergeschiedene Wappen der Gonzaga. Zum anderen wird die Säule der Colonna geführt. Als Variante existiert auch ein zweigeteiltes Wappen, bei dem je eine Spalte eines der Wappen trägt. Rechts angeordnet befindet sich dabei das Gonzagawappen, links das der Colonna. Nach Marani wurde bei den sabbionetanischen Münzen in dieser Zeit eine Bekrönung des Wappenschildes vorgenommen.

Zwischen 1564 und 1577 werden zwei Varianten eines neuen Wappens geführt. Die frühere besteht aus drei Spalten. Das erste Feld, bei Leserichtung von links nach rechts, beinhaltet das Wappen des Hauses Aragón. Die mittlere Spalte füllt die Colonnasäule und das dritte Feld beinhaltet das

¹⁵¹ Eine Auflistung der drei unterschiedlichen Wappen, nebst Varianten, ist bereits bei Marani aufgeführt. Marani, Sabbioneta (1977), S. 39.

Der Abgleich mit der Korrespondenz im Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, E. LIV. 2 busta 1808 und E. LIV. 2, busta 1809 bestätigt Maranis Angaben.

Gonzagawappen. Umfasst sind die Spalten von einem Kreis mit umlaufendem Spruchband. Die zweite Variante ordnet Gonzagawappen und Aragónwappen genau umgekehrt an. Auf den Münzen scheint weiterhin eine Krone hinzugefügt zu sein.

Mit der Erhebung Sabbionetas zum unabhängigen Herzogtum erfolgt die Verwendung eines völlig neuen Wappens (Abb. 20a). Gestaltet durch schwarzen Doppelkopfadler auf goldenem Grund und den *Libertas*-Schriftzug in Goldlettern vor blauem Fond, bekrönt mit einem Herzogenhut, das von 1577 bis zu Vespasianos Tod 1591 gültig bleibt, wird nun das freie Herzogtum propagiert. Eine Veränderung ist nach 1585 auszumachen, in der die Kette der Ritter vom goldenen Vlies addiert wird und das Wappenschild umfängt (Abb. 20b). Nach Marani werden die Münzen zur selben Zeit in ihrer Darstellung verändert. Die Krone wird durch den Herzogenhut ersetzt. In Sabbioneta finden sich allerdings diverse Formen für den Hut, der mal flacher und mal stärker zur Kuppel ausgeformt wurde.

4. Drittes Kapitel: Memoriabildung: Prozesse, Strategien, Beispiele

Nachdem die Vita des Protagonisten in seinem schnellen gesellschaftlichen Aufstieg, dessen Basis eine militärische Karriere bildete, nachvollzogen wurde, ist es evident anzunehmen, dass für Vespasiano Gonzaga Colonna eine Selbstidentifikation über die Rolle des *Condottiere* erfolgte, oder zumindest einen wichtigen Teil in seiner Selbstwahrnehmung einnahm. Dieses Bild musste auch vermittelt werden, damit seine Untertanen und Fremde Bescher der Stadt Sabbioneta und seiner Länderreien ein stattliches Bild seines Ansehens bekamen. Dazu galt es gängige und allgemein verständliche Formen zu wählen und sich somit in Traditionen einzufügen. Eine davon war die Aufgabe der dynastischen Repräsentation. So gilt es nun Traditionen zu ergründen, die für Vespasiano Gonzaga Colonna und seine Zeitgenossen relevante Impulse

gegeben haben könnten sich für die Motiv-, Material- und Formwahl seiner Objekte für Sabbioneta zu entscheiden.

Untrennbar verbunden mit der Frage nach dynastischen Repräsentationen, aber auch mit der Ehrung und Erinnerung besonderer Persönlichkeiten ist die *Memoria*. Aus diesem Grund basiert das Kapitel auf der Historie und Anwendung von Memorialpraktiken. In Folge werden die hierdurch präsentierten Faktoren auf Vespasiano Gonzaga Colonnas Entschlüsse zur Darstellung seiner Legitimation durch Bildwerke aufgezeigt. Zudem soll die Notwendigkeit dieser Praxis als historisch-gesellschaftlich auferlegtes Moment berücksichtigt werden. Aus diesem Grund werden exemplarische Studien zu Zeitgenossen Vespasiano Gonzaga Colonnas angeführt, deren Lebensumstände ähnliche legitimierende Umsetzungen in Architektur oder Kunst erforderten. Die Wahl fiel dabei auf Ludwig X. von Wittelsbach, der kinderlos verstarb und ohnehin nur mit einer beschränkten Macht auf seine Lebenszeit ausgestattet gewesen war. Im Anschluss wird das Beispiel des englischen Barons Lord Lumley I. erörtert, der sich – ebenfalls ohne Erben – durch Ahnenforschung und künstlerisch-dynastische Zyklen zu eigener dynastischer Bedeutung verhalf. Zuletzt wird der in Kontakt mit Vespasiano Gonzaga Colonna stehende Ferdinand II. von Tirol vorgestellt, der während seiner unstandesgemäßen ersten Ehe gezwungen war, mit dem Ende seiner legitimen Erblinie zu planen und eigene Memorialstrategien zu ersinnen, die er noch zu Lebzeiten für die Zukunft umsetzen musste. Sind alle Protagonisten aus unterschiedlichen Gründen damit befasst, ihre eigene und familiäre *Memoria* aufzubauen und nutzen sie dazu doch unterschiedliche Wege, so wird doch deutlich, dass es sich bei Vespasiano Gonzaga Colonna nicht um einen Einzelfall in der Historie handelt. Vielmehr laden die Beispiele an eine Anschlussfähigkeit zu bilden und dann herausarbeiten zu können, welche individuellen Wege Vespasiano Gonzaga Colonna wählte, um sich dem Problem des Endes der Linie zu stellen.

Das überdauernde Element, besonders der Herrscherrepräsentation, bildet die *Memoria*¹⁵². Dabei können sowohl einzelne oder mehrere Ahnen bedacht werden, wie auch die eigene Person. Die Praxis ist bereits aus der Antike überliefert. Am prominentesten und allgemein bekanntesten sind die in der römischen Welt vollzogenen Ehrungen von Staatsmännern, herausragenden Persönlichkeiten, aber auch für die direkten Ahnen, die mittels Kunstwerken und Kulturgütern geehrt wurden. Diese Kunstwerke stellten ein Andenken an die jeweiligen Menschen dar, das in die Gegenwart und Zukunft reichen sollte. Zu erwähnen sind hier also zum einen offizielle und öffentlich aufgestellte Standbilder oder Darstellungen in Bauwerken wie Triumphbögen. Genau jene wurden allerdings häufig nach dem Tod des Herrschers gewaltsam gestürzt oder deren Name aus den Bauwerken herausgebrochen, weswegen die Objekte ihre Funktion als Erinnerungsträger nicht weiter ausübten. Zum anderen wurden jedoch private Erinnerungsobjekte, wie für die Hausaltäre, die die Ahnen von Patriziern ehrten, geschaffen. Diese wurden meist im Atrium, offen oder in speziellen Schränken (*Armara*) aufgestellt¹⁵³. Die Objekte selbst waren Abgüsse – wohl aus Ton oder Bronze –, die nach einer Totenmaske gefertigt worden waren¹⁵⁴. Die Realistik des Naturabgusses wurde durch farbige Fassungen sogar noch gesteigert, so dass sich eine naturnahe Familiengalerie ausbilden konnte¹⁵⁵, die auch im Alltagsleben der Lebenden eine zentrale Rolle spielte. Nach von Schlosser ist die Hauptfunktion allerdings die lebensnahe Wiedergabe des Einzelnen, wohingegen die Ahnengalerie ein Folgeeffekt gewesen sei¹⁵⁶. Ein weiteres Ausdrucksmittel der antik-römischen Leichenrituale fällt auf die Keroplastik¹⁵⁷, bei der Wachsköpfe nach dem Vorbild

¹⁵² Die *Memoria* wird im Folgenden in der Bedeutung des Memorialwesens verwendet. Somit ist die Bedeutung mit unterschiedlichen, epochenbezogenen Ausprägungen des Totengedenkens verbunden. Allerdings muss dies nicht bedeuten, dass die Dargestellten zum Zeitpunkt der Fertigung des Artefaktes in jedem Falle bereits verschieden waren.

¹⁵³ Von Schlosser, *Tote Blicke* (1993), S. 19.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., S. 20f.

¹⁵⁷ Die Keroplastik ist ein ebenso verbreiteter Bestandteil der Gattung der Skulptur wie Holz-, Stein- oder Erzplastiken. Allerdings verringert sich ihre Wertschätzung im Bildungsprozess der ästhetischen Anschauungen über Kunst im 18. Jahrhundert. Waldmann, *Wachsfigur* (1990), S. 4.

der Verstorbenen geformt wurden¹⁵⁸. Aufgeladen waren sie mit der Funktion der Vermittlung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, sowie einhergehend mit der derzeitigen Welt und der Nachwelt¹⁵⁹, eine Funktion, die Waldmann auch wächsernen Votivfiguren des Christentums bescheinigt¹⁶⁰. Bei Grabungen 1852 konnten in Cumae Skelette geborgen werden, deren fehlende Schädel durch Wachsköpfe ersetzt waren, die mit Glasaugen und „natürlichem Haar“¹⁶¹ naturalistisch ausgestaltet worden waren¹⁶².

Auch in der ägyptischen Kultur ist die Darstellung der Herrscher auf Bauwerken üblich gewesen, um ihr Ansehen für die Nachwelt zu wahren und als Informationsträger für die Regierungszeit, Herkunft oder das Individuum zu fungieren. Dennoch sind auch für diese Kultur Handlungen der *damnatio memoriae* bekannt, die durch Folgegenerationen durchgeführt wurden, um den einstigen Herrscher und seine Erinnerung zu tilgen.

Nach dem Bericht Thietmar von Merseburgs¹⁶³ (um 975–1018) soll Otto III. bei der Graböffnung Karls des Großen jenen thronend und in vollem Ornat vorgefunden haben¹⁶⁴. Unklar bleibt, ob es sich bei dem beschriebenen Leichnam um einen realen Körper oder eine Nachbildung handelte. Eindeutig jedoch ist der naturalistische Anspruch, der dem Gesehenen innewohnte und der den Verstorbenen weiterhin als präsentes Wesen darstellt. Neben diesen geschönten Beschreibungen lässt sich auch die Verwendung von Wachsmasken im Mittelalter nachweisen¹⁶⁵. Von Schlosser benennt dabei besonders den französischen Königshof als Zentrum¹⁶⁶, weist aber auch darauf hin, dass die Praxis auch vom Hochadel und Kirchenfürsten übernommen

¹⁵⁸ Von Schlosser, Tote Blicke (1993), S. 13.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ „Das Votiv gehört durch die Ersatzfunktion der ‚irdischen Realität‘ des Gläubigen an und ist zugleich Träger einer Botschaft, die an die ‚himmlische Realität‘ gerichtet ist“. Waldmann, Wachsfigur (1990), S. 15.

¹⁶¹ Die Formulierung ist aus von Schlossers Text entnommen. Er gibt keine genauere Definition an, ob es sich dabei um menschliches Haar oder z.B. Tierhaar handelt.

¹⁶² Von Schlosser, Tote Blicke (193), S. 16.

¹⁶³ Auch Dithmar oder Dietmar genannt, stammte aus dem sächsischen Hochadel und war zuletzt Bischof von Merseburg. Zudem war er Historiograph.

¹⁶⁴ Ebd., S. 30.

¹⁶⁵ Ebd., S. 34.

¹⁶⁶ Ebd.

wird¹⁶⁷. So sei es evident, dass für die Darstellungen Isabella von Aragóns (1243–1271) in ihren Grabmälern in Cosenza und Paris (während ihre fleischlichen Überreste im Dom von Cosenza beigesetzt sind, wurde das Skelett nach St. Denis überführt und dort bestattet) eine Totenmaske als Vorlage für die Köpfe fungiert hatte¹⁶⁸. Die Nachbildungen werden als *Effigies* bezeichnet und sind bis ins 14. Jahrhundert zurück als Aufträge an Künstler nachzuweisen¹⁶⁹. Ein sehr ähnliches Zeremoniell verbreitete sich ab dem 17. bis ins 18. Jahrhundert in Venedig, wo die Leichenfeiern der Dogen mit wächsernen, gewandeten Körpern abgehalten wurden, bei denen die Köpfe „naturalistisch“ nachgebildet waren¹⁷⁰. Im Schatz von San Rocco zum Beispiel hat sich der Kopf des Alvise IV. Mocenigo (1701–1778), der ab 1763 Doge war, erhalten. Auch die Totenfeier des Malers Tizian wurde mit einer den Leichnam ersetzenden Nachbildung abgehalten¹⁷¹.

Die Verbreitung von *Effigies* lässt sich bereits seit dem Mittelalter auch für England belegen und beruht dabei wohl auf den engen Verbindungen der anglo-normannischen Zeit¹⁷². Neben Wachs kann hier ab dem 14. Jahrhundert auch Holz als Werkstoff nachvollzogen werden¹⁷³. Das älteste und noch recht rudimentär gefertigte Beispiel stellt dabei die Figur für Edward III. von Anjou-Plantagenêt (1312–1377) in Westminster Abbey dar. Damit bildet sie den Ausgangspunkt für mindestens zehn weitere, überlieferte, hölzerne „Mannequins“ aus dem 15.–17. Jahrhundert (Abb. 21), die als *Effigies* fungierten und die sich durch die Jahrhunderte sogar zu anspruchsvollen Gliederpuppen weiterentwickelten¹⁷⁴. Ihre originale Aufstellung fanden sie im Kirchenraum von Westminster Abbey¹⁷⁵. Frauen wurden weitaus weniger bedacht als Männer und auch weniger individualistisch in ihrer Wiedergabe

¹⁶⁷ Ebd., S. 37.

¹⁶⁸ Ebd., S. 34.

¹⁶⁹ Ebd., S. 35ff.

¹⁷⁰ Ebd., S. 39.

¹⁷¹ Ebd., S. 41.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd., S. 43.

¹⁷⁵ Ebd.

dargestellt¹⁷⁶. Durch ihre Kleidung und Attribute jedoch waren alle unverkennbar der Nachwelt präsentiert. Mit ihrer ganzfigurigen Darstellung bieten sie auch eine Verbindung zum christlichen Votivbrauch, bei dem lebensgroße Stifterdarstellungen hergestellt und geopfert wurden, wie sie Aby Warburg 1902 in seinem Aufsatz zur Bildniskunst des Florentiner Bürgertums erörterte¹⁷⁷. Im 18. Jahrhundert wird, durch einen Eintrag in Zedlers Universallexikon, der Wachsfigur und der Wachsbildnerei sogar die Fähigkeit zugeschrieben, naturalistisch abzubilden sowie *Effigies* herzustellen¹⁷⁸.

Allerdings sind auch für England wächserne Votivfiguren bekannt, die noch zu Lebzeiten der betroffenen Menschen hergestellt wurden. Ein Beispiel dafür sind zwei Aufträge Edwards I. Plantagenêt (1239–1307) von 1276 und 1284, die aus dreihundert Pfund Wachs bzw. seinem Körpergewicht in Wachs gearbeitet wurden¹⁷⁹.

Eine Loslösung der Darstellungen vom kirchlich oder funeral gebundenen Objekt zum profanen Portrait entwickelt sich erst langsam, da lange das Verständnis der Idolatrie vorherrschte¹⁸⁰. Die wohl erste Benennung von Portraitcharakter bei Wachsvoti ist durch den Florentiner Geldwechsler und Autor Franco Sacchetti (1330–1400) überliefert¹⁸¹. Im Quattrocento dann beschreibt Cennino Cennini (um 1370–1440) die Technik des Naturabgusses, den er Giorgio Vasari (1511–1574) und dann Andrea del Verrocchio (1435–1488) zuschreibt¹⁸².

¹⁷⁶ Ebd.,

¹⁷⁷ Waldmann, Wachsfigur (1990), S. 5 und S. 16.

¹⁷⁸ „So wird die Wachsbossierkunst in Zedlers Universallexikon von 1747 als eine ‚sehr rühmliche und artige Kunst‘ bezeichnet, die auf Grund ihrer naturalistischen Abbildfähigkeit hoch geschätzt werde [...] Diese [Wachsfiguren] sind, wann sie von rechten Künstlern gemacht werden, heilige Bilder, Statuen oder gar ähnlich sehende Porträts vorstellen, gewißlich hoch zu schätzen und gar der Malerey vorzuziehen: weil denn solcher noch lange nicht die Kunst so sehr herrscht, als den inen vom Wachs erhabenen und im Profil vorgestelltem, und wohlgetroffenem Conterfait, welches oftmahls dergleichen Lebhaftigkeit in sich begreiffet, daß nichts mehr, als die Sprache, daran fehlet...‘. Waldmann, Wachsfigur (1990), S. 5f.

¹⁷⁹ Ebd., S. 16.

¹⁸⁰ Ebd., S. 19.

¹⁸¹ Ebd., S. 25.

¹⁸² Ebd., S. 26.

Während sich die Individualisierung der Dargestellten entwickelt, bleibt der Präsentationsraum noch im kirchlichen Zusammenhang, was Waldmann mit einem „Einbringen des profanen Bildnisses in den sakralen Raum“ benennt¹⁸³.

Der Typus des Reiterstandbildes lässt sich bereits in der Hellenistik nachweisen. Hier lassen sich Reiterdenkmäler auf Gräbern finden, die auf den Ritterstand des Verstorbenen hindeuten. In Italien überliefern sich große, bronzene Reiterfiguren, die aus der römischen Antike stammen. Es handelte sich um den erst später richtig identifizierten *Marc Aurel* in Rom und den *Regisole* in Pavia.

In Florenz entstehen zu Beginn des 14. Jahrhunderts ephemere, funerale Dekorationen¹⁸⁴. Für die Basilika Santa Croce und den ersten Dom von Santa Reparata ließen sich wächserne Reiter nachweisen, die lebensgroß ausgeführt wurden und individuell gekleidet waren¹⁸⁵. Diese Figuren wuchsen zu Ahnengalerien heran, die den Hinterbliebenen zur Vergewisserung ihrer Herkunft dienten¹⁸⁶. Sie könnten als eine Wurzel zur Entstehung von dynastischen Zyklen im Profanraum angesehen werden, waren ihnen durch die dynastische Vergegenwärtigung doch eindeutig profane Motive einbeschrieben¹⁸⁷. Besonders in Venedig entstehen ab dem 15. Jahrhundert hölzerne Reiterdenkmäler in Kirchen. Das älteste überlieferte Exemplar eines Reitergrabmales ist im nach Nord-Westen ausgerichteten (rechten) Querhaus an der Innenwand der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari zu finden (Abb. 22). Es stellt den *Condottiere* Paolo Savelli (–1405), den *Capitano Generale* der Venezianischen Truppen¹⁸⁸, dar, dessen Reitermonument über der an der Wand befestigten Grabtumba errichtet wurde. In zeitgenössischer, mittelalterlicher Kleidung mit roter Mütze, rotem Umhang und dunklen Hosen vermittelt er den veristischen Eindruck eines auf einem Apfelschimmel Reitenden, dessen Pferd gesattelt und gezäumt ist. Der Apfelschimmel mit

¹⁸³ Ebd., S. 27.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd., S. 28.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S. 30.

¹⁸⁸ Mehler, Auferstanden in Stein (2001), S. 59.

dunkler Mähne und Schweif war einst mit Zügeln und Steigbügeln ausgestattet, die die Fuß- und Handhaltung der Linken Savellis erklären. Die erhobene und zu einem Rund umgreifende, geformte Rechte hielt wohl einst einen Kommandostab (*Bastone*). Durch die polychrome Fassung spiegelt das Denkmal ein Bild des lebenden *Condottiere* wieder. Warum lediglich Savelli in dieser Form in der Kirche präsentiert ist, ist nicht gesichert zu sagen, doch hatte er erheblich finanziell zur Errichtung der Kirche beigetragen¹⁸⁹, was vielleicht den Ausschlag gab ihn in dieser – sich für *Condottiere* verfestigenden – Form in der Frarikirche zu präsentieren. Seine besondere Rolle für Venedig zeigt sich darin, dass für ihn ein Staatsbegräbnis ausgerichtet wurde¹⁹⁰. Weitere Beispiele lassen sich in der Basilika Santi Giovanni et Paolo nachweisen. Die Grabmäler der *Condottiere* Nicolò Orsini (1442–1510) und Leonardo da Prato (–1510/11) - letzteres geschaffen von Antonio Minello (1465–1529) - befinden sich ebenfalls hier. Die Reiterstandbilder Orsinis und da Pratos wurden 1512 durch Senatsbeschluss von der *Serenissima* in Auftrag gegeben, um einzelne militärische Vertreter der Republik zu ehren¹⁹¹. Das hölzerne Reiterstandbild Orsinis (Abb. 23), des Conte di Pitigliano, der zu Beginn des Cinquecentos verstirbt¹⁹², steht zentral in einem in drei Bereiche gegliederten scheinarchitektonischen Wandgrab mit flankierenden Darstellungen von Tugenden, bekrönt vom venezianischen Löwen. Nach rechts reitend ist das Pferd im Passgang dargestellt und hat die linke Vorderhand erhoben, während die anderen drei Hufe fest aufstehen. Orsini ist in Paraderüstung und Helm mit auffälliger Federhelmzier dargestellt. Seinen Oberkörper stark nach rechts drehend, ist seine der Wand zugewandte, linke Hand vor die Brust erhoben. Die Handhaltung lässt vermuten, dass er einst in die Zügel griff. Diese sind hier aus Holz geschaffen und scheinen, ähnlich wie die Hand, im leeren Raum zwischen dem Bauch des Reiters und der Mähne des Pferdes zu schweben. Die gesenkte rechte Hand umschließt einen teilweise erhaltenen Stab, der wohl als

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 133.

¹⁹² Ebenfalls in Santi Giovanni e Paolo ist das Wandgrab Leonardo da Pratos zu finden, der als reitender *Condottiere* wiedergegeben ist. Wolters, *Venezianische Skulptur* (1997), S. 242.

Bastone zu deuten ist. Orsinis Blick ist zum Betrachtenden herunter gewandt. Durch eine monochrome Farbfassung in Gold erscheinen Reiter und Ross wie eine einheitliche Bronzeplastik. Damit könnte optisch, im Gegensatz zum Reiterstandbild Savellis, hier ein Verweis auf die antike Praxis vergoldeter Bronzereiter erfolgt sein und ein Bezug zum Marc Aurel bzw. Regisole gegeben sein. Es ließe sich aber auch ein venedigbezogener Einfluss anführen. Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts waren vier bronzene Pferde, die als Kriegsbeute nach Venedig gebracht wurden, als Spolien in der Fassade des Domes integriert. Durch die öffentliche zur Schau stellung zeugen sie von der propagierten Selbstsicht Venedigs sich als Großmacht zu positionieren und gleichzeitig aufzuzeigen, dass diese Vormacht im Zeichen des Christentums verankert ist. Die Pferde wurden somit zum Ausdruck einer Herrschaftskraft. Ob im Falle der Condotieredarstellungen nun ein genereller Rückverweis auf die wiederentdeckten antiken Formen den Ausschlag gab oder sich eine zunächst spezifisch venezianische Exponierung ausbildete, ist nicht zu klären. Nachweislich ist aber, dass die Fassung einiger hölzerner Reiterstandbilder bewusst in Gold ausgeführt worden ist, was durch einen Eintrag des venezianischen Schriftstellers Giovanni Battista Egnazio (1478–1553) nachzuweisen ist, der in seiner *Oratio funebris* vermerkte, dass die *Signoria* ein goldenes Reiterstandbild zu Ehren Orsinis aufstellen solle¹⁹³. Es lässt sich demnach festhalten, dass neben veristischen Wiedergaben auch ein Typus entstand, der ein Ehrendenkmal – zu vermuten ist eine Bronzeplastik – nachahmen sollte.

Dem zweiten Typus folgt auch das hölzerne Reiterstandbild des Leonardo da Prato (Abb. 24). Es zeigt in einer Rundbogenarchitektur ein nach rechts reitendes Pferd im Passgang, mit linker erhobener Vorderhand. Der barhäuptige, gerüstete da Prato hielt mit der Linken die Zügel, in der erhobenen Rechten reckte er einst ein Schwert in die Luft, das auf Grund der Darstellung der erhaltenen Parierstange zu rekonstruieren ist. Sein Kopf sowie seine erhobene Streithand ragen dabei in eine Wandgestaltung hinein, die den

¹⁹³ Mehler, Auferstanden in Stein (2001), S. 135.

venezianischen Löwen in einem Tondo wiedergibt. Einstige Zügel und Steigbügel sind nicht erhalten. Die Positionierung der Linken sowie der gestreckten Beine, weisen jedoch auf die einstige Existenz hin. Auch dieses Ehrenmahl war einheitlich golden gefasst. Im Laufe der Zeit folgen in der Kirche weitere, immer bewegter dargestellte, aber vergoldete, Reiterdenkmäler, die bis ins 17. Jahrhundert reichen, wie das Beispiel des Oration III. Baglioni (1582–1617) belegt (Abb. 25), so dass hier, im Gegensatz zu der Frari-Kirche, eine Tradition in der Verwendung des Motives des Reiterdenkmals belgen lässt.

1470 findet die Grundsteinlegung zu einer Grabkapelle in Bergamo statt. Der Auftraggeber ist der für die Venezianer in Schlachten gezogene, verdiente *Condottiere* Bartolomeo Colleoni (um 1400–1475)¹⁹⁴. Anlass des Baus war der Tod seiner Tochter Medea (–1470)¹⁹⁵. Noch zu Lebzeiten Colleonis beginnt der Bau der *Capella Colleoni* (Abb. 26) 1472¹⁹⁶ als ein Memorialort, da ein Jahr nach Medea auch Colleonis Frau Tisbe Martinengo-Colleoni (–1471) verstorben war. Colleoni sah das Ende der Dynastie vor seinen Augen, hatte er doch keinen legitimen männlichen Erben, sondern nur Töchter. Er selbst ist bis zu seinem Tod 1475 in venezianischen Diensten als *Capitano Generale da Terra*¹⁹⁷. Nach seinem Tod wird auch er hier in der Familiengrablege bestattet. In Colleonis Testament 1475 ist festgelegt, dass der *Condottiere* ein Reiterstandbild in Venedig wünscht. Ein kleiner Vorläufer entsteht in Bergamo (Abb. 27). Auf sechs kleinen Pilastern erhebt sich ein längsrechteckiger, mit Reliefs verzierter Kubus. Darauf sind drei sitzende und zwei stehende Figuren dargestellt. Die Stehenden flankieren zwei Säulen, die einen Bogen mit zwei Tondi tragen, die Sitzenden sind Pilastern zur Seite gegeben, auf denen sich der ebenfalls mit Reliefs verzierte Sarkophag befindet. Auf dem Sarkophag,

¹⁹⁴ Colleoni dient zunächst abwechselnd für die Mailänder und die Venezianer, bis er 1438 mit seinen Truppen für die Venezianer in der Verteidigungsschlacht von Brescia und Verona Flankenschutz gibt. Erben, Colleoni (1996), S. 16.

Von da an werden ihm von venezianischer Seite Bitten um die Auflösung des Vertrages zu Gunsten von anderen Aufträgen anderer Dienstherren untersagt. Selbst als Colleoni den Bastone an den Dogen übersenden lässt, wird ihm der Austritt aus den Verpflichtungen gegenüber Venedig verwehrt. Ebd., S. 25ff.

¹⁹⁵ Ebd., S. 90.

¹⁹⁶ Ebd., S. 94.

¹⁹⁷ Ebd., S. 7.

überspannt von einem Bogen, der ein kleines Tonnengewölbe ausbildet, sitzt die Figur Colleonis auf einem Pferd reitend, einen *Bastone* präsentierend, barhäuptig, aber in Rüstung. Die Figurengruppe ist, genau wie die Beispiele Orsinis und da Pratos, komplett vergoldet. Flankiert werden Ross und Reiter von zwei stehenden Begleitfiguren. Das Pferd ist, wenn auch in gemilderter Ausführung, im kurzen, versammelten Trab wiedergegeben, denn die rechte Vorderhand ist stark gehoben, das rechte Hinterbein steht zeitgleich weiter nach hinten, als das linke. Die Köpfe von Ross und Reiter sind stark zum Betrachtenden gedreht.

Parallel zu den wächsernen Votivreiterdenkmälern und den hölzernen Reitergrabmälern entstehen in Verona mit steinernen Reiterfiguren bekrönte Grabmäler. Die im 14. Jahrhundert errichteten sogenannten *Scaliger-Gräber* wurden an der Fassade bzw. auf dem Friedhof von *Santa Maria Antica* errichtet. Sie gelten als sehr frühe steinerne Zeugnisse. An die Fassade gebunden befindet sich das, einst von innen wie außen zu sehende Grabmal Canfrancesco della Scalas¹⁹⁸ (1291–1329), des ersten Cangrande della Scala (Abb. 28). Während er im Inneren einer Tabernakelarchitektur als Liegefigur wiedergegeben ist, bekrönt eine steinerne Reiterfigur mit hundeartiger Helmzier die künstlerische Scheinarchitektur. Das deutlich lächelnde Gesicht des Cangrande sowie die bewegte Satteldecke weisen auf eine individualistische und lebensnahe Darstellung hin. In seiner Folge lassen sich weitere Familienmitglieder ähnlich präsentieren. So bekrönen auch die Grabmäler des Mastino II. della Scala (1308–1351) (Abb. 29) und des Cansignorio della Scala (1340–1375) (Abb. 30) vollplastische Reiterfiguren. Im Gegensatz zu Canfrancesco della Scala ist Mastino in voller Rüstung wiedergegeben. Mit geschlossenem Visier seines geflügelten Helmes, aufgestellter Lanze und hoch vor die Brust gezogenem Schild präsentiert er sich als Ritter im Kampfgeschehen, während das Pferd lediglich mit einer Brokatschabracke gedeckt ist, die ihm nur Zier statt Rüstung sein kann. Dargestellt ist demnach

¹⁹⁸ Canfrancesco dell Scala wird 1311 von Kaiser Heinrich VII. (1273–1313) zum Reichsvikar ernannt und ab 1318 zum Generalkapitän der Ghibellinen in der Lombardei ernannt. Otto, Europäische Reiterdenkmäler (1985), S. 75.

eine eher repräsentativer als kämpferischer Moment. Für das für Cansignorio della Scala errichtete Grabmonument ist der Künstler Bonino da Campione (1325–1397) belegt¹⁹⁹. Cansignorio ist mit Kettenhemdhaube und senkrecht aufgerichteter Lanze sitzend auf einem gezäumten und gesattelten Pferd dargestellt. Sein Gesicht ist von der eher leichten Rüstung ausgespart und evoziert hierdurch erneut den Eindruck der nachvollziehbaren und identifizierbaren Wiedergabe seiner Person.

Die Reitermonumente der Skaliger verdeutlichen die Position und Funktion der Verstorbenen, fungieren aber ebenso als funerale Denkmäler mit dynastischer Verankerung. Durch die einheitliche Motivwahl lässt sich eine Rezeption innerhalb der Familie nachweisen. Mehler geht noch einen Schritt weiter, wenn sie Hans Körner zitiert und in den Reiterdenkmälern der Skaliger eine Reminiszenz an die Marc Aurel-Statue postuliert, die im Trecento bereits wieder bekannt war²⁰⁰. Die Kenntnis und Sichtweise des 14. Jahrhunderts zum Marc Aurel mag dabei auch eine Rolle gespielt haben, ich sehe die Entwicklung aber auch vor dem Hintergrund der Votivbildnisse, wie oben beschrieben. Mit ihrer halb-öffentlichen Positionierung bewegen sich die Skaliger-Gräber, trotz funerals Bindung, in profane Denk- und Blickräume hinein. Im Vergleich zu den Florentiner Wachsfiguren verlassen sie sogar den kirchlichen Inneraum und werden zu verstetigten und präsenten Monumenten im Stadtbild Veronas, wenn auch auf einem Friedhof aufgestellt.

Auch nach Erben ist es bereits im Trecento festzumachen, dass der Typus der Reiterdarstellungen, die die Jahrhunderte zuvor vereinzelt für Stadtherren und Beamte an öffentlichen Gebäuden angebracht worden waren²⁰¹, auf die *Condottieri* übergeht, wie das Fresko des reitenden Guidoriccio da Fogliano im

¹⁹⁹ Mehler, Auferstanden in Stein (2001), S.61.

²⁰⁰ „Hier [bezugnehmend auf das Grabmal für Cansignorio della Scala] findet sich wohl zum ersten Mal in der Geschichte des mittelalterlichen Grabmals das Bild des Toten in Form einer Reiterstatue. ‚Die Referenz auf das antike Reiterstandbild, wie es dem Trecento mit dem bronzenen Marc Aurel vor Augen stand, ist offensichtlich‘, meint Hans Körner.“ Mehler, Auferstanden in Stein (2001), S.61.

²⁰¹ Erben listet aus dem Duecento folgende Darstellungen auf, die den Typus aufweisen, der später für die Condottiere übernommen wird: (reliefiert) 1229 am Stadttor von Lucca, Podestà, (vollplastisch) 1233 am Palazzo della Ragione in Mailand: Podestà Orlando da Tresseno, (reliefiert) 1266 am Kommunalpalast in Narni, Podestà und Capitano del Popolo. Erben, Colleoni (1996), S. 193.

Palazzo Publico in Siena belegt (Abb. 31), das auf 1328 zu datieren ist²⁰² und in seiner Darstellung an das veristisch gestaltete hölzerne Reiterstandbild Savellis erinnert.

Wie sich zeigt, entstehen memorial agierende Darstellungen von *Condottieri* in der nördlichen Hälfte Italiens – hier nachgewiesen in Florenz, Verona, Venedig und Siena – recht selbverständlich in ihrer Form als Reiterstandbild. Der *Condottiere* scheint das Ideal des aktiven, beritten Militärs zu verkörpern und soll in dieser Form erinnert werden. Weitaus unentschlossener ist die Materialwahl und die Frage ob die Objekte ein veristisches Bild eines Lebenden oder eine ehrenvolle und teure Erinnerung als Monument vom Verstorbenen ausdrücken soll. Zudem kommt, dass in Venedig eher Einzelpersonen gewürdigt werden wohingegen sich in Verona und Florenz dynastische Bezüge nachvollziehen lassen.

Ein besonders starker Drang nach Memorialkultur, auch in Verbindung dynastischer Bezüge, musste allerdings immer dann auftreten, wenn eine Linie ohne legitimen Erben beschlossen wurde. So zeugen die folgenden Beispiele von Protagonisten, die ohne Erben bleiben bzw. durch Tod den Erben verloren und dann Programme in Auftrag gaben, die ihren eigenen Nachruhm behandeln sollten.

4.1 Exemplarische Studien

Auf den funeralen Kontext der Reiterdenkmäler wurde bereits eingegangen. In der Folge soll der profane Kontext exemplarisch erörtert werden. Hierzu wird anhand der Beispiele Vespasiano Gonzaga Colonnas, Ludwigs X. von Bayern, des englischen Barons Lord Lumley und Ferdinands II. von Tirol aufgezeigt werden, wie sich diese (Staats-)Männer um dynastische *Memoria* verdient machten, da sie allesamt – für Ferdinand II. wird der Zeitraum seiner unstandesgemäßen Ehe herangezogen – keine legitimen männlichen Nachkommen besaßen. In allen Fällen führte dies dazu, dass sich jene

²⁰².Ebd.

Personen als Schlusspunkt ihrer Dynastie definierten und sich nicht nur um die *Memoria* der Ahnen, sondern auch ihrer eigenen versichern mussten.

So sollen nun neben Vespasiano Gonzaga Colonna, zeitgenössische Werdegänge und der Umgang mit Memorialstiftungen erläutert werden. Dabei soll aufgezeigt sein, wie sich Individuen dem Problem des Aussterbens der Linie entgegenstellten und zu Lebzeiten für ihre eigene *Memoria* Vorbereitungen trafen. Nötig sind diese Erörterungen, um Vespasiano Gonzaga Colonnas Programme einordnen zu können und in einen Kontext einzubinden, um darüber ihre Funktion zu ergründen.

4.1.1 Vespasiano Gonzaga Colonna

Viele der Gestaltungsaufträge Vespasiano Gonzaga Colonnas sind untrennbar mit dem Gedanken der *Memoria* verknüpft. Zum einen entschied er sich für Darstellungen, die ihn ins Zentrum der Erinnerung rufen, wie die in 7.3 behandelte bronzene Sitzfigur, die er bei Leone Leoni in Auftrag gab, zum anderen sind es dynastische Zyklen, wie in der *Galleria degli Antenati* (siehe 6.1) oder die *Cavalcata* (siehe 6.3), bei denen Vespasiano Gonzaga Colonna als Teil einer Familie mit Tradition eingebettet erscheint. Im Vergleich der letztgenannten ist eine Veränderung des Fokus festzustellen, die mit den Lebensumständen Vespasiano Gonzaga Colonnas verbunden ist. Während der Zyklus in der *Galleria degli Antenati* noch zu Lebzeiten seines Sohnes erschaffen wird und jener den dynastischen Schlusspunkt ausbildet, ist Vespasiano Gonzaga Colonna als Endpunkt der *Cavalcata* wiedergegeben, da seine Hoffnung auf einen männlichen legitimen Erben zerstört war, worauf auch die bisherige Forschung schon mehrfach hingewiesen hat. Es ist jedoch gleichermaßen zu berücksichtigen, dass zwischen den beiden dynastischen Aufträgen diverse Rangerhöhungen festzumachen sind. Somit ist den Zyklen auch die persönlich-herrschaftliche Entwicklung des Protagonisten einbeschrieben. Es lässt sich demnach unterscheiden, welche Bauvorhaben und Aufträge als explizit und frei gewählte Darstellungen der Herrscherpersönlichkeit Vespasiano Gonzaga Colonnas errichtet wurden,

welche Darstellungen mit familiärer *Memoria* aufgeladen wurden, welche der Legitimierung durch die Dynastie bedurften und welche notgedrungen auf den Protagonisten ausgerichtet werden mussten, weil es die Lebenssituation nicht anders ermöglichte.

4.1.2 Ludwig X. von Bayern

Dass Vespasiano Gonzaga Colonna nicht alleine mit dieser Situation und Strategien zur eigenen *Memoria* und der Dynastie war, belegt das Beispiel Ludwigs X. von Bayern (1495–1545) (Abb. 32). Eigentlich von der Erbfolge ausgeschlossen, da er lediglich der zweitgeborene Sohn Albrechts IV. von Bayern war, der 1506 das Primogeniturgesetz in Bayern einführte²⁰³, scheinen für Ludwig X. alle Wege zur Regentschaft ausgeschlossen. Mit dem Tod des Vaters. 1508 wurde Wilhelm IV. von Bayern (1503–1550) zum Alleinregenten. Doch Ludwig X. wollte die für ihn vorgesehene kirchliche Laufbahn nicht akzeptieren²⁰⁴ und begann sich dem neuen Gesetz entgegenzusetzen. Dabei argumentierte er, dass er vor Einführung des Gesetzes geboren worden war und ihm damit zum Zeitpunkt seiner Geburt noch ein weltliches Erbe als Regent zugestanden hatte, dass man ihm nun nicht absprechen könne²⁰⁵. 1511 gab er den Titel des Dompropstes zu Freising auf und forderte ein weltliches Erbe ein²⁰⁶. Nach acht Jahren des Streites gelang es ihm, seinen Bruder zu überzeugen und er erhielt 1516 die ersehnte Mitregentschaft über Bayern, indem er die beiden Rentämter Landshut und Straubing zugeteilt bekam²⁰⁷. Noch im selben Jahr bezieht der neue Regent seinen Hof in Landshut²⁰⁸. Trotz dieses Triumphes zeichnet sich eine auf ihn beschränkte Macht ab, da für seine Nachkommen unumstößlich das neue Gesetz gelten würde, dass sie lediglich als Nebenlinie definierte. So ist es nicht verwunderlich, dass Ludwig X. von

²⁰³ Tausche/Ebermeier, *Geschichte Landshuts* (2003), S. 51; Engl, *Deutsche Bau* (1989), S. 13 und Ziegler, *Herzogtum Bayern* (2009), S. 19.

²⁰⁴ Tausche/Ebermeier, *Geschichte Landshuts* (2003), S. 51; Engl, *Deutsche Bau* (1989), S. 13.

²⁰⁵ Brunner, *Burg Trausnitz* (1970), S. 13.

²⁰⁶ Engl, *Deutsche Bau* (1989), S. 13.

²⁰⁷ Tausche/Ebermeier, *Geschichte Landshuts* (2003), S. 51f.; von Aretin, *Landshut* (1955) S. 18.

²⁰⁸ Tausche/Ebermeier, *Geschichte Landshuts* (2003), S. 52.

Wittelsbach, trotz zahlreicher Versuche, eine Braut zu finden, nie heiratete²⁰⁹, da ihm nie legitime Erben beschieden sein konnten. Ohne diese aber musste sich Ludwig X. selbst um eine *Memoria*, die ihn in Lebzeiten, aber auch darüber hinaus, tragen sollte, bemühen.

Eine erste Maßnahme dazu war der Ausbau der Wittelsbacherburg *Trausnitz*, zum zeitgemäßen Schloss. Nahezu gleichzeitig entstehen ab den 1530er Jahren Pläne für eine Stadtresidenz²¹⁰. Der moderne Bau beginnt 1536 unter dem Augsburger Baumeister Bernhard Zwitzel (ca. 1496–1570)²¹¹ und wird 1543 vollendet²¹². Insgesamt wurde ein Areal von vormals vier Gebäuden am sogenannten Hauptmarkt der Altstadt²¹³ zur neuen herzoglichen Stadtresidenz freigestellt. Ein Desiderat entfällt auf die Baupläne, die die einstige Konzeption wiedergeben könnten²¹⁴. Somit ist es auch unmöglich, exakte Einflüsse für den Schritt der Verlagerung vom Hofberg in die Stadt zu benennen. Es ist jedoch auffällig, dass sich hier in Landshut ähnliche architektonische Bewegungen nachvollziehen lassen, wie sie auch in Italien mit der Verlagerung der Herrscherappartements aus den *Rocche* und *Castelli* in zeitgenössische *Palazzi* vollzogen wird. So kann in Landshut dieser Prozess auch für den Weg aus der einstigen Burg in einen Renaissancepalast belegt werden. Die Grundsteinlegung für den ersten Bauabschnitt, den *Deutschen Bau*, fand in Abwesenheit Ludwigs X. statt²¹⁵, da dieser 1536 Kaiser Karls V. Kriegspläne mit diplomatischen Missionen unterstützt und im dritten Feldzug gegen die Franzosen nach Italien beordert wird²¹⁶.

Sichtlich beeindruckt durch einen Aufenthalt in Mantua, wie ein Brief belegt²¹⁷, ersinnt er Veränderungen am Konzept der Stadtresidenz. Einfluss und teilweise

²⁰⁹ von Aretin, Landshut (1955), S. 18.

²¹⁰ Lietzmann, Landshuter Renaissancegarten (2001), S. 7.

²¹¹ Ebd.; Liedke, Stadt Landshut (1988), S. 40 und Engl, Deutsche Bau (1989), S. 9, S.14f.

²¹² Hojer, Italienische Bau (1994), S.7.

²¹³ Siehe zu detaillierten Schilderungen zu den Vorbesitzern: Endemann, Baugeschichte (1998), S. 39.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Spitzelberger, Hof und Hofstaat (1998), S. 12; Engl, Deutsche Bau (1989), S. 18.

²¹⁷ Der Brief ist in der Publikation von Lauterbach/Endemann abgedruckt. „Hochgeporener furst, fraintlicher herz lieber brueder, ich bin an sambstag vergangen von Pern aus unser[m] vetter, dem herzogen alhie in sejn schlos und raig[e]rhaus zum fruermal an kumben, und haist das

sogar Detailvorlage bildet dabei der neue *Palazzo del Te* der zu dieser Zeit noch auf einer Insel vor den Toren der Stadt gelegen war (Abb. 33), die zuvor für die *Scuderia* des pferdebegeisterten Herrschers genutzt worden war. Das *Otium* Federico II. Gonzagas (1500–1540) (Abb. 34) entstand zwischen 1525 und 1535 und diente als Lustschloss, Ort der Hoffeste und zum Empfang sowie Logis von Staatsgästen. Als Baumeister ist Giulio Romano (1492/99–1546) zu benennen. Der einstige Schüler Raffaels war von Federico II. Gonzaga mit der generellen Umgestaltung Mantuas beauftragt worden, die bereits durch Vasari überliefert ist²¹⁸. Die Notwendigkeit des Palazzo scheint dabei auf die öffentlich bekannte Liebesverbindung zu Isabella Boschetti (1502–1560) zurückzuführen sein, die nicht im Palazzo Ducale ausgelebt werden konnte, ohne für Aufruhr zu sorgen. Boschetti wird zu dieser Zeit bereits als *Nuova Isabella*²¹⁹ betitelt, was für seine Mutter Isabella d'Este (1474–1539) ein unerträglicher Vergleich gewesen sein muss, auch wenn Boschetti aus dem Adel stammte und die

schlos zu Marnioll in die gerten, ist ain deuze meil von hie; alda das fruermal genumben, und nach mittag hatt er mich gefuert und sejn rajger aus ainer parcken fur lassen, die warlich hoch gestigen; 2 gefangen, ainer hingestigen. Darnach mit mir hierher geriten und hatt mich in ain schon pallast gelegt, ist sejns brueders, so ain Cardenal und jetzt nit hie und [in] Rom. Bin ich mit aller notdarffen versechen gewessen und als nachten haben wir das ambt gehert mit grosser zerremanien. „Darnach ist unser vetter in sein pallast oder schlos g[e]riten, ich in main behausung und da für mich selbst gessen und zu 2 ur nach mittag nach unser ur haben wir die vesper gehort und nach der vesper hatt er mich hinaus für die statt gefürt und mich seins gestuett ains thaill, so er nachtet bei der statt hat, sechen lassen, sambt ain stall mit beschellen, die schen sind. Darnach haben wir [r]aussen das nach[t]mal gessen in dem neuen palast, so er paud, der gleichen glaub ich, daß kain sollicher gesehen worden an köstlichen gemachen und gepei, auch gemäll, darvan vil zu sagen wär. Ich hab dir von Thrient aus bei Lienhart Zeller geschriben und entboten, des bischoff von Thrient behausung halb, ist wahrscheinlich dem nit geleichen. Das ist weid dariber; von allen dingen, so mir [und] uns her khan helff (e) n solst du gueten beriht von mir empfachen. Heint Montag hab ich hie[r] im thom mes gehorrt für mich selbs und das pluett, so Langwinus von unserem, hern mit mit dem sper gestochen haben soll, gesechen, das man in grossen ern helt. Langwinus ligt alhie begraben und ist hie enthaubt worden, wie man mirs anzaigt hatt. Darnach bin ich für mich selbs in sein stall gangen und sein Roß alle beschaud, die warlich vil sind, ain hundert und etliche, schen und auf schenist. Darnach hab ich fur mich selbs das fruermal genumben in mejner behausung. Nach mittag bin ich zu der alten frauen, sejner mueter gangen und sj angesprochen; von dan zu sejner gemachel und auch jr mueter, so jet alher zu jr dochter der kriegs leuf halb geflochen [ist] und sy auch angesprochen. Von dan hatt mich mejn vetter zum nacht mal wider ur die stat hin aus in ein schen palast, so sejner mueter ist, gefurt, der auch schen paud und gar ein schen garten hatt. Ich zeuche morgen erchtag von hie gen Ferrar [...]. Datum Mantua, erchtag in den Osterfeiertagen, zu mittag anno 36: Dein brueder Lutz.“ Lauterbach/Endemann: Landshuter Stadtresidenz, S. 261.

²¹⁸ Zu empfehlen ist die neu übersetzte und kommentierte Ausgabe aus dem Wagenbachverlag. Vasari, Giulio Romano (2005).

²¹⁹ Verheyen, Palazzo del Te (1972), S. 106.

Nichte des angesehenen Schriftstellers Baldassare Castiglione (1478–1529) war. Im Gegensatz zum *Palazzo Ducale*²²⁰ von Mantua (Abb. 35) sowie zu seiner Villa in Marmirolo bot die Isola del Te den nötigen Platz zur Errichtung eines zeitgemäßen und repräsentativen Palazzo²²¹. Diese *Villa Suburbana* sollte mit ihrer Architektur Schule machen. Herrscher inner- und außerhalb Italiens zeigten sich, ähnlich wie Ludwig X. von Wittelsbach, beeindruckt. Für die Zeitgenossen schien im *Palazzo del Te* die Umsetzung eines neuen, zeitgemäßen Konzepts der monarchischen Präsentation²²² visualisiert. Franz I. von Frankreich (1494–1547) versuchte Giulio Romano nach Fontainebleau zu holen, musste sich aber mit dessen Schüler Francesco Primaticcio (1504–1570) zufriedengeben, der ab 1532 nach Frankreich reiste²²³. Auch der Sommerpalast Kaiser Karls V. in Granada ist teilweise durch den *Palazzo del Te* beeinflusst²²⁴. Inwieweit Giulio Romano persönlich in das Landshuter Projekt einbezogen war, ist nicht zu klären. Dass es aber Mantuanische Handwerker waren, die den Bau ausführten ist belegt. Damit lässt sich auch bereits für Bauprojekte und motivische Umsetzungen Vespasiano Gonzaga Colonnas festhalten, dass die Mantuaner Linie der Gonzaga zum Ende der 1530er Jahre einen Diskurs innerhalb Europas ausgelöst hatte, an dem sich diverse Herrscher orientierten, was die sabbionetanischen Umsetzungen von Architektur- und Herrschaftsdiskursen in einem weiter zu denkenden Kontext erscheinen lässt, als eine reine innerfamiliäre Konkurrenz²²⁵ mit der Hauptlinie der Gonzaga. Ab

²²⁰ Im Palazzo Ducale von Mantua lässt sich Federico II. in Folge zum Auftrag des Palazzo del Te auch einen kleinen Saal in der Abfolge seines Appartamentos mit Pferdedekoration von Giulio Romano entwerfen. Die Camera dei Cavalli entsteht um 1536. Beghazzi, Camera dei Cavalli (1989), S. 394.

Ein Brief Rinaldo Mantovanos [Domenico Rinaldo] vom 4. August 1534 belegt, dass dieser dort ein Pferd, wohl als Tafel- oder Leinwandbild gefertigt hat. „[...] Seguita, per haver retrato uno cavallo dal naturale, colorito a olio, de commisione de la excellentio del signor duca [...]“.

Malacarne, Cavalli Gonzagheschi (1995), S. 154.

²²¹ Verheyen, Palazzo del Te (1972), S. 107.

²²² Tönnesmann, Zeugen des Bauwerks (1998), S. 26.

²²³ Ebd.

²²⁴ Lange, Gasse Gang Galerie (1998), S. 154.

²²⁵ Auf jene weist noch Tauber hin, wenn sie im Rahmen der Nachahmung von Motiven in Sabbioneta schreibt: „Im gesamten Ausstattungssystem der Stadt [Sabbioneta] ist ein ständiger Wettstreit auch mit der Kunstförderung der bedeutenden Mantuaner Verwandten zu konstatieren. Referenzen an den Mantuaner Palazzo Ducale und Palazzo del Te sind in

Januar 1537 wird in den Landshuter Rechnungsbüchern ein Meister Sigismund (auch Sigismondo) geführt²²⁶, der mit Bauplänen aus Italien anreiste und ab Mai 1537 die Bauarbeiten mit mantuanischen Handwerksleuten aufnehmen konnte²²⁷. Vielleicht stammte er aus dem engsten Umfeld Romanos. Die hier aufgeführten Arbeiten betreffen den sogenannten *Italienischen Bau*, dessen Ziegel nach italienischen Maß genormt wurden²²⁸ und sich so vom *Deutschen Bau* unterscheiden. Der neue Bauplan fügte sich an den *Deutschen Bau* an, indem ein ihm gegenüberliegender Querriegel ausgebildet wurde und beide Bauten mit Flügeln verbunden wurden. Während die Flügel im Vergleich zu den Querriegeln sehr schmal und funktional ausgeführt wurden, entsteht im Innenhof der Eindruck einer vollwertigen Vierflügelanlage – ähnliches wird, wie sich noch zeigen wird, auch in Sabbioneta geschehen – die sowohl in der Unruhe der Fassadengestaltung wie auch im Bereich der Loggia vom *Palazzo del Te* inspiriert ist. Dies gilt auch für Themen und einzelne Motive der Innenraumausstattung des *Italienischen Baus*. Besonders nah orientiert sich der Landshuter Bau bei der Deckengestaltung des großen Saales (Abb. 36) im ersten Geschoss des *Italienischen Baus* an der Loggia im *Palazzo del Te* (Abb. 37). Zudem sind die Deckenfresken, die Sol bzw. Helios und Luna darstellen in beiden Bauwerken in einem Abhängigkeitsverhältnis wiedergegeben. Auch das Netzmuster, dass sich in Mantua in der *Sala dei Sole e Luna* befindet (Abb. 38), wird in Landshut aufgegriffen. Hier zielt es die Kalotten der Loggia (Abb. 39) des *Italienischen Baus*.

Durch das Bauvohaben präsentiert sich Ludwig X. von Wittelsbach inmitten seines Volkes. Die Altstadtfassade wird zur innerstädtischen Projektionsfläche für die Herrschaft und *Memoria* des Regenten. Als zeitgemäßer, humanistisch gebildeter Herrscher präsentiert er sich, wie es die italienischen Traktate und

Sabbioneta auf engstem Raum präsentiert und beanspruchen die Überbietung der illustren Vorbilder.“ Tauber, *Idealstadtgründer* (2018), S. 38.

²²⁶ Endemann, *Die Baugeschichte* (1998), S. 40.

²²⁷ Ebd. und Tausche/Ebermeier, *Geschichte Landshuts* (2003), S. 53.

²²⁸ Hojer, *Italienische Bau* (1994), S. 7 und Tausche/Ebermeier, *Geschichte Landshuts* (2003), S.54.

Schriften vorgeben, unter seinen Bürgern²²⁹. Die Bemalung der Altstadtfassade, also des *Deutschen Baus*, ist durch Stiche Michael Wenings nachzuvollziehen (Abb. 40). Neben ungedeuteten Figuren sind Darstellungen der antiken Laokoonfigur aus Rom belegt²³⁰, die ihren Auftraggeber als humanistisch gebildeten Fürsten auswiesen. Noch heute nachzuvollziehen ist ein Wappen (Abb. 41), das sich auf der entgegengesetzten Gebäudeseite befindet. Es weist bereits über die Stadtgrenzen hinaus auf Ludwig X. von Wittelsbach hin. Das Wappen wird durch ein Band, das ein frontal dargestellter Löwenkopf trägt, gehalten. Zusätzlich ist das Wappen durch aufwändige Helmzierer geschmückt. Das viereckige Oval ist im rechten Obereck sowie im linken Untereck durch ein Rautenmuster gestaltet. Das linke Obereck und rechte Untereck hingegen sind mit je einem steigenden Löwen mit Krone versehen. Während sich Ludwig X. von Wittelsbach zur Stadt – mit der Altstadtfassade – in der Rolle gebildeten Fürsten präsentiert, erfolgt die personalisierte Aussage zum Isarufer hin und damit von der Stadt abgewandt. Für Fremde entsteht damit die Informationsübermittlung, dass diese Stadt unter der Regentschaft und Prägung Ludwigs X. von Wittelsbach steht, wohingegen in ihrem Inneren seine Herrscherqualität dargestellt wird. Hier, verbunden mit dem Herrscherappartement, lässt sich Ludwig X. von Wittelsbach im Verbindungskorridor zur Hauskapelle einen dynastischen Zyklus freskieren. Der Gang im *Piano Nobile* ist an seiner geschlossenen Außenwand mit fiktiven Ausblicken in eine Landschaft mit Jagdszenen sowie einem dynastischen Zyklus der Wittelsbacher geschmückt²³¹. Der Zyklus präsentiert eine geklitterte Ahnenversammlung und scheint somit eher als Galerie von *Uomini Illustri* zu bezeichnen sein, die dem Landesfürsten zur Kontemplation und Legitimierung seiner selbst dienen²³². Die Figuren sind jedoch hierarchisch gruppiert. Durch beigefügte Tituli können sie identifiziert werden, allerdings nicht durch Namen,

²²⁹ Verwiesen sei hier auf Petrarca, Alberti und Macchiavelli, denen zufolge der Gute Fürst inmitten seines Volkes nichts zu befürchten habe, da er sich gerecht und weise richtend zeigt. Tönnemann, *Zeugen des Bauwerks* (1998), S. 26.

²³⁰ Engl, *Deutsche Bau* (1989), S. 25.

²³¹ Erichsen, *Galerie und Kapelle* (2009), S. 103f.

²³² Ebd., S. 104.

sondern durch Rangbezeichnungen²³³. Den Endpunkt der Galerie bildet eine in Trompe-l'œil ausgeführte Darstellung eines nackten Jünglings in einer rundbogigen Nische. Warum der sogenannte „Jüngling vom Magdalensberg“²³⁴ hier prominent dargestellt wurde, ist bisher nicht geklärt worden. Möglich wäre ein ähnlicher Hintergrund wie die Darstellung des Laokoon auf der Fassade, um antike Funde und das Verständnis für die Qualität der antiken Werke als Herrscherprädiktion darzustellen. Die Bronze war 1502 auf dem Magdalensberg in Kärnten gefunden worden und so geschätzt, dass in der Mitte des 16. Jahrhunderts ein Abguss angefertigt wurde, der zunächst nach Salzburg und dann in die Habsburgersammlung in Wien gelangte²³⁵. Eine Kenntnis über das Objekt könnte allerdings auch unmittelbar über den Universalgelehrten und Professor Philipp Apian (1495–1552) zu vermuten sein. In den gemeinsam mit Bartholomaeus Amantius (um 1550–1555) veröffentlichten *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* (1534) ist der *Jüngling* erwähnt und könnte so über den einstigen Lehrer und Hofgelehrten Ludwigs X. von Bayern in Landshut in das Dekorationsprogramm aufgenommen worden sein.

Die Dekorationskonzeption der Dargestellten in der Galerie erstreckt sich chronologisch vom Herrscherappartement aus in Richtung Kirche, so dass eine öffentliche Nutzung auszuschließen ist. Lediglich aus den privaten Gemächern Ludwigs X. von Bayern kommend erschloss sich die Komposition, deren Ansprache sich demnach primär an den Herrscher wendete, wenn sich dieser in die Kapelle begab²³⁶. Freilich war es auch möglich, den Gang vom *Italienischen Bau* aus zu betreten, so dass der Zyklus auch etwaigen Gästen, die dort Logis nahmen, präsentiert wurde²³⁷. Unverkennbar liegt der Dekoration der Wunsch Ludwigs X. von Bayern nach einem *Memorialort* zu Grunde. Durch den, wenn auch teils fiktiven, dynastischen Zyklus wird eine Legitimierung evoziert. Gleichzeitig erfüllt der Gang die Aufgabe der Ehrung der Ahnväter. Die Dynastie ist somit nicht nur als Sicherung der Macht in der Zukunft zu

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd., S. 106.

²³⁵ Die Spur des Originals verliert sich im 19. Jahrhundert in Spanien.

²³⁶ Ebd., S. 103.

²³⁷ Ebd., S. 104.

verstehen, sondern fungiert, äquivalent zu den wächsernen Ahnenzyklen in Kirchen, auch als Visualisierung einer Herkunft, Tradition und damit verbundenen Legitimation. Dies postuliert Hahn noch für das 17. Jahrhundert, wenn er für das Haus Hohenzollern und Oranien schreibt: "[i]n den Augen der Zeitgenossen verknüpften sich die Taten der Ahnen und die Ereignisse der Gegenwart zu einem höchst differenzierten Gesamtbild, welches das Ansehen und die Würde eines fürstlichen Hauses unter seinen Standesgenossen unbeschadet des Auf und Ab der tagespolitischen Konjunkturen bestimmte"²³⁸. Ebenso wie Vespasiano Gonzaga Colonna präsentiert sich demnach auch Ludwig X. von Wittelsbach auffällig durch Architektur und im Besonderen mit einem gebauten Beitrag zur zeitgenössischen Architekturtheorie und der damit verbundenen Rolle eines modernen Herrschers. Da dieser mit Regierungsantritt in Landshut eine voll erschlossene, historisch seit dem Mittelalter gewachsene Stadt mit einer starken Bürgerschaft sowie starken *Landschaft*²³⁹ vorfand, anders als es in Sabbioneta der Fall war, waren seine städtebaulichen Horizonte beschränkt. Durch die Stadtresidenz setzt sich Ludwig X. von Wittelsbach jedoch ein steinernes Monument, das durch seine Form und die Bildmedien auch nach seinem Ableben eine *Memoria* seiner Person und Regierungszeit in der kollektiven Wahrnehmung der Bevölkerung hinterlässt. Im Inneren zeugen diverse Raumdekorationen von der Kenntnis des Mantuaner *Palazzo del Te* und lassen den Wunsch nach Umsetzung renaissancezeitlicher Traktate zu Stadtbau und damit einhergehender Herrscherrepräsentation als europäisches Ideal nachvollziehen. Neben der *Memoria* fühlt sich Ludwig X. von Wittelsbach auch der dynastischen Repräsentation verpflichtet, die ebenso zu seiner Legitimierung angeführt wird. Durch die Raumwahl im Verbindungsgang von Herrscherappartement zur Hofkapelle verdichtet sich der Gedanke zur kontemplativen Verherrlichung seiner Herkunft. Er, der sich seine Mitregentschaft langjährig erstreiten musste

²³⁸ Hahn, *Dynastische Legitimation* (1998), S. 12.

²³⁹ Mit Landschaft ist hier der parlamentartig agierende Kreis, meist aus Adeligen, benannt, der neben dem Rat und Herrscher die Stadt mitregierte bzw. die Regierung beeinflusste. Andernorts wird die Landschaft auch als Landstände oder Ständeversammlung benannt.

und doch nur mit begrenzter Macht ausgestattet wurde, schuf eine Memoria der Ahnen und seiner selbst.

4.1.3 John Baron Lumley I.

Ein weiteres Beispiel stellt der erste Baron Lumley dar. John Baron Lumley I. (1533–1609) (Abb. 42) teilte in puncto Erben ein ähnliches Schicksal wie Vespasiano Gonzaga Colonna. Der englische Aristokrat sollte trotz zwei geschlossener Ehen ohne männlichen Erben sterben. Die Familie Lumley war, ungeachtet diverser einschneidender Repressalien wie der Aberkennung der Adelstitel beim Glaubensstreit, katholisch geblieben. Erst John Lumley gelang es mittels einer Petition, die an König Edward VI. Tudor (1537–1553) und das Parlament gerichtet war, die Titel zurückzuerlangen²⁴⁰. Dass dabei Hilfe im Spiel gewesen sein muss, erschließt sich bereits daraus, dass John Lumley zu diesem Zeitpunkt gerade einmal zehn Jahre alt war. John Baron Lumley I. erlangte im Erwachsenenalter rasch Bekanntheit für seine Sammlungen, die ihn als Italienreisenden auswiesen, auch wenn er in Wahrheit England wohl nie verlassen hatte, sondern die Informationen und Expertise durch seinen ersten Schwiegervater²⁴¹ Henry Fitzalan, den zwölften Earl von Arundel (1512–1580), erhielt²⁴². Dieser hatte Italien zwischen 1566 und 1567 bereist und war vom Waliser Antiquar Humphrey Llwyd (1527–1568) begleitet worden²⁴³. Nach der Reise beteiligten sich Henry Fitzalan und John Lumley an Bestrebungen, einen neuen katholischen König zu etablieren²⁴⁴. Die Verschwörung wurde aufgedeckt – sie ist als *Ridolfi Plot* in die Geschichte eingegangen – und führte zur Inhaftierung John Lumleys im Tower of London²⁴⁵. 1573 wurde er freigelassen und danach sind für ihn keine weiteren Versuche wahrzunehmen, sich gegen die Krone zu stellen oder den Katholizismus vorantreiben zu

²⁴⁰ Barron, Lord Lumley (2003), S. 126.

²⁴¹ Jane Lumley, geb. Fitzalan starb 1577. John Lumley heiratet 1582 Elisabeth d’Arcy (auch Darcy genannt).

²⁴² Ebd., S. 125.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd., S. 126.

²⁴⁵ Ebd., S. 127.

wollen²⁴⁶. Stattdessen vertieft sich John Lumley in die Ahnenforschung und beschäftigt sich „obsessiv“ mit seiner Familiengeschichte²⁴⁷. Er erlangt, unter anderem durch das materielle Erbe seines ersten Schwiegervaters²⁴⁸, den Ruf eines der größten englischen Sammler der Elisabethanischen Zeit²⁴⁹. So sind bei Lumley sowohl Bücher, Gemälde wie Skulpturen zusammengetragen worden. Dabei wurden die Schwerpunkte nach Lord Lumleys Wohnsitzen im *Palace of Nonsuch* in Surrey und in *Lumley Castle* nahe Durham aufgeteilt²⁵⁰. In *Lumley Castle* birgt bereits die Eingangshalle die bildnerische Umsetzung seiner Ahnenforschung²⁵¹. Hier vereinte Lord Lumley sowohl gemalte Portraits seiner Ahnen wie auch heraldische Wappen, die diese repräsentieren²⁵². Inmitten der Elemente, die auf die Ahnen Lumleys hinweisen und Büsten, die die vier Könige zur Lebenszeit Lumleys darstellen²⁵³, wurde eine hölzerne Reiterfigur gruppiert²⁵⁴. Der sogenannte „Lumley Horseman“ (Abb. 43), dem Barron einen italienischen Einfluss zuschreibt²⁵⁵, stellt einen lebensgroßen, auf einem hohen Podest platzierten, gerüsteten Ritter auf einem Pferd dar, das durch eine Rossstirn gerüstet ist. Das nach rechts gewendete Tier hebt das linke Vorderbein leicht an. Sein Blick ist starr geradeaus gerichtet und folgt somit dem angedeuteten, straff angezogenen Zügel, den der Ritter mit seiner Linken hält. Dieser sitzt streng aufgerichtet, fest in die Steigbügel gestemmt mit geöffnetem Visier in die Ferne blickend auf dem Ross. In seiner auf Brusthöhe erhobenen rechten Hand hält er einen Rabenschnabel. Die Holzskulptur ist polychrom gefasst, so dass sich der naturalistische Eindruck eines gerüsteten

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd. und Liddy/Steer, John Lord Lumley (2010), S. 198.

²⁴⁸ Barron, Lord Lumley (1003), S. 127.

²⁴⁹ Den Besitz von 1590 kann man durch das Lumley Inventory nachvollziehen, das 1918 von der Walpole Society erstpubliziert wurde. Ebd.

²⁵⁰ Ebd., S. 126.

²⁵¹ Ebd., S. 127.

²⁵² Liddy/Steer, John Lord Lumley (2010), S. 197.

²⁵³ Die Büsten befinden sich heute in familiärem Privatbesitz des Earl of Scarbrough und werden in Leeds Castle ausgestellt. In Castle Lumley sind lediglich die Konsolen erhalten, auf denen sie Aufstellung gefunden hatten. Barron, Lord Lumley (2003), S. 138.

²⁵⁴ Ebd., S. 128.

²⁵⁵ Vor dem Hintergrund, dass im Elisabethanischen England kaum Reiterstandbilder hergestellt wurden, sieht Barron es für möglich an, dass der Lumley Horseman direkt durch die venezianischen Condottieri-Grabmäler beeinflusst wurde. Ebd., S. 140 sowie 128 und 139.

Mannes auf einem Fuchs mit heller Mähne vermittelt. Sowohl die Rüstung, als auch die zusammengebundenen Haare des Schweifs des Pferdes, dessen kontrollierter Schritt und der erhobene Stab tragen zu einem (wieder)erlebbar Moment bei und scheinen auf eine real existierende Person und ihren militärischen Einsatz hinzuweisen. Dargestellt soll König Edward III. von Anjou-Plantagenêt sein, der in der einstigen Aufstellung mit den Büsten anderer englischer Könige thematisch eingebunden erschien²⁵⁶. In einem Inventar wird die Skulptur wie folgt beschrieben: „Auf höchster Position der Halle steht, in einem steinernen Torbogen, eine große Reiterstatue, die lebensgroß ist und in Erinnerung an König Edward III. geschaffen wurde, zu dessen Regierungszeit der Großteil des Schlosses errichtet wurde [...]“²⁵⁷. Nicht zu belegen ist, ob die Konzeption auf Lumleys Schwiegervater oder Humphrey Llwyd zurückzuführen ist, die 1566 in Venedig gewesen waren, oder ob es andere Gründe für Lumley gab, das hölzerne Reiterstandbild anfertigen zu lassen. Interessant aber ist die Tatsache, dass bewusst darauf hingewiesen wird, dass es sich um eine Erinnerung handelt, also ein Monument der *Memoria*. Somit scheint die Verbindung der Darstellung König Edwards III. mit den venezianischen Grabmonumenten für bedeutende Kriegsführer naheliegend, wenn der Rang des Königs die venezianischen *Condottieri* auch weit überragt. Baron Lumley, dessen eigentliches Anliegen es war, die eigene Familie als dynastisch bedeutsam darzustellen, verlagerte sich durch die Monarchen sogar auf hochrangige Fremde, um der zerrütteten Familiengeschichte im Bezug auf die Treue zur Krone optisch ein Gegengewicht einzuräumen und damit die Familienmemoria aufzubessern. Mit der ehrerweisenden und erinnernden Darstellung englischer Könige in seinem Schloss könnte man sogar argumentieren, dass er seine Familie überhöht die, wie das Schloss belegt, ebenso lange Bestand hat wie die „Krone“ in England²⁵⁸. Im Zusammenspiel mit Darstellungen seiner Ahnen verknüpfte er die Geschichte der englischen

²⁵⁶ Ebd., S. 139.

²⁵⁷ Zitiert nach Barron: „In the uppermost front of the Hall, there standeth a great statue on horseback, as bigg as the life, within an arch of stone, in memorie of King Edward the 3 in whose time the most of this Castle was build [...]“. Barron, Lord Lumley (2003), S. 140.

²⁵⁸ Ebd., S. 141.

Könige mit der eigenen Dynastie. Dies stellt eine Parallele zum fiktiven dynastischen Zyklus von Ludwig X. von Bayern dar, der sich auch bedeutsamer historischer Personen bemächtigen musste, um die Dynastie stärker zu legitimieren und sich selbst dadurch zu definieren.

Einen weiteren dynastischen Zyklus lässt John Lumley andernorts errichten. Er befand sich in der Gemeindekirche Chester-le-Street bei Durham. Damit ist ein eindeutiger kirchengebundener Kontext vorgegeben. Die Umstände allerdings lassen es zu, dieses Beispiel auch an dieser Stelle mit profanem Zusammenhang vorzustellen, wie sich im Folgenden zeigen wird. Baron Lumley ließ hier in den 1590er Jahren eine Reihe von „retrospektiv geschaffenen *Effigies*“ errichten, die eine lückenlose Reihe von männlichen Ahnen bis in die Zeit vor der normannischen Eroberung Englands aufzeigen sollte²⁵⁹. Heute lagern die in schlechtem Zustand befindlichen Grabplatten in der Gemeindekirche St. Mary und St. Cuthbert. Sie zeigen individuell gestaltete Liegefiguren, die vierzehn Ahnen nachvollziehbar machen²⁶⁰ (Abb. 44). Dargestellt sind sowohl gerüstete als auch in herrschaftliche Parlamentsroben gewandete Männer²⁶¹. 1601 fanden sie in einer ersten Beschreibung Niederschlag in die Literatur. Aus dem Bericht des Antiquars Francis Thynne (1544–1608) geht hervor, dass es sich einst um zweiundzwanzig Darstellungen gehandelt haben muss²⁶². Durch die Beschreibung wird auch überliefert, dass die Epitaphe mit Beischriftentafeln an den Wandflächen versehen waren, die Informationen zu den Dargestellten vermittelten und auch von den geschlossenen Ehen der Dargestellten zeugten²⁶³. Eine besondere Inschrift wurde dabei dem Gründervater der Dynastie, *Liulph*²⁶⁴ zu Teil, die seine herausragende Position in der Ahnenreihe aufzeigte²⁶⁵. Bei der Materialwahl

²⁵⁹ Liddy/Steer, John Lord Lumley (2010), S. 197.

²⁶⁰ Ebd., S. 201.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Lumley rekonstruierte, dass Liulph, ein angelsächsischer thegn, also aristokratischer Nobelman, war. Lumley stellte eine Verbindung zwischen dem 1080 ermordeten thegn und seinem eigenen ermordeten Vater in den Auseinandersetzungen mit der protestantischen Krone her, die sechzehn Generationen ergab. Ebd.

²⁶⁵ Ebd.

scheint John Lumley bei seiner rekonstruierten – und vielleicht auch nicht realen – Ahnenreihe bewusst Stein als lange währendes Medium präferiert zu haben. Mit dem langlebigen Material war der Gedanke der Tradition und Historie der Familie Lumley verbunden²⁶⁶. Als Letzter seiner Familie blieb es ihm allein überlassen, die Dynastie in die Zukunft zu führen, selbst wenn dies ausschließlich in Form einer *Memoria* geschehen konnte. Mit dem Auftrag des dynastischen Ahnenzyklus wollte der kinderlose Baron Lumley dem weltlichen Ende des Familienzweiges und der Linie entgegenwirken. Die *Effigies* mussten in Ermangelung einer realen, historisch gewachsenen Familiengruft angefertigt werden. John Lumley ließ sie dabei sogar den Epochen, Stilen und Positionen der Erinnerten gemäß individualisiert ausführen, damit der Eindruck echter, historisch veortbarer Gräber entstand. Die Öffentlichkeit, die die Kirche darstellte, nutzte Lord Lumley, um der Nachwelt seine Familienhistorie zu überliefern. Gleichzeitig sollten die Monumente mit den Beischriften eine Lehrfunktion für einen etwaigen Nachkommen oder Erbfolger einer anderen Linie erfüllen²⁶⁷. Dieses eher der Repräsentation gewidmete Programm, dessen historische Korrektheit nicht lückenlos belegbar ist, scheint somit, wenn auch im Kirchraum errichtet, profane Aufgaben erfüllt zu haben. Trotz dem kirchlichen Bezug fehlten die Gebeine der Ahnen völlig. Der Zyklus sollte real wirken und besaß einen Wert, der über einen Funeralort hinausreicht. Durch die Form war ein Werteverständnis angesprochen, das es irrelevant erscheinen ließ, ob die Gräber gefüllt oder leer waren.

Baron Lumleys Sammlertätigkeit hatte ihn wohl mit Praktiken der *Memoria* außerhalb Englands in Verbindung gebracht. So scheint der sogenannte „Lumley Horseman“ ein Verweis nach Venedig zu sein. Nicht übertragen wurde jedoch, dass die Venezianische Tradition nicht die Oberschicht abbildete, wie es hier geschah. Neben den Kunstwerken bilden auch seine Sammlungen, besonders die der Bücher, eine wichtige Grundlage für seine Ahnenforschung und stehen zudem als eigenständige Objektgruppe im Fokus seines Nachruhmes, da er durch jene die größte Bekanntheit erringen konnte.

²⁶⁶ Ebd., S. 212.

²⁶⁷ Ebd., S. 216.

Das Beispiel John Lumleys soll verdeutlichen, dass neben dem Bauen als langfristige Memorialstiftung auch dem Sammeln und Gruppieren von Objekten eine Rolle zuzuordnen ist, da sich hierin gedankliche Verbindungen für dynastische Darstellungen in Sabbioneta ergeben.

4.1.4 Ferdinand II. von Tirol

Ein Protagonist, dessen Sammlungen zu den bedeutsamsten ihrer Zeit gehörten, ist Ferdinand II. von Tirol (1529–1595) (Abb. 465– und zweitgeborener Sohn – des böhmischen und ungarischen Königs und zukünftigen deutschen Königs sowie Kaisers des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation Ferdinand I. von Habsburg (1503–1564) und Anna Jagiello von Böhmen und Ungarn (1503–1547) wurde er in Linz geboren. Seine Kindheit verlebte er allerdings in Innsbruck²⁶⁸. Ferdinand I. von Habsburg verlässt die Familie 1543, um von Innsbruck über Wien nach Prag überzusiedeln²⁶⁹. Zunächst durch Turniere und dann durch Militäreinsätze²⁷⁰ – diese wird Ferdinand II. von Tirol in der Armee seines Onkels Kaiser Karls V. absolvieren – beginnt für den jungen Habsburger die militärische Laufbahn. Die *Schlacht von Mühlberg*²⁷¹ wird in der Nachschau als die bedeutungsvollste zu bezeichnen sein. Ab 1547 wird er als Statthalter von Prag eingesetzt, eine Position, die er zwanzig Jahre bekleidet. 1555 beweist er seine familienpolitische Stärke. Nachdem Kaiser Karl V. mitten in den Verhandlungen um den *Augsburger Religionsfrieden* abdanken möchte, wird er mit den innerfamiliären Verhandlungen beauftragt und reist, wie auch Philipp II. von Spanien

²⁶⁸ Ein ausführliches, wenn auch eher belletristisch verfasstes Kapitel zur Innsbrucker Kindheit Ferdinands II. ist durch Michael Forcher (österreichischer Historiker, Verleger und Publizist) erschienen. Generell sind wenige Auseinandersetzungen mit der Person Ferdinands II. aufzufinden, wenn man es mit der Anzahl der Publikationen zu seiner ersten Frau, Philippine Welser, vergleicht. Vor diesem Hintergrund bildet sein Buch eine ausführliche und reich bebilderte Basis zur Persönlichkeit Ferdinands II., wenn auch die wissenschaftliche Analyse schwer nachzuvollziehen bleibt.

²⁶⁹ Forcher, Erzherzog Ferdinand II. (2017), S. 42.

²⁷⁰ Es ist dabei zu beachten, dass der Einsatz in den Niederlanden nahezu keine Kampfsituationen für Ferdinand II. bot. Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 45.

²⁷¹ Auch in diesem Fall lässt sich nicht eindeutig ausmachen ob Ferdinand II. bei der Schlacht wirklichen Kriegseinsatz zeigte, oder in der Nachhut blieb. Ebd., S. 50f.

(1527–1598), in die Niederlande²⁷². Es gelingt, den Kaiser umzustimmen und seine Abdankung verzögert sich um ein weiteres Jahr. Ebenfalls in das Jahr 1555 fällt Ferdinands II. von Tirol Auszeichnung mit dem Orden der Ritter vom Goldenen Vlies. Ein Jahr darauf führt er einen Feldzug in Ungarn an, der gegen die osmanischen Truppen gerichtet ist²⁷³. Trotz diverser sexueller Beziehungen in Prag ist lediglich eine sogenannte „natürliche“ Tochter, also eine leibliche anerkannte Tochter, bekannt²⁷⁴. Ferdinand II von Habsburg lässt das Mädchen auf den Namen Veronika taufen und übergibt sie einem Hofbediensteten zur Pflege²⁷⁵. 1557 vermählt sich Ferdinand II. von Habsburg mit der unstandesgemäßen Philippine Welser (1527–1580), die aus einer der führenden Patrizierfamilien Augsburgs stammt. Unklar bleibt, wo und wann genau sich die beiden zum ersten Mal begegneten. Ein Treffen 1555 jedoch ist gesichert, das sich zum Karneval in Pilsen zutrug²⁷⁶. Die Verbindung entstand vermutlich über Philippine Welsers Tante Catharina von Lokšany (–1580), die seit dem Tod ihres Mannes auf Schloss Březnice in Böhmen lebte und die Ländereien verwaltete²⁷⁷. Catharina von Lokšany²⁷⁸ wurde zu einer Vertrauten Ferdinands II. von Habsburg und ermöglichte dem Paar heimlichen Eheschluss auf ihrem Schloss²⁷⁹. Dieser disqualifizierte ihn jedoch für die Thronfolge²⁸⁰. Die Ehe war demnach eine einschneidende Entscheidung des Habsburgers für seine Frau – und damit auch ein reiches, allerdings nicht standesgemäßes

²⁷² Ebd., S. 109.

²⁷³ In historischer Literatur ist dies als „Feldzüge gegen die Türken“ benannt, was auch heute noch dazu führt, dass z.B. Forcher von „Türkenfeldzügen“ spricht. Vgl. Wurzbach: Ferdinand (1860), S. 193 und Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 86 und 88. Aus der heutigen Warte sollte der Begriff durch „Osmanen/osmanische“ ersetzt werden.

²⁷⁴ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 93.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 92 und Bůžek, Ferdinand von Tirol (2009), S. 108. Bůžek zufolge scheinen sich Ferdinand II. und Philippine Welser allerdings bereits zuvor gekannt zu haben, da er im Rahmen der Festbeschreibung darauf hinweist, dass: „Erzherzog Ferdinand, der ebenfalls mit der Maske einer Göttin verkleidet war, stand mit Jiří Pruskovský von Pruskov, Jaroslav Smiřický von Smiřice und Kryštof Zajíc von Hasenburg ein wenig abseits. Ineressiert schaute er dabei zu, wie die adeligen Männer des Königreiches Böhmen ihre symbolische Huldigung einer nicht adeligen Frau darbrachten, zu der er heimlich nach Bresnitz/Břenice zu reisen pflegte.“ Bůžek: Ferdinand von Tirol (2009), S. 109.

²⁷⁷ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 93.

²⁷⁸ Auch als Katarina von Loxan geführt.

²⁷⁹ Ebd., S. 96.

²⁸⁰ Ebd., S. 95.

Haus – und gegen die Dynastie. Wie Forcher richtig anmerkt, vereitelte die Ehe auch jedwede heiratspolitischen Möglichkeiten für Ferdinand II. und die Habsburger, um bedeutende Verbindungen zu stärken oder neu zu knüpfen²⁸¹. Aber nicht nur für Ferdinand II. von Habsburg, sondern auch für etwaige Kinder der Verbindung, war die Thronfolge nahezu ausgeschlossen, da diese nur im Falle eines Aussterbens der regierenden Haptlinielinie berücksichtigt worden wären. Bereits 1558 wird das erste Kind, Andreas von Österreich (1558–1600), geboren, das, nachdem die Schwangerschaft und Geburt geheim gehalten worden war, im eigenen Schlosshof ausgesetzt wurde, damit es als „Findelkind“ von den eigenen Eltern aufgenommen werden konnte²⁸². Kaiser Ferdinand I. erfuhr im folgenden Jahr von der Ehe und duldete diese nur unter der Prämisse der Geheimhaltung²⁸³. Erst achtzehn Jahre später – im Verfahren, Andreas in der kirchlichen Laufbahn als Kardinal einsetzen zu lassen – wird die Ehe auch kirchlich offiziell bestätigt, was durch Papst Gregor XIII. (1502–1585) geschieht²⁸⁴. Auf Andreas von Österreich folgen weitere Kinder, die teilweise noch im Kindesalter versterben. Überleben wird der 1560 geborene Karl Markgraf von Burgau (1560–1618). Die „Adoption“ des Zweitgeborenen wurde, ebenso, wie bereits bei der Geburt Andreas‘, mit dem Findelkind-„Trick“ eingeleitet. Die Prager Statthalterjahre enden mit dreijähriger Verzögerung nach dem Tod Kaiser Ferdinands I. Während der erstgeborene Maximilian II. von Habsburg (1527–1576), mittlerweile zum Kaiser gewählt, seinem Vater in der Herrschaft folgt, wird Ferdinand II. testamentarisch als Herrscher über Tirol und die sogenannten Vorlande (Abb. 46) – vornehmlich die Regionen Breisgau, Burgau und Vorarlberg²⁸⁵ – benannt und bezieht seine neue Residenz in Innsbruck, das das „natürliche Verwaltungszentrum“²⁸⁶ für die Region war. So untauglich für die Fortführung der Dynastie Ferdinand II. von Tirol durch seine Ehe war, so wichtig war es, sich neben den Brüdern zu positionieren und

²⁸¹ Ebd., S. 97.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd., S. 98.

²⁸⁴ Haag/Sandbichler, Ferdinand II. (2017), S. 123.

²⁸⁵ Es gehörten aber Bereiche des heutigen Elsass und Schwabens zum Territorium. Bůžek: Ferdinand von Tirol (2009), S. 243.

²⁸⁶ Ebd., S. 241.

präsentieren. Während er also Vorderösterreich regierte, war seinem Bruder Erzherzog Karl (1540–1590) die Regierung über Innerösterreich zugeteilt und der älteste Bruder, Kaiser Maximilian II., herrschte unter anderen über Nieder- und Oberösterreich²⁸⁷. Daraus ergab sich ein familiäres Netzwerk über Österreich mit den Zentren Innsbruck, Graz und Wien, das die Dynastie nach Außen hin als geschlossen repräsentierte, im Inneren allerdings sehr spannungsreich war²⁸⁸.

Der zeremonielle Einzug erfolgte am 17. Januar 1567 über die Brücke am nördlichen Innufer²⁸⁹. Der Ort ist sogar durch eine skizzenhafte Zeichnung überliefert²⁹⁰ (Abb. 47). Verbunden mit der neuen Machtstellung Ferdinands II. von Tirol war für seine Tochter Veronika ein Titel, den ihr der Vater verlieh. Als *von Villanders* in den Adelsstand erhoben, wurde sie mit einem mantuanischen Patrizier verheiratet²⁹¹. Die Versorgung seiner Kinder scheint für den neuen Statthalter von Innsbruck ein besonders bedeutsames Thema gewesen zu sein, vielleicht, weil er ihnen die Erbfolge im Hause Habsburg nicht gewährleisten konnte. Waren die Söhne Andreas und Karl mittlerweile auch mit kirchlichen und weltlichen Ämtern versehen worden, versuchte ihr Vater darüber hinaus für die Versorgung der beiden einzutreten. So soll er Geld, aber auch „Burgen, Ansitze und ganze Herrschaften, die er [Ferdinand II.] selbst nicht brauchte, aber Andreas und Karl ein standesgemäßes Einkommen für die Zukunft sichern sollten“²⁹², zusammengetragen haben.

Nachdem Ferdinand II. Innsbruck herrschaftlich in Besitz genommen hatte, richtete er sich in der Hofburg ein, in der er ja auch aufgewachsen war²⁹³. Diese hatte er bereits, von Prag aus dirigiert, teilweise erneuern lassen. So wurde zum Beispiel der ehemalige *goldene Saal*, der 1534 ausgebrannt war, durch

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 9.

²⁹⁰ Ebd. S. 11.

²⁹¹ Ebd., S. 93.

²⁹² Ebd., S. 277.

²⁹³ Bůžek: Ferdinand von Tirol (2009), S. 242.

den italienischen Architekten Giovanni Lucchese²⁹⁴ (1510–1581) nach neuem Geschmack der Zeit umgestaltet²⁹⁵. Lucchese gehörte bereits in Prag zum Hofstaat Ferdinands II von Tirol²⁹⁶. Trotz diverser Umbauarbeiten, Vereinheitlichungen von Dachhöhen und auch der Innenraumgestaltung einzelner Appartements in der Hofburg²⁹⁷ wurde diese nicht zur ständigen Wohnstätte für den Regenten. Diese Funktion erfüllte Schloss Ambras, das östlich Innsbrucks, bereits etwas erhöht, im Tiroler Mittelgebirge gelegen ist. An dieser Stelle hatte sich bereits im Mittelalter eine Burg befunden, die im 12. Jahrhundert erneuert wurde. Der Bau diente zunächst der Familie der Andechser als Sitz und ging dann auf die Tiroler Grafen und deren Ritter über²⁹⁸. Unter Kaiser Maximilian I. war die Burg, die aus einem Bergfried mit drei Stockwerken im Westen und einem zweigeschossigen Palas im Norden sowie einer Kapelle im Osten und einem kleinen Turm im Südosten bestand²⁹⁹, verpachtet worden. Ferdinand I. von Habsburg erwarb sie und das Umland nun zurück, so dass sein Sohn hier einen standesgemäßen Wohnsitz in Innsbruck vorfinden konnte³⁰⁰, war die Hofburg, wie zum Beispiel durch den erwähnten Brand, doch nicht mehr als repräsentativ anzusehen. Noch bevor Ferdinand II. rechtmäßig als Erbe auftreten konnte, schenkte er das Anwesen bereits seiner Frau Philippine Welser³⁰¹. Durch diese Schenkung ist zum einen deutlich nachvollziehbar, dass er seiner heimlichen Ehefrau einen sicheren, eigenen Wohnsitz schaffen wollte, zum anderen wird damit aber auch deutlich, dass er nach Außen den Anschein eines Lustschlosses etablieren konnte, das er mit Philippine Welser, wie mit einer Mätresse, beziehen konnte. Damit fügte er sich in bekannte und bestehende herrschaftliche Repräsentationen ein, wie sie zum

²⁹⁴ Lucchese wurde im Tessin geboren und gehört damit zu einer Region, die besonders bei Architekten und Bauleuten große Bedeutung erlangte, da sie für den Motiv- und Techniktransfer für die neuen Renaissancebauten nördlich Italiens verantwortlich zeichnet. Neben Lucchese waren auch Paul Uschall und, neben Giovanni Lucchese auch dessen Sohn, Alberto Lucchese (–nach 1600) beteiligt. Ebd., S. 244.

²⁹⁵ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 117.

²⁹⁶ So ist der Bau von Schloss Stern auf Lucchese zurückzuführen.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd., S. 118.

³⁰⁰ Bůžek: Ferdinand von Tirol (2009), S. 243.

³⁰¹ Nach Forcher geht die Schenkungsurkunde auf den Tag des 3. März 1564 zurück. Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 118 und Bůžek: Ferdinand von Tirol (2009), S. 243f.

Beispiel durch den *Palazzo del Te* in Mantua vorgelebt worden waren. Eine weitere Sicherung der Stellung seiner Frau schuf Ferdinand II. von Tirol durch einen Adelstitel. Dabei erhob er Philippine Welsers Vater, Franz Welser (1497–1572), in den Adelsstand und folgend war Philippine mit dem Erbtitel versehen. So konnte sie in Innsbruck als Freifrau³⁰² Philippine von Zinnenburg auftreten. Für die Schlossumbauten, die auch bereits noch in Prager Tagen begannen, ließ sich der Bauherr ausführlich über die Substanz informieren und plante die neue Gestalt der Anlage gemeinsam mit Giovanni Lucchese³⁰³. Wie schon bei *Schloss Stern* dilettierte Ferdinand II. hier als herrschaftlicher Bauplaner³⁰⁴. Damit stellt er wie Vespasiano Gonzaga Colonna selbst die Weichen für seine Bauvorhaben. Durch Aufstockungen und Verbindungen der einzelnen Baukörper entwickelte sich in Ambras ein Schloss mit einem Innenhof, das mit einer integrierten Kapelle und elaborierten Baderäumen³⁰⁵ sowie neunzehn Kaminen höchsten Komfort der Zeit bot³⁰⁶. Das neue Schloss allerdings war schnell mit Menschen gefüllt, da Philippine Welser mit den Söhnen und weiteren Familienangehörigen einzog. Ihr Hofstaat ist auf etwa zwanzig bis dreißig Personen zu schätzen³⁰⁷, die die neue Anlage mit vierzig Räumen rasch eng werden ließen. Daran änderte selbst die Auslagerung zahlreicher Bediensteter nichts³⁰⁸. Die Anlage des sogenannten *Hochschlosses* wurde zunächst um einen enormen Bankett- und Festsaal – heute *spanischer Saal*³⁰⁹ genannt – erweitert, der am Fuße des Schlosses in südlicher Richtung angefügt wurde (Abb. 48). Nach Scheicher stellt dies den „ersten freistehenden Saalbau nördlich der Alpen“ dar³¹⁰. Trotz seiner engeren Bindung an das *Hochschloss*

³⁰² Die Freifrau bzw. der Freiherr sind Titel des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, die dem Rang der Baronin/des Barons gleichzusetzen sind.

³⁰³ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 118.

³⁰⁴ Ebd., S. 76.

³⁰⁵ Besonders das Ensemble aus vorgeschaltetem Ankleidezimmer und Bereichen für Dampf- sowie Ganzkörperwassersitzbädern zeugt vom hohen Anspruch an Hygiene und Gesundheit, bedenkt man das im Winter enorme Kälteklima, das sich im Gebirge einstellte. Siehe: Thun-Rauch, Philippine Welser (2017), S. 191ff.

³⁰⁶ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 119f.

³⁰⁷ Ebd., S. 120.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Der Begriff kam im 19. Jahrhundert auf. Vgl. Ilg, Schloss Ambras (1882), S. 63 und Bůžek, Ferdinand von Tirol (2009), S. 244.

³¹⁰ Scheicher, Spanischer Saal Ambras (1997), S. 3

erinnert der Saal, der über einen Erdgeschossstrakt errichtet ist, an die zweistöckige *Corridor Grande* von Sabbioneta und weitere Galerieprojekte in Europa (Abb. 49a, Abb. 49b und Abb. 50). Dem riegelförmigen Bau wurde mit etwas Abstand ein freistehender Riegel im rechten Winkel gegenübergestellt³¹¹. Dieser war als Ballhaus ausgestattet, in dem *Jeu de Paume* oder die italienischen Varianten des *Giocco del Pallone*³¹² gespielt wurde. Damit gehörte Schloss Ambras zu einem komfortablen Ort für höfisches – aber weniger zeremoniell gebundenes – Leben, das mit seinem Schloss, seinen Gärten³¹³ und Wildparks, die Ferdinand II. von Tirol anlegen ließ, Jagdrevieren und Fischzuchten sowie Festsaal und Ballhaus alles bot, was der Zerstreuung und höfischen Beschäftigungen diente. Nicht auf Ambras nachzuweisen sind, im

³¹¹ Das Ambraser Ballhaus wurde in Nord-Süd-Achse ausgerichtet. Damit entspricht es nicht dem Ausrichtungsschema der Ballhäuser der Habsburger, die von Jan Lutteroth untersucht wurden, wie z.B. das der Münchner Residenz. Jene Ballhäuser sind in West-Ost-Richtung ausgerichtet und entsprechen damit einem italienischen Traktat von 1555, das, zumindest in einer englischen Übersetzung, auf die sich Lutteroth bezieht, eindeutig eine Westung empfiehlt. Im italienischen Originaltext allerdings heißt es zur Ausrichtung: „Fabrichisi per questo con il capo uerso tramontana, che in questo modo, passato un certo spacio di mezzo di portà seruire all'esercitio senza impedire con il lume Solare la uista de i giuocatori“. Antonia Scaino, Trattato (1555), S. 159. Der Begriff „tramontana“ könnte aber auch eine Ausrichtung nach Norden – maximal Nord-Westen – andeuten, steht er doch für einen Mittelmeerwind und bekommt seinen Namen wohl durch die Alpen als Bergmassiv. Demnach würde das Ambraser Ballhaus gleichwohl dem Traktat folgen. Die Verwechslung der Himmelsrichtungen könnte dabei auf einen Übersetzungsfehler zurückgehen, bei dem „tramontana“ und „tramonto“ verwechselt wurden, somit der Ort des Sonnenuntergangs, also der Westen, gewählt wurde, es gibt dafür allerdings keine Belege. Leider lässt sich die Frage, ob es damit im Gegensatz zu anderen Ballhäusern der Habsburger steht, im Rahmen dieser Arbeit nicht aufklären. Interessant jedoch bleibt die Fragestellung, da eindeutig Verbindungen zwischen dem Innsbrucker und Münchner Hof in Bezug auf Ballhäuser bestanden. So existierte vor dem jetzigen steinernen Ballhaus in München ein aus Innsbruck nach München geliefertes hölzernes Ballhaus von 1577, das 1580 errichtet wurde.

Ich danke an dieser Stelle Professor Dr. Stephan Hoppe (LMU) und besonders seinem Doktoranden Jan Lutteroth für den wissenschaftlichen und kollegialen Austausch zu diesem Thema und die Einblicke in die detaillierten Studien, deren Publikation einen bedeutenden Beitrag zu Ballhäusern und Residenzkomplexen bieten wird.

³¹² Beide Varianten müssen als Vorläufersportarten zum heutigen Tennis oder Squash verstanden werden. Im Gegensatz zum *Jeu de Paume*, das zunächst nur mit der Hand ausgeführt wurde, setzte sich beim *Giocco del Pallone* ein gepolsterter Unterarmschutz durch, der mit Holzplatten verstärkt und durch Dornen gespickt war, der einen Schläger darstellte.

³¹³ Schloss Ambras avancierte zu einem bedeutenden Ziel auf den damals üblichen Kavaliersreisen der jungen Adeligen. Sowohl das Ballhaus, aber besonders der Garten, der mit einem künstlichen Labyrinth, einem wasserbetriebenen Tisch, der sich drehte, und einer Grottenanlage für Trinkspiele versehen war, waren beliebt. Bůžek: Ferdinand von Tirol (2009), S. 270f.

Gegensatz zur Hofburg, ein Turnierplatz sowie dazugehörige Ritterspiele³¹⁴. Der zunehmend geringer werdende Platz im *Hochschloss* betraf zunehmend auch die Sammlungen des Herrschers. Der Bau des heutigen, hufeisenförmigen *Unterschlosses* begann. Seinen Kern bildet ein 1572 errichteter Trakt im Süden. Der dreigeschossige Aufbau beherbergte in Erdgeschoss Stallungen, im ersten Stock wurde die Bibliothek, die bei Forcher mit über 3500 Büchern beziffert wird³¹⁵, untergebracht und darüber befand sich ein Speicher, der wohl Korn und Getreideprodukte enthielt und dem Bau den Namen *Kornschütthaus* gab. Das Gebäude wurde in Folge um weitere Baukörper erweitert, die die Sammlungsräume bilden werden. Dies wird besonders nach dem Tod Philippine Welsers³¹⁶ wichtig, da sich Ferdinand II.

³¹⁴ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 134. Bei Bůžek könnten Gründe für das Fehlen dieser Art der höfischen Zerstreung zu finden sein. Hier wird erörtert, dass die Turniere klaren höfischen Ritualen unterlagen, die eventuell im eher als Otium denn als offizielle Residenz Ferdinands II. anzusehenden Schloss Ambras fehl am Platze gewesen wäre. Wir lesen: „Die Dramaturgie solcher Vergnügungsveranstaltungen [Ritterspiele] unterlag einem strengen Ritual, in dessen einzelnen Schritten sich symbolisch ihre wichtigsten Funktionen widerspiegeln. Den propagandistischen Zwecken dieser Veranstaltungen entsprachen die Festsetzung eines geeigneten Termines, die Wahl des Ortes, die Zusammenstellung des Szenariums sowie die Auswahl der geladenen Gäste. Zur erwarteten – symbolischen – Kommunikation kam es aber nicht nur seitens des Veranstalters, sondern auch der sorgfältig ausgewählten Teilnehmer. Der Veranstalter führte einen Dialog mit den Gästen schon allein durch die – so gut wie nie zufällige – Auswahl eines Hauptthemas. Gleichzeitig benutzte er die Anwesenheit der geladenen adeligen Personen und deren sinnliche und geistige Wahrnehmung zur Selbstrepräsentation. Die Gäste vermochten in der Regel den Grundzügen der Handlung zu folgen, deren unmittelbarer Bestandteil sie waren, und auch sie benutzten – ihrerseits – ihre Teilnahme vor den Augen der anwesenden Zuschauer zu einer Selbstdarstellung. Den Ansprüchen an die propagandistische und repräsentative Konzeption der Vergnügungsveranstaltungen entsprachen am besten die Ritterspiele (rytířské kratochvíle), deren Dramaturgie gerade um die Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr fixiert wurde. Die Analyse der Semantik dieser Wortzusammensetzung in der persönlichen Äußerung Erzherzog Ferdinands und auch in denen der Herren und Ritter aus seinem Umfeld belegt, dass rytířské kratochvíle (ritterlicher kurzweil, freuden und kurzweilen) eine Art kollektiver adeliger Unterhaltung waren, die zur Beendigung der meisten großen Festlichkeiten (feierliche Einzüge, Huldigungsfeiern, Krönungen, Feste zu den wichtigsten Ereignissen im Lebenszyklus) – oder ganz unabhängig davon – statt fanden.“ Bůžek, Ferdinand von Tirol (2009), S. 207f.

Zudem wird der familienbezogene Wohncharakter des Oberschlosses – bereits bei der Bauplanung – erwähnt, der das Schloss vom höfischen Zeremoniell abrückt. „Die Gestaltung der Innenräume von Ambras entsprach voll ihrer Bestimmung als Wohngebäude. Der Erzherzog verlangte ausdrücklich die Errichtung kleiner Wohnräume samt Bädern und regte anfänglich nicht einmal den Bau geräumiger Säle an, die explizit repräsentativen Zwecken gedient hätten, denn darüber verfügte ohnedies die Hofburg in Innsbruck.“ Ebd., S. 244.

³¹⁵ Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 269. Die Rüstungen und Protrahsammlungen sind auch bei Bůžek erwähnt. Ebd.

³¹⁶ Sondierungen für eine neue Ehe beginnen bereits noch zu Lebzeiten Philippine Welsers, als diese ernsthaft erkrankt. In der Nichte Ferdinands II., Anna Catherina Gonzaga (1566–1621),

von Tirol immer weiter in das Sammeln vertieft und Ambras mehr und mehr zum „Museum“ ausgestattet wird. Der Begriff mag zunächst erstaunen, ist allerdings bereits 1580 nachzuvollziehen³¹⁷. Neben Neuanschaffungen und Material aus dem Schloss werden auch Objekte in das *Unterschloss* gebracht, die bereits aus den Prager Jahren stammten und zunächst in der Innsbrucker Hofburg Aufstellung gefunden hatten³¹⁸. Dies betrifft im Besonderen die Rüstungen und Materialien für Turniere. Später wird sich die Rüstkammer noch deutlich erweitern, wie im Laufe der Arbeit, speziell in 6.4.4, noch ausgeführt werden wird. Mit 20 deckenhohen Vitrinenschränken³¹⁹, deren Regalböden mit Sammlungsobjekten aus allen Sparten gefüllt waren, wie man heute sagen würde, spiegelte das Ambraser *Unterschloss* das Ideal des Mikrokosmos im Makrokosmos wider. Korallen, Drechslerarbeiten, gläserne Blumenbouquets, Schnitzarbeiten aus Elfenbein und Rhinozeroshorn wurden hier genauso ausgestellt wie Sonnenuhren, präparierte Tiere, aztekische Objekte, Kristallpokale oder feine Goldschmiedearbeiten, wie die *Saliera*³²⁰ von Benvenuto Cellini (1500–1571) (Abb. 51). Neben Kunst- und Wunderkammerobjekten besaß Ferdinand II. von Habsburg auch eine Antikensammlung, eine Münzsammlung sowie zahlreiche Gemälde. Diese behandeln neben Portraits von Adeligen auch Darstellungen von besonderen Personen am Hofe, wie von einem Edelmann, der bei einem Turnierunfall eine Lanze durch seinen Kopf gestoßen bekam und der mit dieser im Kopf dargestellt ist³²¹ oder Menschen mit angeborenen Besonderheiten wie

sah man eine Kandidatin. Auf Grund des Altersunterschiedes versuchte man jedoch weitere Heiratskandidatinnen zu suchen. Nachdem dies fehlschlug, schlossen Ferdinand II. und Anna Catherina von Gonzaga 1582 doch den Ehebund.

Bůžek beschreibt eine Reise Ferdinands II. mit großer Entourage u.a. nach Venedig und Mantua 1579, bei der ein erstes persönliches Treffen der beiden stattfand. Ebd., S. 260.

³¹⁷ Beleg dafür ist eine Federzeichnung Joeris Hoefnaegels (1542–1601), die mit der Beischrift: „Castrum AMERAS a sereniss:o Archeduce Ferdinando Austriaco extructum, in quo et eius bibliotheca, et Museum“ versehen ist. Zitiert nach: Forcher, Erzherzog Ferdinand II, (2017), S. 259.

³¹⁸ Ebd., S. 261.

³¹⁹ Ebd., S. 264f.

³²⁰ Ebd., S. 268.

³²¹ Es handelt sich dabei um den Ungarn Gergely Paksy, dessen Schicksal nicht völlig eindeutig geklärt ist, der allerdings angeblich nach seinem Lanzenunfall noch ein ganzes Jahr lebte und deswegen als ein Naturwunder angesehen wurde. Zwar ist das Gemälde erstmals in einem

Kleinwuchs oder starker Behaarung. Somit übernahmen sie die Funktion der Übermittlung von sogenannten Naturwundern und fügten sich in den Wunderkammerkontext ein.

Das Leben sollte sich schlagartig durch die 1582 geschlossene zweite, als Zweckehe zu bezeichnende Verbindung, ändern. Diese ermöglichte legitime, standesgemäße Nachkommen³²². Während die junge Gemahlin Anna Caterina Gonzaga (1566–1621) (Abb. 52) ihren Hof im *Lustschloss Ruhelust*³²³ hält, unter anderem, da die Hofburg weiterhin nur teilweise zu bewohnen ist, bleibt Schloss Ambras unangetastetes Refugium der verstorbenen ersten Ehefrau und das *Unterschloss* wird zu Erzherzog Ferdinands II. herrschaftlichem Repräsentationsraum, dessen Sammlungen für ihn Prestige und *Memoria* bedeuten.

Die Auseinandersetzung mit Kunst als Träger von *Memoria* wird durch mehrere Projekte des Erzherzogs verdeutlicht. Zum einen ist dies in der Vollendung des Grabmonuments für Kaiser Maximilian I. in der Innsbrucker Hofkirche evident. Der Plan zum Grabmal geht auf Maximilian I. selbst zurück und war zunächst für Falkenstein, dann für Wien vorgesehen. Das Projekt, von dem im 6.4.3 noch einmal die Rede sein wird, blieb zunächst unvollendet. Unter Ferdinand I. von Habsburg wurde der das Grab umstehende dynastische Figurenzyklus der sogenannten „schwarzen Mander“, der auch weibliche Ahnen beinhaltet, fertiggestellt. Auch dem Enkel Maximilians I. gelang es nicht, das Monument vollenden zu lassen. So trat Erzherzog Ferdinand II. in Folge die Fertigstellung und damit Übernahme der Ahnenmemoria an. Im Flamen Alexander Colin (1527/29–1612) fand er den Künstler, den er mit dem Bau des Kenotaphs für

Inventar des 17. Jahrhunderts gelistet, es kann aber durchaus bereits im Besitz von Ferdinand II. in die Wunderkammer gekommen sein.

³²² Die Ehepläne waren von vorneherein politisch motiviert. Bůžek, Ferdinand von Tirol (2009), S. 260.

³²³ Ruhelust war ein kleines Lustschlösschen, das Ferdinand II. für Philippine Welser errichten ließ und das damals außerhalb der Stadtmauern, am Rande der Hofgartenanlagen in der Nähe der Hofburg errichtet worden war. Es handelte sich um einen hölzernen Fachwerkbau. Mit Catherina Gonzaga hielten auch zunehmend Italienische Einflüsse Einzug. Dies ist zunächst auf den Garten zu beziehen, den sie umgestalten und Beete, Bauten und Brunnen errichten ließ. Zudem gestaltete sie das Fasanengehege um und nahm inhaltlichen Einfluss auf Theatervorführungen, Musik – besonders hervorzuheben ist eine Darbietung, für die man eigens Claudio Monteverdi anreisen ließ – und die Italianatà reichte sogar bis hin zu den zubereiteten Speisen am Hof Ferdinands II. Ebd., S. 264.

das Grabmonument seines bedeutenden Ahnen beauftragte³²⁴. Auch bei den Grabmonumenten für seine erste Frau Philippine Welser und sein eigenes – beide sind in der Silbernen Kapelle der Hofkirche untergebracht – wurde Alexander Colin mit den Plänen beauftragt. Beide Nischengräber sind mit Liegefiguren der beiden ausgestattet. Genau wie Kaiser Karl V., der sich durch Tizian malerisch in den Moment der siegreichen Schlacht von Mühlberg zurückversetzen lässt (Abb. 53), möchte Ferdinand II. von Tirol die für ihn und das Haus Habsburg maßgeblich prägende Schlacht künstlerisch dargestellt wissen. So beauftragt er kurz vor seinem Tod Alexander Colin, der den Moment der protestantischen Niederlage auf einer Tafel für sein Grabmal darstellen soll³²⁵. Allerdings sind bereits weitaus früherere memorialbezogene Handlungen nachweisbar, die nicht in einem funeralen Kontext einzuordnen sind. In einem Reisebericht zur Gestaltung des Hofgartens von Hans Georg Ernstinger³²⁶, der, laut Forcher, nur wenige Jahre nach dem Tod des Erzherzogs entstand, werden szenische Darstellungen von „wunderlichen Taten“ des Landesfürsten geschildert, die in einem Laubengang an die Wände gemalt worden waren³²⁷. Selbst Rüstkammern und Sammlungen entstanden unter der Prämisse der *Memoria*. Wie bereits erwähnt, hatte Ferdinand II. Rüstungen aus Prag nach Innsbruck und dann in das Ambrascher Unterschloss bringen lassen. Die Rüstkammer wurde rasch erweitert. Noch Ernstinger fand bei seinem Besuch nach Ferdinands II. Tod mehrere Räume mit thematischen Zuordnungen vor, die allesamt als Rüstkammern fungierten³²⁸. Einen besonderen Stellenwert

³²⁴ Diesem waren Entwürfe von Hermes Schallautzer (1503–1561), Francesco Terzio (1523–1591) und Jacopo Strada (1503–1588) vorausgegangen. Forcher, *Erzherzog Ferdinand II.* (2017), S. 234.

³²⁵ Ebd., S. 51.

³²⁶ Ernstinger war ein österreichischer Beamter und Autor dessen Raysbuch in Deutschland, Frankreich, der Schweiz und Italien handschriftliche Texte zu bereisten Städten sowie Karten und Veduten enthält.

³²⁷ Im Reisebericht heißt es zu den Gärten der Frauen Ferdinands II.: „[...] Daran hat die alt Erzherzogin Ferdinandi gemahl ain anders schöns gebay auffüeren laßen, wie auch noch ain ander schöner Blüemengarten der Erzherzogin zu sehn, daran in ainem gwölß vil Pomeranzen, Zitroni, Margarantenbaum und dergleichen frucht zu sehen, wie auch etliche wunderliche thaten, welche Erzherzog Ferdiannd in seinem Leben durch seine große sterckh ausgericht, mit ölfarben an die Maur gemalt.“ Ernstinger, *Raysbuch* (1579–1610), S. 27. <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/HS-1328/0027> [zuletzt aufgerufen am 15.2.2022].

³²⁸ Dort heißt es: „Nit gar ain halbe stund fußweg von Innsprugg ligt auf ainer höhe das schloß Ombras, welches Erzherzog Ferdinand hochlöblichster gedechtnus aufbauen laßen, alda viel

nimmt dabei die Sammlung der berühmten Persönlichkeiten und Kriegsherren ein, die in 6.4.6 zum *Ambraser Armamentarium* noch weitere Vertiefung erfahren wird. An dieser Stelle ist es aber bedeutsam, darauf hinzuweisen, dass die Rüstkammer sowohl mit Rüstzeug wie Portraits der ehemaligen Besitzer versehen worden war, um eine personalisierte Erinnerung und Ehrung für die ehemaligen Besitzer zu schaffen und sie in ihrer Leistung und damit verbundenen Bedeutung zu präsentieren.

Durch die vorstehenden allgemeinen Ausführungen zur Erinnerungskultur wurde die Prädiktion der Ausübung der *Memoria* als Aufgabenerfüllung eines dynastischen, christlichen Selbstverständnisses von Adelspersonen im 16. Jahrhundert aufgezeigt. Zudem sollen die exemplarischen Studien aus Süddeutschland, England und den österreichischen Vorlanden aufzeigen, dass Vespasiano Gonzaga Colonna einen vergleichbaren Horizont bei seinen Aufträgen fokussierte wie seine vorgestellten Zeitgenossen. Er soll dadurch im

schöner sachen zu sehn, als erstlich die kunstcammer von mancherley selzamen, künstlichen und cöstlichen sachen, welche in etlichen absonderlichen casten verwahrt werden, und ohne irer fürstl. Gn. Carl marggrafen zu Burgau (als dem solch schloß un herrschafft jetziger zeit zugehört) special bevelh nit gezaiget werden; darnach ist wol zu sehen die schöne rüstcammer in 5 unterschiedliche gemach abgethailt; in ainem gemach ist der herzog von Parma ganze rüstung wie auch auf sein roß gantz fürstlich geezt und thaila vergult und zwey andere herrliche ganze mann und roß rüstun, item des marggrafen von Burgau schußfreie rüstung und über 20 andere ganze schöne rüstungen; in ainem andern gemach ist alles gerait und claidung wie irer fürstl. Dchl. Erzherzog Ferdinand mit seinen edelknaben und cammerherrn zu Prag zu roß aufzogen, von gulden und silbernen stückhen, samet und seiden, fhederbuschen und roß gerait ganz köstlich; in diesem gemach sein auch tlichen kayser, könig, fürsten, grafen und berüembter krigsobersten rüstungen sein darunter der kayser Caroli 5, Maximiliani i und 2, Friderici 3, Philippi 2 königs in Hispanien, erzherzogs Ferdinandi des alten, des teutschen Achillisaines marggrafen vo Brandenburg, herog Moritzen und herzog Johann Fridrich von Saxen, graf Moritzen von Nassau, es Samoski polnischen großcanzlers, erzherzogs Albertides königs aus Franckhreich, herzogen von Guise und aines herzog von Lotringen, herzogen von Saphoia, Mantua, Ferar, Don Antonio und Don Jean de Medices, des herzogen von Mercuri und in die 100 andrer rüstungen der berümbtesten kriegsfürsten und herrn, dern rüstungen eins thails ganz, thails etwas davon vorhanden und gezaiget wiert, ist auch alzeit aines jeden contrafet darbey zu sehen. In ainem anderen gemach werden gezaigt allerley türggische sachen von binden, säblen, pfeilel und tartarischen bögen, schueh, hörtrubl und dergleichen, sonderlich ist alda wol zu sehen des türggschen kaysers Soliman ganz roßgerait sambt dem satl, alles von golt und edlgestain, Türggis, Ruin, Diemuett und dergleichen cöstlich gemacht, wie auch sein säbl, alles von Demascener kling geetzt, schmeckent wie bisam und die schaiden von golt und edlgestain, großes scatz wert, item ain anderer sabl deßen schaiden mit ganz guldenbeschläg, item ain meßer deßen schaiden alles mit vilen Rubinen auf laspis versetzt und sehr vil großer und klainer stückh gschütz zu sehen, mehr im hoff etlich schöne antiquitates etlicher alter marhstaine der römisch heidnischen kayser mit lateinischer Inscription [...]Ebd., S. 30f. <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/HS-1328/0030> und <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/HS-1328/0031> [zuletzt aufgerufen am 15.2.2022].

Folgenden mit seinen individuellen Umsetzungen im Zusammenhang mit dem Zeitgeist gesehen werden können und seine Objekte in Sabbioneta im europäischen Kontext verortet werden.

5. Viertes Kapitel: Fürstliches Bauen und Sammeln in Sabbioneta

Das Kapitel befasst sich mit dem Aufbau Sabbionetas. Dazu zählt die generelle Entscheidung zur Anlage der Stadt ebenso wie die Präsentation der unterschiedlichen Bauphasen, die an die sich verändernden Lebensumstände Vespasiano Gonzaga Colonnas angepasst sind. In einem nächsten Schritt werden die herrschaftlichen Baukörper Sabbionetas vorgestellt und auf Elemente hingewiesen, die sich in der Stadt nicht nachvollziehen lassen, die allerdings in Habsburgerkreisen Verbreitung fanden. Durch die Funktionsermittlung der einzelnen Baukörper des Herrschers soll auch aufgezeigt werden welchen höfischen Prädiktionen Vespasiano Gonzaga Colonna unterlag.

Wie bei allen bereits vorgestellten Protagonisten war neben dem fürstlichen Sammeln auch Bauen ein bedeutender Prozess für Vespasiano Gonzaga Colonna, um sich eine möglichst überdauernde *Memoria* zu schaffen. Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen allerdings entschließt sich dieser, einen radikaleren Weg auf dem Sektor des Bauwesens zu betreten. Ireneo Affò (1741–1797) wird später schreiben, dass Vespasiano Gonzaga Colonna im Bau einer Stadt größeren Ruhm sah als in der Zerstörung anderer Städte³²⁹.

Während Ludwig X. von Wittelsbach in Landshut in Abhängigkeit der starken Landschaft stand und auch gegenüber dem Rat Verhandlungen führen musste, die es ihm überhaupt erst ermöglichen, im Stadtzentrum die neue Stadtresidenz errichten zu lassen, kann Vespasiano Gonzaga Colonna als Souverän in seinen Ländereien ungehindert agieren. Dennoch entscheidet er sich dazu, Sabbioneta, das kaum bebaute Land, zu nutzen. Dies steht im Gegensatz zu Städten wie Innsbruck oder Landshut, die historisch und dynastisch vorgeprägt

³²⁹ Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 23.

“Il Gonzaga considerando essere piu durevole fama il fabbricare città, die quello che distruggerle coll’armi, erasi accinto alla magnanima impresa di farne ivi sorgere una bella, e forte insieme.” Affò, Vita Vespasiano (1780), S. 43.

sind. Während jene in einer Tradition verhaftet sind und teilweise schon seit Generationen als Residenzstädte fungieren, erbt Vespasiano Gonzaga Colonna kleine Städte, deren Herren zuvor rangniedriger waren als er. Er, der mittlerweile den Titel des *Grande* führt, kann erstmals größere Ansprüche geltend machen, die sich sukzessive in Sabbioneta darstellen werden.

Der Baugrund, dessen Name „Sabbioneta“ aus Sand entstandenes Land bedeutet, scheint für das heutige Verständnis zunächst eher als Metapher für unsicheres, unstabiles und bewegtes Bauland zu sprechen und ist damit programmatisch unverständlich. Doch man darf nicht übersehen, dass das Areal in einer der wasserführendsten Regionen Italiens lag und liegt. Die Lombardei, als Ebene, die mit Flüssen durchädert ist und durch die Schneeschmelze der Alpen sowie durch Niederschlag phasenweise enorme Wassermengen führt, war immer fruchtbares Land. Gleichzeitig war das sumpfbartige Gelände aber auch ein Nährboden für Erkrankungen wie Malaria. Genau wie seine Verwandten in Mantua oder der Hof in Ferrara ließ auch Vespasiano Gonzaga Colonna Kanäle und Dämme anlegen, um die Stadt vor unkontrolliertem Wasser zu schützen³³⁰. Zunächst dient Bozzolo als Ort, an dem Vespasiano Gonzaga Colonna offizielle Anlässe begeht³³¹. Das Lehen Sabbioneta besteht zu diesem Zeitpunkt lediglich aus einer mittelalterlichen *Rocca*, einem Servitenkloster sowie vereinzelt Häusern und ist als Weiler zu bezeichnen (Abb. 54). Genau diese „Einöde“ allerdings ermöglicht es, aus dem Ort eine völlig neu entwickelte und moderne Stadt zu machen. Zunächst wird Sabbioneta als *Presidio* (Garnisonsstadt) dienen³³². Durch die günstige Lage im Durchzugsgebiet der Truppen zwischen den Habsburger Landen – gemeint sind Spanien, das spanisch ausgerichtete Herzogtum Mailand und die Vorlande

³³⁰ Dämme werden angelegt, die ab 1559 entstehen, um die Stadt vor Überschwemmungen oder Hochwasser abzusichern. Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 21. Arbeiten dieser Art werden aber auch in den späteren Jahren nötig. de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 330.

Die Notwendigkeit von Dämmen in der Region wird eindrücklich bei Hausmann für Ferrara zu Zeiten Lucrezia Borgias geschildert. Hausmann, *Borgia* (2019), S. 156ff.

³³¹ Marten, Vespasiano Gonzaga (2000), S. 148.

³³² Ebd.

Als Garnisonsstadt war sie vergleichbar mit Städten wie z.B. Guastalla und diente der Sicherung des Herrschaftsbereiches Philipps II. in Oberitalien.

sowie das Alte Reich mit seinen Zentren München, Wien und Prag – bot die stabile *Rocca* den Platz, um an dieser Stelle einen weiteren Stützpunkt³³³ zur Sicherung der spanischen Gebiete in Norditalien, dem *Estado de Milan*, einzurichten³³⁴ (Abb. 55). Das *Presidio Sabbioneta* wird spanisch administriert und auch teilweise von den Spaniern finanziert³³⁵. Erst später wird sich die Ausrichtung der Stadt und ihrer Gebäude immer eindeutiger auf die Repräsentation ihres Erbauers ausrichten, besonders nach dem Tod seines Sohnes Luigi.

Generell ist die Stadtgründung von Sabbioneta ein „Kind ihrer Zeit“. Stadtplanung und Festungsbau sind im 16. Jahrhundert untrennbar verbunden, da sich diese als Resultat aus der veränderten Kriegsführung, also die Verwendung von Eisenkugeln statt Steingeschossen bei Kanonen, ergibt³³⁶. Eine moderne, sichere Stadt muss demnach den neuen fortifikatorischen Ansprüchen folgen. So ist es nicht verwunderlich, dass sowohl militärische wie auch hygienische Ideen die Basis der ersten Arbeiten in Sabbioneta betreffen. Vor dem eingangs geschilderten Hintergrund der sandigeren Baugrundlage inmitten eines ständig wasserführenden Schwemmlandes, das durch Schneeschmelzen immer wieder durch Hochwasser gefährdet ist, ist es auch evident, dass, wie Jan Pieper und seine Forschungsteams der TU Aachen aufzeigen konnten, von Beginn an eine Kanalisation für Sabbioneta errichtet wurde³³⁷. Dazu gehören auch Dammbauvorhaben, die bei der Trockenlegung der Stadt helfen sollen³³⁸. Jene Maßnahmen sowie die Stadtmauer bilden die ältesten Bauwerke der Stadt und belegen die durchdachte Stadtkonzeption,

³³³ Sabbioneta ist damit kein Unikum, sind z.B. auch für Guastalla oder Brescello bastionierte Befestigungen der Städte zu rekonstruieren.

³³⁴ Zusammen mit weiteren Lehen Vespasiano Gonzaga Colonnas, die ebenfalls befestigt wurden, bildet Sabbioneta einen Schutzwall im Norden Italiens, der den Landweg von Spanien in die Niederlande und den Norden sichern soll. Ebd., S. 148f.

1554, bei einem Aufenthalt zwischen zwei militärischen Aufträgen, lässt Vespasiano Gonzaga Colonna erste provisorische Fortifikationen in Sabbioneta vornehmen, das Kloster und vereinzelte Häuser abreißen, Grundstücke ankaufen und Vermessungen des Areals anstellen. Confurius, Sabbioneta (1981), S. 684.

³³⁵ So wird die Wache Sabbionetas bis 1560 aus spanischen Geldern finanziert. Marten, Vespasiano Gonzaga (2000), S. 149.

³³⁶ Kruft, Städte in Utopia (1989), S. 34.

³³⁷ Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 20.

³³⁸ Ebd., S. 21 und Pieper, Sabbioneta Atlas (2019), S. 21.

derer man sich auch schon unter Zeitgenossen bewusst ist und die man hervorhebt. So wird der Philosoph Mario Nizzoli (1498–1576)³³⁹ in seiner Antrittsrede für die Eröffnung der Schule von Sabbioneta, die Tauber wie Stallmann als Akademie bezeichnen³⁴⁰, im Oktober 1562 den Stadtgründungsmythos benutzen, um die Pracht Vespasiano Gonzaga Colonnas zu rühmen. Er benennt die Stadt als „Sabuloneta nova“ und berichtete „nichts anderes hat man hier vorher sehen können, als eine alte Burg, die von Ludovico Gonzaga errichtet worden war, inmitten eines Grabens mit stinkendem, stehenden Wasser, und zu Füßen dieser Burg vereinzelte, im Schlamm versinkende Bauernhäuser, von denen einige Steinhäufen glichen, andere aus rohem Backstein bestanden, ringsum nur kahles, wüstes Land und ein paar Fischerhütten.“³⁴¹

Vespasiano Gonzaga Colonna folgt bei der Stadtmauer nicht dem nichtbastionären System, das durch *Rondelle* versuchte, Verteidigungsplattformen zu schaffen³⁴². Stattdessen wählt er die *italienische Fortifikation* oder *Fortificazione alla Moderna* genannten Festungssysteme. Sie zeichnen sich durch ihre sternartige und häufig symmetrische Grundform aus, die durch den Wechsel von Bastionen und zurückspringenden Kurtinen zu Stande kommt.

In Sabbioneta, obwohl die Anlage völlig von Grund auf erfolgt, wird der Mauerring nicht vollkommen der Symmetrie folgend errichtet. Die *Porta (della) Vittoria*³⁴³ durchbricht den Mauerring im Westen, die *Porta Imperiale* im Osten. Laut Confurius geht die Namensgebung der *Porta della Vittoria* (Abb. 56) auf „den großen Sieg Kaiser Karls V.“ zurück³⁴⁴. Die Dekoration des Stadttores –

³³⁹ Nizzoli war in der Region zu diesem Zeitpunkt bereits ein bekannter Gelehrter, der aus dem nahe gelegenen Brescello stammte und zuvor in Parma in den Diensten der Farnese stand.

Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 16.

³⁴⁰ Tauber, Idealstadtgründer (2018), S. 37.

³⁴¹ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 113.

³⁴² Zu bastionärem und nichtbastionärem Bauen: Hoppe, Artilleriewall und Bastion (2006/2007), S. 36.

³⁴³ Eine ausführliche Beschreibung der Lage, Funktion und eine Baubestandsaufnahme beider Stadttore sind bei Sømmerlätte zu finden. Sømmerlätte, Stadttore Sabbionetas (o.A.), S. 26ff.

³⁴⁴ Confurius, Sabbioneta (1984), S. 61, was von Sømmerlätte paraphrasiert übernommen wird. „Der Name des ersten Stadttors gedenkt den Erfolgen Kaiser Karls V“. Sømmerlätte, Stadttore

anders als im Mittelalter, wo Stadttore eine absolute Schutzfunktion zukam, stehen die Stadttore innerhalb einer Bastionärbefestigung mit vorgelagerten Kurtinen eher im dekorativen und den Herrschaftsraum benennenden gedanklichen Gefüge³⁴⁵ – weist allerdings nur auf Vespasiano Gonzaga Colonna hin. Der mittlere und größte Torbogen wird zur stadtabgewandten Seite von einer Rustika umschlossen, die mittig über dem Scheitel des Torbogens mit einem Löwenkopf dekoriert ist. Darüber befindet sich eine Plakette mit oval ausgearbeitetem und durch lilienförmige Spitzen dekoriertem Rahmen, in dessen Mitte sich querrechteckig ein Textfeld befindet. Dieses ist beschrieben mit: „VESPASIANVS SABLON MARCH ET CONDITOR PORTAM HANC BENE AVGURATVS VICTORIAM DIXIT“³⁴⁶ (Abb. 57) Darüber, ebenso wie auf der Stadtinnenseite, sind Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas angebracht. Das später errichtete Stadttor, die *Porta Imperiale* (Abb. 58) ist auf seiner stadtabgewandten Schauseite vollkommen marmorverblendet. Der Schlussstein des mittleren Bogens ist durch einen grotesken, an einen bärtigen Mann erinnernden Kopf exponiert. Darüber befindet sich eine Inschriftentafel mit schlichter querrechteckiger Rahmung mit dem Inhalt: „VESPASIANVS D G DVX SABLONETAE PORTA HANC IMPERIALI NOMINE DECORATAM CONSTRVENDAM CVRAVIT ANNO SALVATIS MDLXXX“ (Abb. 59). Anders als bei der *Porta della Vittoria* kann als Vertreter des Imperiums, auf das sich die Inschrift beruft, nur Kaiser Rudolf II. von Habsburg (1552–1612) nominell bedacht sein, da dieser zur Errichtungszeit herrschte. Über der Tafel findet sich erneut ein Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas. In einer grotesken Rahmung, bei der ein Mann und eine Frau aus füllhornartigen Gebilden zu erwachsen scheinen, Rollwerk und einer Bekrönung durch einen Herzogshut befindet sich das zweigeschiedene Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas. Im oberen Bildfeld erscheint der doppelköpfige Reichsadler und im unteren Feld der Schriftzug „LIBERTAS“ (Abb. 60). Das einzigartig erscheinende Wappen,

Sabbionetas (o.A.), S.19f. Beide Autoren benennen also kein Ereignis namentlich, das Grundlage sein könnte.

³⁴⁵ Ebd., S. 50.

³⁴⁶ Die Inschrift gibt demnach keinen Hinweis auf Karl V., sondern benennt Vespasiano als Stadtgründer und Markgrafen und Namensgeber des Tores, das dem Sieg geweiht sei.

das jeglichen Verweis auf die Elternhäuser Gonzaga und Colonna auslöst, scheint in einer Tradition zu stehen³⁴⁷, der ein Bezug zum Wohl der Allgemeinheit einbeschrieben ist³⁴⁸. So finden sich bereits Beispiele in der Buchmalerei wie in Giovanni Sercambis (1348–1424) *Croniche* im Kapitel *Come Luccha rimase libera*, in dem das Ende der Herrschaft Kardinal Guy de Boulognes (1313–1373) über die Stadt (1370) durch ein Wappen mit dem Schriftzug „Liberta“ ausgedrückt wird (Abb. 61). Auch eine Ausgabe Dante Alighieris (1265–1321) *Commedia con il Comento di Christoforo Landino* (1481) – aufbewahrt in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz – weist eine Darstellung von zwei Putten auf, die in einer floralen Rahmung auftreten und zwischen sich einen Schild mit dem Schriftzug „Libertas“ emporhalten (Abb. 62). Zudem lässt sich ein steinerner Wappenschild mit „Libertas“ in Siena an der *Loggia della Mercanzia* finden (Abb. 63), der aus dem 15. Jahrhundert stammt³⁴⁹. Thematisch wird die Freiheit sowohl in antiken Texten wie auch in Texten der Frühen Neuzeit behandelt, wie zum Beispiel Thomas Hobbes im *Leviathan* (1651) zeigt³⁵⁰. Auch Rolandsfiguren dienen demselben Zweck – der Repräsentation der Freiheit der Stadtbevölkerung³⁵¹. Die heraldischen Darstellungen vermitteln somit Privilegien der jeweiligen Städte und ihrer Bürger³⁵². Eine Kombination aus Stadtwappen und Reichsadler kann am Ulmer Rathaus nachvollzogen werden, wo zwei zueinandergewandte steigende Löwen den Schild mit dem Doppelkopfadler in den erhobenen Pranken halten wohingegen die gesenkten Pranken jeweils ein zweigeschiedenes Stadtwappen präsentieren³⁵³ (Abb. 64). Besonders auffällig ist die Verwendung des *Libertas* in Städten mit Machtkämpfen, wie in Florenz. Hier entsteht die Variante des

³⁴⁷ Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Prof. Dr. Andreas Rehberg vom Deutschen Historischen Institut Rom, der mich auf eine mittelalterliche Tradition zur Verwendung des „Libertas“-Schriftzuges aufmerksam machte und mich auf die politische Verwendung dieses in mittelalterlichen italienischen Städten hinwies.

³⁴⁸ Savorelli, *Semper libertatis avida* (2021), S. 271.

³⁴⁹ Alle Beispiele in: Ebd., S.272 und 295.

³⁵⁰ Ebd., S. 271f.

³⁵¹ Ebd., S. 277.

³⁵² Ebd., S. 279.

³⁵³ Ebd., S. 280. Es existieren aber auch weitere Beispiele für Kombinationen mit dem Reichsadler. Ebd., S. 295.

Schriftzuges auf rotem Grund³⁵⁴, die sich auch in einer Buchmalerei als beschriftetes Banner überliefert hat (Abb. 65). In Sabbioneta hingegen wurde es auf blauem Grund verwendet (Abb. 66). Dies ist jedoch auch eine bereits aus Florenz bekannte Variante, die sich in andere Städte verbreitete³⁵⁵. Die Nutzung scheint in den sogenannten „freien Städten“ eine antityrannische Herrschaft zu propagieren und garantieren sowie eine Gleichheit der Bürger auszudrücken³⁵⁶. Auch auf Münzen wird das Motto verwendet. So zum Beispiel in einer Münze Cosimo I. Medicis (1389–1464)³⁵⁷ (Abb. 67). Das Motiv lässt sich aber auch noch bis ins 18. Jahrhundert nachvollziehen, wie eine Münze aus der Revolutionsregierung 1796–97 aus Bologna belegt (Abb. 68). Direkte Vergleiche aus dem 16. Jahrhundert fehlen hingegen. Es ist interessant zu beobachten, dass Vespasiano Gonzaga Colonna ein Motiv aufgreift, das eine Historie besitzt und in Italien bereits mit Bedeutung versehen ist. Er wählt jedoch ein Motiv, dessen Entwicklung eng mit Aussagen zur Antityrannenherrschaft verbunden ist und von den Zeitgenossen wahrscheinlich im Kontext zu Regierungsumbrüchen zum Wohle der Bevölkerung verstanden werden konnte. Mit der Ablehnung der Familienwappen zugunsten des Reichsadlers und des „Libertas“-Schriftzuges wird die mediale Aussage getroffen, dass Sabbioneta und sein Herrscher den Habsburgern ergeben waren und gleichzeitig scheint er, anders als es mit den Familienwappen zum Ausdruck käme, für seine Bürger eine gewisse Freiheit und Gleichheit zu suggerieren. Damit geht das Verständnis des Wappens als Loslösung vom Hauptzweig der mantuanischen Gonzaga sogar noch weiter und propagiert für die Residenzstadt einen tyrannenfreien Staat, in dem die Untertanen sicher und frei leben können. Vor dem Hintergrund einer anfänglichen Zwangsansiedlung der Bürger Sabbionetas scheint diese Aussage eine erste auffällige Geschichtsklitterung darzustellen. Die Ansiedlungserlaubnis für jüdischgläubige Bewohner und auch Dekorationsprogramme wie die Bronze vor dem *Palazzo Ducale* (siehe 7.3) hingegen folgen der humanistischen Sichtweise des guten

³⁵⁴ Ebd., S. 282 und 294.

³⁵⁵ Ebd., S. 294.

³⁵⁶ Ebd., S. 296.

³⁵⁷ Ebd., S. 298.

Fürsten, der antityrannisch inmitten seines Volkes agiert. Demnach bekräftigt das letzte Wappen Ansätze, die bereits beim Bau des sabbionetanischen Herrscherpalastes berücksichtigt wurden. All dies spielt sich innerhalb der sichernden Stadtmauer, direkt hinter dem Tor, ab.

Der, wie erwähnt, ungleichmäßige, sechseckige Bastionsstern der Stadtauer besteht aus Bastionen mit unterschiedlicher Größe und Form. Auch sind die Entfernungen zwischen den sich gegenüberliegenden Bastionen unterschiedlich groß. Trotzdem liegen sich immer zwei Bastionen radspeichenartig gegenüber, so dass sich folgende Abfolge ergibt: Im Norden ist die Bastion *San Giovanni* zu verorten, im Nordosten folgt *San Giorgio*, im Südosten *San Elmo*, im Süden *San Francesco*, im Südwesten *Santa Maria* und im Nordwesten *San Niccolo*. Die Bastionen liegen dabei nahezu exakt in den absoluten Himmelsrichtungen verortet. Die minimale Abweichung von der Windrose lässt sich wohl durch den Wunsch Vespasiano Gonzaga Colonnas erklären, dass die Stadt in ihrer Ausrichtung auf die Sternkonstellation seiner Geburtsstunde beziehend angelegt wurde (Abb.69). So stellt Jan Pieper fest, dass die „Verdrehung von Osten nach Südosten einen exakten astronomischen Wert – den Azimut – angeben, der dem Aufgangswinkel der Sonne an einem bestimmten Tag des Jahres entspricht³⁵⁸.“ Pieper erläutert weiter, dass sich darin der Stand der Sonne zur Geburtsstunde Vespasiano Gonzaga Colonnas nachvollziehen lässt, was er auch durch das Horoskop des Herrschers belegt sieht (Abb. 70), welches durch Gandolfo Porrinos *Rime* aus dem Jahr 1551 überliefert ist³⁵⁹. Auf diesen Sonnenstand seien, so Pieper weiter, die Hauptachsen der Stadt und diesen folgend die Ausrichtung des Straßennetzes bezogen worden.³⁶⁰ Pieper sieht in diesem Anspruch des Herrschers den Willen, sich bereits in die Basis seiner Stadt einzuschreiben, sowie einen Bezug zu antiken kaiserlichen Planungen. Er führt beispielhaft die

³⁵⁸ Pieper, Fürstenbad (2017), S. 175.

³⁵⁹ Porrino, Rime (1551), S. 96, zitiert nach Ebd.

³⁶⁰ Ebd.,

Städtegründungen Kaiser Trajans an, die fast vollständig einen Bezug der Ausrichtung des *Decumanus* zu seinem Geburtstag aufweisen³⁶¹.

Neben antiken Stadtgründungsbezügen sind für Vespasiano Gonzaga Colonna allerdings auch frühneuzeitliche Traktate als unbedingte Ausgangslage für die Planung für Sabbioneta zu benennen. In der Anlage der verwinkelten Stadtstraßen lassen sich militärisch-strategische Ansätze des Architekturtraktats Leon Batista Albertis (1404–1472) erkennen³⁶². Zudem hebt Alberti auch hygienische Aspekte hervor, wie eine bessere Sonneneinstrahlung auf die Häuser der Stadt, wenn unregelmäßige Ausrichtungen erfolgen und er stärkt die Ästhetik eines solchen Stadtbildes im Vergleich zu rein symmetrischen Anlagen³⁶³. Dieses *hippodamische Straßenkonzept* ist bereits durch Aristoteles (384 v. Chr. –322 v. Chr.) bekannt³⁶⁴. Albertis Konzepte, zum Beispiel ausgedrückt in Kirchen wie *Sant’Andrea* (Bau ab 1472) und *San Sebastiano* (Bau ab 1460) in Mantua, also in unmittelbarer Nähe zu Sabbioneta, müssen dem Bauherren bekannt gewesen sein. Zudem bilden Albertis *Zehn Bücher über die Baukunst* neue Maßstäbe für den renaissancezeitlichen Stadtbau. Dabei stützt er sich auf die antiken Theorien Vitruvs (um 70 v. Chr.–15 v. Chr.), die er jedoch modifiziert³⁶⁵. So betont Alberti für die ideale Stadt die Gesundheit, die Verteidigung und die topografische Lage. Es heißt, dass die Idealstadt: „ein Gebiet haben [soll], das gesund, sehr

³⁶¹ Ebd., S. 176.

³⁶² „Doch finde ich, dass es den Alten gefiel, innerhalb der Stadt einige Straßen unentwirrbar und einige als Sackgassen anzulegen, bei deren Betreten der schuldige Feind schwankend und misstrauisch zögert, oder, wenn er kühner ist und ausharrt, bald vernichtet wird.“ Zitiert nach Fischer, Alberti (2012), S. 201f. und „Innerhalb der Stadt soll sie [die Straße] nicht gerade, sondern wie ein Fluss hierhin und dorthin und wieder nach derselben früheren Stelle in weicher Biegung gekrümmt sein. Denn außerdem, dass sie dort, wo man sie weiter überblicken kann, die Stadt größer erscheinen lässt als sie ist, trägt sie in der Tat auch zur Schönheit, Zweckmäßigkeit und zu den wechselnden Bedürfnissen der verschiedenen Zeiten außerordentlich bei. Und wie schön wird es sein, wenn sich einem beim Spaziergehen auf Schritt und Tritt allmählich immer neue Gebäudeansichten darbieten, sodass jeder Hauseingang und jede Schauseite mit ihrer Breite mitten auf der Straße aufmarschiert und dass, ob zwar anderswo eine zu große Weite unschön und auch ungesund, hier sogar ein Übermaß von Vorteil ist.“ Zitiert nach Ebd., S. 201.

³⁶³ Ebd., S. 202.

³⁶⁴ Seinen Namen hat dieses System durch Hippodamus von Milet, der in seinen Entwürfen Vorgaben von Pythagoras verarbeitet, die in einem Stadtgrundriss „das demokratische Ideal der der Isonomia (Gleichverteilung) zur Darstellung bringen [sollte]“. Kruft, Utopie und Idealstädte (1990), S. 33.

³⁶⁵ Fischer, Alberti (2012), S. 115ff.

ausgedehnt, abwechslungsreich, lieblich, fruchtbar, geschützt und reich an prächtigen Früchten jeder Art sowie an Überfluss von Quellen ist [...] Schließlich wird alles vorhanden sein, um die Verwaltung im Inneren und die Rüstung nach Außen rühmlich einzurichten und auszugestalten, um dadurch den Seinen zum Schutz, der Stadt zur Zier, den Freunden zum Vergnügen und den Feinden zum Schrecken zu werden“³⁶⁶. In Albertis Konzept wird auch die alte Burg einbezogen. Dies ist auch für Sabbioneta durch alte Statpläne nachzuvollziehen (Abb. 71). Der Bau, der heute nicht mehr existiert, sich allerdings in der Stadtmauer noch verorten lässt (Abb. 72), ist das einzige alte Element, das Vespasiano Gonzaga Colonna in seine neue Stadt einbezieht. Eventuell lässt sich durch die Topografie des Areals und durch diesen Baukörper die leichte Irregularität der Stadt erklären. Das Vierturmcastell jedenfalls, das aus dem Mittelalter stammte und meist als temporärer Jagdsitz Benutzung gefunden hatte, wird von Vespasiano Gonzaga Colonna, ganz nach Albertis Ideen³⁶⁷, als *Rocca* und damit historisch und familiär-dynastisch belastbarer Baukörper zwischen den Bastionen *San Francesco* und *Santa Maria*, also im Süd-Süd-Westen der Stadt gelegen, in die Stadtmauer integriert. Alberti weist den Burgen auch eine Zufluchtsfunktion zu, die es dem guten Fürsten ermöglicht, sich vom Volk bei Aufständen zu separieren, weswegen diese einen Abstand zu anderen Bauten der Stadt aufweisen sollen³⁶⁸. Ebenfalls nach Alberti kann das Konzept des innerstädtischen *Palazzo Ducale* verstanden werden. Der Wohnsitz eines guten Fürsten solle in Friedenszeiten inmitten seines Volkes verortet sein³⁶⁹. Von hier soll auch eine Zugänglichkeit und Nähe zu Bauten wie dem Theater, der Kirche und Palazzi nobler

³⁶⁶ Zitiert nach Ebd., S. 198f.

³⁶⁷ „Besonders geeignet wird die Lage der Burg sein, welche sich allen Stadtmauern verbindet, indem sie wie ein ungeheures >C< mit seinen eingebogenen Flügelnden Buchstaben >O< umklammert, jedoch nicht umschließt.“ Dies, damit, eine Burg gute Gelegenheit zu Ausfällen bieten (kann), um den Feind, die Bürger und die Einwohner der Festung selbst überfallen zu können, wenn es ein Aufstand oder ein Verrat erfordert und daß man die eigene oder auswärtige Hilfe frei erlangen und ihr zu Lande, auf einem Fluß, einem See oder dem Meere Einlass gewähren kann.“ Confurius, Sabbioneta (1984), S. 118.

³⁶⁸ Ebd., S. 118f.

³⁶⁹ „Der Palast, in dem der gute Herrscher sich in Friedenszeiten aufhält, als Bürger unter Bürgern, soll mitten in der Stadt liegen, leicht zugänglich und schön geschmückt sein, und mehr gewählte als stolze Pracht zeigen.“ Ebd., S. 119.

Einwohner ausgehen³⁷⁰. Weiter nach Alberti solle die *Rocca* abgeschlossen, aber nicht zu unzugänglich wirken, wohingegen der *Palazzo Ducale* eine Zugänglichkeit suggerieren solle, die jedoch auch ihre Grenzen hat. Confurius zitiert dazu: „Der Tyrannensitz aber muß sich ringsum in angemessener Entfernung von allen Gebäuden halten. Am würdigsten, was beiden ziemt und zugute kommt, wird der Bau sein, wenn weder der Königspalast derart freiliegt, daß man ihn vor Ausschreitungen nicht schützen kann, noch die Burg sich derart abschließt, daß sie eher ein Gefängnis als der Wohnsitz eines vornehmen Fürsten zu sein scheint.“³⁷¹

Auch die Ideen zum Städtebau und der Architektur, die Filarete (um 1400–um 1469), – bürgerlich auf Antonio de Pietro Averlin getauft – in seinem literarischen „romanhaften“ Werk³⁷² zum Bau einer Idealstadt für das Haus Sforza verfasste, gelten als Grundlage für Vespasiano Gonzaga Colonnas Konzeption der Idealstadt Sabbioneta. Durch die Erzählung über das *Libro d'Oro* der antiken Idealstadt *Plusiapolis*, die reine Fiktion ist, bildet Filarete eine Basis für seine eigene erfundene Idealstadt *Sforzinda*³⁷³.

Eventuell könnten auch Ansätze in zeitgenössischen Texten wie Albrecht Dürers 1527 erschienener *Befestigungslehre* oder das literarische Werk *De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia* von Thomas More³⁷⁴, genannt Thomas Morus (1478–15), Einfluss auf Vespasiano Gonzaga Colonna genommen haben. Deutlich zeigt sich bei den Utopiekonzepten, dass der Staat als Stadt aufgefasst wird³⁷⁵ und die Dichte des Materials ab dem 15. Jahrhundert verdeutlicht den Diskurs über die Thematik sowie seine Interpretation zur Umsetzung als Aufgabe für Herrscher.

Die Pläne für Sabbioneta gehen dabei sowohl auf den Architekten Domenico Giunti (1505-1560) zurück, der das gleiche Konzept für den Ausbau Guastallas

³⁷⁰ Confurius schreibt und zitiert weiter Alberti: An ihn [den Palast] sollen sich ‚das Theater, der Tempel und die Häuser der Vornehmen prächtig anschließen.‘“ Ebd.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Kruft, *Utopie und Idealstadt* (1990), S. 33.

³⁷³ Pfisterer, *Ingenium und Invention* (2002), S. 265.

³⁷⁴ Zu *Utopia* und dem Ideal der Gesellschaftsstruktur siehe: Stallmann, *Sabbioneta* (1997), S. 33.

³⁷⁵ Holl, *Planstadtentwürfe*, (1990), S. 16.

für Ferrante I. Gonzaga ab 1549 entworfen hatte³⁷⁶, als auch auf Vespasiano Gonzaga Colonna selbst. Den *Fürstenidealen* entsprechend wäre ein Dilettieren als Bauherr ohnehin zu erwarten gewesen. Vespasiano Gonzaga Colonna allerdings konnte auch eine Ausbildung in mathematisch-architektonischen Belangen aufweisen, so dass die Mitkonzeption evident erscheint³⁷⁷. Tauber bezeichnet ihn sogar als „Mastermind“ und „Conditor“³⁷⁸, wobei der erstgewählte Begriff etwas überhöht erscheint, exponiert er Vespasiano Gonzaga Colonna doch enorm über andere Landesherren, die sich ebenfalls mit Idealstadtentwürfen befassten beziehungsweise versuchten, moderne Bauunternehmungen in ihre Städte zu integrieren. Zudem wissen wir, dass sich der Stadtausbau mit veränderter Stellung Vespasiano Gonzaga Colonnas mehrfach wandeln wird, so dass es sich eindeutig um eine sukzessive Anpassung handelt und keine einem „Mastermind“ entsprungene geniale Idee, die keiner Verbesserungen bedurfte. Auch die Tatsache, dass der Stadtbau ganze zehn Jahre ohne Vespasiano Gonzaga Colonna voranschreitet und durch Giovan Pietro Botazzo³⁷⁹ als Bauleiter beaufsichtigt wird³⁸⁰, scheint hinter dieser Formulierung zu verschwinden. Dennoch ist es richtig, das persönliche Interesse und Wissen Vespasiano Gonzaga Colonnas zu benennen. Zum einen geht dies auf die Umstände der Zeit zurück, deren ständige Kriege – sei es

³⁷⁶ Kruft, *Städte in Utopia* (1989), S. 37 und Confurius, *Sabbioneta* (1990), S. 114.

³⁷⁷ Von 1546 bis 1569 ist Honorato Juan Tristull (1507-?) als Lehrer für die Bereiche von Mathematik und Architektur für Philipp II. belegt, an dessen Unterricht auch Vespasiano Gonzaga Colonna als Ehrenpage Philipps II. teilnahm. Durch die Feldzüge 1552-1557 sind auch praktische Erfahrungen mit fortifikatorischen Anlagen zu rekonstruieren. Nach 1559, also bereits bei den ersten Baumaßnahmen in Sabbioneta, ist Girolamo Cataneo (aktiv zwischen 1540–1584) in den Diensten Vespasiano Gonzaga Colonnas belegbar. Cataneo, der eine absolute Instanz in fortifikatorisch-militärischen Architekturen darstellte, beriet Vespasiano Gonzaga Colonna beim Bau der Maueranlage und der Stadttore für Sabbioneta. Jener erwähnt seinen berühmten „Schüler“ und Dienstherren in seinem 1564 erschienenen Traktat „*Arte militare*“. Die Informationen zu Cataneos Beschäftigung bei Vespasiano Gonzaga Colonna stammen aus: Loredana Olivato, „Cattaneo, Girolamo“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22 (1979). Die weiteren Informationen sind der Studienarbeit Arthur Benischs entnommen. Benisch, *Sabbioneta* (2001), S. 5 und wurden eigenständig um Zunamen und Lebensdaten ergänzt.

Auf die Verbindung mit Cattaneo geht auch Tauber ein, setzt diese allerdings als allgemein bekannt voraus. Tauber, *Idealstadtgründer* (2018), S. 39.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Wulz benennt in ihrer Arbeit noch Girolamo Cattaneo als Bauingenieur. Wulz, *Galleria* (2006), S. 11.

³⁸⁰ Helmenstein, *Vespasiano Gonzaga* (2019), S. 22.

zwischen den Feudalstaaten oder handelte es sich um die Kriege gegen die Osmanen, – neue Befestigungsmodelle erforderlich machten, um die Bevölkerung vor akuten Angriffen oder in Friedenszeiten vor marodierenden Söldnereinheiten zu schützen. Zum anderen wurden fachspezifische Kenntnisse von den *Condottieri* erwartet, um adäquate Bauformen zu ersinnen, die diese als Militäringenieure sowie Belagerungstechniker auswiesen³⁸¹. Für Sabbioneta sind beide Faktoren ausschlaggebend gewesen. Vespasiano Gonzaga Colonna verpflichtete sich sowohl der Sicherheit seiner Untertanen und konnte ebenso erste Erfahrungen einbringen, die er in Kriegen gesammelt hatte. Zudem konnte er sich auf seine Ausbildung in Valladolid besinnen. Im Fortgang der insgesamt dreißigjährigen Bauzeit der Stadt kann Vespasiano Gonzaga Colonna dann zunehmend eigene Erfahrungswerte und Expertise aus seinen Aufträgen zur Fortifikation spanischer Städte einbringen³⁸², die allerdings bei den ersten und grundlegenden Stadtbauplänen noch nicht existierten. Die Umsetzung der einzelnen Arbeiten liegt, neben Botazzos Aufsicht, in den Händen der Ausführenden. Besonders Paolo Tusardi, ein Maurer und Baumeister, spielt eine große Rolle beim Bau des Gartenpalastes sowie des *Palazetto del Cavalleggero* (1578)³⁸³, der sich südlich direkt neben dem *Palazzo Ducale* befindet und seinem Namen folgend einst die Unterbringung und Verwaltung der militärischen Einheit der Berittenen, also der Kavallerie, darstellte.

Traktat- und literaturbasiert entsteht mit Sabbioneta eine *urbs condita*, also eine gegründete Stadt³⁸⁴, die am Reißbrett geplant wurde. Sabbioneta wurde dabei bewusst mit bestimmten Stadtquartieren konzipiert. So entstand ein Stadtraum aus Zonen der Gerichtsbarkeit, des politischen Raums, und Orten für

³⁸¹ Sømmerlåtte, Stadttore Sabbioneta (o.A.), S. 18. Im Bezug auf Vespasiano Gonzaga Colonna schreibt Sømmerlåtte weiter: „Die erfolgreichen modernen Ritter passten sich den Umständen der Zeit an und waren Kanonengießer oder Festungsbaumeister wie Vespasiano Gonzaga [...]“.Ebd., S. 19.

³⁸² Forster, Rocca to Civitas (1969), S. 9.

³⁸³ Ferrari-Bravo, Guida Lombardia (1999), S. 813.

³⁸⁴ Die Gründung der Stadt ist auch deutlich durch Unterlagen der Zeit zwischen 1557 und 1558 nachzuvollziehen. Nennt ein Brief der ersten Ehefrau Vespasiano Gonzaga Colonnas, Diana di Cordona, den Ort noch *fortezza di Sabbioneta*, so beginnt im Folgejahr Vespasiano selbst es mit *città* zu benennen. Forster, Rocca to Civitas (1969), S. 12.

ökonomische Faktoren und soziales Leben³⁸⁵. In drei Bauphasen entsteht aus einer einstigen Garnisonsstadt, deren Mauer der prägende Faktor war, ein komplettes Regierungsgefüge eines Fürsten mit urbaner Ausrichtung. Diese Entwicklung, die sich über Jahrzehnte ausdehnt, wird den Lebensphasen Vespasiano Gonzaga Colonnas entsprechend angepasst. Die folgende Gliederung der Bauvorhaben in Phasen folgt diesen Lebensphasen des Herrschers und wird aufzeigen, dass sich Planänderungen ergaben, die zu Umformungen in Stadtbild und der Errichtung von Monumenten führen. Gleichzeitig sollte nicht übersehen werden, dass, trotz Phasen der Abwesenheit, der Stadtbau ununterbrochen voranschreitet und auch Innenraumdekorationen, die in der vorliegenden Arbeit nicht fokussiert werden, fortlaufende Arbeiten sind, die über die reine Errichtung der Gebäude hinausreichen. Die Schnitte im Zeitstrahl sind demnach nicht als absolut zu verstehen, es lassen sich allerdings Entwicklungsprozesse nachvollziehen, die zur Entscheidung zu dieser Einteilung führen.

5.1 Die erste Bauphase

Die erste Phase ist mit dem Beginn der Fortifikation des Areals um die *Rocca* ab 1554 bis zu der Abreise Vespasiano Gonzaga Colonnas nach Spanien 1568 festzusetzen³⁸⁶. Ausgehend von der *Rocca* – also dem Castello – wird die Stadtmauer errichtet³⁸⁷. Angrenzend an den südwestlichen Quadranten wird ab 1554 weiter nördlich mit der Errichtung des innerstädtischen Herrscherpalastes und des *Palazzo della Ragione* begonnen. Der neue Herrschersitz war das erste Bauwerk der Stadt (1568 vollendet)³⁸⁸. Mit dieser Wahl wird deutlich, dass die Pläne von Vespasiano Gonzaga Colonna und seiner Architekten explizit programmatisch auf den Stadtgründer ausgerichtet sind. Die gesamte Stadt wird um dieses Gebäude konzipiert und jeder weitere Baukörper bezieht sich unumgänglich auf ihn, was ihn zum ideologischen *Nucleus* von Sabbioneta

³⁸⁵ dell'Aqua, *Il Principe* (1993), S. 40.

³⁸⁶ Forster, *Rocca to Civitas* (1969), S. 9.

³⁸⁷ Nach Helmenstein erfolgt der Bau dann in Uhrzeigersinn. Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 21.

³⁸⁸ Confurius, *Sabbioneta* (1990), S. 120.

stilisiert. Der Bau wird exakt an der rekonstruierten, durch das Horoskop bestimmten Ausrichtung der West-Ost-Achse der Stadt angelehnt und – durch eine Platzanlage vor dem Palazzo – freistehend errichtet. Dadurch konnte die durch Pieper angesprochene Herrscherinszenierung erfolgen, die es ermöglichte, den Sonnenverlauf der Geburtsstunde Vespasiano Gonzaga Colonnas derart nachzustellen, dass die aufgehende Sonne direkt auf den Palazzo schien³⁸⁹. Hier sollte sich der Herrscher, einem Idealfall folgend, seinem Volk auf einem Balkon im Piano Nobile präsentieren³⁹⁰. Ebenfalls ab 1554 begannen die Arbeiten am ersten Servitenkloster (1560/61)³⁹¹. Das vorherige Kloster wurde niedergelegt³⁹². Den Serviten wurde auch die Führung des „öffentlichen Hospitals“³⁹³ übertragen, das sich ebenfalls in diesem Stadtareal verorten ließ³⁹⁴. Zusammen mit der Errichtung des westlichen Stadtttores, der *Porta della Vittoria* (1560)³⁹⁵, und dem Bau der *Scuola di Latina e Greca Lingua* – bei Stallmann als „Accademia litterariam novam“ benannt³⁹⁶ – sind erste Baukörper und Funktionen für Stadtareale festgelegt³⁹⁷. Der große Platz vor dem Herrscherpalast, der auch *Piazza Maggior* genannt wurde, diente laut Confurius auch dem Markt³⁹⁸. 1557, als Vespasiano Gonzaga

³⁸⁹ Pieper, Fürstenbad (2017), S. 176f.

³⁹⁰ Pieper verweist zu Recht darauf, dass diese Inszenierung nur für den julianischen Kalender galt. Ebd., S. 175f. Deutlicher sollte hingegen darauf hingewiesen sein, dass die Lichtinszenierung beim Eintritt in den Palazzo vom, wie Pieper ihn bezeichnet, Erscheinungsbalkon höchst wahrscheinlich endete, da der Balkon früher mit Säulen versehen war, die einen Baldachin trugen, der dauerhaft errichtet gewesen sein dürfte. Somit kann der Lichteinfall nicht bis in das Rauminnere und die Raumfolgen vorgedrungen sein. Wie Heinrich richtig anführt, ist der heutige Balkon, wie wir ihn nun wahrnehmen, aber erst ein Bauelement der späteren Bauphase. Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 44.

Somit ist die Idee der Lichtinszenierung, basierend auf dem Kalendarischen Wechsel vom Julianischen auf den Gregorianischen nicht mehr für den eigentlichen Geburtstag nachzuvollziehen. Dementsprechend muss die Darstellung der Lichtinszenierung mit Präsentation auf dem Balkon als ein Ideal angesehen werden, das wahrscheinlich so nie erfolgte. Dass die Idee bei der Grundsteinlegung der Stadt allerdings mitschwang, ist dadurch nicht ausgeschlossen.

³⁹¹ Forster, Rocca to Civitas (1969), S. 19.

³⁹² Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 15.

³⁹³ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 117.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Sommerlâtte, Stadttore Sabbionetas (o.A.), S. 19.

³⁹⁶ Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 10.

³⁹⁷ Forster, Rocca to Civitas (1969), S. 9.

³⁹⁸ Confurius, Sabbioneta (1984), S. 125.

Colonna Sabbioneta verlässt, um nach Spanien zurückzukehren³⁹⁹, übergibt er die Bauleitung an Pietro Botazzo, der bis 1584 in Sabbioneta arbeiten wird⁴⁰⁰. Ab 1558 ist die Münze der Stadt in Betrieb und private Wohnquartiere werden von Vespasiano Gonzaga Colonna genehmigt⁴⁰¹.

Die offizielle Besiedelung Sabbionetas erfolgt per Dekret am 8. Oktober 1562⁴⁰². Erst nach 1565 wird die *Porta della Vittoria* mit ihrem architektonischen Schmuck versehen, kündigt dieser doch von Vespasiano Gonzaga Colonna als Marchese⁴⁰³.

5.2 Die zweite Bauphase

Mit der Erhebung in den Fürstenstand folgt in der zweiten Bauphase der Stadt eine erste Veränderung. Neben der Fertigstellung des *Palazzo Maggior* entsteht das *Casino*, auch *Palazzo del Giardino* genannt, als zusätzlicher innerstädtischer Ort des herrschaftlichen *Otium*⁴⁰⁴. Der *Palazzo del Giardino*

³⁹⁹ Die Arbeiten werden in den zehn Jahren seiner Abwesenheit langsamer voranschreiten als in den ersten elf Jahren und nach seiner Rückkehr werden standesgemäße Veränderungen stattfinden, die dem neuen Status als Herzog gerecht werden. Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 25.

⁴⁰⁰ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 114.

Laut Helmenstein ist Bottazzo, der hier mit dieser Schreibweise benannt wird, bereits seit Beginn der Arbeiten 1554 Bauleiter. Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 20.

⁴⁰¹ Confurius, Sabbioneta (1981), S. 685.

Anders als in Europa und auch in Mantua setzt Vespasiano Gonzaga Colonna auch stark auf eine bewusste Ansiedlung von Menschen jüdischen Glaubens und unterstützte die bestehende jüdische Gemeinde, die, neben einer Synagoge, das Recht zum Betreiben einer Druckpresse für hebräische Bücher erhielt. Confurius, Sabbioneta (1990) S. 117 und Confurius, Sabbioneta (1984), S. 105.

Die Presse wurde zwischen 1551 bis 1590 betrieben. Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 10. Im Gegenzug scheinen Kredite jüdischer Bankiers wahrscheinlich, die Vespasiano Gonzaga Colonna zur Realisierung seines Stadtprojektes benötigen konnte. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 106.

⁴⁰² Bei Pieper als Aufruf benannt. Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 19 und Sømmerlätte, Stadttore Sabbionetas (o.A.), S. 20. Am drastischsten schildert Confurius das Dekret: „Nach Sabbioneta zurückgekehrt, erließ [Vespasiano Gonzaga Colonna] 1562 Dekrete in denen er alle Bewohner der Umgebung verpflichtete, mit ihren gesamten Familien in der Neustadt zu siedeln. Für den Fall, daß jemand dieser Aufforderung nicht Folge leisten sollte, wird mit der Aberkennung sämtlicher Bürgerrechte und Privilegien und empfindlichen Strafen gedroht.“ Ebd., S. 61. Leider belegt Confurius diese Aussage nicht.

⁴⁰³ Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 21.

⁴⁰⁴ Rossi/Marchini, 'Grangia' a Villa Pasquali (1998), S. 55.

Verbunden war das Casino durch einen oberirdischen Laufgang, der in seinem Aufbau dem Corridor Grande sehr ähnlich war, mit der Rocca. Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 20. So war es Vespasiano Gonzaga Colonna möglich, ungestört vom Wohnsitz in das innerstädtische Otium zu gelangen, in dessen Gärten auch exotische Tiere gehalten wurden

folgt dem Typus der in der Poebene verbreiteten *Villa Pseudo-Fortificata*⁴⁰⁵. Hierin ist eine stärkere Ausrichtung des Stadtprogramms auf den Fürsten zu erkennen als in der ersten Bauphase, die eher auf die Ansiedlung und Grundversorgung einer „funktionierenden“ Stadt – also eines reibungslosen Alltages zwischen Herrscher und Volk – ausgerichtet war. Auch das Osttor, die *Porta Imperiale*, und der *Corridor' Grande*, der heute im Allgemeinen als *Galleria* bezeichnet wird, werden errichtet⁴⁰⁶. Dieser Bau muss vor dem Hintergrund ähnlicher Bauvorhaben wie zum Beispiel der Galerie in Fontainebleau und den Florentiner *Uffizien* gesehen werden und als Anspruchsfaktor Vespasiano Gonzaga Colonnas aufgefasst werden, der sich damit an die monumentalen Bauprojekte der europäischen Herrscherfamilien anschließt. Gleichzeitig sind mit der Fertigstellung des *Palazzo Maggior'* und dem Baubeginn des *Palazzo del Giardino* auch die zwei großen Platzanlagen der Stadt definiert, die sich vor den herrschaftlichen Bauten verorten lassen. Hier, zwischen *Castello*, *Gartenpalast* und *Corridor' Grande* erstreckte sich die größere der zwei Platzanlagen. Die sogenannte *Piazza d'Armi* verweist mit ihrem Namen bereits auf die Funktion des militärischen Versammlungsplatzes. Zudem wird das entstandene Straßennetz in dieser Phase gepflastert⁴⁰⁷, was von der zukünftigen Ausrichtung auf Repräsentationszwecke zeugt.

5.3 Die dritte Bauphase

In den 1580er Jahren findet die dritte und letzte Bauphase in Sabbioneta statt. Vespasiano Gonzaga Colonna ist mittlerweile längst wieder nach Sabbioneta zurückgekehrt und wird im Laufe des Jahrzehnts auch den Tod seines Erben Luigi beklagen müssen. Es wird der Bau der *Chiesa dell'Incoronata* in Auftrag

Grötz, Saletta di Enea (1993), S. 173. Bei Prüfung der Quelle allerdings zeigt sich, dass in Sabbioneta am 22. Oktober 1589 Hirsche und Damhirsche auf Wunsch Vespasiano Gonzaga Colonnas angeliefert wurden. de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 355. Vermutlich steht dies in Zusammenhang mit einer Jagd, wenn man den Zeitpunkt des Jahres betrachtet.

Die Menagerien und Tiergehege mit eher als exotisch zu bezeichnenden Tiere waren hingegen in Bozzolo zu finden. „Vi [a Bozzolo] fece anco un barco [Parco], del circuire di due miglia, murato intorno, avendolo empito di bestie selvatiche di varie sorti“. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 72f.

⁴⁰⁵ Helmenstein, *Holzgesimse* (2014), S. 55.

⁴⁰⁶ Confurius, *Sabbioneta* (1981), S. 685.

⁴⁰⁷ Ebd.

gegeben, die auch das Mausoleum Vespasiano Gonzaga Colonnas sowie einiger seiner Familienangehörigen sein wird, was in 7.3.1.2 noch vertieft werden wird. Der oktagonale Baukörper, der in seiner Form das Motiv antiker Mausoleen aufnimmt⁴⁰⁸, war zugleich die Kirche des Servitenordens der Stadt. Zudem wird 1588 das Theater errichtet. Einflüsse dafür sind das *Teatro dei Medici* und des *Teatro Olimpico* in Vicenza, das in Vincenzo Scarmozzi (1548–1616) denselben Architekten wie Vespasiano Gonzaga Colonnas Bau findet⁴⁰⁹. Weitere Arbeiten belaufen sich auf dekorative Gestaltungen und Platzausstattungen. Als bedeutendste Dekorationen darunter sind die sogenannte „Minervasäule“ (siehe 7.1) und die Bronzeskulptur, die Leone Leoni für Vespasiano Gonzaga Colonna fertigt (siehe 7.3) hervorzuheben.

Zusammenfassend lässt sich über den Bau Sabbionetas, der hier nur angerissen werden konnte, sagen, dass in drei Bauphasen zunächst die Formierung einer funktionstüchtigen Stadt erfolgte, die innerhalb von schützenden Mauern Bürgern Wohn- und Arbeitsraum bot, Kirchen und Klöster hatte, die auch Funktionen für die Bürgerschaft übernahm und neben dem *Castello*, das zunächst Wohnsitz des Herrschers war, einen neuen *Herrscherpalast* als Arbeitsrefugium und neuen innerstädtischen Wohnraum des Herrschers enthielt. Zudem war mit dem *Palazzo della Ragione* ein juristischer Ort geschaffen und mit der *Scuola* – oder Akademie – ein Ort der Bildung entstanden. Durch Münze und Druckerei war Sabbioneta autark von anderen Städten wie Mantua oder Ferrara. Mit einer judenfreundlichen Haltung konnte Vespasiano Gonzaga Colonna zudem auf finanzielle Unterstützung hoffen.

Nach Vespasiano Gonzaga Colonnas Rückkehr als Fürst entstehen die neuen privaten Wohneinheiten und Sammlungen wie der *Palazzo del Giardino* und der

⁴⁰⁸ Ebenso kann man in der Planung der Kirche einen weiteren Anklang an Alberti suchen. Dieser hatte in Santa Annunziata in Florenz für Ludovico Gonzaga eine Grablege entworfen, da die Stadt Florenz Ludovico verpflichtet hatte, sein Condottiere-Salär innerhalb der Stadt einzusetzen und nicht in Mantuaner Bauvorhaben einzubringen. Der Zentralbau Albertis greift dabei den damals für antik gehaltenen Tempel der Minerva Medicea in Rom auf. Grötz, Sabbioneta (1993), S. 105.

⁴⁰⁹ Confurius, Sabbioneta (1981), S. 685.

Corridor' Grande. Mit dem Theater und der Grablege werden sowohl Pläne für das urban-höfische Leben als auch die Beisetzungsstätte des Fürsten angelegt. Es ergibt sich daraus eine ideelle Dreiteilung der Stadt, die Überlappungspunkte besitzt⁴¹⁰. So bilden in der fertiggestellten Stadt das *Castello*, der *Palazzo del Giardino* und der *Corridor' Grande* die Rückzugs- und Wohnorte für den Herrscher. Der Komplex um den Herrscherpalast, die *Chiesa dell'Incoronata* und den *Palazzo della Ragione* bestimmt das öffentliche Leben. Das letzte Drittel wird durch die privaten Wohnhäuser und Arbeitsstätten definiert. Im Theater überschneiden sich der öffentliche Raum und Privatraum des Fürsten und auf der *Piazza Maggior'* überschneiden sich durch die *Chiesa Santa Maria Assunta* der Raum des öffentlichen Lebens, des Hofes und der Bürger.

Für die Zeitgenossen auffällig muss neben den Inschriften an den Stadttoren auch die sukzessive Zurschaustellung von Bauelementen wie Türmen, die an die Herrscherbauten addiert oder ergänzt werden⁴¹¹, sowie die Bestückung des Castellos und der Bastionen mit Kanonen⁴¹², gewesen sein, die in der Folge anhand der Beschreibung der einzelnen Baukörper Vertiefung erfahren.

5.4 Die Funktionen einzelner herrschaftlicher Gebäude und Sammlungsräume der Stadt

Das Teilkapitel befasst sich nun vertiefend mit den einzelnen herrschaftlichen Bauten in Sabbioneta, um darzustellen, wie sich die Stadt, gebunden an den stetigen Aufstieg Vespasiano Gonzaga Colonnas, zur Residenz formt.

5.4.1 Palazzo Ducale (1554–1568 und 1577–1590)

Wie bereits angerissen, ist der *Palazzo Ducale*⁴¹³ (Abb. 73) oder *Palazzo Maggior'*⁴¹⁴, wie er zuerst hieß, eines der ersten Bauprojekte, die Vespasiano

⁴¹⁰ Nach Forster, Rocca Civitas(1969), S. 25ff.

⁴¹¹ 1586 Palazzo Ducale, 1587 Castello. Affò, Vespasiano (1780), S. 328 und 331ff.

⁴¹² Sabbioneta erhält 82 bronzene Kanonen unterschiedlicher Größe für die Bastionen und 15 Kanonen aus Eisen, die auf dem Castello positioniert wurden. Mehr zu den 82 Kanonen in Kapitel 3.

⁴¹³ Über den Architekten ist wenig bekannt. Während sich Confurius 1984 noch für die Möglichkeit stark macht, dass es sich um das Bruderpaar Tusardi handelte, schreibt er 1990,

Gonzaga Colonna in Sabbioneta ausführen lässt. Die Entstehung des neuen, zeitgenössischen Sitzes der Macht in der Stadt, losgelöst von den Wohnräumen des Vierturmkastells, folgt, wie dargelegt, einem zeitgerechten Schema. Bauen und Sammeln entsprachen der fürstlichen Prädiktion. Hier erscheint Vespasiano Gonzaga Colonna nicht geringer als die anderen Herrscherfamilien Italiens, wie die Medici, Este oder Farnese⁴¹⁵. Angesichts der zunächst eingeschränkten Macht bei Baubeginn der Garnisonsstadt genügte es, einen modernen herrschaftlichen Anspruch im Stadtzentrum mit einem kleineren Gebäude zu präsentieren, das einige administrative Funktionen vereinte und wohl eher den Nutzen eines *Casinos* für Vespasiano Gonzaga Colonna hatte⁴¹⁶.

Der Baukörper, der das erste Gebäude der Stadt sowohl an Bedeutung als auch an zeitlicher Errichtung bildet, entstand in seiner ersten Form zwischen den Jahren 1554 und 1568⁴¹⁷, ab 1577 werden Veränderungen ausgeführt⁴¹⁸. Heute ist der erste Komplex, der *Palazzo Maggior*⁴¹⁹, als Vorderbau des Palazzo zu benennen⁴²⁰. Eine fünfsichtige Schaufront bildet sich zur Piazza aus (Abb. 74). Dabei öffnen sich im Erdgeschoss fünf Loggiabögen, die zunächst ohne Balustrade ausgestaltet waren⁴²¹. Im ersten Stock, dem *Piano Nobile*, werden die Loggiabögen mit je einem hochrechteckigen Fenster bekrönt. Sie sind mit weißem Marmor gerahmt⁴²² und enthalten, genau wie zwei

dass der Architekt unbekannt sei. Vergleiche hierzu Confurius, Sabbioneta (1984), S. 147 und Confurius, Sabbioneta (1990), S. 120.

Durch Helmenstein nachzuvollziehen ist die Arbeit Paolo Tusardis, der bei Arbeiten am Casino beteiligt war und hier als „Maurer und Baumeister“ vermerkt ist. Helmenstein erwähnt, dass der Nachweis Tusardis auf einem Dokument im Archivio di Stato di Piacenza: ASPc, Notarile, rog. Pietro Grassi, 8 marzo 1562 basiert, für dessen Auffinden sie Giovanni Sartori kollegial dankt. Helmenstein, Schutzbau (2018), S. 85 und 88.

⁴¹⁴ Confurius, Sabbioneta (1984), S. 147.

⁴¹⁵ Wulz, Galleria (2006), S. 19.

⁴¹⁶ Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 29.

⁴¹⁷ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 43.

⁴¹⁸ Die Arbeiten betreffen Erweiterungen, die einen Turm enthielten, sowie den Palazzo zu einer Vierflügelanlage um einen Innenhof anwachsen ließen. Die neuen Räume erhielten einen Ehrensalon für den Herzog von Alba. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 147.

⁴¹⁹ Helmenstein, Vespasiano (2019), S. 20.

⁴²⁰ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 43.

⁴²¹ Die Balustraden werden erst 1590 hinzugefügt. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 147.

⁴²² Diese Fenstergestaltung erinnert an römische Baukörper wie den Palazzo Farnese. Heinrich, Sabbioneta (1999), S.44.

Wappenschilder, die ebenfalls im *Piano Nobile* an den Gebäudeecken angebracht sind, die Inschrift „VESP.D.G.DUX SABLON I“ (Abb. 75), die Vespasiano als ersten Herzog Sabbionetas ausweisen⁴²³ und die selbstverständlich ebenfalls Additionen der späten Jahre der Stadt sind. Abwechselnd sind die Fensterrahmen mit Dreiecks- und Segmentbogengiebeln nach oben abgeschlossen, wobei es sich um drei Dreiecksgiebel und zwei Segmentbögen handelt. Mittig über den Abschlüssen sind fünf Konsolen angebracht, die mit fünf Marmorbüsten römischer Kaiser bestückt waren⁴²⁴. Zentrier im *Piano Nobile* befindet sich der Erscheinungsbalkon⁴²⁵. Ebenfalls in der Mittelachse gelegen, bekrönt ein hoher, nachträglich errichteter⁴²⁶ Altan den Bau⁴²⁷, der Vespasiano Gonzaga Colonna einen Blick über die fertiggestellte Stadt bot⁴²⁸. Mit dem turmartigen Element wird der Baukörper mit einem Herrschaftszeichen versehen, das ihn von den anderen Baukörpern der Stadt hervorhebt und eine optische Verbindung zum Castello herstellt, das die Stadt sicherlich ebenfalls überragte. Die Ausgestaltung der Putzrustika soll nach Heinrich optisch einen Anschluss an den Mantuaner *Palazzo del Te* ergeben⁴²⁹ (Abb. 76). Die Fassade des *Piano Nobile* war ursprünglich vermutlich mit Chiaroscuro-Malereien überzogen⁴³⁰.

⁴²³ Ebd.

Auch diese sind spätere Additionen an den einstigen Palazzo Maggior’.

⁴²⁴ Aus den Tourismusunterlagen zum Palazzo Ducale, hg. von Assisazione Pro Loco IAT Ufficio del Turismo, Sabbioneta 2013.

⁴²⁵ Dieser war einst mit Bronzesäulen bestückt, die einen Baldachin trugen. Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 44.

Grötz weist darauf hin, dass der steinerne Balkon allerdings erst 1588 errichtet wird. Grötz, Sabbioneta (1993), S. 101.

⁴²⁶ Der Altan wird 1586 errichtet. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 147.

⁴²⁷ Der Altan wurde einst von zwei spitzen Türmchen flankiert. Heinrich, Sabbioneta (1999), S.45.

⁴²⁸ Bereits Alberti formulierte, dass „[d]en Palast ein Turm überragen [wird], wodurch die Bewegung jedes Einzelnen sofort umso sicherer bemerkt wird“. Ebd., S. 46.

⁴²⁹ Ebd., S 44.

⁴³⁰ Weder die Girlanden noch die Trophäen oder Grottesken sind erhalten Ebd.

Confurius führt zudem an, dass das Werkeverzeichnis zu Bernadino Campi eine Madonna mit Kind in der Nähe der Attika auf die Fassade verzeichnet. Michelangelo Veronese solle zwei Engel gemalt haben, die das Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas gehalten hätten. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 147.

Heute sind im Putz der Fassade eindeutig Reste von Malerei zu erkennen, die sogar auf figurative Personen wie Engel hindeuten könnten. Leider liegen bisher keine Untersuchungen zu diesem Sachverhalt vor.

Die Funktion des Regierungspalastes in der Stadt, wenn er auch zunächst sehr geringen Platz bot und auch in seiner vollendeten Form bescheidene Ausmaße einnahm, waren vielfältiger, als es bei Pieper zunächst den Anschein hat, wenn jener schreibt, dass der Palazzo so klein dimensioniert sei, da er nur die legitimatorischen Funktionen der Residenz für Vespasiano Gonzaga Colonna enthielt. Dies ist richtig, dennoch gilt dies nur für die erste Bauphase und die Funktion des *Casino* als herrschaftliches *Otium*, was nicht übersehen sein sollte. Zum Ende des Stadtausbaus hingegen ist der Bau, erweitert zum Palazzo Ducale, mit diversen Funktionen versehen. Neben den repräsentativen Räumlichkeiten, dem *Thronsaal* und dem *Studiolo*, wurden auch das Herrscherappartement und ein für damalige Verhältnisse sehr modernes Bad untergebracht (Abb. 77). Mit dem Altan war eine Kontrollfunktion für die Stadt versehen. Des Weiteren zeugt ein eventuell für den dritte Herzog von Alba reservierter Raum von Platz für Staatsgäste⁴³¹. Durch die Chronik de'Dondis lässt sich auch ein Ball im sogenannten „salon de cavalli in palazzo“ nachweisen, was höfische Festveranstaltungen belegt⁴³².

Das Gebäude war mit Fresken und Tapeten ausgestaltet und muss zahlreiche Gemälde enthalten haben, wie selbst das Inventar von 1689⁴³³ noch belegt. Außerdem sind hier die dynastischen Zyklen zu verorten, die in dieser Arbeit behandelt werden. Im *Studiolo* ist eine Münzsammlung zu vermuten, ebenso wie kleinere Objekte, wie es aus anderen *Studioli* geläufig ist, und im

⁴³¹ Die Zuschreibung des Raumes, der auch als Sala d'Oro bezeichnet wird, ist nicht gesichert und führt in der Forschung zu widersprüchlichen Ergebnissen. Diese Arbeit geht in Unterkapitel 6.3.2 vertiefend auf die Zuschreibungsproblematik ein.

⁴³² Nota come l'anno 1590 al tempo del carnevale per quindici giorni fu molta allegrezza in Sabbioneta et fu che l'eccellentissimo signor duca fece ballare nel salon de cavalli in palazzo et sempre lui fu presente et l'eccellentissimo signor principe di Stigliano et l'illustrissimo signor Giulio Cesare da Pomponesco con le sue consorti et molti altri gentilhomini et gentildonne, sopra le quali feste vi si fece diversi ballini et moresche ne quali in parte anch'io Niccolò Dondi ero occupato." de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 359.

⁴³³ Archivio di Stato di Mantova, Archivio notarile Oldroandi, 23. Juni 1689, o.S.

Das Inventar stammt aus dem 17. Jahrhundert und zeigt damit eventuell nur noch Reste der einstigen Ausstattung an. Jedoch ist dies noch ausreichend, um einen Eindruck von der einstigen Fülle an Kunstwerken und Kulturgütern zu erhalten, die den Palast geziert haben mögen.

Appartamento befand sich die zweigeschossige Bibliothek⁴³⁴ Vespasiano Gonzaga Colonnas⁴³⁵. Durch ein Inventar, das sich in Guastalla befindet, konnte jene rekonstruiert und auf etwa 450 Bücher und Manuskripte beziffert werden⁴³⁶. Darunter befand sich auch eine Vitruvsausgabe⁴³⁷, so dass es evident ist, dass Vespasiano Gonzaga Colonna auch die vitruvianischen Konzepte und Ideen zu Architektur und Städtebau kannte. Denunzio beschreibt für den Bestand hauptsächlich Werke die der Mathematik, Geometrie und Wissenschaft zuzuschreiben sind⁴³⁸. Es ließen sich aber auch weitere antike Schriften wie *Caesars Commentari*, *Tacitus Annalen und Historien* und Suetons *De vita Caeasarum*, die auch die Vita des antiken Kaisers Vespasianus enthielt, auf die sich Vespasiano Gonzaga Colonna zunehmend in Bildprogrammen in Sabbioneta beziehen wird, gefunden werden, die seinen Anspruch als Humanisten untermauern⁴³⁹. Auch in Neapel können Teilbestände Vespasiano Gonzaga Colonnas *Libreria Piccola*⁴⁴⁰ nachvollzogen werden. Nach dem Erbe siedelten die Bände wohl mit Isabella Gonzaga und Luigi Carafa über Mailand

⁴³⁴ Die Bibliothek könnte in einem Zusammenhang mit der Bibliothek des Escorial stehen, dessen Bau in die Zeit fällt, in der Vespasiano Gonzaga Colonna auch in Spanien ist und somit in engstem Kontakt mit Philipp II. stand. Pieper, Fürstenbad (2017), S. 180. Generell sollten die Bauprojekte des Escorial und Sabbionetas immer in einem Austausch der beiden Protagonisten verstanden werden.

⁴³⁵ In seinem Testament bestimmt Vespasiano Gonzaga Colonna, dass seine Bibliothek aufgeteilt wird, so solle der als Große Bibliothek bezeichnete Teil an die Mönche des Servitenordens gelangen, die Kleine Bibliothek an seinen Schwiegersohn vererbt werden. „Elascio per amor di Dio, ed a beneficio, ed utilità del Monastero di detti Padri de'Servi di Santa Maria dell'Incoronata, ed acciò possino mantenersi in detto Convenio Religiosi dotti, e letterati, ed abbiano comodità di studiare, tutta la mia Libreria grande, che ho nel mio Palazzo di Sabbioneta, ad atto della quale voglio che ne sia fatto l'inventario nella consegna, che si farà à detti Padri minutamente d'uno in uno per mano di pubblico Notaro, con condizione però, che mai per alcun tempo non possa essere trasportata detta Libreria ne in tutto, ne in parte, neanche un libriccolo d'essa fuori di Sabbioneta sotto qualsivoglia precesto senza licenza della mia Errede, e de'suoi Successori, e della Comunità di Sabbioneta così Civili, come de'Rurali, e suoi Masssari; e Contraffacendo essi Padri a questa mia volenta, dichiaro che queso Legato si applichi ad altri Conventi ad aròitrio de'miei eredi. [...] Item lascio all'Eccellentissimo Signor Don Luigi Carrafa della Mara mio Genero diletteissimo la mia Libreria piccola, la quale ha in Palazzo appresso la Camera mia, e dove mi ritovo di presente.“ Affò, Vespasiano (1857), S. 117– 118. Die Große Bibliothek verortet Denunzio heute in Casalmaggiore. Denunzio, *Libreria Piccola* (2013), S. 57.

⁴³⁶ Nach Brown: Guastalla, Biblioteca Maldotti, Fondo Gonzaga 91/3. Brown, *Libraries* (2011), 122f.

⁴³⁷ Tauber, *Idealstadtgründer* (2018), S. 39 und Denunzio, *Libreria Piccola* (2013), S. 55.

⁴³⁸ Denunzio, *Libreria Piccola* (2013), S. 57.

⁴³⁹ Tauber, *Idealstadtgründer* (2018), S. 48.

⁴⁴⁰ Der Begriff stammt bereits aus dem Testament Vespasiano Gonzaga Colonnas. Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 118.

und andere Orte sowie über die Folgegeneration mit Anna Carafa nach Neapel um. Die betreffenden Bände sind einheitlich in rotem Leder gebunden und mit Goldschnittelementen gestaltet. Das Cover wurde mit dem Wappen des Herzogs von Medina la Torres verziert⁴⁴¹, dem Ehemann Anna Carafas. Einige Frontispize allerdings schmückt das *Libertas-Wappen* Vespasiano Gonzaga Colonnas mit der Beischrift „VESPASIANI D.G. DUCIS SABLONETAE I“⁴⁴²(Abb. 78).

5.4.2 Castello

Die *Rocca*, auch *Castello* genannt, die erst 1796⁴⁴³ abgetragen und das Areal eingeebnet wurde⁴⁴⁴, entsprach dem in der Lombardei und Poebene geläufigen Typus von Vierturmkastellen⁴⁴⁵. Es fungierte in mehrerlei Hinsicht als Instrument der Herrschaftsrepräsentation in Sabbioneta. Zum einen wurde ein dynastischer Anspruch auf das Lehen propagiert, der Vespasiano Gonzaga Colonna als rechtmäßigen Erben auswies. Seit dem Trecento existierte hier eine Rocca. Unter Lodovico (Ludivico) Gonzaga (1481–1540), dem Großvater Vespasiano Gonzaga Colonnas und Grafen von Sabbioneta und Rodigo, wird die Anlage zum Vierturmkastell erweitert⁴⁴⁶, um sie als Residenz zu nutzen⁴⁴⁷. Neben dieser historisch-dynastischen Dimension erfüllte der Bau aber auch die traktatgebundenen Voraussetzungen für eine ideale Stadt. Zunächst fungierte das *Castello* auch als einziger Herrschaftssitz bei dem Bau der neuen Stadt, bis ein Umzug Vespasiano Gonzaga Colonnas in den neuen *Palazzo Maggior*

⁴⁴¹ Denunzio, Libreria Piccola (2013), S. 54.

⁴⁴² Ebd., S. 55.

⁴⁴³ Nach Helmenstein erfolgt die Niederlegung bereits 1794. Sie bezieht sich auf Ennio Asinaris Anhang „Appendice“, in: Sabbioneta. Guida storico-artistica, hg. von Catullo Semeghini, Mantua 2002, S. XI-XII. Helmenstein fasst zusammen, dass „der Abriss der Armeria nicht unumstritten war, da der Sabbionetaner Bevölkerung bereits zu dieser Zeit bewusst war, dass die ‚Bellezza della piazza del Castello‘ damit entstellt würde.“ Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 39. Der Abriss des Corridor vers’il Castel erfolgte nach Helmenstein 1793 unter österreichischer Verwaltung. Ebd.

⁴⁴⁴ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 118.

Heute befinden sich auf dem Areal eine Schule sowie ein Tennisplatz.

⁴⁴⁵ Vergleichsbeispiele können z.B. im Castello San Giorgio in Mantua gesehen werden oder dem Castello Estense von Ferrara. Bei beiden können bis heute auch die Wassergräben nachvollzogen werden, wie man es sich auch für das Castello von Sabbioneta vorstellen muss.

⁴⁴⁶ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 9.

⁴⁴⁷ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 111.

überhaupt möglich war und diente ihm und seiner ersten Frau als Wohnsitz⁴⁴⁸. Auch in der Folge scheinen die Frauengemächer weiterhin im *Castello* untergebracht gewesen zu sein⁴⁴⁹, da vom Palazzo lediglich Informationen für das Herrscherapparatmento vorliegen. Sowohl Tochter Isabella wie auch die dritte Ehefrau Margherita Gonzaga lebten, wenn sie in Sabbioneta waren, wohl in der einstigen Burg.

Es ist anzunehmen, dass sich hier diverse Kunstwerke und Sammlungen verorten ließen, über deren einstigen Zustand und Verbleib keine weiteren Informationen vorliegen. Überliefert ist lediglich die Existenz einer „*Armeria*“ im Bereich des „*Corridore vers'il Castel*“⁴⁵⁰. Damit ist ein Gebäudeteil gemeint, der eine Verbindungsfunktion vom Gartenpalast zum *Castello* hatte und der heute nicht mehr existiert. Confurius sieht hierin die Funktionen des Zeughauses und der Waffensammlung der Stadt⁴⁵¹, definiert diese inhaltlich aber nicht genauer. Mit dem Begriff der *Armeria* könnten allerdings nach meiner Vorstellung auch die aktiv genutzten Waffen und Rüstungen der Stadt zu verstehen sein und nicht die herrschaftlichen Rüstkammern. Damit würden die von Helmenstein angegebenen Funktionen – Waffen- und Munitionslager⁴⁵² –, die von de'Dondi⁴⁵³ stammen, als Materiallager zu verstehen sein und nicht als repräsentative Rüstkammern wie in Ambras. Genauer wird auf diese Thematik in 6.4.4 eingegangen werden. Ähnlich dem Unterschloss von Ambras wurde auch der *Corridor vers'il Castel* im obersten Geschoß, er war wohl zweistöckig wie der Gartenpalast, als Getreidespeicher genutzt⁴⁵⁴.

5.4.3 Palazzo del Giardino (ab 1578/1580–1588)

⁴⁴⁸ Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019), S. 20.

⁴⁴⁹ Nach Grötz sind [im Rest der höfischen Gebäude] keine Frauengemächer zu verorten. Grötz, Sabbioneta (1993), S. 12.

⁴⁵⁰ Zusammen mit dem Corridor piccolo, der heute noch erhalten ist und im Westen an den Gartenpalast anschließt, bildete der Corridor vers'il Castel den Komplex der Corridor del Casin. Die Namen sind zitiert nach Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 37.

⁴⁵¹ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 118.

⁴⁵² Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 40.

⁴⁵³ Bei de'Dondi heißt es: „L'eccellentissimo signor duca ha mettere il mese di giugno 1589 sale per monitione nelle camere che sono sotto il corridore verso il castello.“de'Dondi, Diario 1580–1600 (1857), S. 348.

⁴⁵⁴ Zur Nutzung, auch im weiteren Verlauf, siehe Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 40.

Der Bau des Gartenpalastes wurde ebenso wie die Erweiterungen des *Palazzo Maggior'* zum *Palazzo Ducale* durch die Erhebung in den Herzogenstand 1577 ausgelöst⁴⁵⁵ (Abb. 79). Auf Grund der neuen gesellschaftlichen Position wird es notwendig, die einstige Garnisonsstadt, die mit geringeren repräsentativen Aufgaben verbunden war, zu einer herzoglichen Residenz auszubauen. Die Residenzstadt sollte nun auch eine repräsentative Villa mit Gartenanlagen, Brunnen und Grotten als Bereich des *Otium* für den Herrscher erhalten. Als geeignetes Areal zeichnete sich der südliche Stadtbereich aus. In der Nähe des *Castello* befand sich seit Stadtbaubeginn lediglich ein zweigeschossiges, aber kleines Haus, das durch Baubefunde nachweislich in den neuen Gartenpalastbau integriert wurde⁴⁵⁶. Das kleine Haus hatte zuvor die Funktion eines Schutzbaus, in dem ein Bauleiter oder der bereits erwähnte Maurermeister Tusardi gewohnt haben könnte und das mit seiner Position maßgeblich unterstützend für Vermessungen der Stadt genutzt wurde, da es eine vermittelnde Position in der Nord-Ost- und Süd-West-Achse innehatte. Wie Helmenstein ausführt, wird dieser einstige Schutzbau in das neue Casino „inkorporiert“ und jenes wird nun als vollwertiger, standesgemäßer Baukörper für die privaten Lustbarkeiten des Herzogs errichtet. Damit übernimmt der *Palazzo del Giardino* die Funktion der *Villa Suburbana* und steht in einem gedanklichen Zusammenhang mit dem Mantuaner *Palazzo del Te*⁴⁵⁷. Der Bau sollte zunächst wohl auch freistehend errichtet werden⁴⁵⁸. Ausgestattet war er im *Piano Nobile* unter anderen mit einem aufwändig und kostspielig gestalteten Spiegelsaal, der an den Wandflächen mit Jagdszenen ausgestattet wurde, die den Raum thematisch mit dem Garten verbinden sollten. Dazu passt auch die Ansiedlung von Rotwild, das Vespasiano Gonzaga Colonna in der Nähe gehalten haben muss und das als lebendige Weiterführung der Kulisse in einen Sinnzusammenhang zu bringen ist. Das vom Spiegelsaal hinabführende Treppenhaus sowie Bereiche des unteren Geschosses, das in den Garten führt,

⁴⁵⁵ Ebd., S. 29.

⁴⁵⁶ Sieh hierzu Ebd., S. 29ff. und Helmenstein, Schutzbau (2018).

⁴⁵⁷ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 123.

⁴⁵⁸ Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 33.

sind mit einem üppigen Efeumotiv geschmückt, das wie eine Laube anmutet⁴⁵⁹. All diese immerwährenden Gartendarstellungen machen es nachvollziehbar, dass der Palast anfangs auch als *Palazzo Giacinto*⁴⁶⁰ – als Hyazinth⁴⁶¹ – bezeichnet wurde. Der Garten als weiteres Betätigungsfeld im herzoglich-repräsentativen Denken⁴⁶² wird wahrscheinlich mit geometrisch angelegten Kompartimenten zu denken sein, die von einer Mauer umschlossen waren (Abb. 80). Im Zentrum muss sich ein Brunnenhaus befunden haben und jeweils in der Mittelachse – einmal gegenüber des Austritts aus dem Gebäude in den Garten sowie jeweils rechts und links (gemeint ist mittig in den Gartenmauern in Westen und Osten) – wurden künstliche Grotten als halbbogige Nischen geschaffen. Diese sind heute noch rudimentär nachzuvollziehen, wenn sich auch keine Dekoration mehr vorfinden lässt. Durch ihre Größe lässt sich eine Hierarchie der Grotten aufzeigen, da die zentrale, im Süden gelegene Grotte größer ist als die beiden anderen. Die Grotten, wenn auch bedeutend bescheidener ausgeführt, erinnern an das *Casino delle Grotte* des *Palazzo del Te*. Auch von Wilhelm V. von Bayern (1548-1626) ist für Landshut im Rahmen eines enormen Gartenbauprojektes der erste Versuch nachweisbar, eine Grotte

⁴⁵⁹ Eine detaillierte Beschreibung der Raumfolge im Palazzo del Giardino bietet Tauber. Tauber, *Idealstadtgründer* (2018), S. 48ff.

⁴⁶⁰ Confurius, *Sabbioneta* (1990), S. 123.

⁴⁶¹ Der Mythos, der den Wandel des durch einen Diskus getöteten schönen Jüngling beschreibt, wird in den Metamorphosen des Ovid behandelt. Hier soll die Schönheit des einstigen Menschen in den fortwährend erblühenden Pflanzen konserviert sein. Gleichzeitig steht die Sage für das Wissen um die Vergänglichkeit der Jugend. Giesecke, *Mythology of Plants* (2014), S. 49–51. Damit würde ein Thema bedacht worden sein, das auf den Verlust seines Sohnes hindeuten könnte und auch zeitlich passend wäre, wurde der Gartenpalast doch frühestens ab 1578 begonnen und bis 1588 fertiggestellt.

⁴⁶² Neben dem Palazzo del Te sind hier auch europaweit angelegte Gartenanlagen zu benennen, wie z.B. die Gartenanlagen der Villa Medici von Castello, der Renaissancegarten der Villa d'Este in Tivoli oder der durch Lietzmann rekonstruierte sogenannte Lustgarten, den Erbprinz Wilhelm V. von Bayern (1548–1626) östlich der Stadtmauern von Landshut anlegen ließ (Beginn 1574). Die Anlage ist in ihren Dimensionen zwar weitaus größer als das sabbionetanische Beispiel, jedoch lassen sich auch hier geometrische Beete nachvollziehen und wir wissen, dass das Gartenende mit einer künstlichen Grottenanlage ausgestattet werden sollte, die jedoch nie vollendet wurde. Der Landshuter Garten diene allerdings als erstes Erprobungsfeld für Wilhelm V. und die dann folgenden Gartenpläne in der Münchner Residenz, die sich demnach auch vor dem gedanklichen Hintergrund des „fürstlichen Bauens“ einordnen lässt. Siehe dazu: Lietzmann, *Renaissancegarten* (2001).

Auch für Wilhelm V. ist die Verbindung zum Hause Habsburg ein bedeutender Faktor in der Wahl seiner Repräsentationsformen: So ist der durch seine Hochzeit mit Renata von Lothringen (1544–1602) an die Habsburger gebunden, ist Renata doch eine Nichte Karls des V., in Erzherzog Ferdinand II. von Tirol hat Wilhelm V. seinen Onkel.

in den Garten zu integrieren⁴⁶³. Das Bauvorhaben findet schlussendlich keine Ausführung in Landshut, dafür aber in München, nachdem er seinen Erbprinzenhof zu Gunsten der Thronfolge aufgibt und in die Residenzstadt umsiedelt.

5.4.4 Corridor‘ Grande (Bau 1583–1584)

Anschließend an den Baubeginn des *Palazzo del Giardino* erfolgte die Errichtung des *Corridor*⁴⁶⁴ *Grande* (Abb. 81). Der zweistöckige, langgestreckte Backsteinbau bildet im Erdgeschoss einen Arkaden- oder Laubengang aus, der zu allen Seiten geöffnet ist. So tragen 27 Pfeilerpaare 26 Kreuzgratgewölbe, die Stichkappen und rautenförmige Bildfelder ausbilden. Darüber befindet sich das zweite Geschoss, das geschlossen, aber zu beiden Seiten wie auch zur nördlichen Stirnseite, durchfenstert ist. Nach nur etwa einem halben Jahr wurde der rund 100 Meter lange Bau 1584 vollendet⁴⁶⁵.

Durch den Bau entsteht eine Veränderung im Raumgefüge der Stadt. Der ehemals freistehende Gartenpalast erfährt Anschluss an einen beeindruckenden neuen Baukomplex, der sich auch auf die Platzgestaltung auswirkt. Die *Piazza d’Armi* wird nun von drei herrschaftlichen Bauten umschlossen, da auch das *Castello* an den Platz anschloss. Der Baubeginn des *Corridor*‘ *Grande* 1583 könnten in einem Zusammenhang mit dem überraschenden Tod des Sohnes Luigi gedeutet werden, nach dem Vespasiano Gonzaga Colonna beschlossen haben könnte, die Stadt stärker mit Herrschaftssymbolen und seiner zukünftigen *Memoria* auszustatten, ist er doch nun seines männlichen Erben beraubt⁴⁶⁶. Es wäre aber auch möglich, dass der *Corridor*‘ *Grande* als direkte Reaktion auf den nahezu zeitgleich entstehenden Bau des *Corridore* in Parma zu werten ist, der von Ottavio Farnese ab 1583 in

⁴⁶³ Zum Garten: Lietzman, Renaissancegarten (2001).

⁴⁶⁴ Wie Wulz erörtert, entstammt der Begriff Corridore nicht dem Italienischen. Hier müsste es korrekter Corridoio heißen. Die in Sabbioneta verwendeten Begriffe stützen sich auf de’Dondi, in dessen Chronik sie erstmals verwendet werden. Wulz, Galleria (2006), S. 19.

⁴⁶⁵ Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 41.

⁴⁶⁶ Zwar schließt der 48-jährige Vespasiano Gonzaga Colonna rasch seine dritte Ehe, dennoch scheint er sich bewusst gewesen zu sein, wie gering die Chancen standen, einen legitimen Nachkommen zu zeugen und auszubilden, der die Aufgaben in seinem Sinne hätte fortführen können. Informationen und Spekulationen zum Baukonzeptwechsel in: Ebd.

Auftrag gegeben wird⁴⁶⁷. Tauber hingegen präsentiert als Vergleichsobjekt die Galerie Francois I. in Fontainebleau⁴⁶⁸. Es lässt sich demnach auch hier, ähnlich wie bei den Grottenprojekten oder modernen Renaissancepalästen, ein Herrscheranspruch in der Form und Objektwahl nachvollziehen, die über die persönlich-familiären Geschehnisse hinausreichen und als Marker und Statussymbole des Standes zu deuten sind und somit eine Herrscherrepräsentation und herrschaftliche Memorialkultur ansprechen. Der repräsentative und kompetitive Anspruch Vespasiano Gonzaga Colonnas, den er mit diesem Bau ausdrückte, wird nicht nur in situ deutlich, da der *Corridor' Grande* monumental aus dem Stadtbild heraussticht, sondern vergegenwärtigt sich im Besonderen, wenn man ihn im Vergleich zu anderen Bauvorhaben dieser Art betrachtet. So ist er größer als die mantuanische *Galleria dei Marmi* (1573 vollendet) und länger als der Korridor der Florentiner Uffizien⁴⁶⁹. Mit seiner lediglich durch einen Verbindungsgang angeschlossenen und dadurch recht freien Position im Stadtraum stellt der *Corridor' Grande* bereits für Zeitgenossen eine Besonderheit dar. Mittels des Laufganges kann das obere Stockwerk des *Corridor' Grande*, das im Inneren einen einzigen langgestreckten Raum ausbildet, vom Spiegelsaal aus betreten werden. In diesem reich freskierten Galerieraum, der Götter, Allegorien⁴⁷⁰ der Künste, Tugenden⁴⁷¹ und Putten sowie festongeschmückte Architektur in trompe-l'œil wiedergibt, werden zeitgleich illusionistische Ausblicke in eine Stadtarchitektur durch Säulenkolonnaden⁴⁷² gezeigt, die das Ideal der Residenzstadt

⁴⁶⁷ Helmenstein bezieht sich hier auf Adorni, Pilotta (1996), S. 13ff und Adorni, Parma (2008), S. 69ff, in: Ebd., S. 42.

⁴⁶⁸ Sie sieht aber auch die Reaktion Vespasiano Gonzaga Colonnas auf den Tod seines Erben und damit die Sorge und die eigene Memoria für evident an. Tauber, *Idealstadtgründer* (2018), S. 52. Grötz sieht hier die „Glorifizierung“ Vespasiano Gonzaga Colonnas als Ziel der Bauwerke nach dem Tod des Erben. Grötz, *Sabbioneta* (1993), S. 12.

Ebenfalls mit Fontainebleau als Referenz befasst sich Wulz. Wulz, *Galleria* (2006), S. 18–19.

⁴⁶⁹ Confurius, *Sabbioneta* (1990), S. 125.

⁴⁷⁰ Wulz zählt die 26 ausgeführten Allegorien auf und benennt sie im Uhrzeigersinn von der westlichen Wand auf die östliche Wand übergehend mit: Victoria, Benignitas, Pax, Moderatio, Misericordia, Flora, Cybele, Concordia, Ceres, Diana, Venus, Minerva, Juno, Fides, Spes, Caritas, Justitia, Temperantia, Fortitudo, Prudentia, Fama, Pudicitia, Geometria, Musica, Poesis, Astronomia. Ausführliche Bearbeitungen erfolgen in Wulz. Wulz: *Galleria* (2006), S. 51–132.

⁴⁷¹ Confurius, *Sabbioneta* (1990), S. 126.

⁴⁷² Wulz, *Galleria* (2006), S. 43.

Sabbioneta noch einmal vor Augen des Betrachtenden führt. Hier war die Antikensammlung Vespasiano Gonzaga Colonnas untergebracht. Auf Wandkonsolen und wahrscheinlich zwischen und unter den Fenstern sowie eventuell in Vitrinen und auf Tischen im Raum sollen die zahlreichen Objekte versammelt und präsentiert worden sein⁴⁷³. Während Stallmann die Sammlung einfach als „umfangreich“ tituliert⁴⁷⁴, soll sie nach Confurius 3000 antike Statuen, Reliefs sowie Büsten enthalten haben und damit die fünftgrößte Sammlung Italiens gewesen sein⁴⁷⁵. Durch Faroldi überliefert sind zumindest 50 Büsten, die die Konsolen bestückten⁴⁷⁶. Kansteiner versucht anhand einer Objektauswahl die Geschichte der Antikensammlung zu skizzieren, weist aber auch darauf hin, dass „[d]ie wissenschaftliche Erschließung der Gonzaga-Antiken noch in den Anfängen [befindlich ist]“⁴⁷⁷. Sowohl große Teile der Bibliothek wie auch die Antikensammlung wird im 18. Jahrhundert unter der Regierung Maria Theresias (117–1780) aus Sabbioneta entfernt und ist mittlerweile weitgehend nicht mehr nachvollziehbar über die Welt in diverse Sammlungen eingegangen⁴⁷⁸. Einen Besuch zur Bestandsaufnahme in Sabbioneta ist 1775 durch ein Stadtinventar nachzuvollziehen, das sich in Mantua überliefert hat⁴⁷⁹.

⁴⁷³ Wandkonsolen in Muschelkalotten haben sich erhalten. Die weiteren Präsentationsformen sind nach der Sammlungspraxis in anderen Höfen vorzustellen.

⁴⁷⁴ Stallmann, Sabbioneta (1997), S. 10.

⁴⁷⁵ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 125.

⁴⁷⁶ Ebd.

„Il rimanete di sua vita lo fece parte in Bozolo, parte entro nella sua capitale in Sabbioneta, facendo in quei luoghi ed in altri di sua giurisdizione bellissime memorie e fabbriche considerabili: particolarmente in Sabbioneta una bellissima galleria, die longhezza da cento quaranta pass, tutta di dentro dipinta, con cinquanta busti di alabastro ed altre statue, pure d'alabastro, ed iscrizioni di molti principe e monarchi; ed in seguito un ameno giardino con fontane e grotte, e col rospettivo palazzo d'esso giardino, fornito di dentro con marmi preziosi di porfido verde anticho, d'agata, serpentino ed altri, con pitture superbe.“ Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 77. Darin zeigt sich deutlich, dass die Zeitgenossen die Galerie in einem unabdingbaren Zusammenhang zum Gartenpalast wahrnahmen.

⁴⁷⁷ Dabei weist Kansteiner nach, dass die Objekte aus Sabbioneta 1773 – unter Habsburgischem Protektorat – nach Mantua transloziert wurden, wo sie sich erhalten haben. Kansteiner erwähnt jedoch lediglich einzelne Objekte und nicht die von Confurius angesprochenen 3000 Exemplare. Kansteiner, Sammlung Vespasiano Gonzaga (2019), S. 541.

⁴⁷⁸ Es handelt sich um die Jahre 1773 und 1774. Confurius, Sabbioneta, (1990), S. 125.

⁴⁷⁹ Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Archivio Storico della Vecchia Accademia, Serie Segretaria, Busta 6 „Documenti relativi all'Abate Gio. Gerolamo Carli (ex busta 25)“, Fasc. 1, Appunti e annotazione varie dell'abate Gio. Gerolamo Carli riguardanti la storia di Mantova e argomenti vari, cc. 79, [?] Juli 1775. o.S.

5.4.5 Die Servitenkirche (Bau ab 1586)

Bereits 1562, bei den ersten Bauarbeiten in Sabbioneta, hatte Vespasiano Gonzaga Colonna die Kirche *San Niccolo* als Servitenkloster errichten lassen⁴⁸⁰. Die Kirche wurde also dem Namenspatron des Herrschers geweiht, der auch auf diversen sabbionetanischen Münzen dargestellt wurde. Doch 1586 wurde die Kirche niedergelegt⁴⁸¹ und an ihrer Stelle die *Incoronatenkirche* errichtet⁴⁸², die als Mausoleum für den Herrscher fungieren sollte (Abb. 82). 1588 konnte der Bau des angrenzenden neuen Servitenklosters erfolgen⁴⁸³. Vespasiano Gonzaga Colonnas Testament, wie es bei Affò abgedruckt ist⁴⁸⁴, enthält lange Passagen zur Errichtung und Gestaltung der herzoglichen Grablege, die in dem oktogonalen Kirchenraum untergebracht werden sollte und wurde⁴⁸⁵. Als motivischer Einfluss für diesen Kirchbau wird die *Incoronatenkirche* von Lodi angesehen⁴⁸⁶ (Abb. 83).

5.4.6 Teatro all'Antica (Bau ab 1588–1590)

Das letzterrichtete Bauwerk Sabbionetas, das mit einer Repräsentationsaufgabe für den Herzog versehen ist, ist das Theater. Es wird als *Teatro all'Antica* oder *Teatro Olimpico* benannt. Mit seiner Lage zwischen dem Areal der *Piazza Maggiore* und dem Castello vermittelt es zwischen den herrschaftlichen Baukörpern und auch den unterschiedlichen Funktionen der

⁴⁸⁰ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 83.

⁴⁸¹ „Nota come il mese di febraro 1586 in Sabbioneta fu tratta giù la chiesa con il monasterio di San Niccolò fin a fondamenti et forno gli cappimastro Nascimbeni Boranza et mastro Venturin Corador et tutti dui margangoni.“ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 323.

⁴⁸² Grötz, Sabbioneta (1993), S. 83.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Durch die Übernahme des Testamentes zum Bau der Kirche und der Grablege in jener bekräftigt Affò die Gottesfürchtigkeit des Herzogs. Ebd., S. 118.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 85.

⁴⁸⁶ Die Kirche steht in einer Tradition von lombardischen Kirchen, der direkte Vorläufer scheint aber in Lodi zu verorten zu sein. Grötz bezieht sich dabei auf ein Dokument in dem es heißt: „Nach einigen Jahren wurde das Kloster [San Niccolò] zerstört und neugebaut, viel großartiger und marmorn in der Art und Ähnlichkeit der Incoronata in Lodi.“ Ebd., S. 85 und 89. Das Dokument entstammt einer öffentlichen Anhörung zur Regelung der Besitzverhältnisse des sabbionetanischen Servitenordens nach dem Tod Vespasiano Gonzaga Colonnas und datiert ins Jahr 1604. Es liegt in Rom im Archivio Generale dei Servi di Maria [AGSM], Neg. Rel., vol. 28: „Provincia di mantova, civili e misti“, Ebd., S. 213ff.

Stadtareale. Als halböffentlicher und halb hoheitlicher Ort nimmt es sowohl die Aufgabe des öffentlichen Lebens unter der Regierung Vespasiano Gonzaga Colonnas auf, wie es jenem auch die Möglichkeit bietet, sich als Herzog seinem Volk zu präsentieren⁴⁸⁷. Auch bei diesem Bau orientierte sich Vespasiano Gonzaga Colonna an hohen Standards. Ende der 1580er Jahre gelang es ihm, Vincenzo Scamozzi (1548–1616) als Architekten zu gewinnen⁴⁸⁸. Es hat sich in den *Uffizien* in Florenz eine Kopie des Plans zum Theaterentwurf von 1588 erhalten⁴⁸⁹ (Abb. 84) Das Jahr wird auch als Beginn der Baumaßnahmen angesetzt⁴⁹⁰. Scamozzi, der kurz Schüler Palladios war, sich dann allerdings rasch selbständig bewegte, hatte zuvor das von Palladio⁴⁹¹ konzipierte und begonnene *Teatro Olimpico* in Vicenza vollendet. Es wäre möglich, dass Vespasiano Gonzaga Colonna Scamozzi in diesem Kontext kennenlernte⁴⁹². Da Scamozzi allerdings auch mit der Bauvollendung der *Libreria* Jacopo Sansovinos (1486–1570) im Gebäudekomplex der *Biblioteca Nazionale Marciana* in Venedig befasst war, wäre auch denkbar, dass ein Interesse oder gar Kontakt bei der Reise Vespasiano Gonzaga Colonnas anlässlich der Verleihung der Ehrenbürgerschaft in der Serenissima zustande kam⁴⁹³. Ähnlich wie in Vicenza ist die Motivwahl der Dekorationen des sabbionetanischen Theaters auf die Antike ausgerichtet. Es zeigt plastische Stuckdarstellungen griechischer Götter, die hoch oben auf einem Gesims über den Zuschauern

⁴⁸⁷ Confurius nimmt an, dass die Loge im hinteren Teil des Theaters für Frauen vorbehalten war, die Männer Platz in den geschwungenen Reihen unterhalb der Loge fanden und Vespasiano Gonzaga Colonna einen Platz in der absoluten Mitte der Sitzreihen hatte, die zu dieser Zeit durchgehend und abgeschlossen von hinteren Räumen gestaltet waren. Confurius, *Sabbioneta* (1990), S. 127.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 126.

⁴⁸⁹ Florenz, *Uffizien*, Gabinetto Disegni e Stampe, 191 A. Nach Ebd., S. 131.

⁴⁹⁰ Helmenstein, *Vespasiano Gonzaga* (2019), S. 26.

⁴⁹¹ Palladio hatte in Rom diverse antike Theaterbauten studiert und fertigte zahlreiche Zeichnungen an. Beyer, *Palladio* (1987), S. 24.

⁴⁹² Vicenza als eine Art Visitenkarte nimmt auch Buggert als evident an. Buggert, *Teatro all'Antica* (2018), S. 91.

⁴⁹³ Scamozzi hatte die Bauleitung von 1582 bis 1588 inne. Die Kopie des Entwurfs für das sabbionetanische Theater ist mit 1588 bis 1590 eingestuft. Vespasiano Gonzaga Colonna wurde, nach Affò, 1586 geehrt und reiste nach Venedig. Im Folgejahr wurde von Paolo Moro, einem Mittelsmann der Gonzaga in Venedig, eine venezianische Werkstatt gefunden, um ein umfangreiches Figurenprogramm für Sabbioneta anzufertigen. Affò, *Vespasiano* (1857), S.104. Die eigentliche Venedigreise wird bei de'Dondi für 1587 aufgeführt. de'Dondi, *Diario 1580–160* (1857), S. 332.

erscheinen. In diesem Olymp – die Decke des Raumes soll zu Zeiten Vespasiano Gonzaga Colonnas mit einem Sternenhimmel ausgemalt gewesen sein⁴⁹⁴ – sind Jupiter, Juno, Saturn, Mars, Venus, Apollo, Diana, Bacchus, Neptun, Minerva und Herkules versammelt⁴⁹⁵. In der Loge sind römische Caesaren freskiert⁴⁹⁶. Die zentrale Position ist dabei Vespasian zugeteilt. Für Confurius ergibt sich damit eine Korrelation zum Sitzplatz Vespasiano Gonzaga Colonnas in der Mitte der Sitzreihen des Zuschauerraumes⁴⁹⁷. Für Buggert hingegen scheint der cäsarengeschmückte Bereich als Fürstenloge zu fungieren⁴⁹⁸, was mit den Bildelementen stimmig vereinbar ist, jedoch ist dieser abtrennte Bereich ebenso die einzige Möglichekeit eine Damenloge zu verorten. Einen zweiten Rang vorspielend sind die Wandflächen der Empore mit Trompe-l'œil-Malerei gestaltet. In diesen Balkonen sitzen hinter Balustraden Musiker und Hofdamen. Im Theaterraum sind die Wandflächen mit Landschaftsszenen geschmückt, die Stadtteilansichten von Rom wiedergeben. Geöffnet wird der Blick in die Landschaften durch gemalte Steinportale, die Triumphbögen⁴⁹⁹ ähneln. Die Nordwand zeigt einen Blick auf das *Capitol* (Abb. 85) und weist mit ihrer Himmelsrichtung zum *Palazzo Ducale*. Die Südwand hingegen, die den Eingang enthält, gibt den Blick frei auf das in der Ferne liegende *Castello Sant'Angelo* (Abb. 86) und bezieht sich damit auf das sabbionetanische *Castello*⁵⁰⁰. Dieses wurde, anders als heute, als Eintritt in das Theater genutzt. Im Inneren beinhaltet der Durchtritt im gemalten Triumphbogen eine Inschrift zur Ehre von Kaiser Rudolph II.⁵⁰¹. Damit zollt Vespasiano Gonzaga Colonna dem Kaiser Tribut, der Sabbioneta zum Herzogtum erhoben hatte und ihn somit in den Herzogenstand aufnahm. Zudem bezeugt er mit dem Rombezug die Anerkennung des Habsburgers als

⁴⁹⁴ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 67.

⁴⁹⁵ Die Auflistung ist von links nach rechts nachzuvollziehen und erfolgt nach Confurius. Confurius, Sabbioneta (1990), S. 127.

⁴⁹⁶ Es handelt sich um Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Tiberius, Augustus und Julius Cäsar. Grötz, Sabbioneta (1993), S. 68.

⁴⁹⁷ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 127.

⁴⁹⁸ Buggert, Teatro all'Antica (2018), S. 94.

⁴⁹⁹ Mehr zu den Darstellungen bei Wulz, Galleria (2006), S. 15ff.

⁵⁰⁰ Zur Übereinstimmung der Motive mit den Bauten in Sabbioneta siehe: Buggert, Teatro all'Antica (2018), S. 93.

⁵⁰¹ Confurius, Sabbioneta (1990), S. 127.

Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation in der Nachfolge der antiken Imperatoren. Die Demut des Vasallen besitzt aber auch eine persönliche Komponente, hatte Vespasiano Gonzaga Colonna den jungen Rudolph ja als Kind nach Spanien geleitet und war erst jüngst am Prager Hof empfangen worden. In der Dekoration des Theaters vollendet sich die Inszenierung Vespasiano Gonzaga Colonnas und Sabbionetas. Während er seine Apotheose durch den Imperator Vespasian hier in einem halböffentlichen Raum vollzieht, wird Sabbioneta mit Rom überblendet. Confurius sieht in der Positionierung des Theaters auch die Parallelisierung von antiker Spielstätte mit modernem Theater. So läge in Rom die *Piazza Navona*, das einstige antike Stadion, zwischen *Engelsburg* und *Capitol*⁵⁰². Die weitaus bescheideneren Dimensionen in Sabbioneta sollten bei diesem Vergleich allerdings berücksichtigt werden, so das sich wohl lediglich formulieren ließe, dass die konzeptionelle Verortung auf einem solchen Beispiel basierte, die Reichweite jedoch in völlig anderem Raumempfinden verortet war.

Von außen erscheint der Bau, wie eingangs erwähnt, schlicht und fügt sich in die Stadtbauung ein. Exponiert wird er durch ein Spruchband mit Rombezug⁵⁰³, der das Äußere lose mit dem Inneren verbindet. Warum der Bau bis auf herrschaftliche Wappen wenig betont in das Stadtbild eingebunden bleibt, ist unklar⁵⁰⁴. Heute präsentiert sich das Theater wahrlich sehr unauffällig in der Stadtbauung. Es ist aber anzunehmen, dass es zu Zeiten Vespasiano Gonzaga Colonnas repräsentativer empfunden wurde, da sich die gegenüberliegende Bauung eventuell anders gestaltete, solange das *Castello* noch existierte. So könnte die südliche Fassade mit dem großen, wappengeschmückten Einlass eine imposantere Rolle gespielt haben. Dies würde auch dem Anspruch Genüge tun, vor dem konzeptionellen Hintergrund,

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ In Kapitalis umläuft das Gebäude die Sentenz: „ROMA QVANTA FVIT IPSA RUINA DOCET“. Zitiert nach Wulz. Wulz, Galleria (2006), S. 12.

Übersetzt erinnert die Sentenz an die ruhmvolle Geschichte Roms, die sich noch durch ihre Ruinen erschließen lässt. Demnach bedeutet es: Von der einstigen Größe Roms erzählen seine Ruinen. Damit werden die Stadtansichten des antiken Roms im Inneren thematisch aufgegriffen.

⁵⁰⁴ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 65.

dass Vespasiano Gonzaga Colonna mit diesem Bau den ersten nachantiken freistehenden Theaterkomplex errichten ließ⁵⁰⁵. Dies soll nicht heißen, dass der Bau nicht im Verbund mit Stadthäusern erbaut wurde, aber dass hier erstmals wieder ein Gebäude ausschließlich mit der Funktion des Theaters errichtet worden war.

5.4.7 Das Korridorsystem

Nachdem die einzelnen herrschaftlichen Baukörper in Sabbioneta nun kurz als Solitäre vorgestellt wurden und verdeutlicht wurde, welche jeweilige Funktion sie für den Herrscher hatten – sei es als repräsentative, kompetitive, legitimatorische Präsentation oder sei es als Herberge für Sammlungsobjekte -, soll nun aufgezeigt werden, wie die einzelnen Baukörper vernetzt waren.

Die Idee, dass herrschaftliche Bauten mit Laufgangsystemen verbunden waren, ist nicht einmalig. Besonders durch das Anbauen und Umbauen von Residenzen ergaben sich Lösungsnotwendigkeiten die dem Zeremoniell rechnungtragenden mussten, damit die Herrscher standesgemäß von einem Teil ihrer Schlösser zu einem anderen gelangen konnten. Laufgänge sind zum Beispiel von der Münchner genau wie von der Dresdner Residenz bekannt. So wurde in Dresden zwischen 1586 bis 1591 ein etwa 100 Meter langes zweigeschossiges Gebäude, der sogenannte *Lange Gang*, errichtet, dessen Hauptfunktion eine Verbindung zwischen dem *Georgenbau* und den Stallungen darstellte⁵⁰⁶ (Abb. 87). Auch für die Stadtresidenz in Landshut lässt sich ein Gangsystem rekonstruieren, dass sich über zwei Blocks von der Residenz bis zu einem Turm in der Stadtmauer an der Isar erstreckt. Der auch als *Cavalcavia*⁵⁰⁷ bezeichnete Übertritt führt über die Straße *Ländgasse* und stellt in seinem Inneren einen kleineren oberirdischen Laufgang mit Durchfensterung dar. Ähnlich wie in Sabbioneta verschwindet der Gang scheinbar in den benachbarten Bürgerhäusern, wo er seine Fortsetzung in Dachstühlen

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Dülberg/Oelsner, Stallhof (2009), S. 40ff.

⁵⁰⁷ Helmenstein, Cavalleggero (2019), S. 133.

erfährt⁵⁰⁸. Auch die Flucht Papst Clemens VII. (1478–1534) in den zerstörerischen Plünderungen des *Sacco di Roma* (1527) in die *Engelsburg* erfolgte über den oberirdischen Verbindungsgang vom Vatikanspalast aus. Sie muss den Zeitgenossen und Herrschern des 16. Jahrhunderts im Gedächtnis gewesen sein und besonders für Sabbioneta muss die Kenntnis vorausgesetzt werden, wird Vespasiano Gonzaga Colonna doch über die Teilhabe seines Vaters enge Verbindung mit diesem historischen Ereignis für sich verbunden haben, Besonders, da es sein Vater war, der später sogar mit der Überstellung des Papstes nach Orvieto betraut worden war⁵⁰⁹. Auch wenn Vater und Sohn sich nie kennenlernten, scheint es gesichert von seiner Kenntnis über die Vita seines Vaters auszugehen. Ein Beispiel eines weiteren oberirdischen Verbindungsganges ist durch den Stich Matthäus Merians d. Ä. der Stadtansicht Mantuas (1638 erstpubliziert) aus einer Vogelschau nachzuvollziehen (Abb. 88). Deutlich ist hier ein geschwungener *Corridore* zu erkennen, der sich vom Areal des *Palazzo Ducale* zum Dom *San Pietro* auf der anderen Seite der *Piazza Sordello* erstreckt. Damit war ein Zugang von herzoglichem Areal zum Dom der Stadt jederzeit und ohne die Präsenz im städtischen Alltag möglich. Ebenfalls diesem unbehelligten Ortswechsel, wenn auch zu völlig anderen Zwecken, unterliegt der Florentiner Verbindungsgang – *Corridoio Vasariano* (1560–68)⁵¹⁰ – vom *Palazzo Vecchio* über die *Uffizien* bis zum *Palazzo Pitti*, der über den *Ponte Vecchio* führt⁵¹¹. Der *Corridoio Vasariano* schlängelt sich fast einen Kilometer durch die Stadt und verläuft, mit unterschiedlicher Breite, durch diverse Häuser. Seinen ersten Übertritt nimmt der *Corridor* vom *Palazzo Vecchio* aus durch einen kleinen durchfensterten Bogen, der sowohl an den Landshuter Übertritt an der Ländgasse erinnert, wie auch an den Übergang vom Gartenpalast in Sabbioneta in den *Corridor' Grande*.

⁵⁰⁸ Lange, Gasse, Gang und Galerie (1998), S. 151ff. und Neumaier, Häuserporträts (2018), S. 61ff.

⁵⁰⁹ Affò, Vita Luigi (1780), S. 65ff.

⁵¹⁰ De Girolami Cheney, Corridoio Vasariano (2012), S. 27ff.

⁵¹¹ Dieses Beispiel, wie weitere in Berlin oder dem Louvre, führt Pieper an. Pieper, Hochkorridore (2019), S. 82.

Grundsätzlich sind diesen verbindenden Elementen zweierlei Funktionen zuzuschreiben. Zum einen sind sie, wie im Fall des *Sacco di Roma* belegt, Fluchtwege und passen damit in die Stadtbau- und Architekturtheorien der frühen Neuzeit, die, wie Alberti auch beim Zweck der *Rocche* schreibt, einer innerstädtischen Verteidigung für den Herrscher dienen. Zum anderen erfüllen sie auch den Gedanken, dass der Gute Herrscher inmitten seines Volks zu finden ist, da er keine Arglist von diesem zu befürchten hat. Im Alltag würde dieser Gedanke allerdings rasch an Grenzen stoßen, da das Zeremoniell als unüberwindliche Schranke zwischen Herrscher und Volk stand. Um dies zu umgehen, konnten die oberirdischen Verbindungen ein neues Element der Herrscherarchitektur werden. Durch die optionale Nutzung zu jeder Zeit wurde der Effekt eines omnipräsenten Stadtherrn geschaffen, der sich seinerseits frei in seiner Stadt bewegen konnte.

Somit stellt Sabbioneta mit Verbindungen zwischen herrschaftlichen Bauten keine Ausnahme dar. Die Besonderheit ist eher darin zu sehen, dass es Pieper und seinen Teams gelungen ist, die einstigen Korridore durch Restbestände *in situ*, die Chronik de'Dondis und Archivalien zu rekonstruieren⁵¹². Zudem erscheint das einstige Netzwerk aus Verbindungsgängen im Vergleich zur geringen Größe der Stadt als dominanter Faktor, der sich derart weder in Mantua, Florenz oder gar Rom herauskristallisieren konnte. Die bescheidene Größe der Residenzstadt Sabbioneta wirkt wie eine Lupe und lässt die Verbindungsgänge hier so exponiert erscheinen, dabei sind sie geläufige Elemente der Herrscherrepräsentanz.

Pieper rekonstruiert (Abb. 89) neben den bekannten Elementen, die *in situ* nachzuvollziehen sind, also dem Übertritt von *Corridor' Grande* zu *Palazzo del Giardino* und die Folge des *Corridor Piccolo* mit dem einstigen *Corridor vers'il Castel*, der in das *Castello* führte, weitere Verbindungen. Im *Castello*, durch de'Dondi nachzuvollziehen, entsprang ein weiterer Korridor, der zum *Teatro all'Antica* führte. Dort wiederum muss eine zusätzliche Verbindung bestanden haben, die bis zum *Palazzo Ducale* führte und einen Eintritt in den vorderen,

⁵¹² Die Hochkorridore werden ausführlich im Sabbioneta-Atlas (2019) mit Skizzen und einem eigenen Kapitel erörtert. Ebd., S. 81ff.

älteren Teil, also den ersten *Palazzo Maggior'*, auf Höhe des *Piano Nobile* über die *Palazetta del Cavalleggero* ermöglichte. Im hinteren Bereich des *Palazzo Ducale*, also gen Westen, führte eine Verbindung bis in die *Incoronatenkirche*. Piper vermutet zudem weitere Gänge, die auch die Stadtkirche an der *Piazza Maggior'* und von dieser den *Corridor' Grande* verbanden, so dass sich ein geschlossener Kreis an Laufgängen über etwa die Hälfte der Stadt erstreckt haben muss. Die Fortsetzung des *Corridor' Grande* wird auch bei Tauber kurz erwähnt, wenn jene schreibt: „In Sabbioneta hatte der Hausherr als einziger einen Notausgang aus der Sackgasse [gemeint ist der *Corridor' Grande*] durch den Hochkorridor nach Norden [...]“⁵¹³. An dieser Stelle wird durch Pieper, anders als die erhaltenen steinernen Laufgangabschnitte, eine hölzerne Konstruktion als überdachter Laufsteg rekonstruiert⁵¹⁴. Ebenfalls dieser Art scheint die Verbindung zwischen dem *Palazzo Ducale* und der *Incoronatenkirche* gewesen zu sein, da es in einem Dokument aus dem 18. Jahrhundert unter der österreichischen Verwaltung Sabbionetas heißt: „Das Dach des Verbindungsgangs, der vom Regierungspalast zur Kirche der Serviten geht, 15 Braccen lang und 6 breit ist, muß erneuert werden... darüber hinaus müssen alle Träger und Hölzer ersetzt werden, da sie morsch sind, dafür könnten die benützt werden, die man dem anderen Verbindungsgang entnommen hat, der vom Haus zu Diensten des ‚Fattore‘ zum Palast führt.“⁵¹⁵.

5.4.8 Bauliche Desiderate

Anders als in vielen Residenzen der Habsburger oder einiger ihrer Vasallen fehlen in Sabbioneta einige charakteristische Raumtypen des höfischen Lebens. So fehlen Angaben zu einem Ballhaus, obwohl es vom mantuanischen *Palazzo del Te* bekannt gewesen sein müsste. In Mantua befand sich das Ballhaus direkt angrenzend an den *Palazzo del Te* und ebenso, wie dargelegt,

⁵¹³ Tauber, Idealstadtgründer (2018). S. 52.

⁵¹⁴ Pieper, Hochkorridore (2019), S. 85.

⁵¹⁵ „Rivoltar il tetto del pasetto che al Palazzo Ducale passa alla chiesa de Serviti Lunghezza B[raccia]15. Larghezza B. a 6...oltre al medesimo merita esser rimesse tutte le api, e legnami per esser fracidi; per li quali se ne porta valere di quelli che si levarono dall altro pasetto, che dalla casa ad uso del Fattore passa al Palazzo.“

Das Dokument stammt von Inspektionen zu nötigen Reparaturen in Sabbioneta aus dem Jahr 1793 und beschäftigt sich mit Laufgängen der Stadt. Die Übersetzung im Fließtext folgt: Grötz, Sabbioneta (1993), S. 98.

ist eines für Schloss Ambras nachzuweisen. Zudem kann in Sabbioneta keine Rüstkammer schlüssig nachvollzogen werden. Es bleibt zu berücksichtigen, dass auch kein Turnierplatz in Sabbioneta Erwähnung findet, ein solcher allerdings von Bozzolo bekannt war. So wäre es zunächst schlüssig davon auszugehen, dass die privaten Rüstungen ebenfalls in Bozzolo untergebracht waren. Nachdem die Residenzstadt des Herzogs allerdings errichtet war, sollten sich zumindest spezielle Objekte in Sabbioneta nachvollziehen lassen. Dieser Fragestellung wird in 6.4.3 und 6.4.4 vertiefend nachgegangen.

Mit diesen grundlegenden Informationen zu der Entstehung, Verortung im Stadtbild und Funktion ist nun die Basis geschaffen, um sich mit den plastischen Bildwerken in Sabbioneta zu befassen.

6. Fünftes Kapitel: Ausgewählte Räume und Objekte im Palazzo Ducale

Das Kapitel behandelt die Vorstellung der bedeutenden Räume des Palazzo Ducale von Sabbioneta, die entweder durch die plastischen Bildwerke oder einen dynastischen Bezug zur *Casa Habsburg* wichtige Elemente beinhalten, die zur Legitimation und Selbstdarstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas verwendet wurden. Die *Galleria degli Antenati* bildet auf Grund ihrer frühen Entstehung den Beginn und verweist erstmals auf die Bemühung der Dynastie der Gonzaga als legitimierende Basis für Vespasiano Gonzaga Colonna. In einem Exkurs wird anhand der *Sala d'Asburgo* auf sogenannte „Spanische Säle“ hingewiesen, die im Kontext der *Casa Habsburg* verbreitet waren und somit einen Hinweis auf die Selbstsicht Vespasiano Gonzagas Colonnas geben, der sich als Vasall deutlich in die Tradition der Habsburger stellt und seine Gönner damit ehrt. Die weitreichendsten Untersuchungen beziehen sich im Anschluss auf die *Cavalcata* von Sabbioneta. Der einstige Auftrag von zehn hölzernen Reiterstandbildern mit dynastisch-militärisch-maskulinem Kontext wird von Grund auf nachvollzogen. Neben der eingehenden Analyse der erhaltenen Objekte soll sich der Frage nach der Funktion genähert werden. Zunächst geschieht dies über die Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas und seines Pferdes, das auf Grund der einstigen farblichen Erscheinung neue

Deutungen ermöglicht. So werden Optionen ausgelotet, die für den Herrscher von Sabbioneta sowohl familiäre Bezüge nachvollziehbar machen, wie auch nach Spanien verweisen könnten. In der Folge werden wichtige Informationen zur Praxis der *Memoria* (siehe Kapitel 3) aufgegriffen, die sich mit der Ehrung venezianischer *Condottieri* befasst und als ein möglicher Einfluss für den von Vespasiano Gonzaga Colonna ausgelösten Auftrag der *Cavalcata* erörtert wird. Die Versammlung der Ahnen als Zyklus hingegen macht es unerlässlich, auf die Entstehung des Sammlungsraumes der Rüstkammer zu blicken und Verbindungen zum einstigen Saal im *Palazzo Ducale* von Sabbioneta aufzuzeigen, um die *Cavalcata* in diesen Kontext einzuordnen. Den Abschluss bildet ein Exkurs zu einem Druckwerk, dem *Armamentarium Heroicum*. Es handelt sich um ein Katalogprojekt des ausgehenden 16. Jahrhunderts von Ferdinand II. von Tirol, in dem Vespasiano Gonzaga Colonna vertreten ist und das die Übertragung von realen Rüstungen als Sinnbild der militärischen Macht eines Protagonisten in ein anderes Medium für die Zeit des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts belegt, was sich fruchtbar für das Verständnis der hölzernen Reiter der *Cavalcata* erweist.

6.1 Die Galleria degli Antenati

Das erste Ensemble bietet die Wanddekoration der sogenannten *Galleria degli Antenati*⁵¹⁶ (Abb. 90) im einstigen *Palazzo Maggior* und folgend *Palazzo Ducale* von Sabbioneta. Chronologisch lässt sich in diesem Raum eine der frühesten Darstellungsmethoden des Herrschers nachvollziehen.

6.1.1 Die Verortung des Raumes im Palazzo Ducale

Wie bereits ausgeführt, begann der Stadtbau mit der Errichtung des ersten Herrscherpalastes, der als *Nucleus* von Sabbioneta anzusehen ist. Der *Nucleolus* wird dabei durch den zentralen, zur *Piazza Maggior* ausgerichteten Raum im *Piano Nobile* definiert. An der Fassade hervorgehoben durch einen Balkon und im Inneren durch seine zentrale Positionierung, wird der kleine, tonnengewölbte Raum inszeniert. Der Zugang erfolgt über eine kleine

⁵¹⁶ Der Raum kann auch unter den Bezeichnungen Camera degli Antenati oder Camerino degli Antenati verortet werden.

quadratische *Antecamera*, deren Decke als Kuppel ausgeführt ist und mit einer vielstrahligen Sonne ausgemalt wurde (Abb. 91). Diese bildet ein logisches Ziel für die zentrale Deckendarstellung der benachbarten *Galleria degli Antenati*. Hier ist, nahezu identisch dem Sol im *Palazzo del Te* in der *Sala di Sole e Luna*, ein Sonnenwagenlenker in Untersicht dargestellt, der den Himmel zu durchschneiden scheint (Abb. 92a und Abb. 92b). Gedeutet wird diese Figur bei Pieper als Phöbus⁵¹⁷, sonst als Phaeton benannt. Der Eingang in den Raum erfolgt mittig. Hier schließen sich rechts und links alle unmittelbar Durchgänge in die benachbarten Räume an, so dass sich eine Verteilerfunktion für den Raum ergibt. Nach Norden schließt sich der auf Grund seiner Dekoration als *Sala degli Elefanti* benannte Raum an – laut Malacarne auch als Ballsaal genutzt⁵¹⁸. Motivisch könnten die Elefanten, die an Ketten gehalten werden, aber Sinnbild für die Macht des Herrschers sein, dem es gelang, Menschen ebenso wie wilde Tiere zu zügeln, also die absolute Kontrolle zu beanspruchen. Dies spräche eher für eine Raumnutzung, die die Souveränität des Herrschers unterstrich. Heinrich führt aus, dass nach vorausgehenden Forschungen dieser Raum möglicherweise für öffentliche Gerichts- und Amtshandlungen gedient haben könnte⁵¹⁹. Helmenstein hingegen hält die Definition eines Festsaales für möglich⁵²⁰. Pieper benennt ihn als großen Thronsaal⁵²¹. Zudem gelangt man

⁵¹⁷ Pieper, Fürstenbad (2017), S. 177.

⁵¹⁸ Malacarnes Ausführungen sind leider häufig von malerischen Erzählungssträngen durchzogen, deren Belege er schuldig bleibt. Erneut können lediglich Zitate, nach Abgleich mit Archivalien, zuverlässig als aussagekräftig aus dem Text herausgehoben werden. Zudem variieren der italienische Originaltext und die englische Übersetzung stellenweise. So zieht sich Vespasiano Gonzaga Colonna im Rahmen des Balls im Elefantensaal, der Malacarne für 1578 ansetzt, in der englischen Fassung in ein kleines Audienzzimmer zurück, womit unstrittig die *Galleria degli Antenati* gemeint sein muss, im italienischen Original jedoch ist die „*Saletta delle Città*“ benannt. Dies spricht für einen Raum im hinteren Bereich des Palazzo Ducale im Piano nobile, dessen Wanddekorationen Stadtansichten zeigten, die heute stark zerstört sind, da sie wohl zum Zwecke der Überverputzung großflächige Pickelspuren aufweisen. Malacarne, Sabbioneta (1994), S. 31 und 139.

⁵¹⁹ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 50.

⁵²⁰ Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 29. In Fußnote 43 schreibt sie dort: „Bis der Palazzo grande um den Salone del Duca d’Alba sowie die beiden mit reich geschnitzten Holzdecken ausgestatteten Appartamenti ergänzt wurde, standen in dem an der Piazza gelegenen Kompaktbau nur wenige nutzbare Räume zur Verfügung. Zuvor scheint der Palazzo grande als eine Mischung aus innerstädtischem Repräsentationsbau mit Sala degli Antenati – dem Ahnensaal Vespasiano Gonzagas – sowie Thron- und Festsaal im Piano nobile und Casino mit groteskengeschmücktem Baderaum (Gabinetto di Diana) im Erdgeschoss genutzt worden zu sein.“

von der *Galleria degli Antenati* nach Süden in die sogenannte *Sala dei Imperatori*, die den Vorraum für den von Pieper als *kleiner Thronsaal*⁵²² bezeichneten Raum bildet und durch ihre Dekoration, die in der Decke eingelassenen Wappen der Häuser Gonzaga-Colonna sowie Aragón, diese in unmittelbare Nähe zu den antiken Kaisern brachte, um ihre Herkunft und Legitimation zu stärken.

Bereits bei dieser kurzen Raumfolgeanalyse wird deutlich, dass dem kleinen Raum zwischen den Sälen, neben seiner Zentralität, eine zeremonielle Funktion zuzuschreiben war die sich auf ein bestimmtes Publikum ausrichtete. Sowohl in den Thron- und damit Audienzsaal, wie auch in den zweiten Saal, der unter anderem eventuell für höfische Bälle genutzt wurde, gelangte lediglich ein erlesenes und gesellschaftlich gehobenes Klientel, bzw. Delinquenten, denen die Macht des Herrschers vor Augen zu führen war.

Im Zusammenhang mit den Rekonstruktionen Piepers zum späteren *Appartamento* Vespasiano Gonzaga Colonnas, das sich ein Stockwerk über dem *Piano Nobile* verorten ließ, erhält der Raum eine zusätzliche enge Bindung an den Herrscher. Pieper rekonstruiert eine hölzerne Treppe, die vom *Sala degli Imeratori* aus erschlossen wurde. Damit bleibt die *Galleria degli Antenati* zwar abgetrennt vom *Appartamento*, konnte allerdings über den Weg durch den *Imperatorensaal* bis hin in die Privatgemächer benutzt werden.

6.1.2 Die Stuckreliefs

Etwa das obere Drittel der Wandzonen wurde mit Stuckaturen dekoriert (Abb. 93). Sie zeigen 21 Personendarstellungen. Im Wechsel sind Männer und Frauen wiedergegeben, die sich als divers gewendete Bruststücke in weißer Farbgebung von einheitlich blauen Hintergründen abheben. Ob diese Farbgestaltung original ist, konnte nicht nachvollzogen werden. Die Kombination erscheint jedoch nicht ohne Vergleich, sondern findet sich auch im Netzdecor wieder, das Teile der Decke der *Sala Sole e Luna* in Mantua im

⁵²¹ Pieper, Fürstenbad (2017), S. 177ff.

⁵²² Ebd.

Palazzo del Te ausfüllt⁵²³. Allerdings werden hier antikische Allegorien dargestellt und nicht Ahnenportraits, denen auch eine Farbfassung hätte zugestanden sein können. Die Personen sind durch reich verzierte Rahmenleisten voneinander geschieden. Die Darstellungen variieren dabei in ihrer Breite, sind jedoch nahezu gleich hoch, um ein möglichst einheitliches Erscheinungsbild zu evozieren⁵²⁴. Unter den Bildfeldern befinden sich Kartuschen mit der namentlichen Nennung der Personen. Als ausführende Künstler und Handwerker werden Cavalli und seine Werkstatt vermutet. Die Galerie findet in der 1780 publizierte Vita Affò zu Luigi Rodomonte Gonzaga bereits Erwähnung, obwohl sie im Bezug auf jenen posthum durch Vespasiano Gonzaga Colonna in Auftrag gegeben wurde⁵²⁵.

Bei den Personen handelt es sich um Ahnen Vespasiano Gonzaga Colonnas. Anders als bei seiner Namenswahl wird bei der Auswahl der Dargestellten völlig auf die Linie der Colonna verzichtet. Er beruft sich hier auf die Gonzaga, auf deren Territorium er sich befindet, genauer gesagt auf die direkte Linie der männlichen Ahnen und ihrer jeweiligen Ehefrauen, so dass eine lückenlose Reihe vom Sohn Luigi – Don Luis – als Erben Vespasiano Gonzaga Colonnas bis hin zum Gründer der Familie, Luigi Corradi di Gonzaga (etwa 1268–1360) aufgezeigt wird. Ab dem 13. Jahrhundert lässt sich die Familie Gonzaga, damals eben noch Corradi di Gonzaga, in der Stadt Mantua verorten. Neben

⁵²³ Das Netzmotiv mit seiner weißen Rautenlineatur und weißen Figuren auf einfarbigem Grund hatte auch Auswirkungen auf die Gestaltungen der Landshuter Stadtresidenz, wo sich ein solches Netz in den Kalotten der Loggia befindet, die den Italienischen Bau im Erdgeschoss hofseits öffnet. Für diesen Hinweis danke ich Jan Lutteroth.

⁵²⁴ Nahezu jede Tafel besitzt ihr eigenes Maß und beim Wechsel von Lang- auf Schmalwände ergibt sich eine deutlich nachvollziehbare Veränderung der Maße, die allerdings beim flüchtigen Betrachten durch die motivische Regelmäßigkeit, ähnlich wie bei den gefüllten Metopenfeldern der Außenfassadendekoration des Palazzo del Te, verschleiert wird, so dass durch die gleichmäßige Rahmung und volle Ausnutzung der Wandfläche über die Variationen hinweggesehen werden kann. Als Mittelwert ergeben sich Bildfelder mit einer Höhe von etwa 101 cm und einer Breite von 80 cm.

⁵²⁵ „Del pari ascendendo agli appartamenti superiori, vedesi una Galeria piccola corrispondente al poggio, d'onde guardasi in piazza, intorno alla quale in bassi rilievi di stucco sono rappresentati i Busti de'preominati, e insieme di tutte le Moglj loro: e da quello di Luigi ivi effigiato abbiamo conosciuto verace il Ritratto, che inciso in rame su pubblicato in varie Raccolte, che ci rimangono d'Elogj di Capitani illustri, e n'è quindi piaciuto di riprodurlo in fronte di questa Vita.“ Mit dem Schlusswort bezieht sich Affò auf den Stich auf dem Frontispiz der Vita, wobei diese eindeutig dem Gemälde von Schloss Ambras und nicht dem Relief entspricht. Affò, (1780), S. 133.

einem Gewinn an monetärerer Macht gelingt es der Familie, auch politische Größe zu erlangen⁵²⁶. Mantua wird zu diesem Zeitpunkt von der Familie Bonacolsi beherrscht und zur Zeit Luigi Gonzagas⁵²⁷ ist das Potential der Gonzaga derart angewachsen, dass sich eine Rivalität der beiden Häuser entwickelt⁵²⁸. Luigi Gonzaga, der sich mit dem Veroneser Herrscher Cangrande della Scala verbündet, gelingt es in einer blutigen Machtübernahme 1328, die Herrschaft über Mantua⁵²⁹ für die Gonzaga zu erringen. Eingesetzt als *Capitano Generale del Comune et del Popolo* wird Luigi Gonzaga als Herrscher auf Lebenszeit über Mantua ausgerufen und erhält das Recht, seinen Nachfolger frei festzulegen⁵³⁰. Somit sind die Gonzaga ab dem 14. Jahrhundert als Herrschergeschlecht legitimiert und beziehen das *Castello San Giorgio* sowie das Gelände vis-à-vis des *Bonacolsipalastes* an der heutigen *Piazza Sordello*⁵³¹. Vespasiano Gonzaga Colonna stellt sich in der Ahnengalerie der *Galleria degli Antenati* demnach als legitimen Nachkommen der mantuanischen Gonzaga dar, was beeindruckend ist, bedenkt man, dass er lediglich aus einer Seitenlinie als *Ramo Cadetto* hervorging.

So beginnt das chronologisch-dynastische Bildprogramm⁵³² an der südlichen Wand mit dem Gründer, der durch seine auffällige Kapuze ausgewiesen wird (Abb. 94). Darunter zeichnet sich ein spitzbärtiges Männergesicht ab. Sein Blick leitet zu seiner ersten Gattin Richilda Ramberti (1269–1319) über (Abb. 95). Diese wendet den Kopf zu ihrem Mann, allerdings mit gesenktem Kopf und

⁵²⁶ Syre/Zeit, Haus Gonzaga (2000), S. 129.

⁵²⁷ Auch Luigi I. oder Luigi Corradi da Gonzaga genannt.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Der Kampf fand am 16. August des Jahres statt. 1000 veronesische Soldaten besetzten Mantua, Rinaldo Bonacolsi verlor sein Leben und Luigi Gonzaga wurde an seiner Statt eingesetzt. Ebd.

Als Zeichen der Machtübernahme blieben die, wie Syre/Zeit schreiben, „sterblichen Überreste“ Rinaldo Bonacolsis für längere Zeit in der Wunderkammer der Gonzaga. Ebd., S. 135, unter Bezugnahme auf M. A. Romani, „Una famiglia e una città. I Gonzaga a Mantova“, in: Ausstellungskatalog, Mantua 1995, S. 57ff.

⁵³⁰ Ebd., S. 129.

⁵³¹ Heute ist dieser Baukörper im Gesamtkomplex des Palastes als Corte Vecchia bezeichnet oder als Palazzo del Capitano.

⁵³² Durch die unterschiedlichen Rang- und Adelsstufen wechselt die Zählung der Personen teilweise in der Literatur. Zudem werden in unterschiedlichen Sprachen verschiedene Namen für die Protagonisten angenommen. Die Beschreibungen und Benennungen der Personen erfolgen anhand der Abbildungen in: Associazione Pro Loco, Vespasiano (1991), S. 62ff.

Blick. Sie trägt eine mit Perlenschnüren ausgestattete Haube. An ihrer rechten Hand sind zwei Ringe zu sehen, da sie die Hand vor die Brust erhebt, wo sie zwischen Ring- und Mittelfinger die pelzbesetzte Borte, die wohl zu ihrem Umhang gehört, greift. Der Rest ihres Oberkörpers ist unter dem Mantel verborgen. Gefolgt wird sie in der Ahnengalerie durch ein Portrait ihres Sohnes und Erben Guido Gonzaga (1290–1369) (Abb. 96). Jener, von ihr abgewandt, wird durch einen schweren brokatierten Mantel, der an der Brust in Falten liegt und durch in Zweiergruppen angeordnete kleine Knöpfe verschlossen ist, sowie eine fellbesetzte Haube, die im Nacken mit zwei Bändern geschlossen scheint, charakterisiert. Eines der Bänder fällt dabei über seine rechte Schulter nach vorne und verläuft weiter die Brust herab. Sein Blick leitet über zu seiner Ehefrau, die als Virida Beccaria überliefert ist. Hiermit kann aber nur die zweite Ehefrau Guido Gonzagas, Camilla Beccaria, gemeint sein, aus deren Verbindung allerdings keine Kinder hervorgingen. So bleibt es unklar, ob ein Fehler bei den Ahnenforschungen Vespasiano Gonzaga Colonnas vorlag, der zu dem Irrtum führte oder ob die Beischrift in folgenden Jahrhunderten falsch ausgeführt wurde. In diesem Falle wäre es auch möglich, dass hier eine Darstellung der dritten Ehefrau Beatrice di Bar (1310–1350) vorliegt. Über sie jedenfalls wird die Linie weitergeführt werden. Ungeachtet dessen zeigt die Stuckplastik eine Guido Gonzaga zugewandt blickende Frau (Abb. 97), deren Kopf dadurch zu ihrer Rechten zeigt, wohingegen der Körper nahezu *en face* ausgerichtet ist. Das Haar ist unter eine Haube frisiert. Ein schlichter Kragen klafft, dabei eine Dreiecksform bildend, an ihrem Hals auf und mündet in einem medaillonartigen Anhänger, an dem ein tropfenförmiger Annex angefügt ist. Das Kleid ist mit hoher Taille gegürtet und führt in einen vielfältigen Rock über. Über dem Kleid trägt sie einen Mantel oder ein großes Tuch, dessen Kanten durch eine Zahnung hervorgehoben sind. Der männliche Part des dritten dargestellten Paares wird durch Ludovico I. Gonzaga (1334–1382) repräsentiert (Abb. 98). Dieser ist historisch der Sohn Guido Gonzagas mit seiner dritten Ehefrau Beatrice von Bar. Ludovico I. Gonzaga ist in strengem Profil wiedergegeben. Nach links gewendet zeichnet sich eine scharf geschnittene, leicht zum Haken

gehöckerte Nase ab, die den bärtigen Mann charakterisiert. Anders als die bisherigen Personen wird er in voller Rüstung mit Kettenhemd und Helm dargestellt. Helm wie Harnisch sind reich dekoriert. Während der Harnisch mit Ranken ornamentiert wurde, exponiert sich der Helm besonders durch die tierartige Gestaltung des Visiers. Es bildet eine schnabelartige, langgezogene Schnauze aus. Sein Bick wird erwidert durch die ihm zugewendete Darstellung Alda d'Estes (1333–1381) (Abb. 99), die seine Ehefrau war. Ihr Haar wird mit Bändern unter einer konischen Haube zusammengeführt, die auf dem Hinterkopf positioniert ist. Alda d'Este wird in einem Brokatkleid wiedergegeben, das an den Armöffnungen an der überschrittenen Schulter einen wellenförmigen Abschluss ausformt, unter dem sich vielfältige Ärmel befinden. Geziert wird sie durch eine lange Kette mit elliptischem Anhänger, dem eventuell eine Perle zugefügt ist. Ein breiter, hochangesetzter Gürtel betont die hohe Taille. Die Linke hat sie vor den Bauch erhoben. In Teilrüstung, auffällig nach rechts blickend, wird Francesco I. Gonzaga (1366–1407) nahezu *en face* abgebildet (Abb. 102). Während der Körper durch die schlicht gestaltete Rüstung geschützt ist und er mit der Rechten den *Bastone* vor die Brust erhoben hält, ist sein Kopf lediglich mit einer leichten Kopfbedeckung geschützt, die einen auffälligen Rand aus gedrehten Bändern besitzt. Das etwas längere Haar wird dadurch an der Stirn aus dem Gesicht gehalten. Sein bartloses Gesicht lässt ihn sehr jung anmuten. Seine zweite Ehefrau Margherita Malatesta (1370–1399), ebenfalls frontal im Oberkörper, wendet ihren Kopf nach rechts ins Profil, um den Bezug zu Francesco I. Gonzaga zu verdeutlichen (Abb. 101). Die Haare vollkommen verdeckend trägt sie ein Tuch, dessen Enden zu langen, gedrehten Strängen zusammengefasst sind, die sich bis über die Brust erstrecken, wo sie unter der Büste gekreuzt werden und sich um die Taille schlingen. Die Kleidung scheint sowohl in der Brustpartie, wie auch bei den Ärmeln des Kleides schlicht gestaltet zu sein. Die Schultern hingegen zeigen mehrfach gepuffte Schulterstücke, die, ebenso wie die Taille, mit einem Läppchenmuster abschließen. Der vielfältige Rock wird teilweise durch den angewinkelten rechten Unterarm überlagert.

Nun wechselt die Anbringung auf die westliche Wand, die unterhalb der Portraits auch den Eingang zum Raum enthält. Die Schmalwand wird motivisch durch Gianfrancesco Gonzaga (1395–1444) (Abb. 102) eröffnet. In absolutem Profil nach links gewendet werden sein bartloses Gesicht und der schmale Hals und Nacken gerahmt durch einen mit Edelsteinen verzierten Mantel und eine hutartige Kopfbedeckung. Dabei wird die Krempe durch einen runden Wulst ausgebildet, der sich ringähnlich um den Kopf legt. Der obere Teil wird durch eine vielfältige und oben abgeflachte Haube ausgebildet. Den Körper ins entgegengesetzte Profil ausgerichtet, den Kopf allerdings *en face* gerichtet und mit den Augen auf den Betrachter herabblickend, ist Paola [Agnese] Malatesta (1393–1449) dargestellt (Abb. 103). Sie trägt einen reich mit Blumenmuster durchwebten Mantel, dessen Kragen im Nacken aufgestellt ist und über dessen Rücken sich diverse Zipfel erstrecken, die teilweise mit Kugeln – eventuell Perlen – abschließen. Das Haar erscheint am Hinterkopf zusammengenommen und hochgesteckt, ragt aber deutlich unter der flachen Kopfbedeckung hinaus. Neben ihr, von ihr leicht abgewandt, ist ihr Sohn Ludovico II. Gonzaga (1412–1478) dargestellt (Abb. 104). In Kriegsrüstung, ausgestattet mit einem Rüsthaken an der rechten Seite der Brustplatte, erhebt Ludovico II. Gonzaga seine Rechte und hält darin einen *Bastone*. Sein bartloser, aber deutlich reif wirkender Kopf, wird durch ein Barett bedeckt.

Der Blick leitet über zur Nordwand. Aufgenommen wird er von Barbara von Brandenburgs bzw. von Hohenzollerns (1422–1481) Portrait (Abb. 105). Mit einer Haube und scheinbar darunter über den Ohren zu Schnecken frisierten Haaren, mit hochgeschlossenem Kragen und wenig ausgefallener Schnittführung des Kleides, wird die deutsche Ehefrau Ludovicos II. Gonzaga mit einem Brokatkleid mit breitem Gürtel und vor die Brust erhobenen Händen dargestellt. Während die Rechte nahezu aus dem Bildfeld herausgedrängt erscheint, hält die Linke Papiere umschlossen. Von ihr abgewendet wird ihr Sohn Gianfrancesco Gonzaga – von Sabbioneta – (1446–1496) präsentiert (Abb. 106). In diesem Moment verlässt der Erzählstrang die Nachverfolgung der mantuanischen Gonzaga und beginnt, ohne einen Hinweis darauf zu geben, mit

der Geschichte der Nebenlinie. Während in Mantua Federico I. Gonzaga (1441–1485) auf seinen Vater in der Regentschaft folgt, erhält sein jüngerer Bruder Gianfrancesco Gonzaga die Territorien zwischen den Flüssen Oglio und Po, zu denen auch Sabbioneta gehört. Im Relief wird sein über die Ohren reichendes Haar unter einer hohen konischen Kappe gebündelt. Der junge, bartlose Mann trägt, ähnlich seiner Mutter, ein von der Schnittführung einfaches Gewand. Der enganliegende runde Halsausschnitt hebt sich vom Rest des Wamses ab, das ein florales Muster aufweist. Unter diesem Brokatgewebe trägt er ein schlichtes und wenig voluminöses Hemd. Über dem Gewand jedoch zeichnet sich eine Kette oder ein Orden an einer Kette ab, dessen einzelne Anhänger kreuzähnlich anmuten. Ihm im Profil zugewendet wird seine Frau Antonia del Balzo (1461–1538) wiedergegeben (Abb. 107). Das gescheitelte Haar wird am Hinterkopf hochgesteckt und ist mit einem Stirnband, wie vermutlich einem dünnen Schleier zusammengehalten, dem ein breiter und reich verzierter Haarreifen aufgelegt ist. Ihre Kleidung scheint aus einem drapierten Mantel mit Pelzkragen zu bestehen. Vom Nacken her ist eine Kette mit einem kreisförmigen Anhänger nachzuvollziehen, der auf der Brust aufliegt. Erneut im Profil wiedergegeben erscheint ihr Sohn Ludovico Gonzaga (1480–1540) (Abb. 108). Der bärtige, junge Mann ist in Rüstung dargestellt, die auf seinem Oberarm ein Raubtier ziert. Die Brustplatte scheint einen Adler als Dekoration aufzuweisen. Darüber ist eine Schärpe nachzuvollziehen. Im Vordergrund hebt er den rechten Arm, in dem er einen *Bastone* hält. Sein Kopf ist durch ein Barett geschützt, an dessen unteren Ende an der Stirn eine Medaille befestigt scheint. Seine Gattin Francesca Fieschi (1486–1540⁵³³) wendet ihm der Kopf zu (Abb. 109). Das kopfnah zum Hinterkopf zusammengefasste Haar wird durch einen hohen und breiten Reifen zurückgehalten, der mit Bändern dekoriert erscheint. Ihre Rechte ist vor die Brust erhoben und verdeckt dabei eventuell den Anhänger einer Kette. Ihr Kleid erscheint bauschig mit geplusterten und geschlitzten Ärmeln. Es ist direkt unter der Büste gegürtet. *En face* blickt ihr Sohn Luigi Gonzaga (1500–1532) (Abb.

⁵³³ Angaben zu ihrem Leben sind sehr divers. Ihr Tod wird teilweise auch bereits für 1528 angegeben.

110) aus dem Zyklus in den Betrachtterraum. Hierbei handelt es sich um den Mann, der später den Beinamen *Rodomonte* erhalten wird. Der erfahren wirkende Mann ist ohne Kopfbedeckung dargestellt. Sein Haupthaar ist durch große, aber kurze Locken definiert. Sein Vollbart ist am Kinn etwas länger gehalten und mittig gescheitelt. Gekleidet ist er mit einer Rüstung, die zwei gurtartige, vor der Brust gekreuzte Bänder aufweist. Einer der Stränge mündet sichtbar in einem auf der Spitze stehenden Dreipass. Der zweite Strang ist durch seine erhobene Rechte verdeckt, die einen Gegenstand zu umschließen scheint, der allerdings nicht zu identifizieren ist, da er lediglich angeschnitten präsentiert wird. Sein Blick leitet zum nächsten Relief über. Hier wird er von seiner Frau Isabella Colonna (1513–1570)⁵³⁴ (Abb. 111) aufgenommen, deren Darstellung stark ins ihm zugewandte Profil gekehrt ist. Unter einem bis in den Rücken herabgeführten Schleier werden sämtliche Haare der Frau verborgen. Ein hoher, mit einer Spitze verzierter Stehkragen bildet den Halsabschluss eines fein gefältelten Hemdes, das unter einem schlicht wirkenden Kleid hervorschaut. Überfangen wird alles von einem großen Mantel, der fellbesetzt scheint. Nun folgt die Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas in der Ahnengalerie (Abb. 112). Ebenfalls in einer Rüstung wiedergegeben, aus der am Hals eine spanische Krause herausblitzt, dreht er sich im Dreiviertelportrait nach links ein. Sein Harnisch ist mit einem geflügelten Blitzbündel dekoriert. Er wirkt ähnlich alt wie sein Vater nur zwei Reliefs entfernt von ihm. Auch er ist mit Locken und einem Vollbart wiedergegeben, die allerdings beide gestutzt sind als bei seinem Vater. Damit schließt die Wand und Vespasiano Gonzaga Colonnas Blick leitet über auf die Ostwand, die mittig durch das große Fenster mit Austritt auf den Balkon strukturiert ist.

Links des Fensters, mit Blick zu ihrem Ehemann, wird Anna de Aragón y Folch de Cardona dargestellt (Abb. 113). Ihm zugewendet, erscheint die zweite Ehefrau Vespasiano Gonzaga Colonnas aufwändig gekleidet. Die am Hinterkopf zusammengenommenen Haare sind durch einen Schleier sowie ein breites, aus mehreren Strängen gedrehtes Band zusammengehalten. Der

⁵³⁴ Auch als Isabella Gonzaga titulierte.

Schleier fällt über die Schultern und wird vor der Brust zusammengefasst. An diese Stelle hat Anna de Aragón y Folch de Cardona die Rechte erhoben. Unter dem Schleier wird das eigentliche Kleid sichtbar. Es ist am Hals mit einem gerippten Stehkragen geschlossen, unter dem eine vielfältige Krause herausschaut. Die Ärmel sind gepufft und geplustert sowie zusätzlich mit Kordeln geschmückt. Deutlich zeichnet sich an Anna de Aragón y Folch de Cardonas linkem Ohr ein tropfenförmiger Ohrring ab, der wohl eine große Perle darstellen soll. Geschieden durch die Tür zum Balkon schließt das Programm mit der letzten Darstellung. Angrenzend an den Urahnvater Luigi Corradi wurde ein Knabe dargestellt (Abb. 114). Das Kind steht mit dem Rücken zum Betrachter und ist im Unterschied zu den Erwachsenenportraits bis zum Oberschenkel wiedergegeben. Es wendet sich über seine linke Schulter zum Betrachterraum. Die Haare sind kurz, liegen aber in leicht lockigen Wellen am noch großdimensionierten Kinderkopf an. Es ist die Darstellung des kleinen Luigi Gonzaga – Don Luis – (1566–1580), der hier im Kindesalter als zukünftiger Erbe Vespasiano Gonzaga Colonnas wiedergegeben ist. Mit der unmittelbaren Nachbarschaft zum Urahn und Begründer der Linie ist dem gleichnamigen Kind eine Hoffnung und Aufgabe für die Zukunft der Dynastie beigegeben. Vespasiano Gonzaga Colonna, der hier noch als Marchese bezeichnet ist, stellt sich nicht als Endpunkt dar, sondern nimmt die Rolle eines gleichwertigen Familienmitgliedes im Rahmen der Dynastie ein.

6.1.3 Der Gemäldezyklus und sein Nachleben in Stichen

Für den Ahnenzyklus, den Vespasiano Gonzaga Colonna, wohl besonders wegen seiner Position als *Ramo Cadetto* zu Beginn seiner repräsentativen Aufgaben in Sabbioneta und in seinen Erblanden zu konzipieren begann, scheint der Wunsch nach der Versicherung seiner Position und Legitimation gegenüber der Hauptlinie im nahe gelegenen Mantua bestimmend gewesen zu sein. Dazu wurden möglichst charakteristische Vorlagen der Ahnen benötigt. Nach Heinrich scheint der Wunsch zur Ahnengalerie bereits bis ins Jahr 1556 nachvollziehbar, da in diesem Jahr ein Sekretär nach Mantua entsandt wird, um

entsprechendes Bildmaterial zu erbitten⁵³⁵. Darauf beruft sich auch Helmenstein⁵³⁶. In Affò hingegen wird lediglich Auskunft über einen Besuch Vespasiano Gonzaga Colonnas 1556 in Sabbioneta gegeben, um den Fortschritt der Bauarbeiten zu überprüfen sowie Truppen zu versammeln. Allerdings werden im Teilabschnitt zu umzusetzenden Maßnahmen zwei Briefe angegeben. Der erste stammt von einem gewissen Giulio Pittore, datiert auf den 3. Januar 1556 und der andere ist vom 4. Januar und von Vespasiano Gonzaga Colonna selbst verfasst, der an Federico Gonzaga in Mantua gerichtet ist⁵³⁷. Es ist demnach möglich, dass diese Korrespondenzen Informationen zu Gemälden enthalten. Bei Affò selbst ist an dieser Stelle jedoch nicht die Nennung des Sekretärs vermerkt. Confurius benennt Münzen, aber auch Gemälde als Vorlagen⁵³⁸. Da er dies in unterschiedlichen Kapiteln anführt, entsteht eher der Eindruck einer Annahme, als dass seine Angaben dezidiert geprüft anzusehen sind.

Leider ist wenig über die genauen Prozesse bekannt. Anhand von Gemälden lässt sich freilich eine Portraitgalerie nachvollziehen, die mit einer Vielzahl der Darstellungen in der *Galleria degli Antenati* nahezu deckungsgleich ausgeführt

⁵³⁵ „Wie sehr Vespasiano um die Authentizität der Bildnisse bemüht war, zeigt sich daran, daß er seinen Sekretär bereits 1556 nach Mantua schickte, um Porträtvorlagen zu beschaffen, für die vor allem Medaillen und Münzen in Frage kommen.“ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 51. Auch Grötz benennt das Jahr 1556 und den Sekretär als Muzio Capilupi, der den Auftrag erhält, bei Federico Gonzaga um passende Porträts zu bitten und zitiert dazu: „(Affò [1875], S. 49)“. In der Aufschlüsselung der Literaturangaben allerdings kann damit wohl eher die Vita Vespasiano Gonzagas Colonnas gemeint sein, die 1780 entstand und 1975 in einer Neuauflage erschien. Grötz, Sabbioneta (1993), S. 107 und 122.

⁵³⁶ Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 19, erwähnt in Fußnote 1 Faroldi 1592, S. 57 und Affò 1975, S. 48f.

⁵³⁷ In den mir vorliegenden Ausgaben wird der Besuch in Sabbioneta und das Jahr 1556 ab S. 23 behandelt. Vgl. Affò, Vespasiano (1780) mit Affò, Vespasiano (2018) jeweils S. 23.

“(a) Lettara di Giulio Pittore a Vespasiano. Mantova 3. Gennajo 1556. Altra di Vespasiano a Federico Gonzaga. Sabbioneta 4. Gennajo 1556.“ Der adressierte Federico Gonzaga (1540–1565) ist wohl mit dem späteren Kardinal Federico Gonzaga, dem Bischof von Mantua, gleichzusetzen.

Demnach scheint die zitierte Ausgabe von 1775 bzw. 1975 [Problem der Zuschreibung siehe Fußnote 536] mit einem zusätzlichen Kommentar ausgestattet zu sein.

⁵³⁸ Confurius bezieht sich einmal auf Gemälde. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 152. Confurius schreibt an einer anderen Stelle im Buch aber: „Die bildlichen Darstellungen seiner [Vespasianos] Person differenzieren so stark, daß man von einer Porträtähnlichkeit wohl nicht ausgehen darf. Die Physiognomie der Reiterstatue macht zwar den Anschein, nach dem lebenden Vorbild gestaltet worden zu sein. Aus erhalten gebliebenen Briefen ist aber zu entnehmen, daß sie ebenso wie das Relief in der Ahnengalerie nach Medaillen gefertigt wurde“. Ebd., S. 87. Confurius belegt diese Aussage nicht.

wurde. Sie ist Bestandteil der Kollektion Ambras und damit Teil der Bestände des Kunsthistorischen Museums Wien. Alle Gemälde besitzen goldene Beischriften, die die Dargestellten identifizieren. Weitere Gemälde, die ebenfalls unstrittig in Verbindung mit den Stuckreliefs und dem Ambraser Gemäldezyklus stehen, sind im Besitz der Collezione Unicredit in Mantua, darüber hinaus Objekte einer Auktionsserie des Dorotheum und Fresken im *Palazzo Ducale* von Mantua⁵³⁹.

So ist ein Tafelgemälde Luigi di Corradis überliefert (Abb. 115). Jener ist vor einem diffusen braunen Hintergrund mit langem, mittig gescheiteltem Bart dargestellt. Geleitet ist er mit einem braunen Mantel, der unter dem langen Bart geschlossen erscheint und vor der Brust weitend auffällt. Die Säume des Mantels sind pelzbesetzt und geben den Blick auf ein golden anmutendes Gewand frei. Vor die Brust, angeschnitten in der Darstellung, erhebt er seine Linke und deutet mit dem Zeigefinger in Blickrichtung. Der Kopf ist mit einer roten Kapuze bedeckt, die eine charakteristische Wölbung nach außen aufweist. Der rote Stoff ist mit diversen goldenen mondsichelförmigen Motiven versehen, die jeweils an einem Ende der Formen zu einer Dreiergruppe zusammengefügt sind. Damit entspricht die Darstellung, in einer spiegelverkehrten Wiedergabe dem Relief. Dieses ist jedoch reduzierter. So wurde der Gestus ausgelassen. Der Bart hingegen wurde im Relief stärker mit Locken ausgestaltet.

Nicht vergleichbar ist die Darstellung Richilda Rambertis (Abb. 116). Das Ambraser Gemälde stellt hier eine Dame dar, deren strenger Blick nach links gewendet ist. Der dunkle Hintergrund und die schwarze Kleidung scheinen nahezu zu verschmelzen. Lediglich ein weißer Kragen hebt sich deutlich ab. Die Haare sind unter einem turbanartigen Gebilde verborgen, das aus Haar und Bändern gewirkt ist und über dem sich ein langer Schleier befindet, der rechts und links befestigt wurde. Damit entspricht sie in keinsten Weise dem Relief und auch charakterisierende Elemente wie die Ringe oder ein pelzbesetzter Kragen

⁵³⁹ Malacarne, *straordinaria collezione* (2015). So beinhaltete die Auktion des Dorotheum Wien 2012 Gemälde mit Gonzagaherrschern (S. 161ff.), die durch ihre ovale Bildfläche als zusammenhängende Serie zu benennen sind. Im Besitz der Kollektion Unicredit ist ein Gemälde Francesco I. Gonzagas, das dem Ambraser Gemälde gleicht.

sind im Gemälde nicht dargestellt. Es scheidet als mögliche Vorlage für Sabbioneta aus.

Guido Gonzagas Darstellung wiederum ist mit dem Relief in Einklang zu bringen (Abb. 117). Den Kopf und Blick nach links wendend ist die charakteristische Kopfbedeckung mit der breiten Pelzkrempe und den langen Bändern, von denen das eine über die Schulter nach vorne reicht, eindeutiger Identitätsmarker. Das Gemälde definiert den Fellbesatz in einem hellen Ton, der nahezu weiß erscheint. Die eigentliche Kappe hingegen ist rot. Das Gewand, das sogar die auffällige Knöpfung in den beim Relief beschriebenen Zweiergruppierungen aufweist, ahmt einen dunkelblauen Stoff nach, dessen eigenwebte Musterung hellblau changiert. Zusätzlich sind golden gewirkte Borten nachzuvollziehen.

Erneut nicht zu vergleichen ist die Ambraser Darstellung Virida [Camilla] Beccarias (Abb. 118). Das Gemälde zeigt eine Frau, deren Kopf in den Nacken gelegt sowie nach links gedreht erscheint. Die deutlich sichtbaren dunkelbraunen Haare sind bauschig zum Hinterkopf gefasst frisiert und werden durch eine aufwändige und reich mit Perlen bestickte Bandkonstruktion zusammengehalten. Auch ein Perlenohrring sowie eine Perlenkette und eine zweite engere Kette mit Perlen und Edelsteinen sind ihr beigegeben. Vor der Brust, stark angeschnitten, erhebt sie ihre Rechte, an deren Zeigefinger ein Ring mit dunklem Stein aufgesteckt ist. Der Schmuck hebt sich von safrangelborangen, plissierten Gewandt ab, das strahlenförmig vom Halsausschnitt aus ausläuft. Auch dieses Bild scheidet als Vergleich oder gar Vorlage für Skizzen des Gipsreliefs aus. Durch die unklare Zuschreibung der Person jedoch wäre es möglich, dass Vorbild für das Relief ein Portrait Beatrice de Bars war, das sich bisher nicht finden ließ.

Wie bereits bei seinen Vorgängern, ist die Darstellung Ludovico I. Gonzaga eindeutig mit dem Stuckrelief zu vergleichen (Abb. 119). Lediglich die Blickrichtung ist für die *Galleria degli Antenati* gespiegelt. Vor dem typischen brauen Hintergrund hebt sich eine fast schwarze Rüstung mit vergoldeten Zierelementen ab, die in ihrer Form dem beschriebenen Stuckrelief

entsprechen. Deutlicher jedoch ist hier nachzuvollziehen, dass das schnauzenartige Visier auch mit Augen ausgestaltet wurde, die den Tiercharakter unterstreichen. Der Bart Ludovicos mutet blond an und hebt sich so vom Hintergrund ab.

Erneut keine Übereinstimmung stellt sich bei Alda d'Estes Gemälde ein (Abb. 120). Die Frau ist hier nach rechts ins Profil eingerückt. Das rötlich-braune Haar ist über die Ohren zu eingedrehten Strängen gebunden worden, die ab der Kopfmittle unter einer edelstein- und perlenbesetzten Haube zusammengeführt werden. Dabei verdeckt das Haar fast den Perlenohrring, der zum Betrachter weist. Der Hals ist mit einer dreireihigen Perlenkette geschmückt, unter der sich ein tiefer angelegter Ausschnitt einer plissierten weißen Bluse zeigt. Direkt über den Brüsten verläuft der Saum des Kleides, der mit einer Goldkante geziert ist. Die gepufften Ärmel weisen aufwändige Falten auf, die sie wie geflochten erscheinen lassen und grün changieren, sowie goldene Elemente besitzen, die wie Zacken anmuten. Die Verbindung zu den Stuckaturen ist ausgeschlossen.

Identisch im Vergleich zu den Reliefs, nur in einem kleineren Ausschnitt, wird Francesco I. Gonzaga im Gemälde dargestellt (Abb. 121). Der gedrehte Kranz auf seinem Haupt ist in einem hellen Rosa-Beige-Ton dargestellt. Das braune Haar ist hier deutlich mittig gescheitelt. Am Hals blitzt unter der Rüstung ein weißer, schmaler Kragen hervor. Abweichend ist lediglich der *Bastone* ausgestaltet. Während er im Relief als langer, dünner Stab erscheint, ist er im Gemälde als eine eiserne Stange mit goldener Spitzenzier wiedergegeben, was eher auf eine Lanze als einen *Bastone* hinweist.

Wieder nicht zu vergleichen ist die Darstellung Margherita Malatestas (Abb. 122). Das Gemälde bildet eine rotblonde Frau ab, deren Haar in Zöpfen kunstvoll um den Kopf gewunden und mit Perlbandern geschmückt wurde. Ein durchsichtiger Schleier ist in die Haarpracht eingearbeitet und legt sich im Nacken bis in den Rücken herab. Neben einem Perlohring trägt sie eine zweireihige Kette mit dunklen Steinen, die möglicherweise Rubine darstellen und sich wie eine Schärpe von rechts nach links über den Oberkörper zieht. Bis

an den Hals scheint ein Spitzenkragen oder ein fast durchsichtiges Gazegewebe, das plissiert ist, zu reichen. Mit einer goldenen Borte beginnt das rubinrote Kleid, das goldene Muster aufweist. Die Ärmel sind mehrfach gepufft und geschlitzt und geben den Blick auf ein weißes Untergewand frei.

Das Gemälde zur Darstellung Gianfrancesco Gonzagas (Abb. 123) entspricht dem Stuckrelief. Es wirkt sogar noch scherenschnittartiger, da sich der leutendrote Hut sowie das edelstein- und perlenbesetzte Gewand in Rot und Gold sowie das helle Inkarnat von einem sehr dunklen Fond abheben. Die markante Wendung ins Profil scheint ihre Vorlage in einer Münze oder Medaille zu haben oder ist zumindest dieser motivischen Tradition zuzuschreiben. In Einklang mit der Pose und Kleidung im Stuckrelief ist ebenfalls das Gemälde von Paola Malatesta (Abb. 124) zu bringen. Zwar zeigt es einen kleineren Bildausschnitt, doch lassen sich vom Blick über die Schulter, der hier als roter golddurchwirkter Samt erscheinenden Kopfbedeckung und dem auffälligen Muster des Mantels sogar der Perlschmuck in Haar und am Ohr nachvollziehen. Das goldene Gewand korreliert im Gemälde mit dem leicht rötlich-blonden Haar Paola Malatestas, die Perlen finden im weißen Kragen ihr Pendant und der changierende Lichteffect des dargestellten Samtes der Kopfbedeckung nimmt die orangeroten Töne von Haar und Mantel erneut auf. Ebenfalls im Gemälde einen kleineren Bildausschnitt ausfüllend, präsentiert sich der gerüstete und den *Bastone* haltende Ludovico II. Gonzaga (Abb. 125). Neben der Rüstung und dem *Bastone* lässt sich im Gemälde auch der charakteristische Hut, hier in leuchtendem Rot ausgeführt, finden. Die Bildkomposition kann jedoch nicht als eindeutige Vorlage angesehen werden. Im Vergleich zum Stuckrelief wird der *Bastone*, der zweifach durch den Bildausschnitt beschnitten wird, lediglich im Bildvordergrund ersichtlich und durchschneidet das Bild diagonal vor der rechten Schulter des Dargestellten. Die Rüstung ist als Paraderüstung anzusehen, da diverse Details mit Vergoldungen ausgeführt sind. Einem repräsentativen und nicht aktiv kriegerischen Moment entspricht so auch die Wahl der Kopfbedeckung, die keinen Helm darstellt. Vergleichbar hingegen ist

der in die Ferne gerichtete Blick des leicht ins Dreiviertelportrait gewendeten Oberkörpers und Kopfes.

Wieder eindeutiger motivisch und kompositorisch verwandt ist das Gemälde, das Barbara von Brandenburg (Abb. 126) darstellt, mit dem entsprechenden Stuckrelief. Durch die Farbgebung des Gemäldes lässt sich bei ihrem eigentümlich drapierten weißen Schleier eine feine Fältelung nachvollziehen, die verdeutlicht, dass die Haare unter diesem über den Ohren zu Rollen zusammengefasst sind und dem Schleier als Basis dienen, um am Kopf befestigt zu werden. Das Obergewand ist als goldener Brokatstoff wiedergegeben. Der mit diversen bunten Edelsteinen besetzte Gürtel ist aus demselben Material gefertigt. Abweichend zur Stuckatur ist auch hier erneut ein kleinerer Bildausschnitt gewählt, der lediglich bis kurz unter den Gürtel reicht. Vor diesem, im Anschnitt, ist die Linke Barbara von Brandenburgs erhoben. Diese ruht leicht geöffnet vor dem Gürtel und hält im Gemälde keinen Brief. Schwieriger ist der Vergleich mit der Darstellung von Gianfrancesco Gonzaga – von Sabbioneta – herzustellen (Abb. 127). Das Ambraser Gemälde gibt den jungen Mann mit einer Kopfbedeckung wieder, die zwar auch konisch ausgearbeitet ist, allerdings eine am Hinterkopf hochgeschlagen Krempe aufweist. Diese findet sich auch in einem anderen Portrait von Gianfrancesco Gonzaga, das eventuell dem Künstler Francesco Bonsignori (etwa 1455–1519) zuzuschreiben ist und sich in Bergamo in der Accademia Carrara befindet (Abb. 128), ist hier allerdings weitaus schlichter und unauffälliger gestaltet. So wäre es möglich, eher dieses als das Ambraser Gemälde in Einklang mit der Gestaltung des Reliefs zu bringen. Für die Ambraser Version jedoch spricht, dass Gianfrancesco auf ihr schlanker wiedergegeben wurde, was sich auch im Relief zeigt, wurde er sonst doch eher füllig dargestellt, wie zum Beispiel auch in der *Hofszene* in der *Camera degli Sposi* (Abb. 129).

Auch das Gemälde, das Antonia del Balzo wiedergibt, ist nicht mit dem Relief identisch (Abb. 130). Weder im Profil noch in Haltung oder Kleidung können hier Übereinstimmungen gefunden werden. Das Gemälde zeigt eine dunkelblonde Frau, deren lockiges Haar unter einem reich dekorierten Reif

zusammengehalten wird und am Hinterkopf mit Bändern zu dicken Strängen gewunden festgesteckt wird. Ein Schleier fällt in den Nacken herab. Die einzige Übereinstimmung kann im Pelzkragen gesehen werden. Hier zielt dieser allerdings ein rötliches Kleid, dessen Musterung eine Art Moiré auszubilden scheint und ist mit goldenen, geschlitzten Ärmeln versehen, die einen weißen Unterstoff hervorblitzen lassen. Sie trägt Perlschmuck und eine Kette. Anders als im Relief ist der Anhänger nicht rund gearbeitet, sondern ein perlenbesetzter Edelstein.

Ludovico Gonzaga hingegen ist auf dem Gemälde sehr ähnlich wiedergegeben, wie im Relief (Abb. 131). Ein auffälliger Unterschied zeichnet sich lediglich darin aus, dass er auf dem Gemälde ohne Kopfbedeckung dargestellt ist. Hinzu kommt, dass die Armhaltung des rechten Armes verändert wurde. Während im Relief der ganze Unterarm angewinkelt vor den Körper geführt wird und der *Bastone* ausgestreckt präsentiert wird, ist er hier über die rechte Schulter erhoben, die rechte Hand ist dabei nur angeschnitten vor der Brust dargestellt. Die Kopfwendung ins Profil und die Rüstung, die hier schwarz mit goldenen Elementen erscheint, ist aber vergleichbar. So sind sowohl der Raubtierkopf, wenn auch stark angeschnitten, wie der Adler auf dem Harnisch zu erkennen. Auch die Schärpe ist zu sehen, die hierin einem hellen Rotton ausgeführt wurde.

Ähnlichkeit zwischen Relief und Gemälde lässt sich auch bei Francesca Fieschi aufzeigen (Abb. 132). Damit ist das erste Frauenportrait mit großer Ähnlichkeit in beiden Kollektionen nachzuweisen. Die Haube scheint identisch. Unter einem bauschigen weißen Tuch, das mit gekreuzten goldenen Bändern netzartig überspannt ist, werden die blonden, lockigen Haare verborgen. Eine weiße Organza-Bluse scheint unter einem schwarzen Kleid am Halsausschnitt heraus, die mit Goldstickerei durchwirkt ist. Dies stellt zwar einen Unterschied zum Relief dar, ebenso wie zwei Reihen Perlenketten, die eng um ihren Hals liegen. Vergleichbar wiederum sind die geschlitzten Ärmel aus denen sich Unterstoff in kleinen Ballen herausdrückt. Er ist kontrastreich zum Kleid in Weiß

wiedergegeben. Auch auf dem Gemälde ist eine weitere Kette mit Anhänger zu sehen, die allerdings von der Bildkante abgeschnitten wird.

Das Gemälde Luigi *Rodomonte* Gonzagas hingegen stimmt nicht mit dem Relief überein (Abb. 133). Zwar ist der Dargestellte mit einer Rüstung versehen, der Kopf allerdings ist leicht nach rechts gewendet, das Gesicht erscheint jünger, was der Realität des gerade 30-jährigen bei seinem Tod freilich näher kommt, als die Darstellung im Relief. Das braune Haupt- und Barthaar scheint im Gemälde kürzer gestaltet, allerdings lässt sich eine leichte Scheitelung des Bartes nachvollziehen. Die schwarze Rüstung besitzt lediglich feuervergoldete Streifen und wenig Strukturierung. Er ist mit einem Medaillon, das er an einer dünnen goldenen Kette trägt, geziert.

Isabella Colonna hingegen ist in der Darstellungsweise gut zu vergleichen (Abb. 3). Das Gemälde lässt den alle Haare überdeckenden Schleier in schwarz erscheinen. Das Material ist hauchdünn, so dass es dennoch leicht transparent wirkt. Der hoch geschlossene Kragen, der mit einer Krause abschließt, gehört zu einer weißen Bluse. Auch das schlichte Kleid lässt sich nachvollziehen und ist ebenfalls in schwarz ausgeführt. Nur schwerlich lässt sich am Gemälde erkennen, ob über dem Kleid noch ein Mantel liegt, da auch dieser schwarz wäre. Ein Mantel ist dennoch anzunehmen, da die Silhouette sehr ausladend erscheint. Eine geringfügige Veränderung im Gemälde im Vergleich zum Relief ist die vor die Brust erhobene Rechte.

Die Vergleichbarkeit des Ambraser Gemäldes von Vespasiano Gonzaga Colonna mit dem Relief der *Galleria degli Antenati* ist nicht unproblematisch (Abb. 134). Zwar zeugen beide Darstellungen von einem jungen gerüsteten, bärtigen Mann und die stärkere Ausrichtung des Oberkörpers nach links im Relief könnte sich allein durch die kompositorische Verbindung zum nächsten Relief im Zyklus ergeben haben, doch auch die Details scheinen individuell abzuweichen. So zeugt das Gemälde von eher dünnen und sehr kurz geschnittenen Haaren, das Relief aber zeigt Locken. Auch der Bart wirkt im Relief länger und strukturierter. Die Halskrause ist im Relief sehr kurz gehalten. Das Gemälde hingegen lässt eine auffälligere Krause aus dem Kragen der

Rüstung hervorschauen, in die das Kinn Vespasiano Gonzaga Colonnas zu versinken scheint. Durch einen kleineren Bildausschnitt im Gemälde ist nicht eindeutig nachzuvollziehen, ob der Harnisch wirklich mit Vespasiano Gonzaga Colonnas geflügeltem Blitzbündel gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zu den Ahnen, war es im Falle des Auftraggebers aber natürlich möglich sich ein direktes Bild von ihm zu machen.

Leichte Ähnlichkeit liegt zwischen dem Relief und Gemälde Anna de Aragón y Folch de Cardonas vor (Abb. 135). Durch den geringen Bildausschnitt wird der Vergleich erschwert. Zudem erscheint der im Relief massiv wirkende Schleier hier lediglich als nahezu transparente Gaze, die an der Stirn und auf dem Scheitel bestickt ist. Dennoch ist der Verlauf des Schleiers, der sich bis vor die Brust erstreckt, auch im Gemälde nachzuvollziehen. Das braune Haar Anna de Aragón y Folch de Cardonas ist zu einem großen Knoten am Hinterkopf zusammengefasst. Der Perlenohrring liegt auf einer großen weißen Krause auf, die aus dem Stehkragen des schwarzen Kleides herausragt. Wie bei der Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas ist die Krause im Gemälde ausladender als im Relief. Nicht im Gemälde nachzuvollziehen ist die erhobene Rechte der Dargestellten.

Eindeutig nicht in Verbindung steht das Ambraser Portrait von Luigi *Don Luis* Gonzaga mit dem Relief (Abb. 136). Das Gemälde zeigt einen etwa acht- bis zehnjährigen Jungen mit kurzgeschnittenem braunen Haar. Auch er trägt neben einem schwarzen Gewand mit Stehkragen eine in vielen Wellen gerüschte weiße Krause, die sich von Kinn über die Kieferlinie bis zu den Ohren und um den Nacken erstreckt und den Kopf umschließt. Zweireihig liegt eine goldene Kette, die mit großen Ringen gestaltet ist, um seinen Nacken und verläuft nach unten aus dem Bildfeld hinaus. Weder die Wendung des Oberkörpers noch Gesten sind dargestellt. Auch der kleinkindliche runde Kopf mit stark gewölbter Stirn, den das Relief zeigt, ist nicht im Gemälde nachzuvollziehen.

Die Ambraser Gemälde bzw. ihre Vorstudien hatten aber nicht nur Einfluss auf die Galleria degli Antenati in Sabbioneta. Stiche bezeugen, zumindest vereinzelt, ein Tradieren der Darstellungen. Aufzurufen durch den digitalen

Graphikindex der Universitätsbibliothek Salzburg sind fünf Blätter mit insgesamt 20 Darstellungen von männlichen Mitgliedern der Dynastie Gonzaga erhalten, die aus einem Klebeband (I.13.A.3006) stammen und ins 17. Jahrhundert datiert werden⁵⁴⁰. Die Blätter sind online mit „Abb. 1 bis Abb. 5“ bezeichnet. Auf „Abb. 2“ werden Luigi di Corradi di Gonzaga und Guido Gonzaga wiedergegeben. Sie bilden die unteren beiden Darstellungen. In volutenverzierten Rahmungen, die das jeweilige Familienwappen enthalten – für Luigi di Corradi bedeutet das ein horizontales Streifenmuster und für Guido ein viergeschiedenes Wappen in dem die Streifen mit einem steigenden Löwen wechseln – befinden sich Medaillons mit Konterfeis, die mit einem Namensband umschrieben sind⁵⁴¹. Zwar sind die Darstellungen reduzierter, so lassen sich zum Beispiel bei Luigi di Corradi keine Muster auf der Kapuze nachvollziehen, aber die generelle Wiedergabe dieser Stiche gleicht den Haltungen und Darstellungen der Ambraser Gemälde und auch der Stuckreliefs. Die charakteristische Kapuze und der lange Bart Luigi di Corradis sind ebenso zu erkennen wie die fellbesetzte Kappe Guidos, dessen Gewand sogar mit floralen, wenn auch im Vergleich zum beschriebenen Gemälde weitaus gröberen Mustern verziert ist. „Abb. 3“ beinhaltet nun vier Darstellungen, die mit den Gemälden und Reliefs in Verbindung zu bringen sind. Ludovico I. Gonzaga, Francesco I. Gonzaga, Gianfrancesco Gonzaga und Ludovico II. Gonzaga werden vergleichbar gerahmt durch Wappen und Umschriften identifiziert⁵⁴² und in charakteristischen Haltungen und Erscheinung wiedergegeben. Mit

⁵⁴⁰ Siehe: G 276 III auf <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/graphikindex.htm> [zuletzt aufgerufen am 6.4.2022]

⁵⁴¹ So wird Luigi di Corradi als „ALOISIRS GONZAGA. I. VIC: IMP. ET CAP. MANTVÆ ET REGII.“ bezeichnet. Guido Gonzaga erhält folgende Beischrift: „GVIDO GONZAGA II VIC: IMP. ET CAP. MANTVÆ“.

⁵⁴² Das viergeteilte Wappenschild mit den Streifen im Wechsel mit den Löwen wird auch für Ludovico I. Gonzaga verwendet. Die Umschrift lautete: „LVDOVICVS GONZAGA. III. VIC: IMP. ET CAP. MANTVÆ.“ Jenes Wappen dient nun als Basis für ein erneut viergeschiedenes Schild und wechselt sich mit einer Schlange oder einem drachenartigen Wesen ab. Es steht für Francesco I. Gonzaga. Die Umschrift liest sich wie folgt: „FRANCISCVS GONZAGA. IV. VIC. IMP. ET CAP. MANTVÆ.“ Gianfrancesco Gonzagas Wappen ist komplexer aufgebaut. Einem durch ein Kreuz viergeschiedenen Schild ist mittig ein weiteres Schild vorgelagert. Das zentrale Wappen besteht im Wechsel aus dem Streifen und dem steigenden Löwen. Die vier Felder des größeren Wappens hingegen sind mit Adlern gefüllt. Sein Textband besagt: „IO. FRANC. GONZAGA. I. MARCHIO MANTVÆ.“; Dasselbe Wappen zeichnet Ludovico II. Gonzaga aus. Die Beischrift lautet: „LVDOVICVS GONZAGA. II. MARCHIO MANTVÆ.“

Abstrichen bei den Details sind sowohl das schnauzenartige Visier, der charakteristisch gedrehte Kranz, der gewellte Hut, wie auch der markante Hut, der auch in der *Camera degli Sposi* und in Medaillen für Ludovico II. Gonzaga verwendet wird, deutlich und die Träger ausweisend eingesetzt worden. Selbst der Rüsthaken, nur seitenverkehrt, wird bei Ludovico II. Gonzaga übernommen. Da das Stichwerk nun weiter anhand der Mantuanischen Hauptlinie verfährt, sind die weiteren Darstellungen für die vorliegende Arbeit nicht bedeutsam. Es ist dennoch evident, dass den Bildern ein Nachleben beschert war, das auch größere Verbreitung besessen haben muss als sich zunächst bei der Betrachtung der Stuckreliefs in Sabbioneta zu vermuten war.

Wie der Versuch eines Vergleiches der Gemälde mit den Reliefs aber verdeutlicht, können die Bilder nicht allgemeingültig als Vorlage für die *Galeria degli Antenati* angesehen werden. Dazu existieren zu viele Abweichungen. Dies gilt besonders für die Darstellungen der Frauen. So kann jedoch konstatiert werden, dass die Ambraser Gemälde und die Stuckaturen streckenweise eine gemeinsame Quelle besitzen, so könnten entweder mantuanische Gemälde als Vorlage für den Sekretär Vespasiano Gonzaga Colonnas gedient haben, nach denen die Entwürfe für Sabbioneta gefertigt wurden oder auch die Ambraser Gemälde rekurrieren auf Mantuaner Bildnisse, deren heutiger Verbleib ungeklärt ist. Eindeutig jedenfalls müssen, wie uns die Darstellungen der Frauen zeigen, weitere Gemälde oder Münzen, Skizzen oder sonstige Bildnisse als Vorlage für die *Galleria degli Antenati* existiert haben, die Cavalli als Inspiration zur Gestaltung dienten. Bisher eindeutig ist lediglich, dass sich in Sabbioneta keine Gemälde oder Studien zu den Stuckaturen erhalten haben. Es wäre also auch möglich, dass Vespasiano Gonzaga Colonna zusätzlich zu der *Galeria degli Antenati* eine dynastische Gemäldegalerie anfertigen ließ. Dies wäre dann mit der Andeutung von von Helmenstein zusammenzuführen. Jene könnten dann eventuell im *Castello* oder gar in anderen Sitzen, wie Bozzolo oder Rivarolo, Hängung erfahren haben. Die Bemerkung Heinrichs zum Auftrag zur Erstellung von Portraits könnte hingegen auch derart gedeutet werden, dass es sich um Vorlagen für die Reliefs handeln sollte. All dies ist

leider zum jetzigen Zeitpunkt nicht nachzuvollziehen. Ob Teile der Ambraser Gemälde eventuell deckungsgleich mit etwaigen Objekten Vespasiano Gonzaga Colonnas sind, konnte ebenfalls nicht erforscht werden. Wahrscheinlich ließen sich Ferdinand II. von Tirol und seine zweite Frau Anna Caterina Gonzaga aber eigene Gemälde für die umfangreiche Gonzaga-Galerie anfertigen, was auch die Einheitlichkeit in der Darstellung mit anderen *Rami Cadetti* der Gonzaga belegen könnte, die bei den Gemälden vorherrscht.

Was nun demnach die Quellen für die Studien zu den Portaitreliefs angeht, ist keine konkrete Provenienz zu benennen. Es scheint so, als hätten diverse Bildnisse in Mantua die Funktion erfüllt, die dann für Sabbioneta sowie teilweise für Ambras verwendet wurden. Hier würden sich weitere Studien empfehlen, um dieses Desiderat aufzuarbeiten.

Freilich kommen für einige Darstellungen Münzen und Medaillen in Frage. So kann dies recht gut für Gianfrancesco Gonzaga nachvollzogen werden⁵⁴³. Zwar ist die Kopfbedeckung der von Antonio Pisanello (1395–1455) geschaffenen Medaille⁵⁴⁴ überdimensioniert (Abb. 137), aber das strenge Profil und der Mantel, der sich im Nacken in mehreren Falten zeigt, sind vergleichbar mit den bereits beschriebenen Medien. Für die Darstellung Ludovico I. Gonzaga hingegen scheint die Medaille Pietro da Fanos (in Mantua nachweisbar 1452–1464) nur bedingt als Vorlage gedient zu haben (Abb. 138). Diese weist den Hut auf, ob hier allerdings eine fein ziselierter Rüstung als Kleidung fungiert oder es sich um ein reich besticktes Gewand handelt, ist schwer zu sagen. Ähnlich verhält es sich mit einer Bronzeplakette da Fanos und einer Bronzemedaille Bartolommeo Meliolis (1448–1514)⁵⁴⁵. Dass gerade bei Ludovico II. Gonzaga wohl auch die *Camera degli Sposi* eine bedeutende Rolle als Überlieferung gespielt hat, ist als sehr wahrscheinlich anzusehen (Abb. 131).

6.1.4 Der Raum als Studiolo: Vergleiche und Interpretationen

⁵⁴³ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 51.

⁵⁴⁴ Im Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin ist die Münze unter der Nummer 18200129 katalogisiert. Siehe: <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18200129> [zuletzt aufgerufen am 6.4.2022]

⁵⁴⁵ Siehe: https://www.coingallery.de/KarlV/Mantua1_D.htm [zuletzt aufgerufen am 6.4.2022]

Das erhaltene Familienprogramm, das dem Raum einen sehr persönlichen Ausdruck verleiht, hatte vermutlich auch eine hervorgehobene Aufgabe im Zeremoniell. Für die Antwort nach der Frage des Nutzens gilt es neben der Dekoration auch die Architektur zu berücksichtigen. Wie schon beschrieben liegt diesem kleinen Raum eine besondere Verortung zu Grunde. In der Mittelachse des nach der Geburtsstunde des Herrschers und Stadtplaners ausgerichteten Gebäudes gelegen, der die Keimzelle der Stadt war, wird der Raum von allen anderen abgehoben. Dazu trägt die Verteilerfunktion bei, die er durch zusätzliche Zugänge zu den herrschaftlichen Räumen rechts und links besitzt. Darüber hinaus fällt er aus dem Schema der anderen Räume und Säle, da er ein Tonnengewölbe besitzt. Und auch das persönliche, dynastische Bildprogramm, das den Raum an der Grenze zur Decke umläuft, charakterisiert ihn zusätzlich. Durch diese zentrale, privater gestaltete und inszenierte Situation wird der Raum allgemein als *Studiolo* gedeutet. Heinrich sagt in diesem Zusammenhang, dass der Raum, „alten Inventaren zufolge [...] eine kleine Bibliothek sowie Schränke mit Edelsteinen und antiken Münzen [...]“ besaß⁵⁴⁶. Rasch leitet sie zum prominentesten Beispiel, dem *Studiolo* Federico da Montefeltros (1422-1482) in Urbino, über. Auslöser für die folgende Untersuchungen und Vergleiche ist Heinrichs Darstellung: „Während das Studierzimmer Federico da Montefeltros in Urbino (um 1470) gemalte Porträts von ‚Uomini illustri‘ zeigt, die berühmte Gelehrte, Kirchenväter und Poeten darstellen, nehmen deren Platz in Sabbioneta die kriegerischen Vorfahren Vespasianos ein. Der enge Raum der sog. ‚Libreria piccola‘ scheint zwar der abgeschiedenen Privatsphäre eines Studiolo zu entsprechen, der Raum ist aber

⁵⁴⁶ Heinrich, Sabbioneta (1990), S. 51.

Vermutlich beruft sich Heinrich dabei auf die zwei Inventare im Archivio di Stato di Mantova des Archivio notarile Oldroandi. In einem Inventar, das auf 1689 datiert wird, werden die Räume des Palazzo Ducale nacheinander aufgelistet. So sind der Sala degli Imperatori und ein als Sala Grande benannter Raum, der den Thronsaal mit den Elefanten zu meinen scheint, zu verorten. Zwischen den Beschreibungen wird ein Camerino aufgelistet, mit dem entweder das Studiolo /Galleria degli Antenati gemeint sein muss oder der vom Pieper als kleiner Thronsaal bezeichnete Bereich zur Piazza hin. Ein zweites Inventar datiert auf das Jahr 1690. Dieses listet einzelne Objekte auf, denen Geldwerte zugeordnet werden.

Eine weitere mögliche Quelle für Dokumente könnte allerdings auch das Archivio di Stato di Milano sein. Anhand eines Überblicks sind Dokumente bis zur Geburt Rodomonte Gonzagas, von der Lebenszeit Rodomonte Gonzagas, von der Lebenszeit Vespasiano Gonzaga Colonnas sowie von 1592 bis 1698 nachzuvollziehen. Roncai, L'archivio (2013), S. 36.

auf den repräsentativen Balkon ausgerichtet. Der humanistische Bildungsanspruch Vespasianos kommt vor allem in der komplexen Ikonographie der Deckenbilder zum Ausdruck [...]“⁵⁴⁷.

Diese Passage vereint diverse Informationen, die getrennt voneinander betrachtet werden sollten. Zunächst verortet Heinrich die *Libreria Piccola* hier, die, wie wir bereits wissen, von Vespasiano Gonzaga Colonna testamentarisch an seinen Schwiegersohn übergeben werden wird. Wie Heinrich richtig aufzeigt, sind Bücher für ein *Studiolo* passende Ausstattungsstücke und somit wäre es sehr logisch, dass ein gewisser Buchbestand hier zu verorten war. Auch die Beschreibung, dass Federico da Montefeltro sich in seinem *Studiolo* in Urbino (1476) ein Figurenprogramm mit Portraits der Kirchenväter zusammenstellen ließ, ist richtig. Diese bewusste Auseinandersetzung etwa mit den Kirchenvätern und den Werten, die mit ihnen verbunden waren, geht auf eine Identifikation, Legitimation und auch Repräsentation zurück, die der Besitzer mit den Dargestellten eingeht und für sich nutzbar macht. Wenn auch auf die eigene Familie und nicht auf religiös bedeutsame Personen fokussiert, gilt dieser Nutzen sicherlich auch für den dynastischen Zyklus in Sabbioneta. Die Reduktion auf die Bezeichnung „kriegerische Vorfahren“ allerdings erfüllt keineswegs die Aufgabe, die die Portraits in der *Galleria degli Antenati* gehabt haben werden. Bewusst ist hier eine geschlossene dynastische Reihe gewählt, die auch Frauen mit einbezieht. Sie sind ein ebenso bedeutender Teil in der Tradition der Dynastie wie die Männer. Es ist demnach davon auszugehen, dass bereits diese Darstellungen humanistische Werte Vespasiano Gonzaga Colonnas beinhalteten und ihn als gebildet, traditionsbewusst und legitim ausweisen sollten. Auch stellt der Fokus des Raumes auf den Erscheinungsbalkon in keinsten Weise eine Störung des Raumkonzeptes dar. Die Inszenierung mit Sonnenaufgangsbezug, war, wie Pieper darlegt, ja explizit auf den Geburtstag ausgerichtet⁵⁴⁸. Somit fand, wenn überhaupt immer real ausgeführt, diese Inszenierung nur einmal pro Jahr statt und dies vor der Ergänzung des Balkons. Zuvor – und später auch mit Balkon – ist sicherlich

⁵⁴⁷ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 51.

⁵⁴⁸ Pieper, Fürstenbad (2017), S. 176f.

davon auszugehen, dass der Raum auch für den Rest des Jahres mit einer alltäglichen Funktion ausgestattet war und als *Studiolo* genutzt wurde. Bücherschränke können dabei lediglich bis zum Beginn der Wanddekoration hinaufgereicht haben und werden niedrig genug gestaltet gewesen sein, dass ihre Tiefe für den Betrachter keinen Verlust im Blickfeld auf die Beischriften ausübte. Dies wurde in Urbino umgangen, indem die Schränke in die Wand eingelassen sind. Wenn auch nicht direkt im Zimmer ausgeführt, zeichnet sich auch das *Studiolo* von Urbino dadurch aus, dass es eine Durchgangszimmerfunktion besitzt (Abb. 139). Hinzu kommt, dass es direkt an den großen Balkon angebunden ist, der der Fassade des *Palazzo Ducale* von Urbino ihre besondere Gestalt verleiht und den Herrscher mit weitschweifendem Blick in einem massiv erhöhten Turmbau suggeriert und propagiert (Abb. 140). Demnach unterscheiden sich die Konzepte von Urbino und Sabbioneta weitaus weniger, als Heinrich es andeutet, auch wenn sie optisch unterschiedlich sind. Ebenso gilt es zu beachten, dass das Urbiner *Studiolo* nur eines von zweien war, die Federico da Montefeltro ausstatten ließ, wenn es auch das vorrangige war. Ein Sachverhalt, den man auch für Sabbioneta im Blick haben sollte, da die Nebenresidenzen wahrscheinlich auch Räume für diese Funktionen besaßen. Montefeltros etwas später entstandene *Studiolo* im Palazzo von Gubbio (um 1478–82) heute im Metropolitan Museum of Art in New York – besticht mit ebenso elaborierten Intarsienarbeiten (Abb. 141) wie das in Urbino verortete. Im Gegensatz zu Urbino lässt sich leider kein Bildprogramm rekonstruieren, auf Grund der Höhe der Wandvertäfelungen und im direkten Vergleich mit Urbino muss jedoch eine Bilderserie vorausgesetzt werden.

Bereits in die 1440er Jahre zurück datiert wird ein berühmtes *Studiolo*, das sich einst in Ferrara befand. 1447 kaufte Leonello d'Este (1407–1450) ein Gebäude, den sogenannten „Palazzo Belfiore“, den er, ähnlich dem *Palazzo Schifanoia*, zu einem *Otium* ausbauen ließ. Das *Studiolo* sollte den Musen gewidmet sein. Die Ausführung konnte erst unter der Regentschaft Borso d'Estes (1413–1471)

erfolgen und wurde von Cosmé Tura (um 1430–1495) künstlerisch vollendet⁵⁴⁹. Die Arbeiten erfolgten zwischen 1458 und 1463⁵⁵⁰. Das einstige *Studiolo* ist zwar, wie der Palazzo, zerstört doch kann der Zyklus unter Anderen durch einen Brief aus dem Jahr 1447 nachvollzogen werden, den der Humanist Guarino da Verona (1374–1460) einst an Leonello d'Este richtete⁵⁵¹. In diesem Brief spricht der Humanist über Musen und ihnen zugehörige Attribute⁵⁵². Heute in diversen Museen der Welt aufbewahrt⁵⁵³, konnte im Rahmen eines digitalen und online umgesetzten Projektes eine Rekonstruktion des Raumes geschaffen werden⁵⁵⁴. Diese zeigt einen etwa 54 Quadratmeter messenden und teils durchfensterten Raum, der, genau wie von Urbino oder Gubbio bekannt, in der unteren Wandfläche durch eine Holzvertäfelung, die vermutlich Schränke enthielt, verkleidet war. Darüber befand sich die Bildzone, in der sich einst der Musenzyklus – wohl einst neun Gemälde – verorten ließ. Der Raum wird zudem weitere Gemälde und Dekorationen besessen haben⁵⁵⁵, die nicht überliefert wurden. Durch die Verwendung eines Musenzyklus, und das speziell im Raumtypus des *Studiolo*, werden die Bedeutung der Künste und deren Qualitäten auf den Herrscher übertragen. Das *Studiolo* als besonderer Ort der inneren Kontemplation, aber auch des Präsentierens vor ausgewählten Besuchenden, belegt die Förderung der Künste und das Prosperieren Ferraras⁵⁵⁶ unter Leonello d'Este, aber besonders unter Borso d'Este. Doch bereits Guarino beglückwünschte Leonello d'Este für die Motivwahl, die er eines Herrschers für angemessen hielt⁵⁵⁷. Zunächst mag dies im Bezug auf die christliche, europäische Welt und ihre Herrscher irritierend wirken, doch unter Anderen durch Giovanni Bocaccio (1313–1375) war es gelungen den antiken

⁵⁴⁹ Die Arbeiten begannen unter Angelo del Maccagnino (?–1456). Dunkerton/Roy/Smith, *Unmasking* (1987), S. 5 und Guidobaldi, *Muse* (1992), S. 15.

⁵⁵⁰ Dunkerton/Roy/Smith, *Unmasking* (1987), S. 5.

⁵⁵¹ Der Brief wurde durch Michael Baxandall 1965 in den Forschungsdiskurs eingebracht. Ebd.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Belluci/Passeri/Ciatti/Conti/Dunkerton/Gallone/Giovanni/Petrone/Rossi Scarzanella, *Scuola Ferrarese* (1992), S.189ff. (Abb. 154–158).

⁵⁵⁴ Das Projekt wird durch die Gallerie Estensi, Pinacoteca Nazionale di Ferrara und Frame LAB, Dipartimento di Beni Culturali – Alma Mater Studiorum der Università di Bologna gefördert <https://studiolobelfiore.unibo.it/index.php/il-progetto> [zuletzt aufgerufen am 7.4.2022].

⁵⁵⁵ Clough, *Art as Power* (1995), S. 22.

⁵⁵⁶ Guidobaldi, *Muse* (1992), S. 16.

⁵⁵⁷ Dunkerton/Roy/Smith, *Unmasking* (1987), S. 5 und Campbell, *Painting* (1995), S. 146.

Musen neue Funktionen zuzuordnen, so dass sie mit dem humanistisch-christlichen Weltbild in Einklang standen⁵⁵⁸. Das Thema der Musen wurde auch in Urbino aufgegriffen. So liegt unter dem *Studiolo* der *Tempietto delle Muse*.

Ein anders Beispiel war direkt in Mantua zu finden, denn auch Isabella d'Este drückte ihre Kunstförderung mit einem musenbezogenen Zyklus in ihrem Appartamento aus. Als Sproß der d'Este ist das Wissen über das *Studiolo* in Belfiore vorauszusetzen. Bei den Bildthemen ließ Isabella d'Este genau wie bei der Wahl der Künstler keinen Zweifel daran aufkommen, dass sie genaue Vorstellungen von dem Konzept der Dekoration ihrer *Studioli* und Sammlungsräume hatte. „Wir möchten in unserem Camerino Historienbilder aller ausgezeichneten Maler haben, die es zur Zeit in Italien gibt [...]“⁵⁵⁹. Sie arbeitete die Themen genau aus und unterhielt regen und teilweise sogar bestimmenden und erpresserischen Schriftverkehr mit den Künstlern und Handwerkern, die für die Ausstattung ihre Räume verantwortlich waren. Dies belegt bereits ein Schreiben an den Maler Giovanni Luca Liombeni (–ca. 1495), in dem sie ihn mit deutlichem Nachdruck und der Androhung von Strafen dazu bringt, die Ausmalung der Wände und Innenseiten der Wandschränke 1492 zu beenden⁵⁶⁰, so dass die weiteren Aufträge erteilt werden könnten.

Die Bildwerke für das *Studiolo* und die *Grotta* sind häufig mit Musen versehen. Die ersten Aufträge gehen an Andrea Mantegna (1431–1506), der zwei Bilder für Isabella malt. Es handelt sich zum einen um den *Parnaß*, in dessen Vordergrund die 9 Musen zur Musik tanzen, die Apoll spielt.

Zusammen mit den gebündelten Ruten, die vor den Musen auf dem Boden liegen und für Läuterung und Wiedererlangen von Tugend stehen könnten, kann eine thematische Überleitung zu Mantegnas zweitem Werk erkannt werden, *Die Austreibung der Laster aus dem Garten der Tugend*⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ Thalia, einst Muse der Komödie und Polyhymnia, Muse des Mimenspiels, werden zu Personalisierungen der Agrikultur, Erato, Muse der erotischen Dichtkunst, wird die Ehe zugeschrieben und Melpomene, der ursprünglich die Tragödie zugeordnet wurde, veränderte sich zur Muse des heiligen Gesanges. Campbell, *Painting* (1995), S. 150.

⁵⁵⁹ Lauts, *Isabella d'Este* (1952), S. 169.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Ebd.

Auch Pietro Peruginos (1446–1523) Werk *Der Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* von 1505–1507 präsentiert die Tugendhaftigkeit der Auftraggeberin. Sie korrespondiert in 50 Briefen mit dem Künstler⁵⁶², um ihre genauen Vorstellungen von der Szene, dem Kampf zwischen Pallas und Diana, aufzuzeigen. 1506 fertigt Lorenzo Costa d.Ä. (1460–1535) für den Zyklus *Der Musenhof der Isabella d'Este*.

Die Gemälde bilden die „Proklamation der Notwendigkeit eines tugendhaften Lebens und zwar in einem sensualistischen und intellektuellen Kontext [...] die temperantia als höchste Tugend eines Regenten herrscht über die Begierden nicht um sie löschen, sondern um sie zu regulieren“⁵⁶³. Dies ist somit nicht nur auf Isabella d'Este zu beziehen, sondern löst ganz nach dem albertinischen Konzept⁵⁶⁴ der Erregung von Affekten aus, wie dies im Traktat „de pictura“ von 1435/36 benannt wird⁵⁶⁵. Der Betrachtende wird dann wiederum die Auftraggeberin mit der Umsetzung verbinden und so die dargestellten Werte auf sie übertragen. Ein Sachverhalt, der bei Krüger treffend mit „...[die] Kunst der frühen Renaissance als eine Form der symbolischen Kommunikation“⁵⁶⁶ bezeichnet wird.

Das Thema der Musen greift auch die von Giancristoforo Romano 1505, wohl für das *erste Appartamento* geschaffene und nach dem Umzug neu zwischen *Studiolo* und *Grotta* in der *Corte Vecchia* eingebaute Tür auf. Dekoriert ist die Rahmung mit Musen und Tieren, die den Musen und Verhaltensweisen zugeordnet sind. Dargestellt sind unter anderem *Minerva* (Abb.142) und die Eule, die ihr zugeordnet ist, *Clio* und der ihr zugehörige Pfau, *Euterpe* und die Nachtigall und *Erato*, der ein Affe, der sich im Spiegel betrachtet und mit Strümpfen ankleidet, zugeordnet werden kann. Außerdem sind eine Tigerin, Turteltauben und ein Storch mit einer Schlange zu sehen. Stehen die Musen für die Wertschätzung der Künste und erhalten eine eindeutige Identifikation durch

⁵⁶² Ebd., S. 176.

⁵⁶³ Romelli, *Mythologische Bilder* (2007), S. 14.

⁵⁶⁴ Poeschke, *Motus und Modestia* (2002), S. 190.

⁵⁶⁵ Locher, *Erbauliche Kunst?* (2002), S. 235.

⁵⁶⁶ Krüger, *Istoria und Virtus* (2002), S. 195.

ihre beigeordneten Tiere, so ist zum Beispiel der Affe ein Beispiel dafür, dass man sich in Themen der Liebe nicht verfangen⁵⁶⁷ oder täuschen lassen sollte.

Auch die überaus dekorativen Wandschränke der Brüder Mola von 1506, die feine Intarsienarbeiten aufweisen, waren zumindest zum Teil bereits für die alten Gemächer geschaffen und später in der zweiten *Grotta* neu montiert worden. Es handelt sich um vier Stadtveduten (Abb. 143a), die Phantasiestädte in einer perspektivischen Wiedergabe zeigen und bei Lauts mit dem Begriff des „raumgewinnenden Illusionismus“⁵⁶⁸ bezeichnet sind, sowie zwei Schränke, die in trompe l’oeil geöffnete Schränke mit Instrumenten zeigen (Abb. 143b). Mit den Schränken stellt Isabella ihren Sinn für die Musik dar und scheut mit den elaborierten Intarsien nicht den Vergleich mit Federico da Montefeltres *Studioli* in Urbino und Gubbio⁵⁶⁹.

Die persönlichsten Identifikationsmerkmale, die Isabella d’Estes Räume aufweisen, stellen die Impresen dar. Für die Bodenfliesen (um 1593) des ersten *Studiolo* (Abb. 144), die von Antonio de Fedeli in Pesaro gefertigt wurden, verwendete Isabella d’Este noch geläufige Gonzagaimpresen⁵⁷⁰, wie den Hundemaulkorb mit dem Verweis „CAUTIS“⁵⁷¹, dem Wahlspruch ihres Mannes, den sitzenden Hund mit Maulkorb, der für Treue steht und bereits von Gianfrancesco Gozaga, dem ersten Markgrafen geführt wurde⁵⁷², oder den eisernen Handschuh mit dem Spruch „BUENA FE NON MUDABLE“⁵⁷³, der bereits unter Ludovico II. Gonzaga Verwendung fand⁵⁷⁴. Außerdem ist das Gonzagawappen mit den schwarzen Reichsadlern vertreten, das der Familie 1433 von Kaiser Sigismund verliehen wurde und ein weißes Reh mit dem

⁵⁶⁷ Seipel, Isabella d’Este (1994), S. 164f.

⁵⁶⁸ Lauts, Isabella d’Este (1952), S. 186.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 187.

⁵⁷⁰ Seipel, Isabella d’Este (1994), S. 146.

⁵⁷¹ [Vorsichtiger] Ebd., S. 188.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Spanisch für „wahre Liebe ist unwandelbar“. Lauts, Isabella d’Este (1952), S. 187. Aber bei Seipel wohl korrekter als „Wahrer Glaube ändert sich nicht“ übersetzt. Seipel, Isabella d’Este (1994), S.188.

⁵⁷⁴ Lauts, Isabella d’Este (1952), S. 169.

Spruchband mit „*BIDER GRAFT*“⁵⁷⁵, das schon unter Francesco I. Gonzaga genutzt wurde. Auch die Imprese eines umspülten Felsens ist hier vertreten.

Doch bereits die Decke der *ersten Grotta*, die 1505 von den Brüdern Mola geschaffen wurde, beinhaltet erste eigenständige Impresen Isabella d'Estes. In Tondi sind Lottobündel, die nach Lauts für eine ungewisse Zukunft stehen dargestellt⁵⁷⁶. Weitere Felder sind mit Noten und einem Pausenzeichen ausgeschmückt. Die Deutung dieser Imprese war lange unklar, doch entschied sich Seipel dazu, dass nicht die Noten im Vordergrund stünden, sondern die dargestellte Pause. Damit gelang ihm der neue Deutungsansatz, der in Verbindung mit dem Ausspruch Mario Equicolas (1470–1525) besagt, dass man „zur rechten Zeit schweigen“ können müsse⁵⁷⁷.

Die Decke im *zweiten Appartamento* – Maestro Sebastiano und Gian Cristoforo Romano (1456–1512) zugeschrieben –, die in Blau und Gold gehalten ist, durchziehen Schmuckbänder und Ranken. Es handelt sich um eine leicht gewölbte Decke, die einen schmalen, rechteckigen Deckenspiegel im Zentrum trägt (Abb. 145). Sie ist in vergoldeten Ornamenten auf blauem Grund gestaltet. An den schmalen Stirnseiten und den Langseiten der Decke sind Felder mit Impresenschmuck angebracht. Es handelt sich um die bereits bekannte Imprese der *Noten und Pausen*, um das Motto *Nec Spe, Nec Metu*, um das Kürzel *ISAB ESTEN MAR MANT* und um die Zahlenkombination *XXVII*. Entschlüsseln lässt sich die Zahl durch einen Gleichklang der Begriffe *vinte sette*, dem oberitalienischen Dialekt für *ventisette*, und „*vinte saete*“, der die besiegten Pfeile meint und für Isabellas Talent spricht, sich höfischen Intrigen zu entziehen oder ihnen zu widerstehen⁵⁷⁸.

Auch die Decke des zweiten *Studiolo* trägt Isabellas Impresen. Darunter sind die *Lottobündel*, ein *Kandelaber*, die verschlungenen Buchstaben *YS*, die für Isabella stehen und ein *A und O*, das zum einen für Geburt und Tod und das biblische Christuswort steht⁵⁷⁹, dargestellt.

⁵⁷⁵[rechtmäßige Kraft]. Seipel, Isabella d'Este (1994), S. 188.

⁵⁷⁶ Lauts, Isabella d'Este (1952), S. 370.

⁵⁷⁷ Seipel, Isabella d'Este (1994), S.152.

⁵⁷⁸ Lauts, Isabella d'Este (1952), S. 370.

⁵⁷⁹ Ebd.

Diese vier Beispiele sollen aufzeigen, dass der Raumtypus des *Studiolo* zum einen individuelle, den Besitzer personalisierende und charakterisierende, Aufgaben erfüllen musste und zum anderen repräsentative und legitimierende Faktoren betonte, so dass es stetig zwischen Privatgemach und Repräsentationsraum oszillierte⁵⁸⁰. Dabei lassen sich auch architektonische Gemeinsamkeiten nachvollziehen, die dazu beitragen den Raum in Sabbioneta zuzuordnen. Die als zunächst eigentümlich interpretierbare Motivwahl eines Familienzyklusses erscheint vor dem breiten Prospekt an möglicher Themen in anderen *studioli* nachvollziehbar, sobald nicht davon ausgegangen wird, dass ein konkretes Motiv Merkmal für den Raumtypus ist, sondern es um zu übermittelnde Wertevorstellungen des Besitzers des Raumes ging. Während bei den d'Este im *Palazzo Belfiore* als Ort des außerstädtischen *Otium* die Musen als Thema zur Bestärkung der Förderung von Kunst und kulturellem Leben der Stadt gewählt wurden, verteilte Federico da Montefeltro diverse Repräsentationselemente in seiner Hauptresidenz auf benachbarte Räume auf, so dass sich im *Studiolo*, neben den Intarsien, die zusätzliche Werte vermitteln, die *Uomini Illustri* als Motiv anboten, um den Herrscher ideologisch zu bestärken und auszuweisen⁵⁸¹. Jener schien sich auf die Schriften der Kirchenväter zu beziehen, um sich seiner christlichen Herrscheraufgaben bewusst zu werden. Die Förderung der Kunst hingegen wurde ausgelagert aus dem *Studiolo*, blieb aber als prädiktives Herrschermotiv bestehen. Isabella d'Este beginnt ihre Räume für Sammlungen spätestens ab 1498 thematisch getrennt zu konzeptionieren, so dass sie zwischen Literatur, Musik und Künsten sowie Sammlungsobjekten mit Bibliothek, *Studiolo* und *Grotta* unterscheidet⁵⁸². Motivisch verbunden jedoch sind Gemälde und Dekoration durch Darstellungen der Musen zum Beleg ihrer Kunstförderung und des intellektuellen Aufblühens des Staates. Mit den Gonzagaimpresen beruft sie sich zunächst auf die Familie, in die sie einheiratete⁵⁸³, wobei man beachten muss, dass sie in den ersten vier

⁵⁸⁰ Clough, *Art as Power* (1995), S. 19ff.

⁵⁸¹ „In short, the room's artistic decoration testified to the ruler's good government, authority and power, as well as to his cultural and spiritual needs and aspirations.“ Ebd., S. 23.

⁵⁸² Seipel, *Isabella d'Este* (1994), S. 183.

⁵⁸³ Verheyen, *Paintings Studiolo Isabella d'Este* (1971), S. 11.

Jahren und den ersten Schritten zur Einrichtung ihrer Räume noch sehr jung ist, so dass die Motive beeinflusst worden sein könnten. Dennoch spricht die Verwendung von identitätsstiftenden, legitimierenden und die Herkunft ehrenden Sinnbildern in einem Studiolo für einen ähnlichen Ansatz, wie er für die Familienportraits der *Galleria degli Antenati* geltend zu machen ist. Spätestens ab dem Zeitpunkt, an dem ihre eigenen Impresen nachzuweisen sind, lässt sich bei Isabella d'Este eine Entwicklung zur Darstellung von Personalisierung nachvollziehen. Dennoch dienen die persönlichen wie auch die dynastisch verhafteten Impresen als kontemplative Motive, die ihre Besitzerin in ihrem Denken und Handeln bestärkten und ihr halfen, ihre Werte zu vertreten.

Vespasiano Gonzaga Colonna wählt das persönlichste Bildprogramm für sein Studiolo im *Palazzo Ducale* – zu diesem Zeitpunkt noch *Palazzo Maggior'* – in Sabbioneta. Die Ahnengalerie kann allerdings auch als plakativste Variante eines Dekorationsprogramms angesehen werden, um sich seiner Wertevorstellungen zu vergewissern. Durch die Blicke auf andere Studioli-Konzepte zeigt sich, dass Bildprogramme von ideologischen Figurationen wie den Musen, über real existierende Persönlichkeiten, die allerdings in keinem zwingenden Verwandtschaftsverhältnis standen wie in Urbino, bis hin zur eigenen Dynastie reichen konnten. Trotz der Parallele der Vergegenwärtigung von Werten, die für alle Herrschenden bedeutsam waren, wurden die Themen dieses hervorgehobenen Raumtypus individuell gewählt und folgten keinem strikten Kanon. Die Anbringung der Bildfelder hingegen folgt einem Schema und so ist die Position des dynastischen Zyklus der *Galleria degli Antenati* symptomatisch für ein Studiolo, da sich die Aufteilung eines geschlossenen Bildprogramms als umlaufendes Motiv in den anderen Studioli ebenfalls nachvollziehen lässt. Während für Isabella, als Frau, das Thema der Tugend von großer Bedeutung war, war es für Federico da Montefeltro von Interesse seine christlichen Werte zu präsentieren, gelangte er doch durch umstrittene Umstände zu seiner Herrschaft. Und für Vespasiano Gonzaga Colonna, der als Außensitzer und rangniedrigerer Gonzaga auf das Sabbionetanische Parkett trat,

war die lupenreine Herkunft von größter Bedeutung. So konnte er sich gegen die historische und starke Konkurrenz mit Mantua behaupten, die Tauber als „Paragone mit den Familienmitgliedern in Mantua“⁵⁸⁴ benennt. Warum sich Vespasiano Gonzaga Colonna für Stuckreliefs statt Tafelwerke oder Gemälde entschieden hatte, kann nicht aufgelöst werden. Da allerdings mit dem gesamten Stadtbau eine dreidimensionale Aufgabe verbunden war, könnte dieser Gedanke auch für die Reliefs bestanden haben. Durch den Mangel an weiteren Kunstobjekten als den heute noch in Sabbioneta erhaltenen rudimentären Restbeständen, kann keine genauere Aussage getroffen werden, die eine Einschätzung für Präferenzen von Kunstformen aufzeigen könnte.

Die Raumdefinition als *Studiolo* lässt sich aber auch weiterführend auf die architektonischen Besonderheiten beziehen. Neben der eingangs beschriebenen Raumfolgesituation ist das Tonnengewölbe ein auffälliger Marker, erinnert der Raum damit doch stark an das *Studiolo* und die *Grotta* als Bestandteile des ersten *Appartamento* Isabella d'Estes in Mantua, dessen Räume sich ebenso wie die *Camera degli Sposi* im *Castello San Giorgio* verorten lassen. Das erste *Studiolo* Isabella d'Estes (Abb. 146) ist sogar tonnengewölbt und mit einer Durchfensterung nach Osten versehen⁵⁸⁵, ebenso wie in Sabbioneta.

6.2. Exkurs: Die Sala d'Asburgo

Freilich fällt der folgende Abschnitt aus dem Fokus in Bezug auf plastische Bildwerke in Sabbioneta. Für das Selbstverständnis, die Identifikation und damit verbunden die Legitimation und Selbstdarstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas bildet das ehemalige Dekorationsprogramm des *Palazzo Ducale* im Erdgeschoss jedoch eine wichtige Basis⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ Tauber, *Idealstadtgründer* (2018), S. 38.

⁵⁸⁵ Der Raum misst 5,29 m x 2,72 m und ist etwa 5 m hoch. Seipel, Isabella d'Este (1994), S. 146

⁵⁸⁶ Wie sich im Folgenden im Exkurs zeigen wird, besteht bei der Datierung des Bildprogrammes eine zeitliche Abweichung, die eventuell zur Folge hat, dass die angestrebten Überlegungen ungültig werden, weswegen das Kapitel als Exkurs präsentiert wird. Die Forschung hat bisher kein Augenmerk auf ein wichtiges Detail in einer der Darstellungen gelegt.

6.2.1 Die Verortung des Raumes im Palazzo Ducale

Die *Sala d'Asburgo* oder *Sala degli Asburgo* ist nur wenig größer als die *Galleria degli Antenati*, weswegen die Bezeichnung *Sala* überdimensioniert wirkt. Im Vergleich zu den anderen Räumen jedoch, zeigt sich bereits am Grundriss, dass sie im *Palazzo Maggior'* der drittgrößte Raum und im *Palazzo Ducale* der viertgrößte Raum des Erdgeschosses ist (Abb. 147). Der Raum befindet sich linkerhand an die Eingangshalle angrenzend. Den querrechteckigen Raum an der nördlichen Längswand mittig betretend fällt der Blick auf zwei Türstöcke in der Südwand, die in angrenzende Kammern ableiten. Diese befinden sich symmetrisch an die Raumecken gedrängt, so dass beim Eintreten in die *Sala* der Blick auf eine nahezu geschlossene Wandfläche fällt. Die Ostwand ist mit einem nach Norden verschobenen, dezentrierten Fenster belichtet, das in die Loggia des östlichen Querriegels blicken lässt, in dem sich der Raum auch verortet.

Mit dieser Lage gehört die *Sala d'Asburgo* zu einem der zugänglichsten, repräsentativen Räume des *Palazzo Ducale*, wenn er sich auch auf der südlichen Gebäudeseite befindet, die von den weiteren Repräsentationsräumen in der unmittelbaren Raumfolge abgeschieden ist.

Das nur noch in Resten erhaltene Bildprogramm, das bei Restaurierungsarbeiten entdeckt wurde, stammt aus der späteren Bauphase Sabbionetas⁵⁸⁷ und wurde als Namensgeber für den Saal verwendet. Das Bildprogramm der Zeit des *Palazzo Maggior'* ist unbekannt. Durch die Überarbeitung des Raumes jedoch wird deutlich, dass das neue Programm als Nachweis für den gesellschaftlichen Aufstieg Vespasiano Gonzaga Colonnas anzusehen ist, sich an den Habsburgern orientiert und dass der unmittelbare Bezug zum Eintritt in den *Palazzo Ducale* für wichtig empfunden wurde.

6.2.2 Die Fragmente der einstigen Wandmalereien

Vermutlich als Bestandteile eines größeren Figurenzyklus anzusehen, finden sich zwei Darstellungen bedeutender Habsburger. Die beschädigten Bildnisse

⁵⁸⁷ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 56.

zeigen die Kaiser Maximilian II. von Habsburg (1527–1576) und Rudolf II. von Habsburg⁵⁸⁸ (Abb. 148a und 148b). Die farbigen, feskierten Portraits der Kaiser sind als Bruststücke gestaltet, die sich in Medaillons befinden, die mit einem illusionistischen und mehrfach getreppten Textrahmen umschlossen sind. Auf Text in der ersten Ebene folgt ein Eierfriesband. Dieses wiederum umfängt eine rechteckige Rahmung, die ebenfalls mehrfach gestuft erscheinen soll und die Rahmung wie steinerne Kartuschen erscheinen lässt, die in die Wanddekoration eingelassen sind. Den Abschluss zur Decke bildet ein umlaufender Mäanderfries. Zwischen den einzelnen Szenen befinden sich florale Girlandenstränge, die an Bändern von goldenen Löwenköpfen gehalten werden. Der einstige Zustand muss sich mit den Trompe-l'oeils des *Corridor Ducale* gemessen haben. Der Hintergrund der Medaillons ist als konvexe Sphäre hinter den Kaisern gestaltet und ist mit individuellem Schattenwurf modelliert. Maximilian II. von Habsburg ist in einer dunkeln Rüstung wiedergegeben, aus deren Halsschutz eine weiße Krause herauschaut, die den Kopf bis auf einen kleinen Bereich am Kinn völlig umschließt. Trotz starker Beschädigungen lässt sich das Portrait eines dunkelhaarigen Mannes nachvollziehen, dessen Haupthaar extrem kurz geschnitten und leicht schütter ist. Der Vollbart ist am Kinn etwas länger gehalten, so dass er über die Krause reicht. Der Dargestellte ist als schlanker Mann wiedergegeben. Eindeutig zu identifizieren ist er durch die Umschrift⁵⁸⁹. Rudolph II. von Habsburg ist in einem goldenen Gewand mit ausladendem goldenem Mantel wiedergegeben, dessen Oberfläche strukturiert wirkt und eventuell einst edelsteinbesetzt anmutete. Eine sehr breite weiße Krause, die den Kragen des Mantels am Nacken aufstellt, umfasst seinen auffällig klein wirkenden Kopf. Der einst wohl braun ausgeführte Vollbart umschließt das charakteristisch hervorstehende Kinn, Bekrönt ist der Imperator mit einer elaborierten Krone, die der *rudolphinischen Hauskrone* gleicht. Hierin ist ein Widerspruch zu der Theorie zu sehen, dass die Dekoration des *Sala d'Asburgo* in seiner heutigen Form unter Vespasiano Gonzaga Colonna Umsetzung fand, da diese spezielle Krone erst 1602

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Erhalten hat sich: „ERATOR AVGVSTVS. DIVVS MAX“.

hergestellt wurde. Die identifizierende Umschrift ist in Teilen erhalten⁵⁹⁰. Es wäre also gerechtfertigt, die folgenden Überlegungen auszuklammern und durch das Bilddetail festzulegen, dass der Raum erst nach 1602 gestaltet wurde, was in die Regierungszeit Isabella Gonzagas und ihres Ehemannes Luigi Carafa datieren würde. Da das Paar Sabbioneta aber recht rasch verlässt, wäre eine solche Investition in die Ausstattung eines Raumes wenig nachvollziehbar. Eher könnte dies auf die eingesetzten Verwalter bzw. auf eine spätere Phase des Habsburger Protektorates zurückzuführen sein. Möglich wäre auch eine spätere Überarbeitung, die auf einer älteren Hauskrone basiert. Damit ließe sich die gedrängte Komposition von Krone, deren Aufbau fast in die Textzone zu ragen droht, klein wirkendem Kopf und überdimensionierter Krause, die in dem breitschultrigen Gewandkonglomerat zu versinken scheint, erklären. Der gesamte Kopf könnte demnach später überarbeitet worden sein. Möglich wäre dies im Zeitraum der Sichtungen Sabbionetas durch Vertreter des Habsburgerreiches wie Giuseppe Oldroandi – Archivalien von 1689 und 1690 – und Gerolamo Carli – Archivalien von 1775 – oder im Anschluss an diese. Heinrich zufolge stammen die Freskierungen aus den Jahren zwischen 1578 und 1588 und zeigen die „Protektoren des Stadtherren, die ihm 1574/77 den Fürsten- und Herzogstitel verliehen hatten“⁵⁹¹. Vespasiano Gonzaga Colonna als Auftraggeber des Grundprogrammes anzusehen, scheint auch am wahrscheinlichsten, stand er doch in engen Kontakt mit dem bedeutenden Protagonisten und Heinrichs Gedanke, dass er diesen für ihn wegbereitenden Persönlichkeiten ein Denkmal und eine „Loyalitätsbekundung“ erweist, sind vorauszusetzen⁵⁹². Spätere Veränderung jedoch sollten in Betracht gezogen werden.

6.2.3 „Spanische Säle“ der Habsburgerdynastie

Die *Sala d'Asburgo* sollte vor dem Hintergrund der sogenannten „Spanischen Säle“ anderer Habsburger Höfe gesehen werden, wenn die Dimensionen sowie

⁵⁹⁰ Erhalten hat sich: „AVGVSTVS. DIVVS RODO“.

⁵⁹¹ Ebd., S. 56f.

⁵⁹² Ebd., S. 57.

der dynastische Bezug in Sabbioneta auch anders gelagert sind. Im Merianstich mit der Ansicht von Schloss Ambras ist der dortige Saal noch als *Der Große Saal* bezeichnet (Abb. 149). Diese Benennung ist ebenso durch einen Zeitzeugenbericht wie durch das Ambraser Nachlassinventar von 1596 überliefert⁵⁹³. Damit ist ihm bereits eine Alleinstellung zugeschrieben, da das Oberschloss und auch das Unterschloss nur über kleinere Raumeinheiten verfügte und mit dem großen Saal ein eigenständiges Gebäude mit kapitalen Ausmaßen zu verstehen ist, das im Stich mit 17 Fensterachsen, die durch je ein schmales hochrechteckiges Fenster mit einem darüber befindlichen Ochsenauge gegliedert werden, und sieben giebelständigen Dächern gedeckt ist, wovon fünf als komplette Dreiecksdächer ausgeführt wurden und zwei, je an den Enden des Baukörpers, lediglich bis zum Giebel ausgebildet wurden. Errichtet zwischen 1569 bis 1572, wohl durch Giovanni Lucchese (um 1510–1581) ausgeführt, entstand das 43 Meter lange und 10 Meter breite Gebäude mit einer Saalhöhe von 5 Metern⁵⁹⁴. Der architektonische Einfluss für den *großen Saal* muss das Schloss Karls V. in Granada gewesen sein⁵⁹⁵ (Abb. 150), das ab 1527 errichtet, aber nicht vollendet wurde. Die dortige Fassade jedenfalls weist ein ähnliches Fensterachsenelement auf, bei dem sich rechteckige Fenster durch Okuli bekrönt aufzeigen. Rauch führt weitere Vorbilder aus der italienischen Loggienarchitektur als mögliche Vorläufer an⁵⁹⁶. Das Bildprogramm im Inneren der Saals scheint eine Verbindung zur Idee der Loggia bilden zu wollen. So wird die undurchfensterte Nordwand durch illusionistische Malerei gegliedert. Sie nimmt das architektonische Motiv der Südwand auf und spiegelt die Ochsenaugen. Damit ergibt sich ein Raumeindruck eines nach beiden Langseiten mehrfach geöffneten Raumes. Vor den Okuli, ob real oder gemalt ausgeführt, sind Geweihe angebracht. Die Fenster und Scheinfenster geben den Blick auf den Himmel bzw. auf Himmelsdarstellungen frei. Zusätzlich werden im Raum antikisierende Szenen

⁵⁹³ Rauch, *Spanische Saal* (2011), S. 45.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd.

der Herkulessege und der römischen Antike präsentiert⁵⁹⁷. Die Wandgliederung in der darunter gelegenen Fensterzone wird an den Schmalwänden im Osten und Westen sowie an der nördlichen Längswand mit ganzfigurigen Portraits geziert, die den Raum rhythmisieren. Diese verleihen dem Raum einen Charakter einer Ahnengalerie, was den Raum nach Rauch mit französischen Galerien in Verbindung bringt⁵⁹⁸. Dass die dynastisch konnotierte Verwendung fürstlicher Raumdekorationen des 16. Jahrhunderts in Italien und andernorts verbreitet war, zeigen bereits das Beispiel der *Galleria degli Antenati* in Sabbioneta sowie der beschriebene ausfreskierte Verbindungsgang innerhalb der Landshuter Stadtresidenz. Ähnliche Elemente neben einem (schein)dynastischen Figurenprogramm sind in den Ausblicken in die Landschaft festzumachen.

Auch die Ambraser Galerie Ferdinands II. von Tirol spricht für dessen Anspruch auf die Macht und soll ihn legitimieren sowie in eine Tradition und Verpflichtung einbeziehen, indem seine edle Abstammung ebenso wie die lange Zeit ihrer Existenz programmatisch verdeutlicht wird. Geschieden durch reich freskierte Pilaster, die die Maße der Wandstücke zwischen den Fenstern aufnehmen und nachahmen, sind 27 Personen abgebildet⁵⁹⁹. Je eine Person befindet sich dabei an den Ecken der Südwand. Die weiteren Dargestellten verteilen sich zu je vier an den Stirnwänden (Osten und Westen) und 17, den Fensterachsen korrespondierend, füllen die Nordwand. Die Ahnenreihe beginnt beim Ahnvater Albert I. von Tirol (1190–1253) und endet mit Ferdinand II. von Tirol⁶⁰⁰ (Abb. 151). Hervorzuheben ist innerhalb dieses Zyklus die Darstellung

⁵⁹⁷ Stiche überliefern Darstellungen mit antiken Römischen Szenen. „Die Felder des Wandsockels stellen auf der Fensterseite Szenen aus Roms Königsgeschichte vor[...].“ Ilg, *Schloss Ambras* (1882), S. 68.

⁵⁹⁸ Rauch, *Spanische Saal* (2011), S. 45.

⁵⁹⁹ Folgende Fürsten sind in die Reihe dieser Wandbilder aufgenommen: Albertvs I., Meinhardvs sen., Gebhardvs, Mainhard jun., Otho, Lvdovicvs I., Henricvs, Leopoldvs I., Johannes, Lvdovicvs II., Mainhardvs III., Rvdolphvs IV., Margarita Maultasch, Albertvs III., Leopoldvs III., Wilhelmvs II., Leopoldvs Jvn. Ambitosvs, Ernestvs I., Albertvs Caesar II., Fridericvs V., Fridericvs Caesar IV. Sigismund Opul, Max I., Ferdnand I., Ferdinand von Tirol. [...] In den Stuccoschilden über den Bildern, im Friese, sind zuweilen auf die Dargestellten bezügliche Embleme gemalt, so z.B. bei Friedrich dem Münzreichen ein Kessel mit Goldmünzen, bei Karl V. die Säulen des Herkules etc.“ Ilg, *Schloss Ambras* (1882), S 67f.

⁶⁰⁰ Rauch, *Spanische Saal* (2011), S. 48.

Margarete von Tirols (1318–1369), die als Frau die männliche Ahnenreihe aufbricht. Die Portraits haben bereits unter Zeitgenossen Bewunderung gefunden und der Gedanke der Zuverlässigkeit und Legitimation lässt sich darin bereits erahnen. So schrieb Pighius 1574: „In einem weiten Sale sah man die Ebenbilder der Grafen von Tirol, von ihrem Ursprung bis in unsere Zeit, sammt der Angabe der einem jeden dieser Fürsten vollbrachten Taten“⁶⁰¹. Damit nimmt der Besuchende Bezug auf die Tituli, die sich in Feldern unter den Darstellungen befinden und die Namen sowie weitere Informationen beinhalten. Die heutigen Texte allerdings, die in Hexametern formuliert sind, stammen aus dem 19. Jahrhundert, basierend auf Texten des Stichwerks *Eicones Genuinae Principum Comitum Tiroleium* von Domenicus Custos (1560–1612) aus dem Jahr 1599 und sind nicht identisch mit den originären Beischriften⁶⁰².

Neben dem *großen Saal* von Ambras tragen weitere Räume den Namen *Spanischer Saal*. Das Böhmisches Schloss Náchod besaß einen solchen Raum⁶⁰³, der aber eventuell erst im 18. Jahrhundert durch Felix Anton Scheffler (1701–1760) themengerecht freskiert wurde. Zudem besaß die Wiener Hofburg, bis zu Umbauarbeiten im 18. Jahrhundert einen *Spanischen Saal*⁶⁰⁴. Und auch die Prager Burg wurde unter Rudolf II. von Habsburg durch Raumensembles mit dieser Bezeichnung ausgestattet. Nach Rauch handelte es sich hier um zwei Säle, die ab 1620 gestaltet wurden⁶⁰⁵. DaCosta Kaufmann spricht lediglich einem der Räume, die ab den 1590er Jahren in Prag errichtet und gestaltet werden, den Namen *Spanischer Saal* zu⁶⁰⁶. Die Räume, die über den Ställen durch italienische Handwerker und Künstler unter der Aufsicht von Giovanni Maria Filippi (1565–1630) und Marino Gambarini errichtet wurden, bildeten Bestandteile der Sammlungsräume Rudolfs II. von Habsburg⁶⁰⁷. Der *Spanische*

⁶⁰¹ Zitiert nach Ebd.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ebd., S. 45.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ DaCosta Kaufmann, *Kunstkammer* (1978), S. 23 und Muchka, *Architectural Styles* (1988), S. 91.

⁶⁰⁷ DaCosta Kaufmann, *Kunstkammer* (1978), S. 23.

Saal diente dabei als Gemäldegalerie⁶⁰⁸ und ist etwa fünffach so lang wie breit, wie im Grundriss abzulesen ist (Abb. 152). Damit ist er in der Länge ähnlich dimensioniert wie der Ambraser Saal, aber etwa doppelt so breit. Auch der Prager Saal ist nur einseitig durchfenstert, allerdings an der Nordseite und folgt damit vitruvianischen Idealen⁶⁰⁹. Muchka datiert die Errichtung des *Spanischen Saals* auf die 1590er Jahre⁶¹⁰. Der größere vorgelagerte Raum, der sogenannte *Neue Saal*, beherbergte Skulpturen⁶¹¹. So wird verdeutlicht, dass die Funktion der Räume von Bällen bis hin zu Sammlungsräumen changieren konnte, wichtig war jedoch immer die Präsentation von Ahnen, die den Betrachtern die Historie und den Fortbestand der Dynastie verbildlichte.

Wann und wie sich der Name *Spanischer Saal* für die Räume durchsetzte, ist nicht einwandfrei zu klären. Das älteste bekannte Beispiel, der Ambraser Saal, kann nachweislich bis ins 17. Jahrhundert als *großer Saal* nachempfunden werden⁶¹², wenn er auch von Beginn an in der Dekoration deutliche Bezüge zu den Habsburgern aufweist. Seine Benennung als *Spanischer Saal* scheint aber retrospektiv erfolgt zu sein, da die Galerie scheinbar am ehesten mit einem Konzept der spanischen Habsburger in Verbindung zu bringen war, wie bereits die Fassadengestaltung nach dem Palast in der Alhambra zeigt. Ähnliches könnte für die Räume in der Münchner Residenz oder auf Schloss Náchod gelten. Für die Prager Residenz lässt sich eine andere Verbindung aufzeigen. Muchka sieht einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Stallungen und der Bezeichnung des Saales, der sich darüber befand. So gelten die Ställe als *Spanische Stallungen*⁶¹³. Diese unmittelbare Nähe von *Spanischem Saal* und den Ställen lässt sich, anders als die Verbindung von Kunstkammern und Ställen, auf Schloss Ambras nicht fruchtbar auf den Bau übertragen. Aus

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Muchka, *Architektur unter Rudolf II.* (1988), S. 90.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ DaCosta Kaufmann, *Kunstkammer* (1978), S. 23.

⁶¹² „In alten Beschreibungen des Schlosses tritt sie [die Bezeichnung spanischer Saal] noch nicht auf. Pighius (1574) spricht einfach von dem ‚weiten‘ Saal, Ernstinger von dem ‚schönen, langen und breiten‘ (1579), Hainhofer (1628) und Zeiler (1632) nennen ihn den ‚großen‘, Keyssler (II. Auflage 1751) den ‚geräumigen‘, wie auch die gestochene Ansicht des Schlosses bei Merian und die ältesten Inventare von Ambras nur von dem ‚großen‘, ‚großen neuen Saal‘ sprechen.“ Ilg, *Schloss Ambras* (1882), S. 63.

⁶¹³ Muchka, *Architektur unter Rudolf II.* (1988), S. 90.

diesem Grund scheint es eher nachvollziehbar, wenn Rauch schlussfolgert, dass die Benennung für einen Raumtypus Verwendung fand, der auch in Italien oder Frankreich existierte, der jedoch im Rahmen von engen politischen Beziehungen innerhalb der Habsburgerlande als *spanisch* deklariert wurde⁶¹⁴.

Genau diese Beziehung scheint für Sabbioneta als logische Basis angewendet worden zu sein. Habsburger oder habsburgnahe Häuser scheinen über dynastische Bildprogramme zu Ehren der Habsburger eine Nähe und Verbundenheit ausdrücken zu wollen. Im Falle Vespasiano Gonzaga Colonnas schwingt zudem die Dankbarkeit gegenüber den Habsburgern mit, die ihm den raschen gesellschaftlichen Aufstieg ermöglichten. Er, der wesentliche Ausbildungsschritte am spanisch-habsburgischen Hof durchlebte, muss sich auch über die Ehrungen hinaus eng mit dem Hause Habsburg identifiziert haben. So stellt er mit der *Sala d'Asburgo* eine Verbindung her, die auf einer Motivtradition der Habsburger fußt und mit der er sich als Gründer Sabbionetas verbinden möchte. Anzunehmen für die einstige Saaldekoration wären zusätzlich zu den beschriebenen überlieferten Darstellungen Maximilians II. und Rudolfs II. von Habsburg noch Portraits Karls V., in dessen Diensten bereits sein Vater stand und an dessen Kaiserhof er ausgebildet wurde, sowie eine Darstellung seines engen Freundes und Förderers Philips II. von Spanien, durch den er zum *Grande* ernannt und später den Rang eines Ritters des Ordens des goldenen Vlieses erhielt, anzunehmen. Anders als bei einem Blutsverwandten allerdings kann sich Vespasiano Gonzaga Colonna nicht direkt in die Dynastie einschreiben. Die Nähe, die ihn dennoch gleichsam in seiner Legitimierung als Vasall der Habsburger stärkt, wird prominent in einem der ersten Säle des *Palazzo Ducale* präsentiert, so dass Besuchenden diese Verbindung nicht verborgen bleiben konnte.

6.3 Die Cavalcata von Sabbioneta

Unter dem Begriff der *Cavalcata* – also einer Reiterkohorte – versteht man in Bezug auf Sabbioneta einen ehemals zehn Figuren umfassenden hölzernen, polychrom gefassten Reiterstandbilderzyklus, der diverse Angehörige der

⁶¹⁴ Rauch, *Spanische Saal* (2011), S. 48.

männlichen Linie der Gonzaga als Feldherren hoch zu Ross darstellt. Weitgehend unbeschadet erhalten sind lediglich vier Reiter-Ross-Gruppen (Abb. 153).

Die *Cavalcata* von Sabbioneta besticht dabei durch ihre vielzitierte Einzigartigkeit, fehlt doch jede Spur für einen zweiten umfassenden plastischen, dynastischen Zyklus aus berittenen Holzfiguren. Als dynastische Folge von Feldherren aus dem Geschlecht Gonzaga und der genealogischen, ungebrochenen Vater-Sohn-Reihe, wie wir sie schon aus der 20 Jahre zuvor entstandenen *Galleria degli Antenati* (siehe 6.1) kennen, bildete die *Cavalcata* den absoluten Höhepunkt des *Salone dei Cavalli*. Zehn lebensgroße, hoch zu Ross reitende Gonzagafeldherren, die aus polychrom gefasstem Holz hergestellt waren, müssen einen beeindruckenden Anblick für den Betrachtenden geboten haben. Zusätzliche Monumentalität werden die Reiterstandbilder durch hohe Sockel verliehen bekommen haben, die sich bis in die Moderne überliefert hatten (Abb. 154), in der derzeitigen Aufstellung jedoch durch flache Sockel ersetzt wurden. Die hohen Sockel erinnern dabei an die stark überhöhte Präsentation des sogenannten „Lumley Horseman“ (Abb. 43) und geben einen Hinweis auf die bereits beschriebene hohe Aufstellung der Reiterdenkmäler in venezianischen Kirchen. Wie in der Folge noch ausführlich dargelegt wird, sind heute, in einem nur leicht veränderten Zustand, nur noch vier Figuren gänzlich erhalten. Größe, Pose und Zusammenspiel erheben die einzelnen Figuren und fügen sie zu einem Gesamteindruck zusammen, der einst eine dynastische Versammlung von lebensnah abgebildeten Menschen zeigte, die in einer unmöglichen Gleichzeitigkeit den Raum bevölkerten.

Ein erster Hinweis darauf, dass die *Cavalcata* als geschlossenes Programm hergestellt wurde, ist die Tatsache, dass (soweit es an vier erhaltenen Reitern nachzuvollziehen ist) eine einheitliche Materialwahl und Technik der Verarbeitung vorliegt.

Verwendet wurden Pappel- und Weidenholz. Die Pferdekorpora sind aus einzelnen, vorgeformten Bohlen, die strahlenförmig zusammengefügt wurden⁶¹⁵

⁶¹⁵ Sanguanini, Bericht (2009), S. 4.

und in der Technik an die Herstellung eines Fasses erinnern, zusammengesetzt. Hinter dem Kopf der Pferde und an der Brust laufen die einzelnen Bohlen des Korpus zusammen. Der Hals der Pferde ist ebenfalls in Assemblagetechnik aus mehreren Bohlen zusammengefügt. Der Kopf selbst, an dem sich noch der vordere Halsabschnitt des Pferdes befindet, ist aus je vier trapezförmigen Stücken gefertigt, so dass eine feste Verbindung zum Hals geschaffen werden kann. Die Beine der Pferde sind aus solidem Holz gefertigt und mit quaderförmigen Zapfen im Korpus befestigt⁶¹⁶. Die Reiterfiguren hingegen setzen sich jeweils aus einem aus einem Stück gearbeiteten Kopf mit Korpus zusammen, in den Beine und Arme verzapft wurden.

Bereits die hölzernen Bestandteile der Objekte sind fein und mit expressiven Gesichtszügen, naturalistischen Locken oder veristischen Adern ausgearbeitet, die Portraitcharakter vorspiegeln⁶¹⁷. Die Qualität der Schnitzarbeiten wird noch gesteigert durch die Tatsache, dass das Holz flächendeckend mit einer dünnen Schicht, bestehend aus einem Gips-Tierknochenleim-Gemisch, überzogen wurde⁶¹⁸. Über dieser Grundierungsschicht wurde eine polychrome Farbfassung aufgebracht, die aus Tempera bestand⁶¹⁹. Neben Farbpigmenten fand auch in Öl gelöstes Gold Verwendung⁶²⁰.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Bei der Verwendung des Begriffes des Porträts sei darauf hingewiesen, dass sich ein Renaissance-Porträt auf andere gedankliche Grundwerte stützt, als es heute verstanden wird. Bereits in der frühen Renaissance mit dem Wiederaufkommen der antiken Paragonefrage zeigt sich, dass das Abbilden nach der Natur ein strittiges Thema war. Wichtig war es, Facetten einer Persönlichkeit darzustellen. Anhand von Pisanellos Porträt Leonello d'Estes erörtert Johanna Woods-Marsden die Verbindung von dargestelltem Äußeren und der evozierten Wirkung beim Betrachter. Ebenfalls zeigt sie am Beispiel der Camera degli Sposi, die einen weitaus ungeschöneren Duktus durch Mantegnas Hand aufweist, dass dieser Realismus teils sogar als übertrieben aufgefasst wurde. So vernichtet Galeazzo Maria Sforza Vorzeichnungen Mantegnas zu seiner Darstellung, die ihm zu naturnah erscheinen. Woods-Marsden, *Ritratto al Naturale* (1987), S. 210.

Dennoch verweist auch Alberti darauf, dass bei Porträts unbedingt die Wiedererkennbarkeit einer Person gegeben sein muss. Ebd., S. 211, unter Bezugnahme auf: Leon Battista Alberti, „On Painting and Sculpture“, C. Grayson (Hg.), Oxford 1972, paras. 25, 40.

⁶¹⁸ Sanguanini, Bericht (2009), S. 4.

⁶¹⁹ Ebd., S. 2.

⁶²⁰ Ebd.

Der Wunsch, den Dargestellten so lebensnah wie möglich wiederzugeben, folgt dem renaissancezeitlichen Paradigma der Lebendigkeit, das sich bereits im 14. Jahrhundert ausprägte und in Vasari einen seiner bekanntesten Vertreter findet, dessen Beschreibung der Marmorbüste für den verstorbenen Leonardo Salutati (Bischof von 1450–1466) im Dom von Fiesole bereits deren größtmögliche Ähnlichkeit zum ehemals lebendigen Protagonisten hervorhob⁶²¹. Die Portraits werden im Sinne einer „Charakterstudie“⁶²² verstanden und übermitteln so, oszillierend zwischen Ideal, Rolle und dem Eindruck einer greifbaren Lebendigkeit, ein Bild des Dargestellten, ungeachtet der Tatsache, ob die Person lebt oder bereits verstorben ist⁶²³. Neben Vasari ist auch Alberti maßgebend für den Diskurs zum Portrait als Darstellung der Verlebendigung⁶²⁴. Auch das entstehende Interesse an Totenmasken als veristisches Dokument gehört in diesen Kontext und soll, wie Vasari sagte, ihm auch nachträglich für die charakterbildende Formgebung einzelner Werke zuträglich gewesen sein⁶²⁵.

Damit zeugen die Figuren der *Cavalcata* von einer Auseinandersetzung mit einem zeittypischen Diskurs, der sich auch noch im 16. Jahrhundert zeigte, der sowohl in der Malerei, wie Plastik aktuell war und statt der reinen Darstellung von Ähnlichkeit Erinnerungen an die jeweilige Person evozieren sollte⁶²⁶.

Im Folgenden soll nun zunächst das Projekt der *Cavalcata* von Sabbioneta vorgestellt werden. Dem werden diverse Vergleiche, Seitenblicke und mögliche Einflussnahmen folgen, um deutlich zu machen, dass neben dem hier

⁶²¹ Kohl, *Büste und Maske* (2007), S. 77.

⁶²² Ebd.

⁶²³ Hoffmann, *Living Effigy* (2000), S. 147:

⁶²⁴ „Hardly any extended consideration of painting and Porträture [...] fails to mention this notion, first popularized by Alberti, in which the Porträt acts as a sort of lay icon that serves to revivify the dead, and its ubiquity suggests that more was at stake than merely a popular image or convenient analogy.” Ebd.

⁶²⁵ „Vasari hebt [in der *Vita* Andrea Verocchios] die Bequemlichkeit und Erschwinglichkeit des Verfahrens [der Totenmaske] hervor, aber auch den dokumentarischen Wert so gewonnener *ritratti* als Quellen verbrieft Ähnlichkeit, aus denen noch er für seine eigenen Porträts der Medici zu schöpfen weiß, um ihnen Authentizität zu verleihen.“ Kohl, *Büste und Maske* (2007), S. 80.

⁶²⁶ „[...] [I]n commissioning Porträts of themselves, sixteenth-century patrons aspired not toward attaining a likeness as an end in itself so much as towards reanimating memories of themselves in the minds of viewers.” Hoffmann, *Living Effigy* (2000), S. 147.

skizzierten veristischen Ansatz weitaus tiefgründigere Diskurse der Frühen Neuzeit Ausdruck finden.

6.3.1 Der Auftrag für die Cavalcata

Affò benennt in seiner Vita Vespasiano Gonzaga Colonnas ein Schriftstück, welches den Auftrag für ein hölzernes Reiterfigurenprogramm beinhaltet⁶²⁷. Wahrscheinlich steht der Auftrag in Verbindung mit der 1586 erfolgten Ernennung Vespasiano Gonzaga Colonnas zum Ehrenbürger von Venedig und einer Reise in die Lagunenstadt⁶²⁸, wo er in Kontakt mit hölzernen Reiterdenkmälern für *Condottiere* gekommen sein wird. Hier könnte sich ihm der Gedanke eröffnet haben diese repräsentative und von den Zeitgenossen bereits als verständliche Form empfundene Ehrung von Feldherren für seine Zwecke zu nutzen. Der von ihm gewählte veristische Typus könnte damit durch die Figur Paolo Savellis beeinflusst worden sein. Die Ausführung des Auftrags wird wohl in den Jahren 1588/89 erfolgt sein⁶²⁹. Die Aufstellung der Figuren in Sabbioneta ist durch den Bericht des Hofchronisten de'Dondi belegt. Jener benennt die Aufstellung im Jahr 1589 im *Palazzo Ducale*⁶³⁰. Der Bericht Carlis von 1775 belegt, dass bis ins 18. Jahrhundert die komplette Serie im sogenannten *Salone dei Cavalli* aufgestellt war⁶³¹. Der Name des Raumes ist in diesem Fall keine

627 Es handelt sich um einen Brief Paolo Moros, des Mittelsmanns Vespasiano Gonzaga Colonnas in Venedig, vom 4. Juli 1587, der besagt, dass Moro einen Künstler für den Auftrag gefunden hätte. Affò, Vita Vespasiano Gonzaga Colonna (1780), S. 104.

628 Vgl. Ebd., S. 54 und Racheli, Memorie storiche Sabbioneta (1849), S. 689.

629 Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 61.

Der Restaurator Marco Sanguanini setzt auf Grund der geschlossenen Erscheinung des Ensembles eine gemeinsame Entstehungszeit der zehn Figuren nach der Erhebung Vespasiano Gonzaga Colonnas in den Orden des Goldenen Vlies und nach der Ehrenbürgerschaft von Venedig fest. Er beruft sich hierbei auch auf das Dokument Moros und auf die Tatsache, dass, wie sich später noch zeigen wird, dass sich der Orden des Goldenen Vlies an der Figur Vespasiano Gonzaga Colonnas zeigt. Sanguanini, Bericht (2009), S. 2.

630 Vgl. Ebd. und de'Dondi, Diario 1580–1600 (1857), S. 340.

631 Das Dokument Carlis ist im Werkstattbericht Sanguaninis erfasst unter: Archivio Accademia Virgiliana di Mantova, busta 25, "Carte e diplomi dell'abate Carli e professor Greggiati", ce. Non numerate. Sanguanini, Bericht (2009), S. 2. Durch persönliche Prüfung ist die mittlerweile korrekte Angabe: Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Letteri e Arti [ANV], Archivio Storico della Vecchia Accademia, Serie Segretaria, Busta 6, Documenti relativi all'abate Gio.

Hilfsbenennung aus dem 18. Jahrhundert, sondern ist bereits bei de'Dondi zu finden⁶³². Auch bei Affò, allerdings in seiner Vita für Rodomonte Gonzaga, werden die zehn ausgeführten Reiter erwähnt, die hölzern und lebensgroß seien und dass auf dem Sockel der Figur Rodomontes die Inschrift „ALOYSIUS⁶³³ MARCHIO DE GONZAGA DUX TRAJECTI SACRI ROMANI IMPERII PRINCEPS“ zu lesen sei⁶³⁴. Diese Art der Beischrift kann für alle Figuren angenommen werden.

Der bei Wulz noch 2006 unternommene, wenn auch als unklar gekennzeichnete, Zuschreibungsversuch zu Lorenzo Bregno (1460 oder später–1523 oder 1530) als Künstler ist auf Grund des Todesdatums Bregnos auszuschließen⁶³⁵. Basierend auf den wenigen überlieferten Informationen, die in Affòs Vita Vespasiano Gonzaga Colonnas übermittelt sind, lässt sich keine genauere Zuschreibung ausmachen. „Dissi, che la Repubblica di Venezia bramava di vederlo cola, e questo non era se non per desiderio di onorarlo; perché siccome egli era Grande di Spagna, e Nobile di Seggio in Napoli, così voleva aggregarlo alla sua nobilta come fece nel 1586; in conseguenza di che

Gerolamo Carli (ex buste 25), Fasc.1 Appunti e annotazioni varie dell'abate Gio. Gerolamo Carli riguardanti la storia di Mantova e argomenti Vari, cc. 79, o.S.

⁶³² Der Begriff des salon de cavalli in palazzo wird 1590 benutzt, als de'Dondi von einem Ball berichtet. De'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 359. Auch Racheli beschreibt die Pferde der Cavalcata als namensgebend für den Raum, obwohl dieser zu dem Zeitpunkt der Publikation bereits zerstört war. Racheli, *Memorie di Sabbioneta* (1849), S. 690.

⁶³³ Bereits bei den GonzagaPorträts auf Schloss Ambras lässt sich die Variante Aloisius für den italienischen Namen Luigi finden: Dort beim Porträt Luigi Gonzagas, des Begründers der Dynastie.

⁶³⁴ Affò, *Vita Rodomonte Gonzaga* (2000), S. 133.

Ob diese Inschrift bereits zur Erstaufstellung gehörte, ist nicht klar. Anzunehmen ist in jedem Fall, dass alle 10 Figuren eine Bezeichnung enthielten und da in der Galleria degli Antenati auch Inschriften benutzt wurden, ist es wahrscheinlich, dass dies auch bei den Reiterstandbildern von Beginn an der Fall war. Zu belegen ist dies allerdings nicht. Dass die Bezeichnung noch bis in unsere Tage existierte, bezeugt eine Fotografie der alten Aufstellung bereits in der Sala delle Aquile im Piano Nobile in: Lenzi, *Sabbioneta* (1971), S. 19.

⁶³⁵ Möglicherweise geht Wulz hier von der in 1971 bei Lenzi publizierten Annahme aus, dass Bregno als Künstler zu benennen ist und tradiert damit die dort geäußerte Fehleinschätzung. Ebd., S. 20 und S. 58. Der Fehler ist auch bei Confurius in den Fußnoten zu finden. Jener gibt zusätzlich ein falsches Jahr für den Brief an, so dass hier zu lesen ist: „Die einzige Auskunft über die ursprünglichen zwölf Reiterplastiken gibt ein Brief von Paolo Moro aus Venedig an Vespasiano von 1537, demzufolge sie Arbeiten eines venezianischen Bildhauers seien, Man vermutet, daß es sich um Lorenzo Bregno gehandelt habe.“ Confurius, *Sabbioneta* (1984), S. 223 [Fußnote 83].

egli vi si recò nel mese di Giugno per rendere le dovute grazie al Senato, che con molte dimostrazioni pubbliche, e private di grande stima trattollo; e se è vero quando il Lisca racconta, gli offerse il commando delle sue armae, che si scusò d'accettare. Volendo poi egli nell'anno appresso onorar la memoria degli avi suoi, comandò, che fossero scolpite in legno dodici grandi statue equesteri, le quali da Luigi primo Capitano di Mantova sino a lui rappresentassero al vivo la stipite di sua famiglia; e queste travagliate con molta maestría, e dipinte al naturale sopra de'loro cavalli, miransi anche oggidì in un ampio salone del palazzo ducale di Sabbioneta⁶³⁶. Affò, der bei seiner Ausführung teilweise auf Faroldi rekurriert, beschreibt die Situation des Auftrages recht detailliert, geht allerdings von zwölf Figuren aus⁶³⁷. Damit weicht er von seinen eigenen Aussagen in der Vita Luigi Rodomonte Gonzagas ab⁶³⁸. Es ist zwar nicht auszuschließen, dass das unbekannte Dokument Moros zwölf Auftragsarbeiten beinhaltete. Die Reflexion Affòs lässt dazu keine Schlüsse zu⁶³⁹. Da wir aus seiner Vita zu Vespasiano Gonzaga Colonna aber erfahren, dass die erste dargestellte Person der Ahnvater Luigi Gonzaga di Corradi ist und wir in der Vita zu Rodomonte Gonzaga darüber informiert werden, dass Vespasiano Gonzaga Colonna sich mit all seinen Verwandten in aufsteigender Linie – „*ascendenti*“ – darstellen ließ, ist es sehr wahrscheinlich, dass es nie mehr als zehn Figuren waren. Damit sind die ehemals Dargestellten mit der dynastischen Ahnengalerie der *Galleria degli Antenati* in direkten Vergleich zu setzen.

6.3.2 Die Verortung im Palazzo Ducale

Ein Zeugnis für bauliche Veränderungen in der späten Gestaltungsphase der Stadt Sabbioneta ist die *Sala* oder *der Salone dei/degli Cavalli*. Einfacher als

⁶³⁶ Affò, Vita Vespasiano Gonzaga Colonna (1780), S. 104.

⁶³⁷ Dem folgt wohl Racheli, da auch er von einst zwölf Statuen spricht. Racheli, Memorie di Sabbioneta (1849), S. 690.

⁶³⁸ „Veggonsi ancora [zusätzlich zur Figur Rodomonte Gonzagas] nel Salone di detto Palazzo dieci statue equestri di legno grandi al naturale, che rappresentano al vivo lo stesso Vespasiano con tuti i suoi ascendenti [...]“. Affò, Vita Rodomonte Gonzaga (2000), S. 132–133.

⁶³⁹ „Lettera originala di Paolo Moro a Vesp. Venezia, 4. Luglio 1587., da cui si rileva, che uno scultore veneziano si ra esibito a formar dette statue“. Affò, Vita Vespasiano Gonzaga Colonna (1780), S. 104.

die Rekonstruktion des Raumes, der im 19. Jahrhundert durch einen Brand zerstört wurde⁶⁴⁰, stellt sich die Lokalisierung des *Salone dei Cavalli* im *Palazzo Ducale* dar. Dennoch lässt sich Grundlegendes nur durch Berichte, die bis ins 19. Jahrhundert reichen, erschließen, da Baupläne fehlen.

In der zweiten Bauphase des Herrscherpalastes wird im Westen als abschließender Querriegel an den Baukörper⁶⁴¹ der größte Saal des Palazzo im Erdgeschoß angeschlossen. Ihm vorgelagert ist eine kleine Loggia, die sich zum Innenhof öffnet. Diese weist nahezu dieselben Maße wie der *Salone dei Cavalli* auf. Der Saal nimmt somit, wie bei Grötz publiziert⁶⁴², fast die gesamte Breite des Palazzo ein, bis auf ein Treppenhaus sowie zwei *Antecamere*, die die Tiefe eines Seitenflügels besessen haben müssen (Abb. 155). Das Treppenhaus stellte einst eine zweite große Verbindung in das *Piano Nobile* her und entsprach damit dem vorderen Treppenhaus, das noch aus Zeiten des ersten *Palazzo Maggior'* stammte. Einst war der *Salone degli Cavalli* wohl durch zwei Türen vom Palazzo aus zu betreten, zum einen durch eine Tür vom angrenzenden *Sala d'Oro*, womit er den krönenden Abschluss der repräsentativen Schauräume darstellte, und zum anderen durch die vorgelagerte Loggia. Ein weiterer Zugang scheint vom Palastäußeren, von der *Piazza Incoronata*, möglich gewesen zu sein. Heute ermöglicht hier an dieser Stelle ein Tor den Zugang in die Ruine des einstigen Raumes⁶⁴³ (Abb. 156). So lassen sich auch heute noch Nischen und Balkenlöcher in der neuen Außenwand des Palazzo beobachten, die eine grobe Rekonstruktion der Saalhöhe erlauben (Abb. 157a und Abb. 157b).

Abweichend von dieser Rekonstruktion nimmt Ventura für den Saal sogar die komplette Breite des Baus an⁶⁴⁴, wobei dadurch die Zuwegung sowie die *Antecamere* wegfallen. Hierdurch ergibt sich ein größerer querrrechteckiger Raum (Abb. 158). Auf eine Treppe im hinteren Palastteil verzichtet Ventura

⁶⁴⁰ Sanguanini, Bericht (2009), S. 2.

⁶⁴¹ Kruft, Städte in Utopia (1989), S. 41.

⁶⁴² Grötz, Sabbioneta (1993), S. 21.

⁶⁴³ Unklar ist jedoch, ob dieser Zugang bereits zu Zeiten Vespasianos und der Nutzung des Palazzo Ducale als Amtssitz des Fürsten existierte.

⁶⁴⁴ Ventura, Vespasiano et i Gonzaga (1993), S. 215.

völlig. Eine dritte Variante ist den Tourismusunterlagen der Stadt zum *Palazzo Ducale* zu entnehmen und findet sich auch in der Publikation von Heinrich⁶⁴⁵. Zwar wird hier wieder das Treppenhaus aufgenommen, diesem wird jedoch nur eine Antecamera nachgeschaltet (Abb. 159).

Die Rekonstruktion des Raumes wird somit nicht zur vollkommenen Zufriedenheit behandelt werden können. Durch den vorliegenden Raumbefund kann lediglich gemutmaßt werden, wo sich im Raum Fenster befunden haben könnten. Eine Vorstellung des Inhaltes der Räume kann nur über Inventarlisten oder Augenzeugenberichte der Zeit seit Aufstellung der *Cavalcata* bis zum Brand erörtert werden. Bedauerlicherweise sind diese Berichte nicht so ausführlich, dass man eine exakte Lokalisierung der einzelnen Objekte im Raum erhält. Erste Hinweise auf den Raum und seinen Inhalt allerdings ergeben die Bezeichnungen, die ihm zugeschrieben werden. So zeugt der Titel *Salone* von seiner Größe, die über die der anderen *Sale* hinausgeht. Nicht die dynastischen Darstellungen, sondern die Pferde, auf denen die Portraitstatuen präsentiert werden, heben den Saal weiter vom Rest des Palastes ab. In der Forschung zu Sabbioneta ist ein Diskurs entstanden, der sich mit einer weiteren Raumbezeichnung befasst. Der sogenannte *Salone del Duca d'Alba* steht mit einer Büste Leonis, die den dritten Herzog von Alba zeigte, in Zusammenhang, die Vespasiano Gonzaga Colonna nachweislich besaß. Sie, wie die Eignerschaft Vespasiano Gonzaga Colonnas, wird bereits in Vasaris Vita zu Leoni benannt⁶⁴⁶. Nach Heinrich und anderen Autoren wird der Begriff synonym

⁶⁴⁵ Heinrich, Sabbioneta (199), S. 47.

⁶⁴⁶ „Al Signor Vespasiano Gonzaga ha fatto un gran busto di bronzo il ritratto d'aula, il quale ha posto nelle sue case a Sabbioneta“. Vasari, Leone Leoni (1568), S.840. Vgl. Middeldorf, *Porträt Busts* (1975), S. 88 unter Bezugnahme auf: Giorgio Vasari, Mailänder Edition, Bd. 6, S. 538–539.

Zudem ist die Büste im Inventar des Palazzo Ducale von 1689 aufgeführt, das unter „Archivo di Stato Mantova, Archivio Nazionale, Giuseppe Serpaione Oldroandi, 23 giugno 1986, carta non numerata“ zu finden ist, in: Sanguanini, Bericht (2009), S. 3.

Die Büste muss vor 1775 entfernt worden sein, da sie im Bericht Girolamo Carlis nicht mehr aufgeführt wird, der aber bei seiner Inventarisierung des Raumes auf eine Inschrift am Kamin hinweist. Während die sabbionetische Version wohl verschollen ist, ist in Windsor Castle eine Büste des Herzogs von Alba von Leone Leoni, zusammen mit einer Büste Karls V. und Philipps II. zu finden. Diese bildeten wohl einst ein Ensemble, das dem Herzog von Alba selbst gehörte und von ihm in Auftrag gegeben wurde. Middeldorf, *Porträt Busts* (1975), S. 88.

für den *Salone degli Cavalli* benutzt⁶⁴⁷. Dies würde bedeuten, dass im *Salone degli Cavalli* auch eine Ehrung anderer, nicht familiärer Feldherren stattfand. Eine andere Zuschreibung für die Verortung des *Salone Duca d'Alba* ist in den Tourismusunterlagen der Stadt Sabbioneta zu finden, die den kleineren Raum, der auch als *Sala d'Oro* bezeichnet wird, anführt. Ein Argument für diese zweite Zuschreibung könnte zum einen darin liegen, dass der Raumname ein Nennname zu sein scheint, der sich auf die vergoldete Decke des Raumes bezieht. Damit würde er sich, anders als der *Sala degli Cavalli*, anbieten, um einst mit dem Namen *Sala Duca d'Alba* benannt worden zu sein. Ein weiterer Hinweis könnte im heute noch dort befindlichen Kamin zu finden sein, der den Raum dominiert. An der Außenwand gelegen befinden sich löwenartige, manieriert-groteske Figuren, die einen Kaminsims stützen. Über diesem bildet sich eine friesgeschmückte Sockelzone aus, die durch Eierstäbe eingefasst ist. Ein dachartiger und sich bis auf Wandebene reduzierender Aufbau, der mit einer Vase mit lodernden Flammen bekrönt ist, erhebt sich als Kaminbekrönung. Mittig befindet sich in diesem vergoldeten Aufbau eine Halbnische mit Muschelkalotte. Unter jener ist eine ungestaltete Freifläche, deren Stuck jedoch lediglich dünn aufgezogen wurde. Es mutet so an, als sei er nachträglich aufgebracht worden, stößt er doch sehr grob an die Stuckaturen der Frieze an. Der Fries, der sich rechts und links von dieser Fläche befindet, weist Militaria auf. So sind Waffen, Schilde, Harnische und Helme zu sehen, die an klassische *Trophäen* erinnern. Dadurch fügt sich die Dekoration in das Raumthema ein, da ein umlaufender Fries mit Stierköpfen, Schilden und Triglyphen den Abschluss zur Decke bildet. Das Motiv, das in ähnlicher Form von der Außenfassade des Gartenpalstes (Abb. 160) bekannt ist und zum militärischen Gesamtkonzept der *Piazza d'Armi* beiträgt, wird auch im

⁶⁴⁷ „Der Salone del Duca del Alba im rückwärtigen Palastflügel, dessen Ausstattung im frühen 19. Jahrhundert durch ein Feuer zerstört wurde, hieß ursprünglich Salone dei Cavalli nach den dort aufgestellten Reiterstandbildern“. Heinrich 1999, S. 61. Vgl. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 147–148; Kruft 1989, S. 41; Ventura, Vespasiano Gonzaga Colonna (1991), o.S., in: Sanguanini, Bericht (2009), S. 3 und Grötz, Sabbioneta (1993), S. 106, [Fußnote 13]. Nicht nachzuvollziehen ist Heinrichs Schilderung, dass die Vita Vasaris auch belege, dass Vespasiano Gonzaga Colonna eine Büste von Philipp II. besaß. Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 57.

Palastinneren als militärisches Element zu deuten sein. So wäre es möglich, dass die Büste einst den Kamin dieses Raumes zierte und das Entrée in den *Salone degli Cavalli* ausbildete.

Direkte Informationen zur Büste fehlen, jedoch lässt sich ihre Aufstellung durch das Inventar Carlis nachzuvollziehen: „[n]el detto Palazzo, in una sala a pian terreno sono dieci statue equestri di legno di varij Gonzaga. Ivi, in un camino a fasto in pietra di paragóne, è la seguente iscrizione: SI VELVT EST CAELO DOCTI FABRI =/ CATA LEONIS / FERDINANDE TVI CORPORIS / EFFIGIES / SIC DIVINA TV AE POTVISSET MEN = / TIS IMAGO / FINIGI NIL OCULI PVLCHRIVS / ASPICERET“⁶⁴⁸. Es wäre möglich, dass sich die Inschrift noch heute unter der dünnen Stuckschicht befindet. So diese freigelegt werden könnte oder sich Hinweise auf den Text finden ließen, würde sich die Raumzuschreibung final klären lassen. Die geringe Größe des Raumes allerdings lässt Zweifel für die Verwendung des Begriffes des *Salone* aufkommen. Carlis Verwendung des Wortes „*ivi*“ beim Beschreiben des Kamines, lässt zudem annehmen, dass er damit Bezug auf die zuvor ausgedrückte Verortung des *Salone degli Cavalli* nimmt und keinen Raumwechsel vollzog. Damit müsste der gesuchte Kamin als verloren angesehen werden, vielleicht könnte dieser sogar die Brandquelle gewesen sein, die den Raum zerstörte. Für die Bedeutung des Raumes jedoch würde es einen großen Unterschied machen, ob die Büste solitär in einem militärisch dekorierten Kontext und der Einzelperson huldigend Aufstellung fand, oder ob die Büste in unmittelbarem Kontext mit der *Cavalcata* verortet war.

Nach Venturas Forschungsergebnissen beinhaltete der Raum zudem zwei marmorne Figuren, die in Nischen über dem Eingang aufgestellt waren⁶⁴⁹. Laut seinen Forschungsergebnissen sollte der Raum mit Rüstkammern verglichen

⁶⁴⁸ Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Letteri e Arti [ANV], Archivio Storico della Vecchia Accademia, Serie Segretaria, Busta 6, Documenti relativi all'abate Gio. Gerolamo Carli (ex buste 25), Fasc.1 Appunti e annotazioni varie dell'abate Gio. Gerolamo Carli riguardanti la storia di Mantova e argomenti Vari, cc. 79, o.S.

⁶⁴⁹ Ventura, Vespasiano et i Gonzaga (1993), S. 216.

werden, was dazu führen würde, dass auch eine Sammlung von Kriegs- und Turnierrüstungen, sowie Feuer- und Stichwaffen zu ergänzen wären⁶⁵⁰.

Zusammenfassend ergibt sich demnach ein Bild, in dem die zehn Reiter der *Cavalcata* im Kontext einer Militariasammlung und der Hervorhebung besonderer Militärs im größten Saal des Palazzo am Abschluss der Repräsentationsräume aufgestellt waren.

6.3.3 Die Rekonstruktion der Aufstellung

Die Frühneuzeitlichen Berichte und Inventarlisten⁶⁵¹ geben leider keine genauen Auskünfte über die Verortung der einzelnen Objekte preis und somit auch Nichts detaillierteres über die Aufstellung der *Cavalcata*. Bekannt ist lediglich, dass die Reiter unterhalb von Konsolen entlang der Wände des *Salone degli Cavalli* standen⁶⁵². In welcher Reihenfolge, ob in einer Reihe, zwei Reihen oder ob in einem Rund entlang aller vier Wände des Raumes, ist nicht zu belegen. Überlegungen allerdings können zu mehreren Szenarien führen, die nun vorgestellt, nachvollzogen und gedeutet werden sollen.

Für die Rekonstruktionsvorschläge war es maßgeblich, das Größenverhältnis der vier erhaltenen Reiterstandbilder sowie die Raumdimensionen ihrer heutigen Aufstellung im sogenannten *Sala delle Aquile* als Grundparameter anzunehmen, um diese in die Grundrisse des einstigen Raumes zu übertragen. So standen zur Restaurierung 2009 alle vier erhaltenen Reiter in Reihe an einer Wand des sogenannten *Sala delle Aquile* und zwischen den Sockeln ergab sich ein Freiraum von etwa 50 cm bis 80 cm Abstand (Abb. 161). Dieser Eindruck dient als Grundlage für die Vorstellung der Ausmaße und damit möglichen Positionierungen der Reitergruppen im Saal. Zudem wird vorrangig der bei Heinrich publizierte Etagenplan verwendet, da diese am detailliertesten auf die

⁶⁵⁰ Ventura und Sanguanini sprechen Rüstkammern als ähnliche Raumstrukturen an und benennen Schloss Ambras als Beispiel, erforschen allerdings keine Details. Sanguanini, Bericht (2009), S. 2f.

⁶⁵¹ Gemeint sind hier die bereits angeführten Viten Affòs und Inventare aus den Zeiten der Sichtungen unter Maria Theresia.

⁶⁵² Ebd., S. 3.

Einzeichnung von Zuwegungen zum Salone Rücksicht nahm, die für die folgenden Gedankenexperimente von großer Bedeutung sind.

Variante A – Die Aufstellung in einer Reihe:

Durch den Bericht de'Dondis, dass sich die Reiter entlang der Wände befunden haben, und die Maße der Reiter im Vergleich zur maximalen Raumlänge lässt sich sagen, dass die Cavalcata weder mittig in einer Reihe noch an einer der Wände in einer Reihe gestanden haben kann. Einzig bei der Rekonstruktion des Raumes nach Ventura (Abb. 162), der dem Raum die gesamte Breite des *Palazzo Ducale* zuschreibt, wäre auch eine lange Reihe denkbar. In diesem Fall würde aber auch das Treppenhaus ins *Piano Nobile* entfallen, was sehr unwahrscheinlich ist. Zum einen, da die anderen Autor:innen das im Piano Nobile noch nachvollziehbare Treppenhaus auf das Erdgeschoss erweitern und zum anderen, da sich in der heutigen Raumruine diverse marmorne Treppenstufenfragmente befinden (Abb. 163). Sind sie auch nicht mit dem vorderen Treppenhaus des einstigen *Palazzo Maggior'* zu vergleichen, stimmt ihre Form und Materialwahl doch mit den Treppen des Gartenpalastes überein, so dass anzunehmen ist, dass sie im gleichen Ausbauprozess der Stadt zur Residenz Verwendung fanden. Zudem spricht die noch heute nachzuvollziehende Ortsnähe für einen ehemaligen Raumkontext und könnten für Reste eines Treppenhauses in das Erdgeschoss sprechen.

Variante B - Die Aufstellung in zwei Reihen:

Bei der Aufstellung in zwei gegenüberliegenden Reihen entlang der Längswände könnten je fünf Reiter vis-à-vis gegenübergestanden haben (Abb. 164). Hierbei entstünde allerdings keinerlei Exponiertheit oder Blickbezug mit der Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas durch die Blickachsen der übrigen Reiter, wenn man von einer chronologischen Aufstellung ausgeht.

Variante C – Die Aufstellung wie in der Galleria degli Antenati:

Wenn man von einer Aufstellung korrespondierend zu den Darstellungen der Stuckreliefs in der *Galleria degli Antenati* ausgeht, standen die Reiter in zwei

Vierergruppen vis-à-vis an den Längswänden des Raumes und zwei Reiter an einer der Schmalseiten (Abb. 165a Und Abb. 165b). Daraus würden sich zwei Untervarianten ergeben. Bei Untervariante „a“ scheint es schlüssig, dass der Raum direkt vom *Sala d'Oro* betreten wurde und mit Luigi I. Gonzaga ein Rundlauf im Uhrzeigersinn begann, der dann mit Vespasiano Gonzaga Colonna gegenüber des Einganges endet. Dafür würde die Kopfhaltung der Reiter und erhaltenen Fragmente sprechen, da sie sich dem Betrachter so entweder frontal, oder mit zu ihm gewandten Blick und Oberkörper präsentieren. Zudem würde es erklären, warum drei der erhaltenen vier Reiter nicht im Feuer zerstört wurden, da sich die Figuren von Vespasiano Gonzaga Colonna und *Rodomonte* Gonzaga in der Nähe des Ausgangs zur Piazza hinter dem Palazzo befunden hätten⁶⁵³ und die Darstellung Ludovicos I. Gonzaga neben dem Zugang zur Loggia aufgestellt gewesen wäre. Somit hätte ein rascher Evakuierungsprozess umgesetzt werden können. Lediglich der Reiter, der Gianfrancesco von Sabbioneta darstellt, gibt ein Rätsel auf, da er sich inmitten von zerstörten Figuren befunden hätte, die nicht weiter von Zugängen entfernt waren als jene Figur⁶⁵⁴.

Bei einer Übertragung der Reihung der *Galleria degli Antenati* der zweiten Untervariante folgend, beginnend bei der Darstellung Luigis I. Gonzaga an der Außenwand des Raumes, ergibt sich ein schlechterer Einstieg in das Programm, da die Präsentation nicht beim Betreten des Raumes durch die anderen Paraderäume – via *Sala d'Oro* – beginnen würde. Der Erhaltungszustand der Reiter allerdings erhielte bei diesem Szenario die nachvollziehbarsten Übereinstimmungen, wenn alle drei größeren Zugänge zum Raum existiert haben. Alle vier erhaltenen Standbilder hätten in dieser Aufstellung in unmittelbarer Nähe zu einer der drei Ausgänge gestanden. Selbstverständlich würde auch hier, bei einem Rundgang im Uhrzeigersinn das Gleiche für die Blickrichtungen der Reiter in Bezug auf den Betrachter gelten.

⁶⁵³ In dieser Variante hätte dieser Zugang zum Raum natürlich schon bestanden haben müssen.

⁶⁵⁴ Denkbar wäre an dieser Stelle lediglich, dass es bei dem Feuer nur noch gelang, an dieser Stelle des Raums eine Figur zu entfernen.

Variante D - Die Aufstellung im „Rund“:

Eine Form der Präsentation, bei der Vespasiano Gonzaga Colonna eine hervorgehobene Position einnehmen würde, wäre eine Aufstellung, bei der seine Figur von den anderen Reitern umstanden gewesen wäre (Abb. 166). Dabei wäre es wahrscheinlich, eine Ausrichtung seiner Kopf- und Oberkörperdrehung zum Eingang von der Loggia aus anzunehmen. Unklar dabei bleibt jedoch die Verteilung der anderen Figuren im Raum. Würde man an der Westwand bei den vier gesetzten Personen aus dem vorherigen Szenario bleiben und die zwei Figuren von der Schmalwand auf die dem Palazzo hingewandte Längswand verschieben, so würde sich eine Aufstellung ergeben, bei der sich die Blickachsen *Rodomonte* Gonzagas und Vespasiano Gonzaga Colonnas trafen. Es ergäbe sich auch eine Häufung von drei der vier erhaltenen Reiter im mittleren Raumbereich. Lediglich für das Reiterstandbild *Rodomonte* Gonzagas ergäbe sich, wenn auch seitenverkehrt, der gleiche Sachverhalt wie schon für Gianfrancesco von Sabbioneta unter Variante C geschildert. Heinrichs Theorie, dass sich zwischen der Figur Vespasiano Gonzaga Colonnas und seiner Bronze vor dem Palazzo ein Spannungsverhältnis erzeugen ließe⁶⁵⁵, würde durch die mittige Position des Herzogs Unterstützung finden.

Natürlich zeigen diese Ansätze nur einige Szenarien der unzähligen Aufstellungsmöglichkeiten auf. Bedauerlich ist, dass sich keine Verortung des Kamins im Raum ausfindig machen lässt, ist es doch anzunehmen, dass das Feuer dort seinen Ursprung hatte. Die vollkommen zerstörte Figurengruppe des Gianfrancesco I. Gonzaga könnte dann dem Kamin am nächsten gestanden haben und von dort ausgehend wären die Figuren in eine logische, dynastische Reihenfolge neu zu ordnen, die unterschiedlichen Faktoren wie Zustand, Blickachsen oder der zum Vergleich herangezogenen Reihung aus der *Galleria degli Antenati* unterzuordnen wären.

⁶⁵⁵ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 62.

An dieser Stelle ist es lediglich möglich, aus den aufgezeigten Möglichkeiten eine Aussage zu treffen, die der Wahrscheinlichkeit folgt. Venturas Ansatz, den *Salone dei Cavalli* auf die gesamte Gebäudebreite auszudehnen, scheint sehr interessant, besonders unter der Berücksichtigung weiterer Militaria im Raum, die dann an den Schmalseiten und der gegenüberliegenden Längswand, im Zusammenspiel mit der Büste des dritten Herzogs von Alba positioniert gewesen wären. Auch die benannten Bretter über den Reitern böten sich für weitere Schaustücke an, muss deren Höhe jedoch aufgrund der einstigen Sockel auch auf mindestens fünf Meter vom Boden eingeschätzt werden, um die Reiterstandbilder nicht zu stark in ihrer Wirkung zu beeinflussen. Für die Anordnung würde sich in diesem Falle eine einfache Reihe der Reiter in Bezug auf die Raummaße aufdrängen, die, von den Paraderäumen aus betreten, entweder direkt mit Vespasiano Gonzaga Colonna begonnen hätte oder eben mit jenem geendet hätte und dem Betrachter zunächst den Ahnherren Luigi I. Gonzaga de Corradi präsentierte. Im Sinne der Inszenierung ist die zweite Darstellung wahrscheinlicher. Spricht viel für eine Hervorhebung Vespasiano Gonzaga Colonnas aus der Gruppe der Reiter, also eine mittige Aufstellung, wie sie von Heinrich angenommen wird⁶⁵⁶, so bleiben doch auch hier viele fragliche Faktoren bestehen, wie ein dynastischer Zyklus mit dem jüngsten Teilnehmer mittig logisch zu arrangieren gewesen wäre. Bei der Aufstellung in zwei Reihen, die sich *vis-à-vis* gegenüberstanden, ist als störender Faktor zu bemerken, dass sich keine korrespondierenden Blickbezüge ausbilden, die helfen würden, ein Konzept nachzuvollziehen. Auf Grund der engen motivischen Verbindung zur *Galleria degli Antenati*⁶⁵⁷, die exakt dieselben zehn männlichen Gonzaga präsentiert, scheint es nicht abwegig, davon auszugehen, dass sich auch die Aufstellung der Reiter an ihr orientierte. Freilich ist es bisher nicht möglich, diese Theorie durch fundierte Beweise zu sichern. Die aufgeführten Gedanken zur Laufrichtung, zur Anordnung, zum Zustand und

⁶⁵⁶ Ebd., S. 61.

⁶⁵⁷ Auch die optische Übereinstimmung mit den Porträtzügen der einzelnen Figuren scheint entweder auf den Stuckaturen selbst oder auf den Bildwerken zu basieren, die bereits für die Stuckreliefs angefertigt worden waren.

zum Körperachsenverbund mit dem Betrachtenden allerdings sollten als Ansatz anzusehen sein.

Neben weiteren Schaustücken, die den Raum vermutlich dekorierten, gilt es auch zu beachten, dass 1590 im Saal nachweislich ein Ball und diverse Theateraufführungen stattfanden⁶⁵⁸, so dass Freiflächen für Musiker, Schauspieler und Gäste bestanden haben müssen. Eine allzu freie Aufstellung im Raum ist demnach unwahrscheinlich. Auch Aufstellungen, wie wir sie aus dem späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert von den sabbionetanischen erhaltenen vier Reiterstandbildern finden (Abb. 167) oder wie sie der sogenannte „Lumley Horseman“ (Abb. 44) zeigt, die platzsparend mit ihren Langseiten entlang der Wände errichtet wurden, scheint auszuschließen, da die einzelnen Figuren dadurch enorm an Präsenz, Ausstrahlung und Details verloren hätten. Die Beischriften der alten Sockel hingegen, die sich auf einer der Längsseiten befanden, wobei allerdings nicht zu klären ist, seit wann diese existierten, lassen keine zu dichte in den Raum reichende Aufstellung zu, da sie sonst nicht zu erkennen gewesen wären.

6.3.4 Der allgemeine Befund

In Folge soll die Analyse der erhaltenen Objekte und Objektgruppen der einstigen *Cavalcata* dargelegt werden.

Zum Ende des 18. Jahrhunderts waren Sabbioneta und der *Palazzo Ducale* bereits derart geplündert worden⁶⁵⁹, dass weder Mobiliar noch mobile Dekorationen außer der sogenannten „Minervasäule“, der Leoni-Bronze und der *Cavalcata* in situ verblieben waren⁶⁶⁰. Nach dem Brand im frühen 19. Jahrhundert, der den *Salone degli Cavalli* vollkommen zerstörte, verblieben fünf stark beschädigte Figuren, die zu Büsten umgeformt wurden sowie vier gut erhaltene Reiterstandbilder im Palazzo. Völlig verloren ging lediglich eine Reiter-Ross-Gruppe. Im Laufe der Zeit in das Piano Nobile verbracht und bis

⁶⁵⁸ De'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 359f.

⁶⁵⁹ Heinrich, *Sabbioneta* (1999), S. 46.

⁶⁶⁰ Eventuell können noch einige religiöse Gemälde, die heute in der Gemäldeausstellung in der Capella San Rocco präsentiert werden, als weiterer Stadtbestand genannt werden, sowie einzelne Objekte, die heute im städtischen Diözesanmuseum aufbewahrt werden.

vor der Restaurierung 2009 wurden die Objekte in zwei Räumen präsentiert. Die fünf Büsten wurden im sogenannten *Saletta dei Leoni* ausgestellt. Die Reiter waren in der sogenannten „Sala delle Aquile“ aufgestellt. Zum jetzigen Zeitpunkt empfängt die Reiterfigur Vespasiano Gonzaga Colonnas als erste Figur den Besuchenden direkt, wenn er über die Treppe des ehemaligen *Palazzo Maggior* das *Piano Nobile* im Vorderbau betritt und so die „Sala delle Aquile“ betritt. Im rechten Winkel dazu, in einer Aufstellung wie bereits in der vorhergehenden Präsentation, sind die weiteren drei Reiterstandbilder angeordnet, die sich vom Fenster gesehen mit dem ältesten erhaltenen Ahnen beginnend bis hin zu *Rodomonte* Gonzaga dynastisch entwickeln. Hinterfangen wird die Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas von der Präsentation der fünf Büsten. Somit sind heute alle erhaltenen Bestandteile der ehemaligen *Cavalcata* in der sogenannten „Sala delle Aquile“ wieder vereint. Dank den mit Tituli versehenen Darstellungen in der *Galleria degli Antenati* – sowie den vormaligen Sockeln – fällt die Identifikation der neun Figuren leicht. Daraus folgt, dass als Büsten Luigi I. Corradi di Gonzaga, Guido I. Gonzaga, Francesco I. Gonzaga, Ludovico II. Gonzaga und Ludovico Gonzaga von Sabbioneta erhalten sind. Die Reiter sind als Ludovico I. Gonzaga, Gianfrancesco Gonzaga von Sabbioneta, *Rodomonte* Gonzaga und Vespasiano Gonzaga Colonna zu identifizieren. Der zehnte nicht erhaltene Reiter muss demnach Gianfrancesco I. Gonzaga gewesen sein.

2009 wurde das Studio di Restauro Dario Sanguanini⁶⁶¹ herangezogen, um die vier Reiter der *Cavalcata* zu restaurieren und sichern. Der Zustand der Reiterstandbilder stellte sich als desaströs dar⁶⁶². Beauftragt, um das Abblättern der Farbschichten zu verhindern, stellte Marco Sanguanini fest, dass die Reiter seit ihrer Entstehung nur zweifach überarbeitet worden waren. Über der

⁶⁶¹ Studio di Restauro Dario Sanguanini di Marco Sanguanini, 46017 Rivarolo Mantovano (MN), Via Gonzaga 47.

⁶⁶² An dieser Stelle danke ich Marco Sanguanini herzlich für die ausführlichen Gespräche über seine Arbeiten an der *Cavalcata*, die Zeit und Mühe, die er aufbrachte, mich fachlich in die durchgeführten Arbeitsprozesse einzuführen und dank diesen es mir möglich war, die venezianischen Condottieredenkmäler auf der Basis der Herstellungsweise genau zu betrachten und mit der *Cavalcata* zu vergleichen.

Originalfassung wurde eine Neufassung der Reiter durchgeführt. Sanguanini bezeichnet sie als „sehr einschneidend“⁶⁶³. Nach dem Brand wurden die Figuren teilweise vollkommen übermalt, wobei Ölfarben benutzt wurden⁶⁶⁴. Die Verwendung von oberflächenversiegelnden Ölfarben führte dann auch dazu, dass bereits im 20. Jahrhundert eine erste Restaurierung der Reiter notwendig wurde, da sich auf Grund von wechselnden Oberflächenspannungen durch Umwelteinflüsse die Farbe schollenartig vom Holzkorpus zu lösen begann⁶⁶⁵. Dies war nun, vor 2009, wieder so stark ausgeprägt, dass eine grundlegende und professionelle Restaurierung vonnöten war. Zudem waren einzelne Bestandteile der Reiterfiguren auch von Schädlingen befallen.

Die Arbeiten Sanguaninis umfassten⁶⁶⁶ die fotografische Dokumentation, Sicherung und Festigung des Zustandes mittels Reispapier und Tierleim, Säuberung der Figuren, Festigung durch Injektionen mit Acrylpolymer, Schädlingsbekämpfung, Rekonstruktion und Egalisierung der Oberflächen durch *Gesso di Bologna* (Gipsmischung) und Tierleim, Einfärben der Fehlstellen mit reinen Pigmenten und Auffrischen der Lackfarben an den Stuckaturen sowie das Versiegeln und Schützen der Oberfläche durch mikrokristallines Wachs.

6.3.5 Die fünf Büsten und vier Reiterstandbilder

Durch den Brand des Saales im 19. Jahrhundert wurde die *Cavalcata* schwer beschädigt. Neben den vier erhaltenen Reiter-Ross-Gruppen konnten – wie angemerkt – fünf weitere Figurenfragmente die Zeit überstehen. Sie wurden einheitlich zu Büsten zusammengestutzt und sind heute ohne Fassung ausgestellt. Ventura vermutete, dass die Idee zur Umwandlung der Figuren in Büsten mit den fünf Konsolen der Fassade des *Palazzo Ducale* in Zusammenhang zu bringen ist. Im 16. Jahrhundert schmückten fünf römische

⁶⁶³ Sanguanini, Bericht (2009), S. 4.

⁶⁶⁴ Die Scheidung der einzelnen Farbschichten gelingt Sanguanini durch verschiedene Verfahren. So wurden Stratigrafien, Röntgenuntersuchungen, Videomikroskopien und Reflektografien angefertigt. Ebd.

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 5.

Kaiserbüsten die Konsolbänke über den Fenstern des *Piano Nobile*⁶⁶⁷. Es ist anzunehmen, dass diese bereits rasch nach dem Tod Vespasiano Gonzaga Colonnas aus der Stadt gebracht wurden, um in die familiären Sammlungen in Mantua und andernorts überzugehen. Ventura kann sich auf Berichte der späteren Jahrhunderte stützen, die besagen, dass Statuen der Gonzaga an der Fassade zu sehen waren, die allerdings behaupten, dass Vespasiano Gonzaga Colonna unter ihnen gewesen wäre⁶⁶⁸. Es ist, so auch nach der Einschätzung Sanguaninis, der sich dabei auf Forschungen Enrico Brunellis beruft, wahrscheinlich, dass es sich bei dieser Beschreibung bereits um die fünf hölzernen Büsten handelt, die aus den Reitern gefertigt wurden⁶⁶⁹. Die Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas an der Fassade hingegen muss ein Interpretationsfehler sein. Ventura mutmaßt zwar, dass, so jener dargestellt war, ihm eine mittige Aufstellung zugewiesen wurde⁶⁷⁰, aber da sich das Reiterstandbild Vespasiano Gonzaga Colonnas erhalten hat, dafür aber fünf Büsten im gleichen Stil eindeutig mit den fünf Konsolen der Fassade korrelieren, ist es evident, dass eine der in Frage kommenden bärtigen Figuren Luigi I. Gonzaga oder Ludovico von Sabbioneta war und fälschlich als der einstige Herzog gedeutet wurde. Dies würde auch die heutige Präsentation von fünf steinernen Repliken der Gonzaga-Büsten auf den Konsolen an der Fassade (Abb. 168) unterstützen. 1999 berichtet Heinrich bereits über die Kopien der Büsten an der Außenfassade⁶⁷¹. Belegbar für die 1970er Jahre waren die Konsolen ohne Schmuck, wie eine Abbildung in Lenzi beweist (Abb. 169). Nachdem im 19. und 20. Jahrhundert erste Restaurierungsbestrebungen erfolgten, wurden die Figuren somit wieder in das Palastinnere verbracht und zwischen den 1970er und 1990er Jahren durch steinerne Kopien ersetzt, die bis zum heutigen Tag die Außenfassade schmücken. Der genaue Zeitpunkt und die Beweggründe konnten bisher nicht ermittelt werden.

⁶⁶⁷ Tourismusunterlagen der Stadt Sabbioneta 2013.

⁶⁶⁸ Ventura, Vespasiano Gonzaga Colonna (1991) S. 216.

⁶⁶⁹ Sanguanini, Bericht (2009), S. 2.

⁶⁷⁰ Ventura, Vespasiano Gonzaga Colonna (1991), S. 216.

⁶⁷¹ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 44.

6.3.5.1 Luigi I. Gonzaga

Mit einer Höhe von 87,5 cm⁶⁷² stellt die hölzerne Büste Luigis I. Gonzaga das kleinste der Fragmente der einstigen Reiter dar (Abb. 170). Streng, mit en-face-Ausrichtung des Kopfes, ist der Begründer der Gonzagadynastie in Rüstung dargestellt gewesen. Die Schulterpanzerungen sind mit aufstrebenden Brechrändern versehen. Identifizierbar wird er durch seine Kapuze, die ihn, wie bereits im Stuckrelief und Gemälde beschrieben, auswies. Sein langer Vollbart ist mittig gescheitelt und fein ausgearbeitete Wellen legen sich senkrecht axial gespiegelt um seinen Mund auf das Kinn hinab und reichen bis auf die Brust herab. Unter seinen leicht zusammengezogenen, starken Stirnwülsten blicken die großpupilligen, geschnitzten Augen leicht nach rechts oben. Im Profil lässt sich eine, spitze, scharf geschnittene Nase nachvollziehen. Das Holz weist senkrechte Risse auf und die Oberfläche, besonders an der dargestellten Rüstung zu erkennen, ist durch Umwelteinflüsse angegriffen. Die tiefe Schwarzfärbung des Holzes ist laut Sanguanini auf den Brand zurück zu führen. Die Skulptur zeigt keinerlei Reste des Gipsgrundes oder der einstigen Farbfassung. Dennoch präsentiert sie sich in einem sehr guten Zustand, bedenkt man die Umstände der Überlieferung.

6.3.5.2 Guido I. Gonzaga

Mit 88 cm Höhe⁶⁷³ ist die Darstellung Guidos I. Gonzaga nur unwesentlich größer als die Luigis I. Gonzaga (Abb. 171). Den Kopf nach rechts gewendet, wird Guido I. Gonzaga bartlos, aber ebenfalls gerüstet dargestellt. Jene Rüstung besteht aus einem Harnisch mit starken Brechrändern an den Vorder- und Hinterflügeln. Sein Hals hingegen wird durch eine ein Kettenhemd nachahmende Struktur geschützt. Auch sein Blick entspringt großpupilligen Augen, die leicht nach oben gerichtet sind. Sein schmaler Mund setzt einen entschlossen wirkenden Akzent in das Gesicht, das sonst durch seine stark in

⁶⁷² Ventura, Vespasiano Gonzaga Colonna (1991), S. 155.

⁶⁷³ Ebd., S. 157.

Falten gelegte Stirn Ausdruck verliehen bekommt. Gekennzeichnet ist Guido I. Gonzaga durch seine fellbekrempte Kappe, vergleichbar dem Stuckrelief und dem Gemälde. Der Zustand des Holzes ist mit dem der vorherigen Büste zu vergleichen. Es bestehen Risse, eine tiefe Schwarzfärbung des Holzes sowie keine Reste der einstigen Fassung und dennoch ist der Zustand gut und die Darstellung noch als detailreich zu bezeichnen.

6.3.5.3 Francesco I. Gonzaga

Diese Büste misst in der Höhe 91 cm⁶⁷⁴ und ist damit die Größte aus der Gruppe (Abb. 172). Genau wie die Büste Guidos I. Gonzaga ist der Kopf nach rechts gewandt. Nicht nur der Blick scheint hier eine Aufwärtsbewegung zu beschreiben, sondern der ganze Kopf ist leicht angehoben. Das jugendliche Gesicht hebt sich deutlich von den anderen Figuren ab. Die großen ausdrucksstarken Augen erscheinen sogar noch dominanter als bei den vorhergehend beschriebenen Figuren. Weder Falten noch Gesichtshaar lenken von ihnen ab. Der geschlossene, geschwungene Mund jedoch evoziert, trotz des jungen Alters, eine *Gravitas*. Die Haare sind in leichten Wellen am Kopf moduliert und die Kopfbedeckung mit dem gedrehten Band charakterisiert ihn als Francesco I. Gonzaga. Im Vergleich zum Stuckportrait oder dem Gemälde ist die Kopfbedeckung allerdings weniger ausladend ausgestaltet. Seine Rüstung erscheint schlicht und verzichtet auf Details wie ein Kettenhemd. Ansonsten stellt sich der Erhaltungszustand äquivalent zu den anderen Büsten dar. Lediglich ein massiver Senkrechtriss im Holz durchschneidet die sonst glatt wirkende Oberfläche des Gesichts vom linken Auge bis zum Kinn hinunter.

6.3.5.4 Ludovico II. Gonzaga

Erneut 88 cm Höhe misst die Skulptur Ludovicos II. Gonzaga⁶⁷⁵ (Abb. 173). Dargestellt ist jener mit geradeaus gerichtetem Kopf und auch geradeaus blickend. Durch eine stärkere Modellierung der Ober- und Unterlider erscheinen

⁶⁷⁴ Ebd., S. 159.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 161.

die Augen weniger dominant als bei den anderen Büsten. Seine Rüstung präsentiert sich wieder detailreicher. Sie ist mit einem Muster auf dem Brustpanzer und mit einem Kettenhemd ausgestattet, das am Hals der Figur nachvollziehbar wird. Erkennbar wird der Mantuaner Gonzaga durch seine Kopfbedeckung, die an einen zeittypischen krempeelosen Hut erinnert, wie wir ihn von der Stuckatur, dem Gemälde, aber auch von Federico da Montefeltre aus dem Piero della Francesca-Portrait (1472/73) (Abb. 174) kennen. Auch hier zeichnen sich deutlich senkrechte Risse im Holz ab. Ein besonders tiefer Riss verläuft dabei von der Kopfbedeckung herab bis zu seinem rechten Auge. Der Zustand ist äquivalent zu den anderen Büsten.

6.3.5.5 Ludovico Gonzaga (von Sabbioneta)

Die letzte Büste zeigt Ludovico Gonzaga von Sabbioneta, den Großvater Vespasiano Gonzaga Colonnas, und misst ebenfalls 88 cm in der Höhe⁶⁷⁶ (Abb. 175). Er wird mit gerade ausgerichtetem Kopf, Oberkörper und Blick präsentiert. Der gestutzte Vollbart folgt in kleinen, einzeln ausgearbeiteten Strähnen den Konturen des Kiefers. Das Haar schaut nur im Nacken unter seiner barettartigen Mütze hervor, wie er sie auch im Stuckportrait oder Gemälde trägt. Die Rüstung ist detailarm und exponiert sich lediglich mit Brechrändern. Das Gesicht scheint⁶⁷⁷ weniger durch tiefe Risse zerstört zu sein als bei den anderen Figuren. Der Erhaltungszustand ist dennoch als äquivalent zu bezeichnen, es fehlt auch hier jeglicher Hinweis auf die einstige Fassung und es liegt die tiefe Schwarzfärbung des Holzes vor.

6.3.5.6. Ludovico I. Gonzaga

⁶⁷⁶ Ebd., S. 163.

⁶⁷⁷ Da die Büsten in ihrer heutigen Aufstellung weit vom Betrachter entfernt sind, war eine genauere Betrachtung des Rissverhaltens des Holzes zu meinem Bedauern zum jetzigen Zeitpunkt nicht durchzuführen.

In der wohl auffälligsten Prunkrüstung der Serie wird Ludovico I. Gonzaga auf seinem Pferd dargestellt. Die Skulpturengruppe, die aus Pappel- und Weidenholz geschnitzt ist, misst 210 cm x 113 cm x 290 cm⁶⁷⁸ (Abb. 176). Mit dieser lebensnahen Größe zeigt sich deutlich, wie beindruckend die komplette Serie einst gewirkt haben muss, die ja zusätzlich noch auf hohen Sockeln errichtet war.

Im heutigen Zustand zeigt sich ein braunes Ross, das auf drei Hufen steht und lediglich das rechte Vorderbein im Schritt erhoben hält. Es ist im Passgang dargestellt. Dabei stehen die beiden rechten Läufe vor den linken. Um der Pferdeskulptur Festigkeit im Stand zu verleihen, ragt ein gedrehter Metallstab aus dem Brustbein des Pferdes, der heute auf einem flachen Sockel verankert ist. Der Schweif des Pferdes liegt in langen, leicht geschwungenen Strähnen offen. Die Mähne des Pferdes hingegen ist an der Stirn geflochten und am Hals zur linken Seite hin liegend gestutzt wiedergegeben. Das Geschirr, das sich vom Sattel her kommend über den unteren Halsrand und die Schulter spannt, ist, wie die Satteldecke, mit einem Muster versehen. Selbiges gilt für das Zaumzeug am Kopf des Pferdes, das mit korrelierendem Muster gestaltet wurde. Es handelt sich dabei um einen einfachen palmettenartigen Fries, der alternierend ausgerichtet ist, somit eine Wellenbewegung suggeriert und vor einem dunklen Grund in Gelb-Gold wiedergegeben ist. An der Vorderhand, zwischen Hals und Vorderbeinen des Pferdes, laufen die Riemen hinter einer blütenförmigen Dekoration des Geschirrs zusammen. Diese Region des Pferdes scheint sehr fleischig und muskulös ausgebildet. Durch das erhobene Vorderbein bilden sich Falten und Wülste aus.

Steif, streng frontal ausgerichtet scheint sich die Figur Ludovicos I. Gonzaga in die Steigbügel zu stemmen. Seine Rüstung ist auffällig dekoriert und entspricht damit den beschriebenen Portraitdarstellungen. In abstrakt-floralen und rankenförmigen Strukturen heben sich von der blau-grauen Rüstung gelb-goldene Motive ab, die axial gespiegelt sind. Sind diese an den Beinschienen nur aufgemalt, treten sie am Brustpanzer plastisch hervor und zeigen an der

⁶⁷⁸ Sanguanini, Bericht (2009), S. 57.

rechten Brust eine eigenwillige „B“-Form inmitten der Ranken. Der linke Arm ist eng am Körper angewinkelt und wird einst Zügel gehalten haben. Der rechte Arm ist nach vorne abgespreizt vom Brustkorb wiedergegeben, damit die Rechte, einen heute verlorenen Gegenstand umschließend, einst wohl einen *Bastone* präsentieren konnte. Beide Hände sind mit Panzerhandschuhen gerüstet. Zwischen den Schulterpanzerungen mit ausgeprägten Brechrändern erhebt sich ein gelb-golden betontes Kettenhemd, das sich als Kapuze bis unter den Helm zieht. Der auffällige Helm gibt auch bei dieser Figur, wie schon die Kopfbedeckungen der vorher genannten Darstellungen, Anlass zur Identifikation. Im Falle Ludovicos I. Gonzaga handelt es sich um den einem Tierschädel nachempfunden Helm mit schnabel- oder schnauzenartigen Auszug. Auch der Helm ist, wie der Rest der Rüstung, mit blau-grauem Fond ausgestaltet, der gelb-goldene Dekorationen aufweist, die wie an der Brust plastisch geschnitzt sind. Aus dem kleinen Halbrund, das sich zwischen Helm und Kettenhemd ergibt, blickt ein schnauzbärtiger Mann mit erhobenem Blick. Inmitten der dunklen Rüstungselemente, einem dunkel gestalteten Bart und dunklen Augen, scheint das helle Inkarnat hervorzustechen und sich dadurch deutlich von der metallisch wirkenden Rüstung als Fleisch abzuheben.

Im Zusammenhang mit der Restaurierung der *Cavalcata* zeigte sich bei einer Untersuchung mit Schwarzlicht, dass bei der Figur nur wenige Übermalungen und Veränderungen stattgefunden haben. Mittels Reflektografie ließen sich unter den gelb-goldenen Ornamenten der Rüstung und der Gestaltung des Kettenhemdes Spuren der Originalfassung finden, die aus *Oro Zecchino* gefertigt war. Dabei werden Goldpartikel mit Öl gelöst und somit zu einer auftragbaren Masse aufbereitet. Bei den Arbeiten an den Rissstellen und Abblätterungen der Ölfarben des 19. und 20. Jahrhunderts zeigte sich, dass die Originalfassung des Pferdes in Tempera ebenfalls ein braunes Ross darstellte⁶⁷⁹, wenn auch in einem anderen Braunton als der einheitlich gewählte der Übermalung. Die originale Fassung war weitaus dunkler und weniger rötlich gehalten. Generell gilt es hier festzuhalten, dass die Figur Ludovicos I.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 4.

Gonzaga im Verhältnis zu den anderen Reitern die größte Restaurierung benötigte, da sie zu den allgemeinen Alterungsprozessen durch einen Wasserschaden in Mitleidenschaft gezogen war, der in postmodernen Zeiten wohl durch ein undichtes Dach über der Aufstellung entstanden war⁶⁸⁰.

6.3.5.7 Gianfrancesco Gonzaga

Gianfrancesco Gonzagas Reiterstandbild, auch aus Pappel- und Weidenholz, misst ebenfalls 210 cm x 113 cm x 290 cm⁶⁸¹ (Abb. 177). Sein Ross steht gleichsam mit drei Hufen auf dem Boden auf und ein Vorderbein ist in einer Schrittbewegung erhoben. In diesem Fall ist es allerdings das linke. Im Passgang dargestellt, stellen sich hier die linken Läufe vor die rechten. Äquivalent zum vorher beschriebenen Pferd ist auch hier eine Metallstange in gleicher Weise zur Stabilisierung eingesetzt worden. Das Tier erscheint schlanker gearbeitet zu sein und besitzt eine weitaus weniger fleischige Optik. Es zeichnen sich kaum Wülste ab, obwohl das Pferd ähnlich bewegt dargestellt ist, wie das zuvor beschriebene. Kurz hinter dem Kopf am Hals allerdings zeigen sich regelmäßige Wülste, die anatomisch schwer nachzuvollziehen sind, da die eigentliche Halsmuskulatur genau rechtwinklig zu diesen verlaufen müsste. Der Schweif fällt in symmetrisch angeordneten Wellen in zwei Strängen dicht und blockhaft herab und mutet wie ein fein geflochtener Fischgrätzopf an, der sich allerdings nicht verjüngt. Die Mähne ist zwischen den Ohren des Pferdes zu einer Schlinge zusammengebunden, wobei die Enden in zwei Strähnen in die Stirn fallen. Der Rest der Mähne fällt in kurzen wilden Wellen nach links über den Nacken des Tieres. Satteldecke, Geschirr und Zaumzeug sind vergleichbar zum vorher beschriebenen Befund, wobei das hier verwendete Muster alternierend aus geometrischen Figuren und Blüten gebildet wird. Es handelt sich um eine vierblättrige Blüte, die sich einbeschrieben in einem querliegenden Oval befindet, gefolgt von einer Perle, die dann zur nächsten Blüte überleitet. Durch eine feine Rahmung des Musters entsteht ein

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Ebd., S. 46.

Friesband, das sich in Gelb-Gold vor einem dunklen Fond abbildet. Gleich des Zusammenschlusses des Geschirrs beim Ross Ludovicos I. Gonzaga ist auch hier eine Blüte dargestellt, hinter der die einzelnen Bänder zusammenlaufen.

Die gestreckten Beine Gianfrancescos, die sich fest in die zu rekonstruierenden Steigbügel stemmen, stehen in einem kleinen Widerspruch zu seinem Oberkörper. Dieser ist leicht nach rechts gewendet und auch der nach rechts geneigte Kopf gibt der Figur eine weitaus bewegtere Dynamik, als es die Beine vermuten lassen. Auch seine Prunkrüstung weist gelb-goldene Dekorationen auf blau-grauem Fond auf. Es handelt sich um flammenförmige, sich nach oben hin verjüngende Strukturen, die auf der gesamten Rüstung aufgemalt sind sowie ein „B“, das sich an seiner rechten Brust befindet. Profiliert sind lediglich die einzelnen Bestandteile der Rüstungsplatten, nicht jedoch die Muster. Seine Hände sind durch Panzerhandschuhe geschützt. Die Armhaltung ist nahezu identisch mit der Ludovicos I. Gonzaga. Vergleichbar ist hier ein *Bastone* in der Rechten Gianfrancescos zu ergänzen. Bekrönt wird sein Kopf durch die für ihn typische hohe, kuppelförmige Kappe, die durch ihre zur Rüstung passende Dekoration hier, im Gegensatz zum Gemälde und Relief, als Helm erscheint. Das braune Haupthar lockt sich unter dem Helm symmetrisch entlang des Gesichts, die Ohren überdeckend, und im Nacken der Figur. Das Gesicht mit leichtem Doppelkinn ist bartlos wiedergegeben. Zudem sorgen leicht herabfallende Mundwinkel für eine weichere Ausstrahlung des Gesichtes, die Spannung fehlen lässt. Der Blick, wie der Kopf selbst, ist nach rechts gewandt und leicht nach oben gerichtet. Auch Gianfrancesco Gonzaga ist mit dunklen, braunen Augen, aber hellem Inkarnat wiedergegeben, das sich wieder stark als menschlich-lebendig erscheinender Teil aus den dunklen Rüstungselementen, die Metall evozieren, hervorhebt. Unter der Ölfarbe zeigte sich, dass das Pferd auch in der Originalfassung braun wiedergegeben war, dass es sich allerdings auch hier um einen individuellen Brauntönen handelte. Die Farbe wich von der ab, die für das Tier Ludovico I. Gonzagas benutzt wurde, so dass sich selbst die Füchse farblich unterschieden. Es scheint sich um eine kastanienbraune Farbe gehandelt zu haben. Bereits hier zeigt sich also deutlich, dass die Pferde

keineswegs „stereotyp“⁶⁸² gestaltet waren. Sie unterscheiden sich in ihrer äußeren Form, sowohl an Beleibtheit als auch an der Gestaltung der Mähnen und Schweife, Muskulaturansätzen, auch die Beinstellung ist unterschiedlich und die Originalfassung wich voneinander ab. Durch bereits erwähnte Untersuchungsmethoden konnte Sanguanini auch bei dieser Figur belegen, dass die heute in gelb-goldener Ölfarbe gehaltenen Dekorationen in der Originalfassung mit reinem Gold ausgeführt waren. Auffällig ist, dass das Ross Gianfrancesco Gonzagas am schlimmsten von dem Verfall betroffen war, der sich durch Risse und Abblätterungen zeigte⁶⁸³. Die Gründe dafür sind leider nicht nachzuvollziehen. Ruft man sich allerdings die zweite von mir erdachte Aufstellungsvariante – C b – in Erinnerung, handelt es sich bei diesem Reiterstandbild um eines, das inmitten verbrannter Standbilder erhalten blieb. Eventuell führte dies bereits zu einer ersten Veränderung des Holzes, die sich in den Folgejahrhunderten auf die Spannungsverhältnisse des Materials auswirkten. Es wäre aber ebenso möglich, dass spätere Umweltfaktoren für den besonders angegriffenen Zustand verantwortlich zu zeichnen sind.

6.3.5.8 Luigi Rodomonte Gonzaga

Mit denselben Maßen und auch aus demselben Material wie die zuvor beschriebenen Reiter der *Cavalcata* ist auch die Reitergruppe *Rodomonte* Gonzagas und seines Pferdes gearbeitet⁶⁸⁴ (Abb. 178). Ebenfalls drei Hufe am Boden und ein Vorderbein erhoben, steht dieses Pferd gefestigt durch die Metallstange auf einem flachen Sockel. Das Pferd stellt die linke Seite im Schritt vor die rechte. Der linke Vorderlauf ist jedoch weiter nach oben gezogen als bei den vorherig beschriebenen Pferden. Im Vergleich zum Tier Gianfrancesco Gonzagas ist der Pferdekopf weniger stark durch die Zügel an den Hals gezogen. Somit entsteht der Eindruck eines größeren Dressurcharakters, der es dem Reiter ermöglicht, das Tier mit weniger

⁶⁸² Heinrich verwendet den Begriff bei ihrer kurzen Beschreibung der Pferde und irrt dabei, auch wenn sie zum Zeitpunkt der Publikation keine Kenntnis über die Temperafarbgebung des 16. Jahrhunderts haben konnte, hätte eine Formanalyse bereits differenzierte Ergebnisse zeigen müssen. „[...] die Pferde sind stereotyp wiedergegeben“ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 61.

⁶⁸³ Sanguanini, Bericht (2009), S. 4.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 32.

Körperlichkeit und lockereren Zügeln zu kontrollieren. Der Schweif des Pferdes ist grundsätzlich offen und in großen Wellen gestaltet. Die oberen zwei Fünftel sind dabei jedoch durch ein kreuzweise geschnürtes Band gebändigt. Die gestutzte Mähne fällt in wohl frisierten Strähnen auf die rechte Seite des Halses des Pferdes. Zwischen den Ohren, auf die Stirn herab zeigen sich kunstvoll gelockte, aber symmetrisch frisierte Strähnen. Das Tier wirkt bei einer frontalen Ansicht wieder bulliger und muskulöser im Bereich der Vorderhand. Satteldecke, Geschirr und Zaumzeug wurden auch hier mit einem einheitlichen Muster versehen. Es ist ein Blätterfries, der sich zu Ovalen verschlingt und in Gelb-Gold vor dunklem Grund ausgeführt wurde. Die einzelnen Bänder des Geschirrs werden diesmal durch ein Kreuz verdeckt. Im Schema der starren Beinhaltung fortfahrend ist auch diese Figur gearbeitet. Der Oberkörper ist stark nach rechts gewandt. Die Rüstung ist korrespondierend zu den anderen beiden Figuren in Blau-Grau gehalten. Aufgemalt sind gelb-goldene Tupfen, die sich zu einzelnen blütenartigen Gruppen zusammenfügen. Damit erinnern sie an eine Darstellung als Stich von *Rodomonte Gonzaga*, der auch als Illustration bei der Affò-Vita Verwendung findet (Abb. 179). Es scheint demnach eine andere Bildvorlage existiert zu haben als für das Gipsportrait in der *Galleria degli Antenati*, das für Stich und Reiterstandbild verwendet wurde. Zentriert auf dem Harnisch ist profiliert und in Gelb-Gold betont ein Emblem wiedergegeben, dass zwei gekreuzte Schlüssel zeigt, die mittig senkrecht durch einen Stab durchschnitten werden, der einen glockenartigen Kegelaufsatz trägt. Es handelt sich um das Zeichen des *Sede Vacante* und gibt damit einen direkten Verweis auf die Ereignisse im *Sacco di Roma*, die bestimmend für die Vita *Rodomonte Gonzagas* waren. Die gekreuzten Schlüssel Petri, kombiniert mit dem *Padiglione*, erinnern an *Rodomonte Gonzagas* Rolle mit der Aufgabe der Überstellung des gefangengenommenen Papstes. Ob hiermit auch die weiteren Ereignisse, nämlich das Regiment über die päpstlichen Truppen, impliziert ist, muss offen bleiben. Die Kenntnis der Ereignisse muss unter Zeitgenossen jedoch vorausgesetzt werden. Auf der rechten Brust befindet sich, wie schon bei Gianfrancesco Gonzagas Reiterstandbild, ein Akzent, der von weitem wie

ein „B“ anmutet. Die Hände sind durch Panzerhandschuhe geschützt. Der linke Arm ist fast rechtwinklig vor die Brust gehoben, wo er einst mit der Hand die Zügel ergriffen haben muss. Die rechte Hand ist eng am Körper geführt und liegt fast am Oberschenkel des rechten Beines an. Die Rechte umschließt einen *Bastone*⁶⁸⁵. Generell zeichnet sich ein Formwechsel bei den Rüstungen ab, der der Zeit und den veränderten Kampfbedingungen entspricht. *Rodomonte Gonzagas* Rüstung kommt ohne Brechränder aus. Statt Schwertkämpfen war der Artilleriekampf verbreitet und darum waren die ritterlichen Elemente zunehmend überflüssig geworden. Statt Kettenhemd spricht auch die weiße Halskrause dafür, dass die Rüstung hier noch stärker im Kontext einer Paraderüstung zu verstehen ist. Die Schultern sind durch zwei Laschen betont, die späteren Schulterklappen ähneln und vielleicht eine Funktion zur Befestigung für ein *Paludamentum* innehatten. Der Feldherrenmantel, der beim dargestellten Herrschertopos der Leoni-Bronzen obligatorisch ist, sollte auch hier berücksichtigt werden. Ob je ein Mantel aus Stoff drapiert wurde, ist nicht nachzuvollziehen, aber nicht auszuschließen. Äquivalent zu steigbügeln und Zügeln könnte der Stoff über die Jahrhunderte zerstört worden sein. Ohne Kopfbedeckung zeigt sich *Rodomonte Gonzaga* mit kurzem, gelockten Haupthaar und einem symmetrisch gestalteten Vollbart. Die einzelnen Strähnen sind dabei sehr fein gearbeitet, wie man es auch schon bei den Büsten erkennen konnte. Auffällig ist hier, dass der Bart am Kinn mittig bis zur Unterlippe hochgeführt ist, sich rechts und links aber ausrasierte Stellen zeigen. Durch das kurze Haupthaar und keine charakterisierend Kopfbedeckung sind bei dieser Figur Ohren ausgearbeitet. Der Blick im stark nach rechts gewandten Kopf weist leicht nach oben. Auch *Rodomonte Gonzaga* ist als braunhaariger Mann mit braunen Augen wiedergegeben, der ein helles Inkarnat aufweist. Durch die modernere Form der Rüstung, mit Krausen und ohne Handschuhe sowie das Fehlen eines Helmes, erscheint der Kontrast von großer Rüstungsfläche gegen dargestellte Haut weniger drastisch. Dennoch bleibt ein Kontrast bestehen, der zum Effekt der Lebendigkeit der Figur beiträgt.

⁶⁸⁵ Es handelt sich hierbei nach Sanguanini um eine später hergestellte Dekoration. Ebd., S. 6.

Die Untersuchungen ergaben dieselben zwei Restaurierungseingriffe des 19. und 20. Jahrhunderts wie schon bei den anderen Reitern⁶⁸⁶. Auch das Ersetzen des *Oro Zecchino* durch gelbe Ölfarbe ist hier zu verfolgen. Zudem zeigte sich, dass auch *Rodomonte* Gonzaga von Beginn an auf einem braunen Ross saß, der in einen dritten, individuellen Branton ausgeführt war, der als etwas rötlicher einzustufen ist, aber in jedem Fall dunkler als die heutige Farbgebung erschien.

6.3.5.9 Vespasiano Gonzaga Colonna

Die einheitlichen Maße bestätigt auch das letzte Reiterstandbild. Vespasiano Gonzaga Colonnas Pferd, wie die anderen drei im festen Stand dreier Hufe, hebt das rechte Vorderbein, das wieder etwas moderater erhoben ist, als beim Tier *Rodomonte* Gonzagas. Der Passgang ist hier erneut rechts vor links gestellt. Die Metallstange zur Unterstützung der Statik des Reiterstandbildes ist eingefügt. Das Pferd weist eine weitaus stärkere Modulierung der Muskulatur unter dem Geschirr auf. Am Hals zeigt es einen deutlichen Faltenwurf, der durch den gesenkten Kopf des Tieres zu Stande kommt. Dennoch bilden sich keinerlei Wülste über dem erhobenen Vorderbein aus. Eine erste Dopplung in der Motivik ist im Muster der Satteldecke, des Geschirrs und des Zaumzeugs festzumachen. Es besitzt dasselbe Muster wie bereits beim Beispiel Ludovicos I. Gonzaga. Hier ist der palmettenartige Fries allerdings mit Gelb-Gold vor einem roten Fond gestaltet. Die gestutzte Mähne fällt nach rechts über den Hals des Pferdes in großen Wellen. An der Stirn zwischen den Ohren des Pferdes wird eine Strähne kunstvoll zusammengefasst, einmal eingeschlagen, hochgebunden und fällt dann in zwei Strähnen, die erneut zusammengefasst werden, in Wellen über die Stirn herab. Der Schweif ist zusammengebunden (Abb. 180). Dies geschieht durch ein mehrfach gekreuztes rot und gelb gestaltetes Band in den oberen zwei Fünfteln, vergleichbar dem Pferd *Rodomonte* Gonzagas. Die unteren Schweifteile sind gewellt gewunden, aber offen. Den erstaunlichsten Befund der Arbeiten Sanguaninis konnte dieses

⁶⁸⁶ Ebd., S. 4.

Pferd aufweisen. Anders als die anderen drei erhaltenen Pferde zeigte sich unter der Ölfarbschicht eine ehemals helle Temperafarbfassung. Sie muss entweder weiß oder grau gewesen sein, so dass der Auftraggeber des Zyklus und erste Herzog von Sabbioneta einst auf einem Schimmel oder Grau-/Apfelschimmel ritt und nicht auf einem Fuchs. Wiederum äquivalent zu den anderen erhaltenen Reitern der *Cavalcata* ist Vespasiano Gonzaga Colonna fest in die Steigbügel gestemmt überliefert. Der Oberkörper vollzieht eine Drehung, die die rechte Schulter zurücktreten lässt. Somit öffnet sich der Brustkorb ebenfalls nach rechts. Der Kopf wendet sich noch ein Stück weiter nach rechts, bleibt aber moderater nach rechts gedreht als der *Rodomonte* Gonzagas. Die Rüstung ist äquivalent in Blau-Grau gestaltet und mit den gelbgoldenen Verzierungen geschmückt, die sie als Prunkrüstung ausweist. Während die Beinschienen einen seitlichen Streifen enthalten, der mehrfach unterbrochen und von einem wellenförmigen Band flankiert wird, ist der Harnisch schlicht gestaltet. Hier findet sich am unteren Abschluss ebenfalls das Wellenmuster der Beinröhren und die eigentümliche „B“-ähnliche Form auf der rechten Brust. Die Wellen wiederholen sich erst auf den Vorder- und Hinterflügeln und an den Armschienen. Die Hände Vespasiano Gonzaga Colonnas sind ungerüstet. Lediglich weiße Krausen bilden den Übergang von Rüstung zu bloßen Händen. Die Linke, zur Körpermitte geführt, liegt beinahe auf dem Sattel auf und hielt einst die Zügel zusammen, der rechte Arm ist leicht nach rechts vorne gestreckt und die Rechte hält den *Bastone*, der auch hier, wie bei *Rodomonte* Gonzaga, eine moderne Nachbildung ist. Die Geste erscheint ausdrucksstärker als bei der Darstellung seines Vaters ausgeführt. Die Identifikation der Person als Vespasiano Gonzaga Colonna erfolgt durch die auffällige und plastisch gestaltete Kette, die er über der zeitgemäß modernen Rüstung trägt (Abb. 181). An einem breiten Kettenband ist zentral auf der Brust der Orden der Ritter vom Goldenen Vlies dargestellt. Da der Oberkörper aus einem Stück gefertigt ist, wird deutlich, dass die Figur erst nach der Verleihung dieser Ehre 1585 gefertigt sein kann. Den Abschluss der Rüstung zum Hals hin bildet die spanische Halskrause. Über ihr erhebt sich der vollbärtige Kopf

Vespasiano Gonzaga Colonnas. Sein Haar und Bart sind stärker gestutzt als bei *Rodomonte* Gonzaga. Dennoch sind feine Ausarbeitungen einzelner Strähnen zu erkennen, die Wellen formen. Der Bart überspielt an der Oberlippe die vollen Lippen. Zwei senkrechte Falten an der Stirn über dem Nasenrücken verleihen dem Gesicht einen Ausdruck von Ernsthaftigkeit. Der Blick der weit geöffneten und großpupilligen Augen ist nach oben gerichtet. Wie seine Ahnen ist auch Vespasiano Gonzaga Colonna mit braunem Haar und braunen Augen dargestellt. Eine Schnitzerei auf der Rückseite der Figur hebt sie von den anderen Statuen ab. Neben einem *F* ist hier eine Jahreszahl zu finden, die leicht als 1583 zu lesen ist. Dies widerspräche allerdings der Quellenlage, da Vespasiano Gonzaga Colonna zu diesem Zeitpunkt weder Ritter vom goldenen Vlies war, noch die Venedigreise in Aussicht stand und auch der bereits erwähnte Brief Moros erst später datiert. Möglich wäre aber auch eine sehr undeutliche Ausprägung, die eigentlich 1587 meint und damit den Auftragszeitpunkt realistisch angeben würde. Auch für diese Figur ist zu überlegen, ob ihr einst nicht ein Feldherrenmantel beigelegt war.

6.3.6 Die Harnische

Kurz soll an dieser Stelle auch auf die Beobachtung der „B“-Form auf den Harnischen an den Reiterstandbildern eingegangen werden. An Hand der ungefassten Büsten lässt sich deutlich ersehen, dass dieses Element nicht auf der Ebene der Holzschnitzarbeiten zu verorten ist, sondern ein wiederkehrendes Element der darüber befindlichen Fassung ist. Dies ändert auch die Tatsache nicht, dass bei der Büste Francesco I. Gonzagas an dieser Stelle eine kleine hochrechteckige Vertiefung im Holz auszumachen ist. Eventuell sollte diese den Stuckateuren für die Gipsschicht einen Anhaltspunkt zur Positionierung geben.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieses Element nicht als Buchstabe zu interpretieren ist, sondern es schlichtweg ein Element der Rüstung darstellt. Wie der Vergleich mit realen Rüstungen zeigt, konnte an dieser Stelle des Harnischs ein sogenannter Rüsthaken befestigt werden (Abb. 182). Dieser

diente der Ablage der Lanze bei Turnieren und hatte somit auch in späteren Jahrhunderten, also zu Zeiten *Rodomonte Gonzagas* und *Vespasiano Gonzaga Colonnas*, eine große Bedeutung, da Turniere als ritterliche Festspiele, wie Stiche und Federzeichnungen noch aus dem frühen 16. Jahrhundert belegen (Abb. 183 und Abb. 184), weiterhin von höfischer Bedeutung waren⁶⁸⁷. So wurde z.B. 1508 in Wittenberg ein großes Fest mit zwei Turniertagen ausgetragen, das durch Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) in drei Holzschnitten überliefert wurde⁶⁸⁸. Auch das sogenannte Perlenrennen Kaiser Maximilians I. mit Kurfürst Friedrich III. von Sachsen auf dem Augsburger Reichstag ist ein Beispiel für das Fortleben der Turniere⁶⁸⁹. Die Anforderungen an Rüstungen für den Kriegseinsatz hingegen hatten sich mittlerweile stark verändert. So kann sowohl anhand der Gestalt wie auch dem Aufwand der Verzierung zwischen Kriegsrüstungen und Paraderüstungen unterschieden werden. Lanzen kamen für gewöhnlich nur noch in höfischen Schauturnieren und damit in Paradekontexten zum Einsatz, was den Rüsthaken für die spätere Zeit in die Welt der Turniere, nicht der Schlachten, einordnet.

Im direkten Vergleich der Harnische der *Cavalcata* mit realen Rüstungen ist davon auszugehen, dass nicht ein Rüsthaken selbst dargestellt sein soll, sondern eher eine kleine Platte, die auf die Paraderüstungen aufgeschraubt wurde, um die Löcher für die Montage des Hakens zu verdecken. Diese Rüstungsdetails zeigen erneut, wie veristisch der Anspruch an die Holzskulpturen war, die die Reiter lebensnah erscheinen lassen sollten.

6.3.7 Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse

Allgemein zusammenfassend kann für die Untersuchungsergebnisse der bei der Resaturierung durchgeführten Reflektografie festgehalten werden, dass sich deutliche Spuren von Gold unter der Ölfarbe an den heute gelben Stellen finden ließen⁶⁹⁰. Somit kann konstatiert werden, dass die späteren Übermalungen

⁶⁸⁷ Erneut sei hier auf das große Fest 1562 in Bozzolo hingewiesen bei dem Vespasiano Gonzaga Colonna für mehrere Tage hochrangige Männer versammelte, die in Wettkämpfen gegeneinander antraten Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 58.

⁶⁸⁸ von Bloh, *Rennen, Stechen* (2017), 275ff.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 278ff.

⁶⁹⁰ Sanguanini, *Bericht* (2009), S. 6.

kostengünstig durchgeführt wurden. Die Fluoreszenzmessung belegte, dass die Figuren nahezu vollkommen übermalt worden waren. Nur die Haare, Bärte, Halskrausen, die Manschetten Vespasiano Gonzaga Colonnas, Mähnen und Schweife sowie das Geschirr der Pferde zeigten sich noch im originären Farbzustand⁶⁹¹. Durch die Stratigrafie war es möglich, die einzelnen Farbschichten zu scheiden und somit zu belegen, dass die Rösser einst in verschiedenen Brauntönen ausgeführt worden waren, beziehungsweise, dass das Pferd Vespasiano Gonzaga Colonnas in einem Grau-Weiß erschien⁶⁹². Des Weiteren zeigte sich, dass der Orden vom Goldenen Vlies nicht aufgesetzt ist, sondern aus einem Stück Holz mit der Büste Vespasiano Gonzaga Colonnas gearbeitet wurde. Damit ist ein Herstellungszeitraum nach 1585 auch als Befund zu untermauern und unterstützt die schriftliche Quellenlage. Bei der Figur Gianfrancesco Gonzagas fanden sich unter der Ölfassung des 19. Jahrhunderts nahezu keinerlei Reste der Originalfassung am Helm⁶⁹³. Dies könnte dafür sprechen, dass die Figur stärker in Mitleidenschaft gezogen war, als die anderen und könnte die Aufstellung inmitten von verbrannten Figuren nach Rekonstruktion C b unterstützen. Die Röntgenuntersuchungen ermöglichten es, die Reliefabbildung mit dem Datum am Rücken der Figur Vespasiano Gonzaga Colonnas deutlich herauszuarbeiten, auch wenn über den Zeitraum der Einritzung keine genaue Aussage zu treffen ist⁶⁹⁴. Die *Bastoni* und Steigbügel werden auf Grund ihrer Machart von Sanguanini nicht als Originale aus der Entstehungszeit der Figuren eingestuft, sondern als Ersatzstücke aus dem 19. Jahrhundert.

6.4. Die Kontextualisierung der Cavalcata durch motivische Vergleiche

Die Auswahl des Vergleichsmaterials dieses Abschnittes beginnt mit Dekorationsprogrammen der Hauptlinie der Gonzaga in Mantua und nähert sich der Darstellung des Pferdes Vespasiano Gonzaga Colonnas an, die unterstützende Hinweise auf die Nobilität und Legitimation seines Reiters

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Ebd.

aussenden konnte. Durch die 2009 durchgeführten Restaurierungsarbeiten an der *Cavalcata* lassen sich erstmalig seit der Neufassung nach dem Brand zu Beginn des 19. Jahrhunderts Aussagen über die originale Farbfassung treffen. Anhand der vier erhaltenen Pferde fällt besonders das helle Tier Vespasiano Gonzaga Colonnas auf, das sich von den anderen Füchsen deutlich abhebt. Zu bedenken bleibt, dass sich lediglich vier Pferde erhalten haben und somit nur über 40% der Cavalcatapferde geurteilt werden kann. Dennoch zeigt sich bereits bei diesen Tieren keine exakte farbliche Übereinstimmung, was für eine absolute Individualisierung spricht. Freilich stellt die helle Farbgebung des Rosses Vespasiano Gonzaga Colonnas eine deutliche Abhebung zu den drei anderen Tieren dar. Aus diesem Grund werden im Folgenden Überlegungen präsentiert, die sich mit der Farbwahl für das „weiße“ oder „graue“ Pferd befassen.

Weiter wird das Motiv des gerüsteten Berittenen erörtert und in dynastische Kontexte gebracht, was den Blick auf Rüstkammerprojekte und Rüstung als Elemente der personengebundenen *Memoria* lenkt. Den Abschluss findet das Kapitel in einem Buchprojekt, dem *Ambraser Armamentarium Heroicum*, das belegt, wie reale Objekte in andere Medien, hier ein Buch, überführt werden konnten, wo sie jedoch für den Betrachter dieselbe Aussagekraft erfüllen sollten, wie die Originale. Persönliche Kenntnis von Vespasiano Gonzaga Colonna von den verwendeten Vergleichsbeispielen ist sowohl für die mantuanischen Werke, diverse Rüstkammerprojekte, das *Santuario della Beata Vergine delle Grazie* sowie das *Armamentarium Heroicum* voraussetzbar, so dass Einflussnahmen ebenso wie eine eigenständige Beteiligung durch die *Cavalcata* an zeitgenössischen Diskursen realistisch erscheint.

6.4.1 Die Sala dei Cavalli im Palazzo del Te in Mantua

In Anbetracht der Frage nach Gründen für die Farbwahl des Rosses Vespasiano Gonzaga Colonnas ließe sich zunächst annehmen, dass er sich bewusst für die Darstellung seines Lieblingstieres entschied. Ein Beispiel für die

Verehrung und Verewigung der Lieblingspferde kannte er sicherlich aus Mantua. Allgemein waren mit den Rössern wichtige militärische Operationen und Erfolge verbunden. Die Schlachtrösser waren unerlässliches Kriegswerkzeug und einen Sicherheitsfaktor für den Militär. Je besser das Ross dressiert, die Rasse auf Kriege ausgerichtet und das Zusammenspiel von Tier und Reiter trainiert war, desto sicherer und erfolgreicher konnte es den Militär durch die Schlachten führen⁶⁹⁵. Das Pferd gehörte, neben Vögeln für die Jagd, zum wichtigsten Werkzeug und Repräsentationssymbol des militärischen. Federico II. Gonzaga besaß, neben den Stallungen, auch ein reich illustriertes Buch – den *Codice dei Pali*⁶⁹⁶ (Abb. 187) – zur Pferdezucht. Darüber hinaus muss das Pferd in der Frühen Neuzeit aber auch als Prestigeobjekt verstanden werden, das wegen seiner Kosten zur Zucht ein enormes Statussymbol darstellte. Als Symbol von Adel, Militär und der kostspieligen Zucht war das Pferd ein bedeutsamer Faktor für das höfische und meist männlich konnotierte Leben.

Das eingangs erwähnte Beispiel, das Vespasiano Gonzaga Colonna sicherlich vor Augen war, befindet sich im Mantuaner *Palazzo del Te*⁶⁹⁷. Der zunächst als „U“-förmiger Baukörper aus drei Riegeln mit einer Vielzahl an kleinen Räumen und einem großen Salone, dem *Sala dei Cavalli*, errichtete Bau wurde durch seinen Architekten Romano um einen weiteren Flügel erweitert, so dass sich die heute noch nachzuvollziehende Anordnung der Gebäudeteile um einen großen Innenhof ergab. Bereits hier lässt sich eine gedankliche Verbindung zum Bestreben Vespasiano Gonzaga Colonnas erkennen, der mit dem Ausbau Sabbionetas und der Erweiterung des *Palazzo Maggior'* zum *Palazzo Ducale*, aber auch dem Gartenpalast oder dem *Corridor' Grande* ein ähnliches Konzept verfolgt, es aber in einem weitaus umfangreicheren und über die Stadt zersplitterten Gebiet ausführen lässt. Bei beiden Gonzaga scheint auch der Zeitpunkt ähnlich, um ein neues Bauvorhaben zu beginnen. Während Vespasiano Gonzaga Colonna in der zweiten Bauphase Sabbionetas, also ab

⁶⁹⁵ Wells, *Partners in Power* (1995), S. 57.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 156.

⁶⁹⁷ Malacarne, *Mito dei Cavalli* (1995), S. XIX.

1577 und somit nach der Erhebung in den Herzogstand, mit dem repräsentativen Ausbau der Stadt beginnt, lässt Federico II. Gonzaga in Mantua ein repräsentatives Bauprojekt durchführen, in einer Phase, in der er ebenfalls versucht, in höhere Ränge aufzusteigen, was ihm 1530 mit seiner Erhebung in den Herzogenstand auch gelingt⁶⁹⁸. Im Jahr der Erweiterung und im Folgejahr, 1527–28, werden die Räume des *Palazzo del Te* freskiert, so auch die *Sala dei Cavalli*, die weiterhin größter Saal im Palastkomplex bleibt⁶⁹⁹ (Abb. 185). Erneut lässt sich bei der Namensgebung des größten Salone der herrschaftlichen Baukörper – *Palazzo del Te* und *Palazzo Ducale* von Sabbioneta – eine Verbindung der beiden Projekte herstellen.

Über der unteren, ungebildeten Wandzone öffnet sich in Mantua eine Scheinarchitektur aus Pilastern mit korinthischen Kapitellen, die den Blick in eine gemalte Landschaft freigeben. Neben Pilastern sind auch Statuen in Wandnischen in Trompe-l'œil sowie Bronze imitierende Reliefs mit mythologischen Herkuleszenen wiedergegeben. Das gesamte Programm verherrlicht Federico II. Gonzaga⁷⁰⁰ als starken und legitimen Herrscher, als Erbauer von Palästen sowie als Geschäftsmann und Liebhaber der Pferdezucht. Dies wird durch die in Trompe-l'œil gemalten Pferde deutlich, die in malerischen Raumöffnungen mit Blick in eine fiktive Landschaft dargestellt sind. Sechs Lieblingspferde Federicos II. Gonzaga sind hier in individuellen Wiedergaben verewigt. Einige der lebensgroßen Pferde erhalten Beischriften mit ihren Namen (Abb. 186), wie der graumelierte *Morel Favorito* oder der vermutlich als Apfelschimmel gestaltete, aber leider schlecht erhaltene *Glorioso*. Eine Liste mit Pferden der *Scuderia Gonzaga* in der *Stalla San Sebastiano* nennt beide Tiere⁷⁰¹. Wahrscheinlich sind unter den gelisteten

⁶⁹⁸ Verheyen, *Palazzo del Te* (1972), S. 106f.

⁶⁹⁹ Belluzzi/Forster, *Palazzo Te* (1989), S. 340.

⁷⁰⁰ Verheyen, *Palazzo del Te* (1972), S. 106.

⁷⁰¹ Die Liste benennt: „El Morello Favori, El Coda Gaza, El Dipinto, El Morello Pano, El liardo Balduco, El morello Spezacatena, El Baio Lizardo, El liardo Glorioso, El baio No te ge pensa, El morel Meczanotte, El liardo Imperatore, El sasinà Marchis, El Matto Zanetto, El Morel del Riamo, El baio Bon Tempo, L'Arbo, El morel Bonanotte, El Bel Cavallo, El Sorian de la Raza, El liardo Mosca Bona, El Sorian del Boschetto Vola [...]“. Malacarne, *Cavalli Gonzageschi* (1995), S. 149.

Pferden auch die anderen vier Rösser der Fresken erwähnt, jedoch nicht zu identifizieren, da sich die Beischriften im Fresko nicht erhalten haben. Neben den benannten Tieren sind noch zwei weitere Schimmel und zwei Füchse dargestellt. Anhand ihrer Fleischigkeit, Muskulatur, der Belebtheit oder Schlankheit können eindeutig unterschiedliche Rassen nachvollzogen werden. Einheitlich allerdings sind alle mit Zaumzeug wiedergegeben, was darauf hinweist, dass es sich um edle, ausgebildete Pferde handelt. Die Präsentation der Tiere zeugt vom Stellenwert eines Rosses für einen *Condottiere* im Allgemeinen, geht darüber hinaus aber durch die differenzierte Darstellung weiter zu einer individuellen Würdigung.

Vor diesem Hintergrund wäre Vespasiano Gonzaga Colonnas Entscheidung, sich auf einem gonzagesischen Pferd zu präsentieren, nicht ohne Anschluss, sondern könnte bewusst einem familiären Kontext entlehnt sein und dem Vorbild im *Palazzo de Te* nacheifern. Das Wissen und die Wertschätzung der Tiere der *Scuderia Gonzaga* seitens Vespasiano Gonzaga Colonnas ist durch einen Brief belegt. Das Dokument stammt aus dem Jahr 1555 und bezeugt die Bewunderung der Zucht für Militärpferde⁷⁰². Leider geht daraus keinerlei Information über das Aussehen dieser von Vespasiano Gonzaga Colonna gerühmten Zucht hervor. Fraglich ist zudem, ob jenes angesprochene Tier für die Darstellung in der *Cavalcata* als Vorlage gedient haben könnte. Zwar ist Vespasiano Gonzaga Colonna als *Condottiere* dargestellt und somit in einem Schlachtenbezug, aber die Paraderüstung könnte eher für einen zeremoniellen Kontext sprechen, den die *Cavalcata* darstellen sollte. In diesem Fall käme eine andere Zuchtform, die speziell für diese Anlässe ausgebildet war, in Frage. Zudem stammt der Brief aus der Mitte der 1550er Jahre und der Auftrag der *Cavalcata* erfolgt erst 30 Jahre später, so dass kein direkter Zusammenhang vorliegt. Interessant allerdings ist, dass am Hof Ludovico Sforzas (1452–1508) weiße und gefleckte Pferde auf Grund ihrer verhältnismäßigen Seltenheit sehr

⁷⁰² „[...] Anchorche per diverse vie io procuri trovar cavalli per questa mia partita per Inghilterra, nondimeno per la confidentia che devo meritamente havere per la servitù mia con Vostra Eccellentia, mi è parso con questa importunarla con suplicarla me ne voglia donar uno de la sua razza e da guerra, poichè io penso che bisognerà là che adoperiamo i pugnì [...]” Archivio di Stato di Mantova [ASM], Archivio Gonzaga, buste 1807, 20. April 1555, nach: Ebd., S. 164.

beliebt waren⁷⁰³. Auch für Federico II. Gonzaga scheinen Schimmel, graue Pferde und Grau-/Apfelschimmel mit rot gefärbten Schweifen⁷⁰⁴ die favorisierten Tiere gewesen zu sein⁷⁰⁵. Basierend auf den Untersuchungen Sanguaninis von 2009 sind die Schweife der Pferde der *Cavalcata* noch in ihrem Originalzustand und das Tier Vespasiano Gonzaga Colonnas weist einen dunklen Schweif auf. Dieser ist allerdings mit einem roten Band mit gelb-goldenen Kanten umflochten. Daraus ließe sich schlussfolgern, dass es eine deutliche Verbindung zu Federico II. Gonzaga und den mantuanischen Zuchten aufweist. So wäre Vespasiano Gonzaga Colonna einst auf einem Schimmel oder Grau-/Apfelschimmel mit rotem Band im Schweif geritten, genau wie es für Federico II. Gonzaga als liebste und somit bedeutendste Form der *Scuderia* der Gonzaga präsentiert wurde, und hätte sich, ebenso wie mit dem dynastischen Zyklus, deutlich als Gonzaga präsentiert.

6.4.2 Die Spanischen Pferde im Gemälde Einzug des Infanten Philipp II. von Spanien in Mantua, 1549

Neben einer dynastischen Präsentation Vespasiano Gonzaga Colonnas könnte der Farbwahl des Pferdes auch eine weitere repräsentative Funktion zu Grunde liegen. In dem Gemälde Tintoretts *Einzug des Infanten Philipp von Spanien in Mantua, 1549* (Abb. 187a), das einst für den *Palazzo Ducale* von Mantua geschaffen wurde und heute in der Alten Pinakothek in München ausgestellt wird, wurde Vespasiano Gonzaga Colonna vermutlich in einer Assistenzfigur – der des zweiten Baldachinträgers zur Linken des Infanten – verewigt (Abb. 187b). Philipp II. von Spanien ist hoch zu Ross auf einem weißen Pferd dargestellt. Der Bericht des spanischen Chronisten Alfonso de Ullòa

⁷⁰³ Wells, *Partners in Power* (1995), S. 58.

⁷⁰⁴ An dieser Stelle gehe ich davon aus, dass es sich um eine rote Betonung, vermutlich durch Bänder, der Schweife gehandelt haben wird und nicht um eine Einfärbung, da sich dies in keinen Medien zeigt. Durch die *Cavalcata* allerdings existiert ein Beispiel für eine rote Umwicklung des Schweifes.

⁷⁰⁵ Malacarne, *Cavalli Gonzageschi* (1995), S. 156.

(1529–1570)⁷⁰⁶ beschreibt den Empfang der spanischen Delegation durch Francesco III. Gonzaga (1533–1550) und seinen Onkel Kardinal Ercole Gonzaga (1505–1563). Unter anderem erwähnt er, dass der Infant ein spanisches Pferd reitet⁷⁰⁷. Die Umsetzung Tintoretto, einen Schimmel als spanisches Pferd zu wählen, erhält Bestätigung durch die Gestaltung des Bildhintergrundes. Dort werden von links in der Szenerie eines Hofes eine Vielzahl an weißen Pferden eingeritten, die sich dann zu einer Kavalkade sammeln und den Innenhof umstellen. So sind auf dem Gemälde lediglich vier braune Pferde zu sehen. Der Rest der Szenerie ist mit Schimmeln und Grau-beziehungsweise Apfelschimmeln gefüllt. Dies belegt die zeitgenössische Konnotation von Schimmeln als Symbol für Spanien. Bis zum heutigen Tag hat sich die Verbindung durch die Spanische Hofreitschule mit ihren weißen Andalusierpferden und Lipizzanern in Wien tradiert, deren Zucht im Gestüt Lipica mit dem Haus Habsburg verbunden war. Im Rahmen dieser Zuchtform ließ sich die Wahrscheinlichkeit von Schimmeln auf über 90% ausweiten und scheinbar liegen die Anfänge dieser Vorliebe bereits weiter zurück, wofür dieses Gemälde Pate stehen kann.

Vespasiano Gonzaga Colonna könnte sich demnach auch dazu entschieden haben, im Rahmen seiner *Cavalcata* auf einem Schimmel dargestellt zu werden, um seine Verbundenheit zu Spanien zur Schau zu stellen, nachdem ihm zahlreiche Rangerhöhungen durch die Habsburger ermöglicht wurden. Darüber hinaus war er durch seine Dienste und die zweite Ehe aufs Engste mit dem spanischen Königshaus verbunden. Eine Festigung des Gedankens, dass sich Vespasiano Gonzaga Colonna als Spanier fühlte, lässt auch eine Aussage von ihm zu, die er im Zusammenhang mit seiner Eheschließung mit Anna de Aragón y Folch de Cardona trifft. So schreibt er in einem Brief von 1564 an den dritten Herzog von Alba, dass er durch die Ehe nun vollständig zum Spanier

⁷⁰⁶ Ullòas Aufzeichnungen werden in der Forschung als Augenzeugenbericht interpretiert. Ullòa, Vita Carlo V. (1575), S. 256ff. Ebenso Poll-Frommel/Schmidt/Syre, Gonzaga-Zyklus (2000), S. 108.

⁷⁰⁷ Ullòa Vita Carlo V. (1575), S. 256ff., Poll-Frommel/Schmidt/Syre, Gonzaga-Zyklus (2000), S. 117.

wurde, wo er zuvor doch ein halber Spanier gewesen sei⁷⁰⁸. Auch die Wahl seiner Unterschrift mit dem Nachnamen der väterlichen und mütterlichen Linie hebt ihn von seinen Verwandten oder anderen Italienern ab und zeugt von seinem Sinn, spanischen Traditionen zu folgen, ebenso, wie er in seinem Wappen zeitweise die spanischen Elemente aufnimmt, die ihm durch die zweite Ehe erschlossen wurden. Nach dieser Sichtweise würde der erste Herzog von Sabbioneta, geschmückt mit den spanischen Krausen und dem Orden der Ritter vom Goldenen Vlies auf einem spanischen Pferd erscheinen und sich als Spanier legitimieren.

6.4.3 Reiterstandbilder, dynastische Zyklen und die Rolle von Rüstungen

Wie eingangs (Kapitel 3) erwähnt, stellen die steinernen Grabdarstellungen in Tabernakelarchitekturen der veronesischen Skaliger-Gräber ab dem 14. Jahrhundert Reiterdarstellungen von gerüsteten Herrschern dar. Ob Vespasiano Gonzaga Colonna diese Gräber kannte, ist nicht überliefert. Durch die Nähe von Sabbioneta zu Verona und die Bedeutung der Stadt Verona – u.a. als an der Reiseroute nach Innsbruck und weiter in den Norden gelegen – ist aber davon auszugehen, dass sie ihm bekannt . Motivisch sind die Skaliger-Gräber in ihrer Formensprache der Rüstungen und Helmzieren sehr mittelalterlich. Mit der Wahl eines Reiterstandbildes allerdings lassen sie auch bereits die Verbindung zum Fund des Marc Aurel zu und somit erste, wenn damals auch falsch gedeutete, Antikenbezüge. Die Wahl des Rittermotivs für die Skaliger scheint dabei einen direkten Bezug zur Funktion der Dargestellten zu haben. Als noble Berittene zeigen sie sich als Kriegsherren und damit implizit als potente, aktive Verteidiger für ihr Volk.

Wie ebenfalls bereits erörtert, wird das Motiv des Reiters als *Condottiere*-Verweis für diese Arbeit als fruchtbar empfunden. So ist es möglich die venezianischen hölzernen Reiterstandbilder von Condottiere und Herrscherdarstellungen in Verbindung zu bringen. Die Materialwahl in Venedig

⁷⁰⁸ „Beso las manos de V.Ex. de la merced me haze en querer tomar este trabajo juntamente con mi senora de hazerme del todo Espanol pues la mitad ja lo era.“ Nach Marten in Helmenstein, Holzgesimse (2014), S. 89.

scheint dabei auf mehreren Aspekten zu beruhen. Zum einen war durch die großen Werften im *Arsenale* ein ständiger Holznachschub für die Stadt logistischer Alltag. Zum anderen hatte sich durch die Schiffsbauarbeiten ein ganzes Umfeld von holzverarbeitenden Betrieben unterschiedlicher Zünfte angesiedelt, zu denen auch Schnitzer gehörten. Des Weiteren waren Küfer ansässig, die sich mit der Herstellung von Fässern befassten, die zum Transport von Waren benötigt wurden. Damit sind direkt zwei Arbeitszweige benannt, deren Wissen für die Herstellung der hölzernen Reiterstandbilder benötigt wurde. Wie durch den Restaurierungsbericht der *Cavalcata* von Sabbioneta nachvollziehbar wurde, sind die Körper der Pferde aus einzelnen Leisten zusammengefügt, die den Leib bilden und ähnlich eines Fasses zusammengesetzt sind. Die Köpfe und Beine, Schwänze und die Reiterfiguren hingegen sind solides Schnitzwerk. Durch den überlieferten Brief des Gonzaga-Agenten Moro in Venedig ist die Provenienz der Reiterstandbilder für Vespasiano Gonzaga Colonna zu bestätigen. Eine detaillierte Betrachtung der venezianischen Reiter, besonders des farbig gefassten Paolo Savelli (Abb. 23) in der Basilika *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, lässt die Verzapfung der Beine des Pferdes durch Risse in der Oberfläche nachvollziehen. Ebenso bestehen bei der Formgebung Übereinstimmungen. Angefangen bei der schreitenden Bewegung des Pferdes mit einseitig erhobenem Vorderbein und zum Hals gesenktem Kopf, über die zeitgenössische – hier ungerüstete – Darstellung des Reiters und dessen statischer, in einstige Steigbügel gestemmter Sitzposition mit ehemals gehaltenen Zügeln bis hin zum leicht aufwärts gerichteten Blick des Portraitierten sind die Darstellungen vergleichbar. Damit scheint die gleiche Technik und Formensprache verwendet worden zu sein, liegt die Herstellung der unterschiedlichen Aufträge auch über 180 Jahre auseinander. Anfang des 16. Jahrhunderts wurde das monochrom golden gefasste Reiterstandbild für Niccolò Orsini (Abb. 24) in der Basilika *Santi Giovanni et Paolo* in Venedig errichtet. Durch Risse in der einheitlichen Farbgebung lassen sich auch hier sehr leicht einzelne Bauversatzstücke für die Assemblage des Pferdes deutlich nachvollziehen. Orsinis Darstellung richtete, anders als diejenige Savellis, den

Blick Richtung Kircheninnenraum und die Figur macht grundsätzlich einen bewegteren und lebendigeren Eindruck. Ebenfalls in dieser Basilika befinden sich noch weitere Reiterdenkmäler. Das in der Form vergleichbarste zu den sabbionetanischen Reitern der *Cavalcata* ist das Ehrenmahl für General Pompeo Giustiniani (1569–1616) (Abb. 189). Der gerüstete, aber barhäuptige General ist mit *Bastone*, fest in Steigbügel stehend auf einem schreitenden Pferd wiedergegeben. Sein Kopf ist mit lockigem, kurzgeschnittenen Haar gestaltet und er trägt einen Vollbart. Dieser ist sowohl am Kinn als auch an den Schnurrbartteilen länger ausgeführt als bei der Figur Vespasiano Gonzaga Colonnas, dennoch ähneln sich die Figuren enorm. Im Gegensatz zur *Cavalcata* ist das Reiterstandbild Giustinianis in monochrom-goldener Fassung umgesetzt worden, um den Anschein einer Bronze zu vermitteln. Als Künstler ist am schmalen Sockel des Reiterstandbildes Francesco Terilli da Feltre⁷⁰⁹ ausgewiesen. Jener arbeitete zumeist in Feltre, ist aber auch in Venedig vertreten, und ist nicht nur als Holz-, sondern auch als Elfenbeinschnitzer und Bronzegießer bekannt. Seine Schaffensphase wird von 1596–1635 gefasst⁷¹⁰. Das Reiterstandbild muss nach 1616⁷¹¹ entstanden sein und ist damit mindestens 20 Jahre älter als die *Cavalcata*. Es verdeutlicht aber, dass noch im 17. Jahrhundert hölzerne Reiterstandbilder, ähnlich der *Cavalcata*, in Venedig hergestellt wurden, was den Großauftrag Vespasiano Gonzaga Colonnas zwar weiterhin besonders erscheinen lässt, mit Blick auf die Technik allerdings keineswegs als veraltet oder überholt anzusehen ist⁷¹². Dies lässt es als wahrscheinlich erscheinen, dass Vespasiano Gonzaga Colonna, bzw. sein Agent Paolo Moro, bei der Suche nach einer geeigneten Werkstatt in Venedig

⁷⁰⁹ Terillis genaue Lebensdaten sind nicht bekannt. Er wird lediglich für das 16. und 17. Jahrhundert geführt.

⁷¹⁰ Die Jahreszuschreibung erfolgt basierend auf der Einstufung des Kunsthistorischen Museums Wien in dessen Onlinedatenbank. <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=90543> [zuletzt aufgerufen am 28.7.2022]

⁷¹¹ Zu diesem Zeitpunkt starb der Genueser General, der für Venedig kämpfte, in der Belagerungsschlacht von Görtz.

⁷¹² Der Hinweis Heinrichs, dass „retrospektive Stilprägung“ vorliegt, kann demnach anders formuliert werden und in Form einer durch die Jahrhunderte bestehenden Formsprache mit traditioneller Bindung benannt werden. Heinrich weist jedoch darauf hin, dass die Formsprache nicht mit der Ikonografie der *Cavalcata* gleichzusetzen sei. Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 62.

auf Bildhauer stoßen konnte, die die Tradition hölzerner Reiterstandbilder pflegten.

Auf die venezianischen Reiterstandbilder bezieht sich auch das einführend in dieser Arbeit erwähnte Exemplar für den nahe Bergamo geborenen *Condottiere* Bartholomeo Colleoni (Abb. 28), das um 1500 in der *Capella Colleoni* in Bergamo errichtet wurde. Ebenfalls in Gold gefasst und damit eine Bronze nachahmend wird der *Condottiere* als gerüsteter Reiter dargestellt. Trotz der Farbgebung wirkt die Figur lebensnah, da er mit einer zeitgenössischen weichen, wenn auch hoch aufgetürmten, Kopfbedeckung sowie mit erhobenem *Bastone* wiedergegeben ist. Auch dieses nahe Sabbioneta gelegene Reiterstandbild sowie die Kapelle werden im Wissenshorizont Vespasiano Gonzaga Colonnas verankert gewesen sein, wenn dafür auch kein Zeugnis existent ist.

Auffällig ist bei allen venezianischen Reiterstandbildern, dass, anders als in Sabbioneta, keinerlei Metallstange als zusätzliche Stütze benötigt wird, um die Reiter-Ross-Gruppen zu stabilisieren. Scheinbar konnte bei einer wandnahen und von Körperkontakt ausgeschlossenen Aufstellung auf diese Zusatzmaßnahme verzichtet werden.

Freilich gilt es bei diesen Vergleichen nicht zu übersehen, dass sich der Auftrag der *Cavalcata* von Ehrenmonumenten für Venezianische *Condottiere* unterscheidet. Die Tatsache, dass der Auftrag zehn Figuren umfasst, stellt bereits eine erste Besonderheit dar. Dass diese alle individuell und farbig gefasst wurden, scheint auch eher eine individuelle Entscheidung gewesen zu sein, die eventuell das Reiterstandbild Paolo Savellis in der Frarikirche als Einfluss voraussetzt, als dass sie sich generell auf hölzerne Reiterdenkmäler zurückführen lässt. Abweichend ist auch die Darstellung eines dynastischen Zyklus statt einer Einzelehrung. All diese Faktoren sprechen stark dafür, dass Vespasiano Gonzaga Colonna bewusst auf die Form des etablierten Ehrenmahls für *Condottiere* zurückgreift, das ihm spätestens bei seiner Venedigreise auffällt und dass ihn, der nun Ehrenbürger Venedigs ist, anspricht. Gleichzeitig scheint er aber von Anfang an die *Memoria* aus dem kirchlichen

Kontext lösen und in den Profanraum übertragen zu wollen. So ist es nur folgerichtig, dass bereits Heinrich die Deutung Krufts offen in Frage stellt, der dem *Salone degli Cavalli* mit der *Cavalcata* ein „säkularisiertes Gonzaga-Mausoleum“ unterstellte⁷¹³. Dies war sicherlich ein Versuch einen Sinn für die eigentümliche dynastische Gruppe zu finden, bleibt aber hinter den Möglichkeiten einer umfassenden Funktionsanalyse. Die große Bedeutung, die die Gonzagadynastie für Vespasiano Gonzaga Colonna besaß, wurde ja bereits durch die *Galleria degli Antenati* (siehe 6.1) bewusst. Dass er sich mit der *Cavalcata* einen zweiten dynastischen Zyklus anfertigen ließ, unterstreicht diesen hohen Stellwert und zeigt auch ein eventuelles Kompensieren des Mangels an familiären Banden, der ihm durch den frühen Tod des Vaters und seinen Lebensweg beschert war. Man darf nicht vergessen, dass, trotz des regen Schriftwechsels mit der Hauptlinie in Mantua, die Patenschaft für einen dortigen Gonzagasproß lediglich erfolgte, weil der eigentlich gebetene Kaiser seinen Vasallen statt seiner selbst einsetzte. Von einem spannungslosen Verhältnis ist also nicht auszugehen. Die Dynastie blieb somit eher über die Medien der Kunst vermittelbar, als im realen Leben.

Ähnliches scheint auch für Ludwig X. von Bayern zu gelten. Dessen freskierte Familiengalerie in der Stadtresidenz (siehe Kapitel 3) mit realen, aber auch konstruierten Bezügen zu Ahnvätern diente dem Landesfürsten zur Kontemplation und Legitimation seiner Selbst⁷¹⁴.

Dynastische Zyklen, die über Gemäldegalerien oder Fresken hinausgehen, könnten auch ein Einfluss sein, der durch die Habsburger an Vespasiano Gonzaga Colonna herangetragen wurde. Bereits die von den Habsburgern finanzierte Kapelle in der Kirche *Sainte Gudule* in Brüssel, einst ein Auftrag Philipps des Guten 1436, wurde 1533 auf Anweisung Karls V. in der *Kapelle des Heiligen Sakraments* erneuert⁷¹⁵. Geweiht wird der Bau 1542⁷¹⁶. Zwischen

⁷¹³ Ebd., S. 61.

⁷¹⁴ Erichsen, *Galerie und Kapelle* (2009), S. 104.

⁷¹⁵ Mezzatesta beruft sich hierbei auf den Forschungsstand von Jean Helbig und Yvette Vanden Bemden und das Werk „*Corpus Vitreanum Medii Aevi: Les vitraux de la Première Moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Brabant e Limbourg*“ von 1979, in: Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 100f.

⁷¹⁶ Ebd.

1540 und 1549 werden neun große Glasfenster in der Apsis mit Bildnissen einzelner Ehepaare der Habsburger geschaffen⁷¹⁷. Es handelte⁷¹⁸ sich um Darstellungen von Ferdinand I. von Habsburg (1503–1564) und Anna von Böhmen und Ungarn (1503–1547), Franz I. von Frankreich (1494–1547) und Eleonora von Kastilien (1498–1558), Ludwig II. von Böhmen und Ungarn (1503–1526) und Maria von Kastilien/Ungarn (1505–1558), Johann III. von Portugal (1502–1557) und Katharina von Kastilien (1507–1578) und, in Altarnähe, die prominenten Fenster mit Darstellungen von Philipp II. von Spanien und Maria von Portugal (1527–1545), sowie des späteren Kaisers Maximilian II. und Maria von Spanien (1528–1603)⁷¹⁹. Über dem Altar waren Kaiser Karl V. und Isabella von Portugal (1503–1539) angeordnet⁷²⁰. Anders als in der *Galleria degli Antenati*, aber auch der *Cavalcata*, stammen die dargestellten Ehepaare aus einem geschlossenen epochalen System, so wie es auch bei der *Camera degli Sposi* in Mantua der Fall ist. Die Personendarstellungen der Brüsseler Kirche gehören einer zeitlich eng eingegrenzten dynastischen Folge an, die sich etwa von um 1500 bis um 1600 erstreckt. Zudem sind bei den Ehepaaren häufig die Frauen die verbindenden Blutsverwandten aus dem Haus Habsburg. In der *Galleria degli Antenati* lässt Vespasiano Gonzaga Colonna demgegenüber ausschließlich männliche Erben der Gonzaga mit ihren angeheirateten Partnerinnen darstellen und die Männer stammen nicht aus einer über lediglich 100 Jahre angesetzten Zeitspanne, sondern sind über 200 Jahre zurückverfolgt. Dennoch ist es möglich, dass die Präsentation einer dynastischen Folge mit der Darstellung der Ehepartner ein Gedanke ist, der Vespasiano Gonzaga Colonna vom Habsburger Hof vertraut war. In einem zweiten Schritt reduzierte sich das Programm auf die männlichen Ahnen, wie es sich parallel auch fast ausnahmslos in den sogenannten Spanischen Sälen der Habsburger entwickelt. Mit der Definition der Ahnen als *Condottiere* entwickelt sich aus diesen Gedanken die *Cavalcata*. Durch den

⁷¹⁷ Ebd., S. 101.

⁷¹⁸ Von den Fenstern kann nur in der Vergangenheitsform berichtet werden, da sie im 18. Jahrhundert durch französische Truppen zerstört wurden. Ebd., S. 100f.

⁷¹⁹ Ebd., S. 101.

⁷²⁰ Ebd.

Wegfall der Frauen sind die männlichen Gonzaga ohne Ablenkung als dynastische Reihe zu identifizieren und sie legitimieren Vespasiano Gonzaga Colonna familiär sowie als Militär. Seine persönliche Darstellung lässt hingegen spanische Elemente deutlich und charakterisierend nachvollziehen.

Ein monumentales weiteres Beispiel stellen die sogenannten *schwarzen Mander* dar. Die überlebensgroßen Bronzeskulpturen umstehen das leere Grabmonument Kaiser Maximilians I. in Innsbruck. Das einst für die Wiener Neuburg gedachte Grabmonument wurde unter Ferdinand I. von Tirol transloziert. In Innsbruck entstand die Hofkirche, die das Gehäuse des aufwändigen Grabes bilden sollte. Der Kaiser, als knieender Bronzeguss (Abb. 190) erhebt sich auf dem ohnehin enorm hohen Kenotaph, das mit Reliefs zu seinen Ehren gestaltet ist. Umstanden wird das zentrale Grab von achtundzwanzig bronzenen Ahnen. Anders als der eingebürgerte Name vermuten lässt, zählen hier auch weibliche Ahnen zum Programm. Ähnlich der teilweise geklitterten Ahnenreihe Ludwigs X. von Bayern zeigt sich auch bei den Assistenzfiguren des Grabes Maximilians I. von Habsburg eine Mischung aus nachvollziehbaren Ahnen und angedichteten Wurzeln. So stechen der mythische König Artus (Abb. 191) und Theoderich der Große (um 451–526) sowie der Merowinger Chlodwig I. (466–511) aus der Reihe der Dargestellten hervor. Hier in chronologischer Reihenfolge aufgelistet, umstehen das Gesamtkunstwerk Gottfried I. von Bouillon (1060–1100), Leopold II. von Österreich (1073–1136), Albrecht IV. von Habsburg (1188–1239), Rudolf I. von Habsburg (1218–1291), Albrecht I. von Habsburg (1255–1308), Elisabeth von Görz und Tirol (um 1262–1313), Albrecht II. von Österreich (1298–1358), Ferdinand I. von Portugal (1345–1383), Leopold III. von Habsburg (1351–1386), Ernst I. von Österreich (1377–1424), Friedrich IV. von Tirol (1382–1439), Philipp III. von Burgund (1396–1467), Albrecht II. von Habsburg (1397–1439), Cimborgis von Masowien (um 1394–1428), Elisabeth von Luxemburg (1409–1442), Friedrich III. von Habsburg (1415–1493), Siegmund von Tirol (1427–1496), Karl I. von Valois-Burgund (1433–1477), Ferdinand II. von Aragón (1452–1516), Maria von Burgund (1457–1482), Kunigunde von Österreich

(1465–1520), Kaiserin Bianca Maria Sforza (1472–1510), König Philipp I. von Kastilien (1478–1506), Johanna I. von Kastilien (1479–1555) und Margarete von Österreich (1480–1530). Die männlichen Darstellungen sind auffällig häufig in Rüstung wiedergegeben.

1550 konnte mit dem Guss der ersten Figur begonnen werden⁷²¹. Das monumentale vielfigurige Programm verschlang neben Zeit auch Unsummen Geldes. Lediglich die Projektübernahme durch den Hofkünstler Colin führte zu einem koordinierten Fortschritt der Arbeiten und zur Vollendung⁷²². Die Kunde über das parallel zum Baubeginn Sabbionetas ausgeführte Projekt wird in habsburgnahen Kreisen als gegeben anzusehen sein. Auch das Wissen über den enormen monetären und zeitlichen Aufwand wird bekannt gewesen sein und könnte direkte Auswirkungen auf Vespasiano Gonzaga Colonnas Entscheidung zur Materialwahl der *Cavalcata* gehabt haben. Schließlich wurden in Innsbruck über drei Generationen nur 28 der einst 40 geplanten Figuren ausgeführt. Die hölzerne *Cavalcata* mit ihren zehn Figuren hingegen konnte innerhalb von zwei Jahren in Auftrag gegeben, ausgeführt und in Sabbioneta errichtet werden.

Auch der im Kontext der sabbionetanischen *Sala di Asburgo* bereits erwähnte sogenannte „Spanische Saal“ des Schlosses Ambras mit seinem Ahnenzyklus kann als Einfluss anzusehen sein. Stellt sich Ferdinand II. von Tirol hier zwar in der Rolle des Herkules dar, erfüllen die versammelten Bildnisse von realen und fiktiven Ahnen doch auch für ihn den Zweck der Legitimierung seiner Herkunft und seiner Ehrung der Ahnen durch die *Memoria*. Ferdinand II. von Tirol galt generell als ein aktiver und bestimmender Auftraggeber. So führt Forcher an: „Ferdinand war es gewohnt, in die künstlerischen Unternehmungen seines Hofes gestalterisch einzugreifen, er stilisierte sich nicht nur selbst zum Architekten, sondern band die Maler und Stuckateure, die unter ihm arbeiteten, sehr eng an bestimmte Vorlagen aus seiner [...] reichhaltigen Bücher- und Grafiksammlung.“⁷²³ Dies gilt auch für den Auftrag seines Grabes, das sich in

⁷²¹ Forcher, Ferdinand II. (2017), S. 234.

⁷²² Ebd., S. 235ff.

⁷²³ Forcher zitiert hier Dorothea Diemer. Ebd., S. 296.

einer rundbogigen Nische in der *Silbernen Kapelle* der Hofkirche von Innsbruck befindet. Das wie die *schwarzen Mander* durch Colin ausgeführte Grabmonument besteht aus Tafeln mit Szenen aus dem Leben Ferdinands II. und verweist somit auf den Kenotaph Maximilians I. von Habsburg. Dargestellt wird der Landesfürst Tirols in Form einer steinernen Liegefigur (Abb. 192). Er ist gerüstet, trägt darüber, unter ihm ausgebreitet, einen langen Mantel mit Hermelinbesatz, den Orden der Ritter vom Goldenen Vlies um den Hals und der Kopf ist mit einer Krone geziert. Die gerüsteten Hände sind vor dem Bauch zum Gebet gefaltet. Zu den Füßen sind ein Helm und ein Zepter oder *Bastone* dargestellt. Der Kopf ruht auf einem steinernen Kissen. Durch die starre Liegeposition mit senkrecht aufgerichteten Füßen und den aufgestellten Händen, entsteht ein oszillierender Eindruck zwischen totem und lebendigen Menschen.

Doch nicht die Liegefigur sei fokussiert, sondern vielmehr eine an einem der Pilaster der Kapellenarchitektur befestigte Installation. Es handelt sich dabei um eine reale Rüstung Ferdinands II. von Tirol, die in knieender Gebetshaltung auf einer Konsole montiert und zum Altar der Kapelle ausgerichtet ist. Durch Panzerschuhe, Panzerhandschuhe und einen aufgesetzten Helm erscheint die Gestalt, die der Betrachtende von hinten wahrnimmt, als reale Person, wäre da nicht die sonderbar schwebende Konsole als Basis. In unmittelbarer Nähe zum Grab mit Hinwendung zum Altar scheint sie eine fürbittende und betende Stellvertreterfunktion des einstigen Menschen Ferdinand II. von Tirol zu übernehmen. Die Rüstung – ehemals zweite Haut und Repräsentationsgegenstand ihres Besitzers⁷²⁴ – ist nun in einer aktiven Pose mit einer fortwährenden Funktion versehen worden. Dies würde in der Folge bedeuten, dass eine Rüstung, ähnlich einer Berührungsreliquie, eine

⁷²⁴ “[...] [A]rmour was created for an individual patron and customized by specific references to his position in the social hierarchy” Springer, *Armour and Masculinity* (2013), S. 4 und “As armour evolved during the fourteenth and fifteenth centuries into a steel carapace that eventually covered the entire body, it became a metallic alter ego that promised spiritual as well as physical protection. Armour conferred psychological power because it was an expression not merely of physical force but, more importantly, of the technological imagination that is uniquely human. Like the doppelgänger of medieval and romantic legend, a knight’s armour accompanied him through life, closely modelled against his form, and promised to take his place in battle, to transform him into an invincible hero.” Ebd., S. 30.

Inkarnation ihres ehemaligen Trägers fungierte konnte. Wenn sie auch hier in einem Kirchraum präsentiert wird, könnte der Gedanke auch auf profane Räume zu übertragen sein. Natürlich ist die Installation in Innsbruck erst nach dem Tod Vespasiano Gonzaga Colonnas entstanden, denn der Tiroler Landesfürst stirbt nach dem Herzog von Sabbioneta und kann damit nicht als direkter Einfluss geltend gemacht werden. Es wäre aber durchaus denkbar, dass der grundsätzliche Gedanke einer Stellvertreterrolle von Objekt und Person auch für Vespasiano Gonzaga Colonna Beweggrund war, die *Cavalcata* mit gerüsteten Männern ausführen zu lassen.

Dieser Gedanke liegt wohl auch einem umfassenden Personenzklus im *Santuario della Beata Vergine delle Grazie* im lombardischen Grazie zu Grunde. Grazie, heute lediglich als Dorf zu beschreiben, dessen Zentrum das Kloster bildet, ist etwa dreißig Kilometer von Sabbioneta gelegen. Es gehörte im 16. Jahrhundert zu den Ländereien Mantuas, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Vespasiano Gonzaga Colonnas nord-östlichem Lehen Rodigo, von dem es lediglich neun Kilometer entfernt ist. Das Gelände des *Santuario* war im 16. Jahrhundert bereits ein traditionsreicher Ort. Schon im 14. Jahrhundert bestand das Kloster und wurde besonders in Zeiten von Epidemien wie der Pest⁷²⁵ zu einer wichtigen Anlaufstelle der Hilfesuchenden, der Erkrankten, der Pflegebedürftigen und der Gläubigen, die hofften Trost und Erlösung zu finden. So gab auch eine neue Pestepidemie in Mantua den Anlass für Federico I. Gonzaga, das *Santuario* durch Bartolino da Novara⁷²⁶ (bis 1406 oder 1410) neu auf- und ausbauen zu lassen und 1406 feierlich unter Anwesenheit der Bischöfe von Mantua und Cremona zu weihen⁷²⁷ (Abb. 193). Dies zeugt bereits davon, dass das *Santuario* nicht nur für Mantua und die Mantuaner Bevölkerung von Relevanz war. Es zog eine Vielzahl an Pilgern an, unter denen sich auch Papst Pius II. Piccolomini (1405–1464) und Kaiser Karl V. befanden⁷²⁸. In der

⁷²⁵ Furlani, *stupore e meraviglia* (2011), S. 19ff.

⁷²⁶ Novara war zuvor bereits als Architekt für das Castello Estense in Ferrara und das Castello San Giorgio in Mantua in Erscheinung getreten. Ebd., S.26.

⁷²⁷ Ebd., S. 26.

⁷²⁸ Papst Pius II. kam 1459 ins Santuario, Karl V. besuchte das Kloster bei beiden Italienreisen, also 1430 und 1432 und auch Philipp II. war Besucher des Santuarios. Ebd., S. 53.

Klosterkirche wurden im 16. Jahrhundert auch Familienkapellen errichtet, die unter anderen durch Romano und Antonio Maria Viani (1555/1560–1629) ausgestaltet wurden. So wurde die *Capella Castiglione* (Abb. 194) geschaffen, in der der berühmte Mantuaner Baldassare Castiglione (1479–1528) geehrt wird und sein Sohn Camillo (1517–1598) sowie dessen Frau Caterina dei Conti Mandelli beigesetzt wurden. Des Weiteren sind in der Kapelle Inschriften für Baldassare Castigliones Frau Ippolita Torelli (1501–1520), seine Mutter Luigia Gonzaga (1458–1542) und weitere Familienangehörige zu finden, die die Kapelle damit zum dynastischen Memorialort und zur familiären Gruft erheben⁷²⁹. Weitere Kapellen sind die *Capella Bertazzolo*, *Capella Aliprandi*, *Capella Corradi*, *Capella Zibramonti*, *Capella di San Gabriele dell'Addolorata*, *Capella di Sant'Antonio da Padova* und *Capella „Gazolda“* sowie die *Capella della Mater Gratiae*⁷³⁰. In dieser Marienkapelle wiederum befinden sich weitere Altäre in Apsiden. Sie beherbergen die Bestattungsorte der Familien Delfini, der Nebenlinie der Gonzaga aus Gazzuolo und der Nebenlinie aus Guastalla⁷³¹. Es ist Ferrante I. Gonzaga von Guastalla (Abb. 195), der mit seiner Frau Isabella di Capua [1510–1559] im Altarretabel mit der Assuntaszene wiedergegeben ist, die Fermo Guisoni – einem Mitarbeiter Romanos – zugeschrieben wird⁷³². Bereits die Verweise auf das Monument des berühmten Castiglione, die Familiengruften der Nebenlinien der Gonzaga von Gazzuolo und Guastalla, die familiären Bande zur Gründung des neuen *Santuario* durch Vespasiano Gonzaga Colonnas Ahnvater Federico I. Gonzaga sowie der mehrmalige Besuch Kaiser Karls V. sprechen für Verbindungen Vespasiano Gonzaga Colonnas zum *Santuario*.

Die Klosterkirche des *Santuario* stellt durch ihre ungewöhnliche Innenraumdekoration (Abb. 196) zusätzlich einen besonderen und dementsprechend für Bekanntheit sprechenden Faktor dar. Die Wände des Mittelschiffes sind mit 53 figurengefüllten Nischen bestückt. Diese sind in zwei Reihen angeordnet, wobei die untere Reihe die Langhauswände

⁷²⁹ Ebd., S. 83ff.

⁷³⁰ Ebd., S. 90ff.

⁷³¹ Ebd., S. 100.

⁷³² Ebd.

ununterbrochen säumt, die obere Reihe durch die Stichkappen der Kreuzgratgewölbe unterbrochen wird. Der Figureschmuck endet auf dem Chorbogen. In den Nischen befinden sich auch heute noch teilweise die originalen Figuren. Sie lassen sich in zwei Material- und Herstellungsgruppen scheiden. Zum einen handelt es sich um Figuren des 16. Jahrhunderts, die alle in Lebensgröße oder etwas lebensübergroß gestaltet wurden und in der unteren Reihe angeordnet sind⁷³³. Die zweite Gruppe stammt aus dem 18. Jahrhundert und ist in der oberen Reihe verortet. Sie besteht ausschließlich aus Darstellung von Frauen⁷³⁴. Für die vorliegende Studie sind demnach lediglich die Figuren des unteren Ranges von unmittelbarer Bedeutung. Es ist dennoch interessant zu verfolgen, dass die Innenraumdekoration in folgenden Jahrhunderten weitergeführt wurde und eine Erweiterung auf weibliche Darstellungen erfuhr. Die Körper der Figuren der unteren Reihe sind trotz ihrer lebensnahen Erscheinung aus einfachen Materialien hergestellt. Sie wurden ausschließlich aus einem Papier-Stoff-Gemisch, das mit Tierleim und Gips vermischt wurde, modelliert und gekleidet sowie farbig gefasst⁷³⁵. Für die Köpfe hingegen wurden verschiedene Materialien verwendet. So finden sich Köpfe aus geschnitztem Holz, Gipsmodellagen und Terracotten⁷³⁶. Grundsätzlich dominiert die Variante der hölzernen Köpfe⁷³⁷. Die späten Figuren besitzen ein Holzgerüst als Kern des Figurenaufbaus⁷³⁸. Die Figuren stellen vermutlich sowohl Stereotypen wie real existierende Persönlichkeiten dar. So finden sich Männer, die in unterschiedlichen Verurteilungsszenarien dargestellt sind, wie ein Mann, dessen Füße in einem Pranger gefesselt sind, oder ein knieender Delinquent mit zugezogener Schlinge um den Hals, die als Stereotypen einzuschätzen sind (Abb. 197a und Abb. 197b). Unter den Persönlichkeiten hingegen befinden sich Darstellungen Papst Pius II., Kaiser Karls V. und Philipps II. von Spaniens⁷³⁹. Dies sollte als weiterer Beleg gelten, dass Vespasiano Gonzaga Colonna mit

⁷³³ Ebd., S. 48f.

⁷³⁴ Ebd., S. 49.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Ebd., S. 53.

⁷³⁷ Ebd., S. 54.

⁷³⁸ Ebd., S. 50.

⁷³⁹ Ebd., S. 52f.

dem *Santuario* und den hier verorteten lebensnahen figurativen Darstellungen realer Personen vertraut war, handelt es sich doch um für ihn relevante Personen.

Die Nischen wurden aber auch noch durch eine dritte Gruppe an figürlichen Präsentationen gefüllt. Anders als bei den vorherigen Figuren handelt es sich dabei nicht um Nachbildungen von Personen, sondern um reale Rüstungen aus der Renaissance⁷⁴⁰. Sie werden auf zwischen 1450 bis 1460–1580 datiert⁷⁴¹. Durch ein Dokument im Archivio di Stato di Mantova ist nachzuvollziehen, dass eine der Rüstungen einst Francesco II. Gonzaga gehörte und von dem *Condottiere* in der siegreichen Schlacht von Farnovo am Taro (1495) getragen wurde⁷⁴². Die Schenkung der Rüstungen scheint gebündelt auf den Mantuaner Hof zurückführbar zu sein. Sie gelangten gemeinsam nach dem Tod Federicos II. Gonzaga 1540 an das *Santuario*⁷⁴³. Die Rüstungen, die zwar nicht zeitgenössisch aktuellen Paraderüstungen mit aufwändigen Goldverzierungen und Ätzungen entsprechen, hatten dennoch einen hohen materiellen Wert und sind demnach als eine besondere Schenkung anzusehen. Zeitgleich erfüllten sie einen hohen ideellen Wert als Memorialobjekte. Damit kann eine konzeptuelle Verbindung zur Installation der Rüstung am Grabmal Ferdinands II. von Tirol hergestellt werden. Die *Memoria* des einstigen Trägers wird hier betont und zur Schau gestellt.

Weiterhin interessant für die vorliegende Arbeit ist, dass eine der Mantuaner Rüstungen als zu groß für Francesco II. Gonzaga angesehen wird. Furlani hält es für möglich, dass sie einst *Rodomonte* Gonzaga gehört haben könnte⁷⁴⁴. Würde sich dies als richtig erweisen, was leider als Forschungsdesiderat offen

⁷⁴⁰ Bis 1927 galten die Rüstungen ebenfalls als Nachbildungen aus modellierten Baustoffen. Der britische Kurator und Rüstungsspezialist Sir James Gow Mann (1897–1962) allerdings erkannte in den Rüstungen Originale aus der Zeit der Renaissance. Ebd., S. 55. Heute sind Teile der Sammlung des Santuario im Mantuaner Diözesanmuseum Francesco Gonzaga ausgestellt. Ebd., S. 57. Hier ist auch eine Rekonstruktion der einstigen Aufstellung in der Kirche nachzuvollziehen.

⁷⁴¹ Ebd., S. 55.

⁷⁴² Es könnte dieselbe Rüstung sein, in der auch Andrea Mantegna (1431–1506) Francesco II. Gonzaga in der Pala des Altars der Chiesa della Vittoria (Madonna della vittoria 1495–1496) darstellte. Ebd., S. 56.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ebd. S. 57.

bleiben muss, wäre sogar ein persönliches Interesse Vespasiano Gonzaga Colonnas am *Santuario* zur Repräsentation von Ahnen durch Rüstungen eindeutig belegt.

Bereits durch die hier aufgeführten Beispiele zeichnet sich, trotz Bindung an klerikale Räume, eine Heterogenität in der Umsetzung und Materialwahl für die figürliche Ahnenehrung aus. Einzige Konstante ist der Zweck der *Memoria* und die Präsentation dieser in einem öffentlichen Raum, waren Kirchen doch Orte für Gläubige aller Schichten. Zur *Memoria* scheint der Wunsch der Unverwechselbarkeit der dargestellten Person hinzu zu kommen. So werden die meisten Figuren lebensnah in Größe und Form wiedergegeben. Teilweise wird sogar auf eine polychrome Fassung Wert gelegt, um die Figur noch realistischer erscheinen zu lassen. Zu diesen holzbasierten Darstellungen gesellt sich das Medium der Rüstungen, das durch die unmittelbare einstige Nähe zum Träger als Identifikationsfaktor auftritt. Exakt so fungieren die (Schein-)Rüstungen der *Cavalcata* von Sabbioneta als ihre Träger ausweisende Elemente, die die wenigen Informationen der Ahnenportraits, die als Vorlage gedient haben werden, aufnehmen und in dreidimensionaler Form wiedergeben. Zu Gesicht, Kopfbedeckung und Pferd kommt somit noch die Rüstung hinzu, die hilft, die Person zu identifizieren und lebensnah zu erinnern. Die Darstellung insbesondere gerüsteter Männer oder ihrer Rüstungen als Stellvertreter scheinen im 16. Jahrhundert demnach als Informationsträger und -vermittler verstanden worden zu sein. So sind heutige Ansätze des *Material Turn* hilfreich, um sie aus der Betrachtungsweise des Gebrauchsobjektes oder des Kunsthandwerkes zu lösen und ihnen einen tiefergehenden Wert beizumessen. 1984 noch fasste Auer die Funktion von Rüstungen und des Sammelns jener – und impliziert des Ausstellens – generell als fürstliches Repräsentationsmerkmal zusammen, benennt das Objekt Rüstung aber bereits als Träger für *Memoria* und Agent für die Taten des ehemaligen Trägers⁷⁴⁵.

⁷⁴⁵ „Die Rüstungen gelten als Dokumente, im Sinn der Bewahrung der Erinnerung an den Träger und seine Taten. Zugleich ist die Zielsetzung der Begründung einer Sammlung durch den Fürsten in der Bewahrung der Erinnerung, der *Memoria*, an eine Person und seine Familie zu sehen. Sammeln ist Prädiktion des idealen Fürsten, der die hohe Tugend der richtigen

Springer hingegen argumentiert bei der Erörterung der Funktion von Rüstungen weitaus expliziter und mehr aus dem Objekt abgeleitet als lediglich der fürstlichen Prädiktion des Sammelns folgend. Sie benennt die Rüstung als Portrait des Dargestellten, verweist aber auch auf einen darin einbeschriebenen dynastischen und männlichen Zusammenhang, der von Vater auf Sohn überleitet, ebenso wie die aristokratischen Privilegien vererbt werden. So wird die Rüstung bei ihr zu einem zweiten Körper des Selbst, der dauerhaft ist und eine Identität wahrt sowie jene um den ehemaligen Besitzanspruch des Objektes erweitert⁷⁴⁶. Als Marker dynastisch-aristokratischen Lebens ist die Rüstung, wie das Schlachtross, ein Agent für die Stellung des Dargestellten.

6.4.4 Rüstkammern: Madrid, Ambras, Dresden, London und ihre Rückschlüsse für Sabbioneta

Zeitgleich zur Dekoration des *Santuario* und auch – etwas später – zur *Cavalcata* entstehen an den verschiedenen Höfen Europas zunehmend Rüstkammerprojekte. Freilich wurden seit Jahrhunderten Rüstungen innerhalb der Familien aufbewahrt, vererbt, umgestaltet sowie in speziellen Räumen gelagert. Je größer eine solche Ansammlung war, desto größer mussten auch die Räume sein und so bildeten sich in Städten städtische wie auch höfische Zeughäuser oder *Armamentarien* aus⁷⁴⁷. Diese stellten aber die geordnete Aufstellung von Kriegsrüstungen und Waffen dar und waren somit keine Schauräume, sondern Lagerräume für Militaria, die für den Kriegseinsatz

Handhabung der Waffe mit seinen geistigen, auf die litterae gerichteten vereint, die ihn solche Werke vollbringen lässt.“ Auer, Ambraser Sammlungen (1984), S.197.

⁷⁴⁶ „It's [die Rüstung] a Portrait of the self – but more importantly, of the father who is the source of the individual's identity and authority. It embodies the principle of patrilineal succession and the very nature of aristocratic privilege: the fantasy of access to a second, incorruptible body, the preservation and extension of identity through property“. Springer, *Armour and Masculinity* (2013), S. 13.

⁷⁴⁷ Sommer, *Rüstkammern* (2012), S. 7 und „Wenn man Funktions- und Besitzmerkmale zusammenbringt, ergibt sich eine – auf den ersten Blick – klare Trennung der Waffensammlungen: Sowohl Stadt als auch Land ‚sammeln‘ ausschließlich Kriegswaffen. Sie ‚sammeln‘ nicht aus repräsentativen, sondern aus praktischen Gründen, nämlich Waffen zur Verteidigung von Stadt und Land, eventuell auch Turnierwaffen. Der Fürst als Landesherr sammelt Kriegs-, Jagd- und Turnierwaffen, bringt diese aber in unterschiedlichen Gebäuden unter: Kriegswaffen in einem landesherrlichen Zeughaus, die Jagd- und Turnierwaffen aber in einer persönlichen Rüstkammer.“ Klatte, *Höfische Rüstkammern* (2017), S. 89.

benötigt wurden. Häufig waren sie in Gebäuden untergebracht, die auch andere Aufgaben erfüllten⁷⁴⁸. Exemplarisch sein hier zum einen das herzogliche Harnischhaus in Landshut genannt, das sich in der Ländgasse befand und das neben dem herzoglichen Rüstzeug der *Reichen Herzöge* ebenso als deren Stadtwohnung diente und somit Logisräume, Hauskapelle und kleinere Stallungen besaß. Zum anderen das Zeughaus der thüringischen Schwarzburg, das ab der Mitte des 16. Jahrhunderts dokumentiert ist. Dieser zweigeschossige Bau fasste im Erdgeschoss Geschütze und im ersten Stock leichtere Gegenstände, die dem Kriegseinsatz dienten⁷⁴⁹. Davon losgelöst existierten auf den unterschiedlichen weiteren Sitzen der Schwarzburger Grafen – wie andernorts bei den diversen Herrschergeschlechtern – Harnischkammern. Zudem bildeten sich an den europäischen Höfen Arsenale aus, die Rüstungen und Waffen für andere Anlässe bargen, wie die Jagd oder Paraden sowie Turniere⁷⁵⁰. Die Aufstellung von Rüstungen als Inszenierung jedoch scheint durch Philipp II. von Spanien ausgelöst. Als Raum diente ihm ein langer Korridor, der sich in mehrere Räume gliederte und dessen Bau 1565 abgeschlossen war⁷⁵¹ (Abb. 198). Im Folgejahr war die Aufstellung der Objekte, die strikt nach Planungen des Auftraggebers erfolgte, abgeschlossen⁷⁵². Dieser ließ in seinen Testamenten 1594 und 1598 festlegen, dass die Rüstungen seiner Sammlung geschlossen vererbt und nicht mehr getrennt werden sollten⁷⁵³. Die Idee einer Sammlung – mit dynastischem Impetus – könnte bereits 1559 bei der Übergabe der Sammlung von Kaiser Karl V. an seinen

⁷⁴⁸ Sommer, *Rüstkammern* (2012), S. 8.

⁷⁴⁹ Unbehaun, *Zeughaus Schwarzburg* (2017), S. 137.

⁷⁵⁰ „[...] collections of arms – called armories– amassed by members of royalty and the nobility differed from strictly military arsenals as they contained arms of the lord. At the end of the fifteenth century the armories of kings and princes began to be made up chiefly of luxury objects that reflected the ideology and artistic trends of the day and were the greatest material expressions of the world of chivalry.” Soler Del Campo, *Royal Armour* (2009), S. 78 und Sommer, *Rüstkammern* (2012), S. 8.

⁷⁵¹ Soler Del Campo, *Royal Armour* (2009), S. 41f.

⁷⁵² „The installation of the new premises for the armory in Madrid was carried out in accordance with the king’s strict instructions as to the building, the designs and appearance of the cabinets that held the pieces, and the layout and the arrangement of the arms within them. The new premises for the unified armories of Charles V and Philipp II were thus a personal undertaking of the king.” Ebd., S. 41.

⁷⁵³ Ebd., S. 27.

Sohn erfolgt sein⁷⁵⁴. So mehrte sich Philipps II. von Spanien eigener Bestand an Rüstzeug durch diejenigen seines Vaters und Rüstungen, die jener seinerseits gesammelt hatte, darunter Rüstungen Philipps I. von Kastilien (1478–1506), Maximilians I., aus dem Bestand Isabellas I. von Kastilien (1451–1504), und Ferdinands II. von Aragón (1452–1516)⁷⁵⁵. Diese wurden zuvor an unterschiedlichen Orten verwahrt. So war der Bestand „Kastilien“ im Alcázar, einige Waffen und Rüstzeug in Madrid gelagert, andere wiederum, wie die Philipps I. von Kastilien, befanden sich in Brüssel⁷⁵⁶. So bestand die Sammlung gleich zu Beginn auch aus Werken unterschiedlicher *Nationes* und vereinte flämische, deutsche, spanische und italienische Werke⁷⁵⁷. Sukzessive flossen in die Sammlung neben dynastischen Erinnerungsstücken höfische und diplomatische Geschenke sowie Trophäen ein⁷⁵⁸. Basierend auf der Vormachtstellung der spanischen und später auch österreichischen Habsburger, die durch ihre militärische Übermacht als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ihren Erfolg auf bedeutenden Schlachten aufbauen konnten, wird der ideelle Wert von Rüstzeug bestärkt⁷⁵⁹. Diese Objekte, getragen von Ahnen, waren am Erfolg des Hauses Habsburg beteiligt und bildeten so eine Verbindung von Vergangenheit zu Gegenwart⁷⁶⁰. So, wie

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd.,

⁷⁵⁶ Ebd., S. 31.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 31ff.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 27 und S. 34f. „As a testament to his [Charles V] role as defender of the Faith and his nations with the papacy – which were not always cordial – Charles received from Pope Clement VII one of the papal swords in the Royal Armory collection [...] In Charles's ideology, aside from political reasons, the concepts of defense of the Faith and Christianity also justified the fight against the Turkish empire and against heresy. Such is the case of the victorious Tunisian campaign of 1535 [...]. The decoration of the triumphal palm leaves and pseudo-Kufic motifs on the so-called „Palm-leaf armor“ made by Caremolo Mondrone and sent to the emperor by the Duke of Mantua in 1536 probably alludes to this victorious campaign.“

⁷⁵⁹ „The Royal Armory cannot be dissociated from this period, from the importance of its owners, or from the provenance of its holdings and the historic events to which they may have been linked.“ Ebd., S. 27.

⁷⁶⁰ Im zitierten Aufsatz wird der Begriff Zeughaus auch für museale Sammlungsräume verwendet. „Es geht um die Erinnerungskultur und nicht um die Zurschaustellung der Waffen. Militärische und dynastische Erinnerungen gehen im Zeughaus oft – aber nicht immer – eine Verbindung ein. Dabei stehen neben militärischen auch andere, persönliche ‚Reliquien‘ im Vordergrund. Diese hielten das Andenken an die militärischen Erfolge aber auch an die Dynastie und ihre erfolgreichen Mitglieder wach. Sie waren zugleich aus der Vergangenheit heraus legitimierend und in die Zukunft hinein verpflichtend.“ Laß, Zeughaus und Memoria (2017), S. 117.

die Rüstungen bereits Einzug in gemalte oder steinerne Portraits halten, wie sie schon aus dem Mittelalter bis in die Gegenwart der Frühen Neuzeit in Grabkontexten auftreten, oder sich selbstverständlich auf Münzportraits finden, werden nun auch die realen Rüstungen selbst zu Sammlungs- und Vorzeigeobjekten des Adels stilisiert. Sie wurden nun als Kunstobjekte eines Fürsten verstanden⁷⁶¹. Die steigende Bedeutung ist bereits zu Zeiten Kaiser Maximilians I. erkennbar, da in den *Weißkunig* (Holzschnitte 1514–1516) auch eine Szene in der Plattnerie aufgenommen wird (Abb. 199). Gleichzeitig waren sie immerfort Marker der Macht von Adeligen und Monarchen, die historisch im Ritterideal verhaftet waren⁷⁶². Dies macht die Rüstung zunehmend zum Luxusartikel der Oberschicht, der aus ideologischen und monetären Gründen sammlungswürdig wird⁷⁶³.

Über die reine Präsentation der einzelnen Stücke hinaus, anders als in Zeughäusern, werden für die neu entstehenden Sammlungen, die teilweise auch als Leibrüstkammern bezeichnet werden⁷⁶⁴, repräsentative Unterkonstruktionen benötigt, um die Schaustücke zu inszenieren⁷⁶⁵. Die Rüstungen erhielten zum Beispiel Gliederpuppen oder wurden sogar in Kombination mit anderen Kunstwerken gezeigt. Ein besonderes Beispiel hierfür stellt ein Silberkopf Philipps II. von Spanien, geschaffen durch Pompeo Leoni,

⁷⁶¹ „Armors began to be regarded as works of art subject to an iconographic scheme designed to serve the prince, not merely as richly decorated objects”. Soler Del Campo, *Royal Armour* (2009), S.33.

⁷⁶² „These arms reflected a complex world of meanings relating to the history and ideas of a small sector of society that transmitted its awareness of itself as a ruling class. Primarily military in nature, they related to the chivalric mentality of medieval origin which adopted a new decorative vocabulary during the Renaissance in order to exalt the distinguishing features of this class and the values or models that were meant to govern its members’ lives. [...] The origins of the chivalric mentality date back to around the eleventh century with the emergence of the feudal knights – nobles who wielded political and territorial power enabling them to monopolize productive resources and afford costly war equipment. As they grew more powerful, these nobles developed their own class consciousness, giving rise to chivalry as an ideology that combined religious beliefs with an aesthetic and moral ideal of life. This ideal became ingrained in the European mentality and culture and although often far removed from reality, it greatly influenced the history of the continent.” Ebd., S. 77.

⁷⁶³ Ebd., S. 78.

⁷⁶⁴ Laß, *Zeughaus und Memoria* (2017), S. 118.

⁷⁶⁵ „Zeughäuser waren als touristische Schauobjekte bedeutsam und ihr kostbares Inventar wurde in Landesbeschreibungen, Führern und Reiseberichten ausführlich beschrieben. Von Interesse sind an dieser Stelle jene Objekte, die den Zeitgenossen als Memorialstücke präsentiert wurden.“ Ebd., S. 117.

dar (Abb. 200a und Abb. 200b). Dieser polychrom gefasste und lebensnah anmutende Kopf kann sowohl in einer Büste Balthasar Ferdinand Molls (1717–1758), geschaffen 1753, montiert werden, wie auch in einer Rüstung Desiderius Helmschmids⁷⁶⁶ (1513–1597) befestigt werden⁷⁶⁷. Mit der zweiten Montage entsteht der veristische Eindruck eines lebendigen Königs von Spanien, der durch die lebensnahe Farbfassung und detaillierte Formgebung des Kopfes sowie der undurchschaubaren Hülle der Rüstung im Raum zu stehen scheint. Auch für das Rüstzeug von Pferden mussten Lösungen gefunden werden. So wurde ästhetische und veristische, hölzerne Pferde verwendet, ähnlich denen der venezianischen Reiterdenkmale oder der *Cavalcata*. Das erste Inventar der *Arméria* in Madrid von 1567 gilt als verloren, aber das Inventar von 1594 vermittelt einen umfassenden Eindruck der Sammlung und benennt 17 hölzerne Kabinette, die an den Langwänden präsentiert wurden⁷⁶⁸. Neben den Kabinetten ließen sich ebenso hölzerne Pferde ermitteln. Der Rekonstruktion der Aufstellung folgend, lassen sich sechs Pferdemannequins nachvollziehen, die in Reihe gestellt, mit der Schmalseite zur Wand, präsentiert wurden⁷⁶⁹ (Abb. 201).

⁷⁶⁶ Die Plattnerfamilie Helmschmid avanciert zu einer Hauptkaufadresse für Karl V., Philipp II. hingegen kauft andernorts. „The workshop of the Helmschmid family of armorers was his [Charles V] favorite, but now headed by Lorenz' successors Kolman and Desiderius Helmschmid. [...] Charles' paternal influence is visible in the fact that four of these armors [used at the ceremonial journey of Philipp II visiting European centres as Infant and soon to be heir to Charles V] were commissioned from the workshop of his favorite armorer Desiderius Helmschmid. However the prince ended up having his own say, as rather than choosing Desiderius' workshop he gave the three remaining commissions to that of Wolfgang Grosschedel of Landshut in Bavaria.” Soler Del Campo, *Royal Armour* (2009), S. 34ff. So kann davon ausgegangen werden, dass die 1544 geschaffene Rüstung eher ein Auftrag Karls V. ist, als den Ideen Philipps II. folgt.

⁷⁶⁷ Mehr zu den beiden Assemblagen in: Kryza-Gersch, *Porträt of Philipp II* (2012), S. 99ff.

⁷⁶⁸ „The arms and armors were stored in seventeen large wooden cabinets affixed to the main two walls of the room. The armory of Charles V filled the first ten, and that of Philipp II was held in the eleventh to the seventeenth. The ninth, tenth, and eleventh cabinets, located between the armories of father and son, contained objects of particular significance to the dynasty, such as the trophies of Mühlberg and Pavia, the ceremonial sword of the Catholic Monarchs, papal swords, and the armors sent by the Japanese ruler Toyotomi Hideyosi to Philipp II in 1587, considered the first Japanese arms to arrive in Europe. The inventory of 1594 therefore provides information on the location of the garnitures[...]: the Mühlberg harness was in cabinet number two; that of 'Algiers' in number three together with pieces from the 'hunt' harness, the 'wave or cloud bands' harness was in number twelve, the 'Burgundy cross' garniture in number thirteen: and the 'flower pattern' armor in number fourteen.” Soler Del Campo, *Royal Armour* (2009), S. 41f.

⁷⁶⁹ Die Rekonstruktion des bis 1884 bestehenden Gebäudes wird in Ebd., S. 38f. dargestellt.

Genau wie Philipp II. von Spanien legte Ferdinand II. von Tirol bei seinen umfangreichen Sammlungen einen besonderen Fokus auf die Militaria und auf die ansprechende Aufstellung. Wie erwähnt, befand sich seine Rüstkammer über mehrere Räume verteilt im Ambraser Unterschloss. In gleich fünf Räumen wurden und werden ausgewählte Rüstungen und Waffen präsentiert. Ein systembezogener Aufbau der Sammlung ist unter anderem dadurch zu belegen, dass die einzelnen Räume Themenkomplexen zugeordnet waren. Die Rekonstruktion Luchners von 1950–1952⁷⁷⁰ beinhaltet eine Folge von fünf Räumen (Abb. 202) mit fünf Meter Raumhöhe, in der sich zunächst eine Ansammlung von Waffen und Rüstungen zu Turnierzwecken zeigte. Zeitgenössische Kampf- und Paraderüstungen fanden in den folgenden Räumen ihre Präsentation. In Kammer Nummer zwei wurden nach Luchner Kuriosa und genealogische Objekte aufbewahrt, die Aufstellung erfolgte auf ersten Pferdefiguren. Vier Reiter-Ross-Gruppen standen mit der Schmalseite an der Wand zum Innenhof des Unterschlosses, eine weitere ihnen vis à vis. In der nächsten Kammer der Raumfolge – dem *Ferdinandssaal* – wurden in zwei Reihen 17 Pferde-Reiter-Installationen errichtet, die sich ebenfalls vis à vis anblickten und entlang der Langwände des Raumes mit der Schmalseite zur Wand ausgerichtet waren. Besonderen Wert legte Ferdinand II. von Tirol auf die Aufstellung von Rüstungen bekannter Persönlichkeiten⁷⁷¹. Daraus entwickelte sich die Sammlung von Objekten berühmter Feldherren, die Luchner als IV. Kammer oder *Heroischer Saal* bezeichnet. Die sogenannte „Heldenrüstkammer“, der verbreitetere Begriff für den Annex an das Unterschloss, bildete die Versammlung wichtiger Persönlichkeiten aus dem Hause Habsburg sowie seiner verdienten Vasallen, aber auch militärischer Verbündeter. Der Saal kam wohl ohne Pferdeinstallationen aus, barg allerdings die schier unglaubliche Anzahl von 60 Kästen (Kabinetten) sowie zehn weiteren Vitrinen. Die Kästen waren zu je zehn, jeweils zwei mit dem Rücken aneinander stehend, errichtet worden. Die zehn weiteren Vitrinen befanden sich entlang der

⁷⁷⁰ Luchner verwendete hierzu Inventarlisten von 1583, 1596 und 1603. Luchner, *Denkmal eines Renaissancefürsten* (1958), S. 10.

⁷⁷¹ Graber, *Schloss Ambras* (1928), S. 36.

innenliegenden Raumwand in einfacher Reihe. Unter den hier ausgestellten Objekten befand sich auch ein Harnisch Vespasiano Gonzaga Colonnas, den dieser 1590 für die Sammlung nach Ambras übersendete⁷⁷². Heute ist er in der Sammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums und wird unter der etwas irreführenden Bezeichnung „[h]alber Prunkharnisch, Vespasiano di Luigi „Rodomonte“ Gonzaga-Colonna (1531–1591), um 1570“ geführt⁷⁷³ (Abb. 203). Die Datierung allerdings macht deutlich, dass es sich um einen Harnisch Vespasiano Gonzaga Colonnas handelt und der Namenshinweis auf seinen Vater als Abstammungsbeleg fungiert. Um die einstigen Träger der Rüstung für die Heldenrüstkammer näher zu vermitteln, wurden den Rüstungen kleine gemalte Portraits beigelegt, die sich zum Teil erhalten haben⁷⁷⁴ (Abb. 204). Den Abschluss der Rüstkammerraumfolge bildete eine Eckkammer. Die nach Luchner als *Turkenkammer* bezeichnete fünfte Kammer enthielt Objekte aus dem osmanischen Reich. Darunter befanden sich sicherlich Sättel und Rüstzeug, da Luchner hölzerne Pferde verzeichnet. Die Aufstellung der einzelnen Schaustücke auf Ambras erfolgte sowohl in Vitrinen als auch auf hölzernen Puppen und Pferden⁷⁷⁵. So sind vier Beispiele hervorzuheben, bei denen Rüstungen oder Harnische berühmter Männer auf Mannequins präsentiert wurden. Der Harnisch Alexander Farneses (1545–1592)⁷⁷⁶, der Harnisch Karls IX. von Schweden (1550–1611), der, laut Inventaren der Zeit, auf einem schwarzen Pferd ausgestellt wurde⁷⁷⁷, eine

⁷⁷² Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 61.

⁷⁷³ www.khm.at/de/object/371581/ [zuletzt aufgerufen am 03.08.2022].

⁷⁷⁴ „Die Anordnung der Exponate erfolgte nach dem gesellschaftl[ichen] Rang des urspr[ünglich]en Besitzers und nach Themenkomplexen. Den einzelnen auf Figurinen montierten Rüstungen und Waffen waren kleine Bildnisse in einem genormten Format zugeordnet, die zur Vermittlung eines opt[ischen] Eindrucks des ehemaligen Trägers dienten.“ Korsch, Repräsentation und Legitimation (2007), S. 262.

⁷⁷⁵ So zeugen die Inventare von 1596 (S. 303), 1603 (S. 145), 1613 (S. 323) und 1621 (S. 3) von: „12 bar röszel (?) zum fueszturnier mit rot und weisz leinbeten deckhen und gulden lidern strichen.“ Luchner, Denkmal eines Renaissancefürsten (1958), S. 11.

Das Inventar von 1583 (S. 107) belegt: „[...] Mer zu den zwai hülzen rossen zwei deckhen, mit rot, weisz, gelb, plauen daffet überzogen, darzue zween zäm.“ Somit ist nachzuweisen, dass auch die hölzernen Pferde lebensgetreu mit Decken und Zaumzeug ausgestattet werden.

Ebd., S. 12.

⁷⁷⁶ Erwähnt in den Inventaren von 1596 (S. 303), 1603 (S. 145), 1613, (S. 325) und 1621 (S. 5). Heute in Wien. Ebd., S. 15.

⁷⁷⁷ Inventare von 1596 (S. 304), 1603 (S. 145), 1613 (S. 325), 1621 (S. 5). Heute in Paris. Ebd.

romanische Rüstung auf „aschefarbenem“ Pferd⁷⁷⁸, also einem Grauschimmel, und die Rüstung Jakob Fuggers (1459–1525) auf einem Schimmel⁷⁷⁹. Insgesamt rekonstruiert Luchner für die fünf Rüstkammern mindestens 17 Reiter-Ross-Gruppen⁷⁸⁰. Steht hierbei auch die jeweilige Rüstung im Vordergrund und dienen die hölzernen Menschen und Pferde nur als Präsentationsfläche, sind die Figuren keinesfalls beliebig. Anhand der Gliederpuppe des sogenannten „Hofriesen“ Giovanni Bona – auch Bartholomäus oder Bartholomä Bon genannt – die aus dem 16. Jahrhundert stammt, wird deutlich, welches Augenmerk auf eine Individualisierung gelegt wurde (Abb. 205a). Noch heute besticht das Mannequin durch seinen farbig gefassten Charakterkopf und dient der einstigen Landknechtsrüstung Bonas, der zur Entourage Rudolfs II. von Habsburg gehörte, als Innenleben (Abb. 205b). Die Sorgfalt der individuellen Darstellung belegt auch die Benennung unterschiedlicher Farben für die Pferde. Legte Ferdinand II. auch keinen Fokus auf eine alleinig der Genealogie oder Dynastie unterworfenen Folge seiner Schaustücke, so zeugt doch die Figur des *Knaben von Sternberg* von einer erzählerischen Ebene der Dargestellten und einer Zuordnung zu definierten Momenten. Der *Knabe von Sternberg* ist eine in Renaissancegewänder gekleidete Reiterfigur⁷⁸¹, die zuerst im Inventar von 1628 mit diesem Namen identifiziert wird. Ebenfalls aus Luchners Rekonstruktion lässt sich eine Aufstellung der einzelnen Reiterfiguren mit einem Abstand von etwa 60–65 cm zwischen den einzelnen Figuren ermessen, die von weiteren Objekten umgeben waren⁷⁸². Diese Werte untermauern die angestellten Überlegungen zur Aufstellung der *Cavalcata* in Sabbioneta. Das

⁷⁷⁸ Inventare von 1603 (S. 146), 1613 (S. 325), 1621 (S. 5) und 1730 (S. 136). Heute in Wien. Ebd.

⁷⁷⁹ Inventare von 1596 (S. 303), 1603 (S. 146), 1613 (S. 326) und 1621 (S. 5). Heute in Wien. Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 27.

⁷⁸¹ Inventare von 1596 (S.303), 1603 (S.146), 1631 (S. 327) und 1621 (S. 6): „Das roszt, so bei herzog Sigmundts zeiten den grossen sprung gethon, mit seiner überzognen haut, drauf ain knab in ainem schwarz sammeten mit gulden passeman verbrembten röckhl.“ Ebd., S. 17.

⁷⁸² Ebd., S. 27. Eine ausführliche Aufstellung von Hakenbüchsen, deutschen Schallern, deutschem Stechzeug, Rosstirnen, Brechschilden, diversen Schwertern und italienischen Haudegen, Armbrustbolzen und unzähligen weiteren Objekten ist detailliert bei Ilg nachzulesen, wenn auch mit dem Vermerk, dass die Aufstellung des 19. Jahrhunderts wiedergegeben wird. Ilg, k.k. Schloss Ambras (1882), S. 7ff.

Modell Rüstkammer allerdings blieb nicht auf das Haus Habsburg beschränkt. Auch andere Herrscherhäuser nahmen Rüstkammerprojekte nun als Prädiktion an. So zog die Rüstung nicht nur in Gemälden, sondern auch als Sammlungsobjekt z.B. bei den albertinischen Wettinern ein. Neben einem ganzfigurigen Portrait⁷⁸³ Kurfürst Moritz‘ von Sachsen (1521–1553), geschaffen durch Heinrich Göding d. Ä. (1531–1606), das den Herrscher in Rüstung darstellt (Abb. 206), zeichnet sich sein Hof in Dresden durch ein bedeutendes Rüstkammerprojekt aus. In unmittelbarem Zusammenhang dazu wurde unter Christian I. von Sachsen (1560–1591) der sogenannte *Lange Gang* (Abb. 207) als Verbindung zwischen eigentlichem Schlosskomplex – dem *Georgenbau* – und den Stallungen errichtet⁷⁸⁴. Der durch den Anbau neu entstandene Innenhof wurde fortan für Turniere benutzt, die Arkaden zum Innenhof mit lebensgroßen Pferdeportraits dekoriert⁷⁸⁵ (Abb. 208). Hier bildet sich eine deutliche Verbindung zum *Salone dei Cavalli* im *Palazzo del Te* heraus. Der erweiterte Raumbedarf geht allerdings bereits auf August von Sachsen (1526–1586) zurück, der, konkurrierend mit den Bestrebungen Ferdinands II. von Tirol, bedeutende Qualität und Quantität an Rüstzeug zu sammeln begann⁷⁸⁶. Schon unter seiner Regentschaft wurden besondere Stücke auf geschnitzten Holzpferden präsentiert⁷⁸⁷. Die Innendekoration des *Langen Ganges* wurde im Obergeschoss durch den bereits erwähnten Maler Göding und dessen Söhne ausgeführt. Es handelte sich um 46 überlebensgroße Fürstenbildnisse, die eine idealisierte und geklitterte dynastische Ahnengalerie der Wettiner bildeten⁷⁸⁸.

⁷⁸³ „Als bevorzugtes Mittel zur propagandist[ischen] Vermittlung dienten Porträts, auf denen der Herrscher mit einer Prunkrüstung in Szene gesetzt war.“ Korsch, *Repräsentation und Legitimation* (2007), S. 259.

⁷⁸⁴ Dülberg/Oelsner, *Stallhof* (2009), S. 40.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ „In Bezug auf Umfang und Erlesenheit trat die kursächsische Rüstkammer in Konkurrenz zur intensiven Sammeltätigkeit [Erzherzogs] Ferdinands II. von Tirol. Unter August wuchs der Bestand um das Zehnfache an, so daß sich erneut Raumbedarf ergab. [Kurfürst] Christian I. ließ daher 1587–1588 den Neuen Stall errichten, der für die Unterbringung des Marstalls und der Rüstkammer konzipiert war.“ Korsch, *Repräsentation und Legitimation* (2007), S. 263.

⁷⁸⁷ „Im Gegensatz zu den Beständen in Zeughaus der sächs[ischen] Armee handelte es sich nur um künstler[isch] und handwerklich wertvolle Waffen und Gerätschaften. [Kurfürst] August unternahm erste Schritte auf dem Weg zu einer musealen Präsentation. Er ließ den Bestand vollständig erfassen und bes[onders] prächtige Exponate auf geschnitzten Holzpferden ausstellen.“ Ebd. und Bäumel, *Rüstkammer* (2004), S. 9f.

⁷⁸⁸ Dülberg/Oelsner, *Stallhof* (2009), S. 42.

Vergleichbar zur Galerie Ludwigs X. von Bayern in Landshut und den *Uomini Illustri* des sogenannten „Spanischen Saals“ in Schloss Ambras, ließ sich also auch Christian I. von Sachsen durch reale und mythische Ahnen⁷⁸⁹ legitimieren. Die Ursprünge der Rüstkammer gehen bereits auf die Harnischkammer Georgs des Bärtigen (1471–1539) zurück. Kurfürst August von Sachsen mehrt die Kollektion und es erfolgt die Zusammenlegung diverser Rüst-, Jagd- und Harnischkammern, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in der Linie Sachsen gebildet hatten⁷⁹⁰. Darin ist eine Verbundenheit mit dem Wunsch Karls V. zur Zusammenlegung einzelner Sammlungen unter Philipp II. von Spanien erkennbar. 1591 erfolge die Neuaufrstellung in der oberen Etage des Stallgebäudes in 28 Kammern, das über den dynastisch geprägten *Langen Gang* erschlossen wurde. Die dynastische Versammlung der Wettiner wurde demnach unmittelbar mit den Rüstungen verbunden und folgt damit den gleichen Idealen von *Memoria*, Legitimation durch die Ahnen und der Präsentation ihrer Taten durch Rüstungen.

Die Entstehung von Rüstkammern ist jedoch auch über die Grenzen des europäischen Festlandes hinaus belegbar. Ab dem 17. Jahrhundert ist in England die Aufstellung von Rüstungen der Könige in zwei sich gegenüberstehenden Reihen als Installationen auf hölzernen Pferden nachweisbar. Der exakte Zeitpunkt der chronologischen Schau der Könige ist schwer festzulegen, da sich in einem Inventar von 1660 jedoch erstmals

Zudem wurden Turnierszenen als höfische Erlebnisse mit Rüstungskontext benutzt. „Zum einen wurden Turniere visuell festgehalten und zur Dekoration von Herrschaftsarchitektur verwendet. In Dresden schmückten Tafelbilder mit Turnierdarstellungen sowohl Arkaden des Stallhofes als auch die Ahnengalerie in Langen Gang. Sie waren somit unmittelbar in den Kontext von Turnier und Fest sowie dynast[ischer] Mneme eingebunden. Zum anderen wurden die Teilnehmer [der Turniere] in Turnierbüchern verzeichnet. Zuweilen wurden die Turnierbücher mit fiktiven Ahnen ergänzt, um die Genealogie des Hauses durch möglichst frühe Benennung aufzuwerten.“

Korsch, Repräsentation und Legitimation (2007), S. 258.

Die Praxis des Geschichtsklitterns hinsichtlich der Legitimation der Dynastie fand demnach in unterschiedlichen Medien Ausdruck und ist somit als eine reguläre Verhaltens- und Verständnispraxis der Zeit anzusehen.

⁷⁸⁹ Die Reihe der Ahnen wurde durch König Harderich von Sachsen (um 90 v. Chr.–um 68.n.Chr.) eröffnet und endete mit Christian I. Die Galerie wurde in Folge erweitert.

Dülberg/Oelsner, Stallhof (2009), S. 42.

⁷⁹⁰ Dieser und die folgenden Sätze beziehen sich auf die Angaben in:

<https://ruestkammer.skd.museum/ueber-uns/> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2022].

hölzerne Pferde nachweisen lassen⁷⁹¹, wird ein *Terminus Ante Quem* angesetzt, der – zumindest für einzelne Exponate – bereits im 16. Jahrhundert anzusiedeln ist⁷⁹². Borg erläutert unter Bezugnahme auf das Gemälde *Venus in der Schmiede des Vulkan* von Jan Breughel d. J. (1601–1678), das 1623 datiert, dass diese ersten Pferde wohl weniger als naturalistisch anzusehen waren, als vielmehr dem in Gemälde überlieferten Modell eines Pferdes folgen, dessen Beine eher wie Stöcke anmuten⁷⁹³ (Abb. 210). Durch die bereits vorgestellten zeitgenössischen und sogar früher datierenden Beispiele, wie die farbigen Pferde auf Schloss Ambras, die individuell gestalteten Tiere der *Cavalcata*, das hölzernen Reiterstandbild für Edward III. im Besitz Lord Lumleys sowie die *Condottiere*-Darstellungen in Venedig und Rüstkammerpferde auf Schloss Ambras oder in der *Arméria* wären naturalistische Pferde jedoch denkbar. Die Existenz neuer Pferde in London kann dennoch erst ab 1685–1690 im Rahmen der sogenannten „Line of Kings“ nachvollzogen werden⁷⁹⁴ (Abb. 209a und 209b). Mit der repräsentativen

⁷⁹¹ „However, in an inventory of 1660 a group of armours is listed as being in the Hall of the Lieutenant of the Tower, each one being upon a horse statue of wood'. Each armour is attributed to a specific person, and the list is as follows: Prince Henry, Henry VIII, Henry VII, Edward III, Charles I, Edward IV, Henry VI, the Earl of Leicester, Charles Brandon and William the Conqueror. In pre-Civil War inventories a similar group of mounted figures is given as being in the Green Gallery at Greenwich, and in all probably it was this which had found its way to the Tower by 1660. In an inventory of 1629, twelve such mounted figures are mentioned at Greenwich, but only three are identified by name– those of the earls of Shrewsbury, Kildare and Leicester. Only the last named is in the 1660 Tower list, which includes figures. They are presumably the ten 'Wooden horses with Statues of men mounted upon them, most of them armed with equipage for Horse' which were still at Greenwich in 1650. The precise date at which these Greenwich figures arrived at the Tower cannot be established. [...] The exact year is not, however, of crucial importance. It is more significant to ask whether or not the ten mounted figures recorded in 1660 represented the Line of Kings. The figures were not all royal, and apparently not arranged (or at least not listed) in chronological order. It also seems unlikely that the Lieutenant's Hall, the present Queen's House, would have been open to public view. The same ten figures occur in an inventory of 1675; in 1683 only nine are listed, including a horse without a rider. Thus, while this series of figures, which included several royal or presumed royal armours, gave birth to the idea of the Line of Kings, it does not seem to have been formally established and open to public view." Borg, *Heads and Horses* (1976), S. 318.

⁷⁹² „The dummies almost certainly came from Greenwich in the 1650s, and in this case there is a good chance that they include some or all of a group of eight wooden horses which are first recorded at Greenwich in the 1547 Inventory of Henry VIII's possessions." Ebd., S. 319.

⁷⁹³ Ebd.

⁷⁹⁴ „Whatever the reason, there is good evidence of a major reorganization of the equestrian figures in the Tower between 1685–90, after which the fully-fledged Line emerged. A series of new wooden horses was commissioned, from some of the best sculptors of the time, together with figures to represent the Kings themselves." Ebd.

Zurschaustellung und einem dynastisch-legitimierenden chronologischen Verlauf wird bei der Aufstellung der Rüstungen somit etwa 100 Jahre später als in den Habsburgerlanden und im Alten Reich auf lebensnahe Details geachtet, die den Betrachtern eine evokativ-veristische Wirkung vermitteln sollte. So werden die hölzernen Tiere individualisiert (Abb. 211a und Abb. 211b) und zugleich die Reiter mit Portraitzköpfen versehen⁷⁹⁵ (Abb. 212a und Abb. 212b) die einen lebendigen Eindruck des Dargestellten auslösen. Die Reiter erschienen so als gerüstete Ritter oder Feldherren und durch die individualisierten Holzköpfe, die aus offenen Helmvisieren herausblickten, überliefert sich der Anschein von realen Männern auf realen Pferden, die sich zu einer Kohorte versammelt haben und in Reihe Aufstellung nahmen. Durch Zeichnungen und Aquarelle, sowie durch einige überlieferte Pferde, kann dabei auch nachvollzogen werden, dass die Tiere in ihren Beinstellungen variierten und somit sowohl der Eindruck einer Dressur vermittelt, aber gleichzeitig im Zusammenspiel eine lebendige Bewegtheit in den statischen Objekten geschaffen wurde.

6.4.5 Zusammenfassende Betrachtung der Ergebnisse der Rüstkammeranalyse im Hinblick auf die Cavalcata

Betrachtet man nun die *Cavalcata* von Sabbioneta erneut vor dem Hintergrund der hier vorgestellten diversen Rüstkammerprojekte, lassen sich, trotz dem Mangel an realen Rüstungen, diverse Übereinstimmungen mit der Präsentation und Funktion von gerüsteten Ahnen vergleichen. Neben der genealogischen *Memoria* und Legitimation Vespasiano Gonzaga Colonnas als Erbe der Gonzaga durch die dynastische Linie könnte auch der Gedanke eines Rüstkammerprojektes nach Madrider, Dresdner oder Ambraser Modell vorgelegen haben⁷⁹⁶. Dabei sollten unbedingt die direkten Einflüsse Philipps II. von Spanien bedacht werden. Schließlich standen die beiden Freunde in

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ Der Gedanke wird bereits bei Heinrich angesprochen, die Marten paraphrasiert. [...] [E]s [mit dem Salone degli Cavalli] könne ein sogenannter ‚Heroischer Saal‘ beabsichtigt gewesen sein, der der ‚Heldenrüstkammer‘ Erzherzog Ferdinand II, im Schloß Ambras (um 1589) nacheifern sollte.“ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 61.

engem Kontakt. Demnach wäre es denkbar, dass bereits erste Ideen für die Weiterverwendung der spanischen Rüstungen Einfluss auf den Zyklus nahmen, der eine Versammlung von gerüsteten Ahnen darstellt. Mangels realer Schaustücke – Vespasiano Gonzaga Colonna hatte bereits zu seinem Vater keine persönliche Verbindung und Erbstücke der Linie Sabbioneta waren eventuell zerstreut oder auch im Besitz anderer Familienangehöriger, wie der Hauptlinie in Mantua, auf die er keinen Zugriff hatte – könnte er sich entschlossen haben, die zehn Reiter komplett aus polychrom gefasstem Holz herstellen zu lassen, damit sie in Rüstung auf Pferden erscheinen konnten. Der Fokus in Sabbioneta liegt somit nicht wie auf Schloss Ambras, in Dresden und später in London auf den Schaustücken selbst, sondern auf den hölzernen Figuren, die zu Schaustücken werden. Analog zur Bedeutung der Rüstung in Gemälden, wo sie den Träger auszeichnenden Charakter erhält, sind wohl auch die geschnittenen sabbionetanischen Rüstungen als den Träger ausweisendes Element zu verstehen. Es verschmelzen in den Figuren der *Cavalcata* Objekt und dessen Präsentationsfläche, die in den anderen Rüstkammern in Figur und Rüstung trennbar sind. Dennoch haben beide Varianten, ob als Einzelstücke oder im Verbund, erzählerischen und veristischen Anspruch. Sie scheinen Augenblicke im Leben der Repräsentierten wiederzugeben, die sich in militärischen Aktionen befinden. Sie erinnern an die Taten der Ahnen, auf deren Handeln sich die Existenz des jüngsten Gliedes stützt und sie lassen auch bereits Verstorbene präsent werden. Die Faktoren der *Memoria* der Ahnen, ihre Versammlung als dynastischer Zyklus und ihre Darstellung in individuellen Rüstungen sind allesamt in der *Cavalcata* zu finden. Im Zusammenspiel mit weiteren Objekten des Krieges und eventuell mit der Büste des dritten Herzogs von Alba, ergäbe sich für den *Salone degli cavalli* von Sabbioneta eine Präsentation vergleichbar mit den Rüstkammern.

Bereits anhand der Rüstkammern beschrieben, zeigt sich, dass Kunst weit über das Medium der Malerei hinaus reichte. Wie schon aufgezeigt, avancierten auch Materialien und Techniken, die heute ein Schattendasein als Objekte des Kunsthandwerks fristen, zu begehrten und bedeutenden Sammlungsstücken

der Kategorie der *Artificialia*⁷⁹⁷. Der Bereich der Plastik und Skulptur erfährt durch Rüstungen, als veristisch verstandenen Hüllen eines Menschen, eine Erweiterung. Dieses personalisierende Militaria- und Standesobjekt als dreidimensionales Medium wird für die Sammlungen der Fürsten entdeckt und hat, wie aufgezeigt, auch Einzug in Kirchen gehalten. Es scheint demnach nicht nur eine Darstellungsform gewesen zu sein, die von der Aristokratie verstanden, sondern in der Gesellschaft allgemein erkannt wurde. Die Frage, warum sich Vespasiano Gonzaga Colonna bei seinen dynastischen Zyklen, besonders bei der *Cavalcata*, für dreidimensionale Medien entschied, scheint eng mit den beschriebenen Prozessen der veristischen Darstellung von Personen verbunden zu sein. Die Bedeutung der Gattung Skulptur und die Zweitrangigkeit von Material oder die Frage ob eine Nachahmung weniger wertig war als ein Originalobjekt lassen sich auch im Manuskript des Traktats „Bedenken, wie eine Kunstkammer aufzurichten seyn möchte“ (1587)⁷⁹⁸ von Gabriel Kaltemarckt nachvollziehen. Der Zeichenlehrer Christians I. von Sachsen versuchte, sich mit diesem Traktat am Hof zu etablieren, als sein Schüler den Thron bestieg⁷⁹⁹. Diemer verweist zu Recht darauf, dass das Traktat nicht publiziert war, sondern lediglich als Manuskript vorlag, dennoch belegt es ein zeitgenössisches Interesse und eine Ansicht über Skulptur, die auch bei Vespasiano Gonzaga Colonna vorgeherrscht haben könnte, weswegen es an dieser Stelle herangezogen wird. So sortiert Kaltemarckt die Objekte einer idealen Kunstkammer nach drei Kategorien, wobei die Skulptur die erste bildet, der Gemälde nachgestellt werden und dann Naturalia folgen⁸⁰⁰. Auch für Spanien lässt sich belegen, dass das Fehlen von Skulpturen in vielen Sammlungen nicht mit einem Desinteresse an der Objektgruppe zusammenhängt, sondern damit, dass lange und kostspielige Transportwege zurückgelegt werden mussten oder Gegenstände erst gar nicht erst auf dem

⁷⁹⁷ Diemer/Diemer, Skulptur (2011), S. 201.

⁷⁹⁸ Damit entsteht das Traktat zwei Jahrzehnte vor demjenigen Karel van Manders („Schilder-Boeck“). Müller, *Renovatio artis saxoniae* (2018), S. 87.

⁷⁹⁹ Diemer/Diemer, Skulptur (2011), S. 203 und Müller, *Renovatio artis saxoniae* (2018), S. 92.

⁸⁰⁰ Müller, *Renovatio artis saxoniae* (2018), S. 93.

Markt zu erwerben waren⁸⁰¹, was sogar eher für eine hohe Einschätzung des Mediums an den Fundorten spricht⁸⁰². Kaltemarckt listet im Laufe auch Numismatika und Medaillen auf⁸⁰³, die scheinbar einer weiteren Kategorie zuzuordnen wären, was er allerdings nicht explizit benennt. Die *Memoria* verbindet Kaltemarckt mit der Anschaulichkeit von Objekten. So seien gemalte Bücher der *Memoria* zuträglicher als gedruckte⁸⁰⁴. Die Skulptur wird vom Flachrelief bis zur freistehenden Figur als gleichrangig angesehen⁸⁰⁵. Des Weiteren verweist Kaltemarckt darauf, dass Authentizität nicht zwangsläufig mit dem Originalstatus zusammenhängen muss, wenn der Markt Käufe oder das Umfeld Geschenke nicht ermöglichen⁸⁰⁶. In Kaltemarckts Augen stellen Repliken demnach einen vergleichbaren Wert zum Original dar⁸⁰⁷. Dieser Ansatz, wenn auch sicher nicht durch Kaltemarckt selbst an Vespasiano Gonzaga Colonna herangetragen, aber als Diskurs in Europa eventuell weiter verbreitet, würde für die *Cavalcata* den Weg ebnen, sie mit ihren nachgebildeten Rüstungen als Äquivalent zu Rüstkammerinszenierungen

⁸⁰¹ Helmstutler di Dio, *Sculpture Collections* (2008), S. 262.

⁸⁰² „Sculptures became status symbols and were an important component of the collections formed by the royal family, some humanists, and artists.“ Ebd.

⁸⁰³ Müller, *Renovatio artis saxoniae* (2018), S. 93.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 94.

⁸⁰⁵ „Nach den Medaglien sollen volgen. flache, hab / und ganz runde possirte, geschiczte, und ge- / gossene Bilder von Erden, Holcz, Wax / Gipps, Stein und Metal [...].“

Gutfleisch/Menzhausen, *Kunstammer* (1989), S. 12.

⁸⁰⁶ Müller, *Renovatio artis saxoniae* (2018), S. 96 und „Sintemal ansehnliche auch zuwei-/ len wol geringe Stücke an erzelten orthen, in / so hohem werdt gehalten, das es den unver- / ständigen dieser Künste fast lecherlich und schimpflich / zuhören. Derhalben solche Stück nicht mit gutem / willen aus den Pallästen, Sällen, Cammern, / Lustgerten. und KunstCammern. Verschendet oder /verkauft werden. Begert man dann an solchen / orthen, au vorgehendeverstörung etwas, so wirdt / selten das beste, sondern gemeinschlecht ding, oder / ist etwas gutes, doch gar wenig. und kaum eins / oder 2 stück geschickt, daher nicht leichtlich zu einer / mercklichen anzahl zu kommen, Dieweil / aberdurch die Künstler ein ser bequemer vor-/ theil erfunden. Das allerlei Statuas sysein // (43^r / 38^b) Stein, Metall, Holcz oder von anderer materia / auch so groß die Immer mögen, von Gipps stück-/ weise geformet, und von allerley materien ge- / gossen. und dermassen zugerichtet werden können, / das zwischen den rechten Originalen und den nach- / gegeossenen kein unerschidt zumercken, Als möchte / durch diß mittel one grosse unkosten. alle für -/ neme künstliche Statuas, antiqui und moderni / zu Florenzudn anderen orth in Italia. abgeformet, / und die Formen mit geringenkosten zu Wasser / bißher gen Dresden gebracht werden.“ Gutfleisch/Menzhausen, *Kunstammer* (1989), S. 28.

⁸⁰⁷ „Wann nu die Formen an die ortho dahin E.[uer] Churf.[ürstlich] / G.[naden] solche [Bildnisse] begern. gebracht, Alsdann können nach / E. Churf. G. wohlgefallen. in solche Formen von /Gipps und mancherlei materien, die auch am / Wetter halten mögen, Bilder gegossen werden, Das die / wie vorgemelt den Prinzipalstücken, gleich / sein werden.“ Ebd., S. 30.

einzuschätzen. Weder die günstigeren Ersatzstoffe noch der generelle Mangel von Originalen würden in der durch das Traktat von Kaltemarckt nachweislichen Ansicht eine Reduzierung des Wertes bedeuten. Da sich keinerlei Überlieferungen für eine Rüstkammer in Sabbioneta nachweisen lassen, sich aber auch keine Schriftquelle über eine dortig untergebrachte und als Leibrüstkammer ausgezeichnete Sammlung erhalten haben, erscheint der vorliegend vorgenommene Versuch, den Raum und die Objekte mit einer Rüstkammer gleichzusetzen, als logische Schlussfolgerung, um dem Zyklus im Palazzo Ducale einen Anschluss an zeitgenössische höfische Impulse zu verleihen. Freilich böte das *Castello* genug Raum für eine Rüstkammer, eine Loslösung vom *Appartamento*, das Vespasiano Gonzaga Colonna im *Palazzo Ducale* einrichtete, wäre aber wenig nachvollziehbar und für repräsentative Zwecke sinnvoller im Herrscherpalast verortet als im mutmaßlichen Frauenquartier. Anders als auf Schloss Ambras, wo sich die Kammern entfernt des Oberschlusses befanden, stellt der *Palazzo Ducale* bereits einen ausgelagerten Ort vom Schloss, also dem *Castello* dar. Zudem galt Ambras ja als Eigentum Philippine Welsers und das Unterschloss als das Refugium Ferdinand II. von Tirol. Für das Sabbionetanische *Castello* kann lediglich der Hinweis auf eine *Armeria* gefunden werden, deren Lokalisierung im kleinen Verbindungskorridor zwischen *Castello* und Gartenpalast auszumachen war. Die Größe und Position scheint eher auf ein Arsenal hinzudeuten, was auch Helmenstein bereits anspricht, wenn sie es als Munitionslager benennt⁸⁰⁸ (siehe Kapitel 3).

Anhand des späteren *Line of Kings*-Projektes in London lässt sich aufzeigen, dass die Idee der Legitimation durch eine Reihung von gerüsteten Reitern auch über das 16. Jahrhundert hinaus Bestand hat und sich über Europa verbreitet. Erst nach etwa 100 Jahren wird in London eine Schaurüstkammer geschaffen,

⁸⁰⁸ Zusätzlich zu Helmensteins Interpretation als Munitionslager: „Im Gegensatz zum Zeughaus wo Artillerieausstattung und –munition aufbewahrt wurden, befanden sich in der Rüstkammer Waffen für den Einzelkampf, Schutzbekleidung für Reiter und Roß sowie konventionelle Pferdeausrüstungen.“ Korsch, *Repräsentation und Legitimation* (2007), S. 258 und „Besonders die Geschütze, also Kanonen und Mörser, kamen nicht in den Rüstkammern, sondern landesfürstlichen Zeughäusern unter.“ Klatte, *Höfische Rüstkammern* (2017), S. 89.

die an die aus Spanien stammenden und innereuropäisch auftretenden Ideen angelehnt scheint. Im Gegenschluss ließe sich für die *Cavalcata* von Sabbioneta spekulieren, dass sie als frühes Beispiel einer dynastischen legitimierenden Versammlung von gerüsteten Reitern noch in einem anfänglichen Form- und Materialfindungsprozess entstand, bei dem mehr auf die Erscheinung als auf das Material Wert gelegt wurde, das sich gesellschaftlich allerdings nicht verbreitete, was eventuell auch mit der rasch eintretenden Bedeutungslosigkeit des Herzogtums Sabbioneta und seiner *Cavalcata* zusammenhängen könnte. Die *Cavalcata* von Sabbioneta geht mit ihrer Intention, gesehen im Kontext einer Rüstkammer, sowohl über die bei Kruft formulierten frühen Ansichten des „Säkularisierten Mausoleums“ als auch über die Idee Martens, die Heldenrüstkammer Ferdinands II. zum Vorbild für einen „Heroischen Saal“ anzunehmen, hinaus⁸⁰⁹. Die *Cavalcata* kann meines Erachtens als vollwertiger Umsetzungsversuch Vespasiano Gonzaga Colonnas angesehen werden, die adlige und Macht verkörpernde – maskuline – Familiengeschichte als Legitimation des Individuums abzubilden, bei dem die Ahnen durch ihr veristisches Erscheinungsbild geehrt und belastet werden. Mehr als die Versammlung von Kriegshelden steht hier der dynastische Ansatz im Sinne der Rüstkammerentstehung unter Philipp II. von Spanien und der Gedanken Karls V. im Bezug zur Kohorte stärker im Fokus als in der eigentlichen *Heldenrüstkammer* auf Ambras, wenn Vespasiano Gonzaga Colonna auch mit ersterem Projekt direkt in Verbindung zu bringen ist.

6.4.6 Exkurs: Das Ambraser Armamentarium Heroicum

Untrennbar verbunden mit der *Heldenrüstkammer* Ferdinands II. von Tirol ist ein Druckwerk des frühen 17. Jahrhunderts, welches jedoch noch in Folge publiziert und reproduziert wurde. Das sogenannte „Kriegs-Helden-Buch“⁸¹⁰

⁸⁰⁹ Siehe für die Zusammenstellung beider Aussagen: Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 61.

⁸¹⁰ Schrenck von Notzing, Schrenck von Notzing (2007), S. 542.

Nicht zu verwechseln mit dem Ambraser Heldenbuch, das eine Sammlung von Sagen darstellt, die bereits aus dem 12. und 13. Jahrhundert stammen und, beauftragt durch Kaiser Maximilian I., in einen Prachtkodex zusammengestellt wurden.

oder *Armamentarium*⁸¹¹ *Heroicum* (Abb. 213) erscheint erstmals 1601, die einzelnen Text- und Bildvorlagen sind hingegen bereits parallel zur Entstehung der Sammlung auf Schloss Ambras im ausgehenden 16. Jahrhundert begonnen worden. Urheber des Buches, das aus Viten und korrelierenden Abbildungen der beschriebenen Personen besteht, die in der *Heldenrüstkammer* durch Rüstzeug vertreten waren, ist Jakob Schrenck von Notzing (1539–1614). Der Vetter Philippine Welsers begab sich 1565 in die Dienste Erzherzog Ferdinands II. und hatte das Amt eines Sekretärs inne⁸¹². Er zeichnet verantwortlich für den Aufbau der Rüstkammer im Allgemeinen und die Erstellung des dazugehörigen umfangreichen Kataloges, der durch Kupferstiche bebildert wurde⁸¹³. Dabei konnte Schrenck von Notzing bereits auf einen Grundstock an Rüstungen zurückgreifen, den Ferdinand II. von Tirol in seiner Zeit als Statthalter in Böhmen angesammelt hatte. So gelangte unter anderem eine Sturmhaube Karls V. in Löwenkopfform in seine Sammlung, die 1541 ursprünglich als Geschenk seines Vaters Ferdinand I. für Karl V. durch Filippo Negroli (1510–1579) gefertigt worden war. Die eigentliche Fülle für die Ambraser *Heldenrüstkammer* versuchte der Erzherzog in Zusammenarbeit mit Schrenck von Notzing über Geschenke zu erhalten. Um den einzelnen ehemaligen Trägern diese für sie persönlich bedeutsame Stücke zu entlocken, musste ein Anreiz geschaffen werden. Als solcher diente das Buchprojekt des *Armamentariums*. Es scheint Ferdinand II. von Tirol demnach bewusst gewesen zu sein, dass es den Besitzern nicht genügen würde, in einer einmaligen Versammlung in einer Rüstkammer auf Schloss Ambras vereint und gehuldigt zu werden. Um bedeutende Stücke wie den Leibharnisch Moritz von Sachsens oder die Rüstung August von Sachsens zu erhalten, die jener in der Belagerung von Gotha trug⁸¹⁴, musste mehr angeboten werden. So wurde den ausgesendeten Bittschreiben an die Fürstenhöfe, Herzogenresidenzen und

⁸¹¹ Der Begriff des *Armamentariums* bezeichnete eigentlich einen realen Raum zur Aufbewahrung und Ausstellung von Rüstzeug. Hier findet er Übertrag in das Medium des Buches. Das Buch, das ein Abbild der Sammlung zeigt, wird zum *Armamentarium* stilisiert.

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Korsch, *Repräsentation und Legitimation* (2007), S. 261.

Königshäuser der Hinweis beigefügt, dass im Gegenzug zur Bereitstellung von Rüstzeug kostenfrei ein Exemplar des Buchprojektes *Armamentarium Heroicum* überstellt werden würde⁸¹⁵. Das Buch diene somit einem dreifachen Zweck. Zum einen stellt es einen Katalog zur realen Ausstellung dar. Des Weiteren konnte die Sammlung so einen weiten Bekanntheitsgrad erlangen. Dies war zunächst für Ferdinand II. von Tirol prestigeträchtig. Und zudem erlangten so die ehemaligen Besitzer auch eine europaweite Präsenz, die ihrem persönlichen Ruhm und der *Memoria* zuträglich waren.

Das *Armamentarium Heroicum* präsentiert ganzfigurig gestochene Darstellungen der in der Sammlung vertreten Persönlichkeiten in den überstellten Rüstungen und stellt diesen eine Kurzvita in Form eines historiografischen Kommentars zur Seite, der in Latein verfasst wurde⁸¹⁶. Die Kupferstiche zeigen die gerüsteten Feldherren dabei in Bogennischen, auf einem Sockel stehend, mit aufwändiger Verzierung der Architektur, die sie umgibt. In manchen Exemplaren hat sich im Sockel handschriftlich die Benennung der dargestellten Person überliefert. Auch bei unbeschrifteten Exemplaren war eine sichere Identifikation möglich, da die jeweils folgende Vita mit den Dargestellten behandelte. Für die Aufnahme und Reihenfolge im *Armamentarium Heroicum* war nicht der Materialwert oder die Größe des überstellten Objektes von Bedeutung. Viel wichtiger war die Stellung der Person⁸¹⁷.

Die Auflistung⁸¹⁸ beginnt mit den Kaisern und somit ranghöchsten Personen. Als erster ist *Albertus Primus, Romanorum Imperator*, also Albrecht V. Graf von Habsburg (1255–1308) erwähnt. Auf ihn folgt *Friedricus III. Pulcher, Romanorum Imperator* der mit Friedrich III. von Habsburg (1415–1493)

⁸¹⁵ Ebd.

⁸¹⁶ Ebd.

⁸¹⁷ „Bei der Auswahl der Objekte traten künstler[ische] und materielle Kategorien in den Hintergrund. Das vorrangige Kriterium war die histor[ische] Relevanz. In Analogie zu den *uomini famosi*-Zyklen der Renaissance wurde eine Galerie von herausragenden Potentaten und Feldherrn geschaffen, die Ferdinand selbst als „Ehrliche Gesellschaft“ bezeichnete. Die Kriegskunst wurde als Herrschaftstugend inszeniert. Der Fokus lag auf der Würdigung der Einzelpersönlichkeit und ließ nationale sowie religiöse Aspekte weitgehend unberücksichtigt.“ Ebd., S. 261f.

⁸¹⁸ Die Beschreibung erfolgt anhand des Faksimile-Nachdrucks aus dem Jahr 1981 in der Heidelberger Universität.

gleichzusetzen ist. An dritter Stelle wird *Rupertus, Romanorum Imperator, Comes Palatinus Rheni, Bavariae Dux* aufgeführt der als Ruprecht von Wittelsbach (1352–1410) zu identifizieren ist. Ihm wird *Maximilianus I, Romanorum Imperator, Malo, also* Maximilian I. nachgestellt, auf den *Carolus V. Austriacus, Romanorum Imperator, also* Kaiser Karl V. folgt. Nun wird *Solymanus, Turcum Imperator,* aufgelistet. Suleiman der Prächtige (um 1494–1566) wird in der ersten Kategorie, der der Kaiser, äquivalent zu den Herrschern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation aufgeführt. An siebter Stelle tritt *Ferdinandus I, Romanorum Imperator* hervor. Jener ist als Ferdinand I. von Habsburg zu identifizieren. Die Reihe der Kaiser wird durch *Maximilianus II, Romanorum Imperator, also* Maximilian II. von Habsburg geschlossen.

Im Anschluss wird die Liste der Könige angeführt⁸¹⁹. An zwölfter Stelle des Armamentarium befindet sich Philipp II. von Spanien. Mit dem Beinamen „Austriacus, Hispaniarum Rex“ wird der Blickwinkel der Zeitgenossen auf das Haus Habsburg und die nun bedeutsame österreichische Linie vor Augen geführt. An die Könige anschließend wird eine Vielzahl unterschiedlicher Adliger aufgeschlossen, die teilweise ohne Titel erscheinen, allerdings meist mit dem Rang des Herzogs versehen sind⁸²⁰. Für die vorliegende Arbeit sind unter

⁸¹⁹ Eröffnet wird die Reihe durch *Ferdinandus Catholicus, Arragonius Hispaniae Rex*, den die Geschichtsschreibung als Ferdinand II. von Aragón (1479–1516), auch der Katholische oder Ferdinand V. von Kastilien genannt, kennt. Ihm folgt die Nennung *Franciscus I. Valesius Franciae Rex, also* Franz I. von Valois (1494–1547). An elfter Position wird *Ludovicus, Hungariae et Bohemiae Rex* geehrt, der als Ludwig II. von Jagiello (1506–1526) zu identifizieren ist. Auf ihn folgt *Philippus II Austriacus, Hispaniarum Rex*. Ihm nachgestellt ist *Fridericus II, Daniae Rex* hinter dem sich Friedrich II. von Dänemark (1534–1588) verbirgt. Es folgt *Carolus IX Valesius, Galliarum Rex, demnach* Karl IX. von Valois (1550–1574). Nun wird der König von Polen *Stefanus Bathoreus* (1533–1586) unter *Stefanus Bathoreus, Poloniae Rex* aufgezählt.

⁸²⁰ Ohne Rang folgt auf die Könige der albanische Adelige *Gjergj Kastrioti* (1406–1468), der als *Georgius Castriotus dictus Scanderbeghus* gefasst wird. Ihm folgt *Philippus Bonus, Dux Burgundiae, also* Philipp der Gute (1396–1467). Erneut ohne Rang wird an achtzehnter Stelle des Armamentariums *Ferdinandus Consalvus de Corduba* vermerkt. Dieser übersetzt sich als *Gonzalo Fernández de Córdoba y Aguilar* (1453–1515) und war ein spanischer General, der aus andalusischem Adel stammte. Ihm folgt *Albertus III., Marchio Brandenburgensis Elector, also* Albrecht III. von Hohenzollern (1414–1486). An zwanzigster Stelle der Rangfolge wird *Fridericus, Comes Palatinus Rheni, Bavariae Dux* angeführt. Damit ist Friedrich I. der Siegreiche (1425–1476) gemeint, der die Titel Pfalzgraf und Kurfürst der Pfalz trug. Hinter der Latinisierung *Janus Maria Fregosius, Genuensis* verbirgt sich *Giano II. di Campofregoso* (1455–1529), der 43. Doge der Republik von Genua. Ohne Titel wird *Sigismundus Pandulphus*

Malatesta aufgelistet, Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1548), der als päpstlicher Vikar für die Regierung der 1300 in Besitz der Malatesta gekommenen Ländereien eingesetzt war und zudem als Condottiere tätig war. Ebenfalls als Condottiere berühmt war Federico da Montefeltro (1422–1482), der hier als Fridericus III. Felturis, Urbini Dux aufgeführt ist. Nach ihm widmet sich das Armamentarium Heroicum Fridericus Gonzaga, also Federico I. Gonzaga (1441–1484), auch Il Gobbo genannt, was auf ein buckliges Erscheinungsbild hindeuten wird. Er ist hier ungeachtet dieser körperlichen Konstitution aufgenommen und als bedeutender Feldherr seiner Zeit geehrt. Sigismundus, Archidux Austriae ist als Sigismund von Wittelsbach (1439–1505) zu übersetzen, ist ihm nachgeordnet. Auf diesen folgt erneut ein Mitglied aus der Dynastie der Gonzaga. Es handelt sich um (Gian)Francesco II. Gonzaga (1466–1519), der hier als Franciscus Gonzaga, Mantua Marchio geführt wird. An mittlerweile siebenundzwanzigster Position wird den Taten Vdalricus III., Wirtembergae Dux gedacht hinter dem sich Ulrich von Württemberg (1487–1550) verbirgt, der der erste protestantische Fürst seines Reiches war. Jenem folgt Matthaeus Langius, Archiepiscopus Salisburgensis der als Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540) zu identifizieren ist und in Salzburg als Fürstbischof wirkte. Nun folgt erneut ein italienischer Protagonist, der als Franciscus Maria Feltrius, Urbini Dux wiedergegeben wird. Es handelt sich dabei um Francesco Maria II. della Rovere (1549–1631), der der letzte Herzog von Urbino war und in der Mitte der 1560er Jahre am Hof Philipps II. von Spanien erzogen und ausgebildet wurde. An dreißigstem Rang wird Carolus Borbonius, Conestabilis Galliae vorgestellt bei dem es sich um Charles III. de Bourbon-Montpensier (1490–1527) handelt, der schlussendlich in Diensten Kaiser Karls V. stand. Johannes Medices, Florentinus, unverkennbar Giovanni de'Medici (1498–1526), folgt auf ihn. Jenem wiederum in Folge gestellt ist Philippus, Comes Palatinus Rheni, Bavariae Dux, also Philipp der Streitbare (1503–1548), der Pfalzgraf und Herzog von Pfalz-Neuburg war, was sich aus der Bezeichnung nicht eindeutig ableiten lässt. Auf ihn folgt sein Namensvetter Philippus, Landtgravius Hassiae, mit dessen simpel latinisiertem Titel natürlich Landgraf Philipp I. von Hessen (1504–1567) gemeint ist. Ihm folgt Guilielmus, Juliae Clivae et Montium Dux, der als Wilhelm V. (1516–1592) Herzog von Jülich-Kleve-Berg und Graf von Mark und Ravensberg zu identifizieren ist. An fünfunddreißigster Position folgt nun der berühmte genuesische Admiral Andrea Doria (1466–1560), der als Andreas Auria, Genuensis aufgeführt wird. Hinter der Latinisierung Annas Momorancius, Conestabilis Galliae verbirgt sich Anne de Montmorency (149–1567). Auf ihn folgt der dritte Herzog von Alba Fernando Álvarez de Toledo, der hier als Ferdinandus Toletanus, Albae Dux benannt ist. Der nächste Protagonist wird als Joachimus II., Elector et Marchio Brandenburgicus benannt und meint Joachim II. Hector von Hohenzollern. Danach wird der Wettiner Johann Friedrich I. von Sachsen (1503–1554) als Johannes Fridericus, Saxoniea Dux, Elector aufgeführt. Rang vierzig nimmt Christophorus, Wirtembergae Dux Quartus ein. Hiermit ist Christoph von Württemberg (1515–1568) gemeint. Als nächstes wird erneut ein Mitglied der Gonzaga aufgeführt. Es handelt sich dabei um Ferandus Gonzaga, Arriani Dux, hinter dem sich Ferrante I. Gonzaga verbirgt. Auf ihn folgt Johannes Jacobus Medices, Marchio Meliniani mit dem der Condottiere Gian Giacomo Medici (um 1495–1555), gemeint ist. Ihm nachgestellt ist der Wettiner Moritz von Sachsen (1521–1553), der hier als Mauritius, Saconiae Dux Elector bezeichnet ist. Als nächstes wird Petrus Ernestus, Comes Mansfeldius aufgeführt, der leicht als Peter Ernst I. Fürst von Mansfeld (1517–1604) zu identifizieren ist. Auf ihn folgt Alfonso II. d'Este (1533–1597), der als Alfonsus II., Ferrariae Dux benannt ist. Cosimo I. de'Medici (1519–1574) schließt sich unter der Bezeichnung Cosmus Mediced, Florentiae Dux an. An Position siebenundvierzig wird Ferdinand II. von Tirol selbst in die Reihe der Uomini Illustri eingereiht und mit Ferdinandus Archidux Austriae, Dux Burgundiae, Comes Tyrolis bezeichnet. Nach ihm wird Octavius Farnesius, Parmae Dux, also Ottavio Farnese (1524–1586) aufgelistet. Hinter ihm schließt als Philbertus Emanuel, Sabaudiae Dux Emanuel Philibert von Savoyen (1528–1580) an. Jenem folgend angereiht ist Marcus Antonius Cilumna, Connestabilis regni Neapolitani, der als Marcantonio Colonna (1535–1584) zu identifizieren ist. Für die vorliegende Studie erhält Position 51 des Armamentarium Heroicum die größte Bedeutung. Es handelt sich um die Abbildung und heroische Vita Vespasiano Gonzaga Colonnas, der hier als Vespasianus Gonzaga, Sabionedae Dux erwähnt wird. Ihm folgt Franciscus Momorancii, Dux Secundus, der als François de Montmorency, zweiter Herzog von Montmorency (1530–1579)

diesen Persönlichkeiten besonders Mitglieder der Familie Gonzaga zu nennen, wie Federico I. Gonzaga (1441–1484), (Gian)Francesco II. Gonzaga (1466–1519), Ferrante I. Gonzaga und an 51. Stelle des *Armamentarium Heroicum* werden Abbildung und Vita Vespasiano Gonzaga Colonnas präsentiert. Aber auch der dritte Herzog von Alba, als Unterstützer Vespasiano Gonzaga Colonnas, ist in die ehrwürdige Reihe der berühmten Feldherren aufgenommen. Je weiter das *Armamentarium Heroicum* voranschreitet, desto rangniedriger werden die präsentierten Persönlichkeiten, was allerdings nicht einhergeht mit einer Schmälerung ihrer Verdienste und militärischen Würdigung⁸²¹. So werden zu den herzoglichen *Condottieri* wie Sigismondo

zu entschlüsseln ist und die Ämter des Militärgouverneurs von Paris und Marschalls von Frankreich innehatte. Gefolgt wird er von Henricus Momorancius, Anvillae Dominus, der mit Henri I. de Montmorency (1534–1614), Herzog von Montmorency und Graf von Damville gleichzusetzen ist, der ebenfalls als Marschall und Connétable von Frankreich eingesetzt war. Mit Carolus, Archidux Austriae, ist Karl II. Franz von Innerösterreich (1540–1590) gemeint, der von 1564 bis zu seinem Tod Erzherzog von Österreich war und Innerösterreich regierte. Der Doge und Admiral Sebastianus Venerius, Venetiarum Dux, also Sebastiano Venier (ca. 1496–1578) folgt. Unter Johannes Austrius, der ohne weiteren Titel aufgeführt ist, versteht man Don Juan de Austria (1547–1578), den Befehlshaber der spanischen Flotte und Statthalter der spanischen Niederlande. Karl III. von Lothringen (1543–1608), Herzog von Lothringen und Mercœur ist als Carolus, Lotharingae Dux gefasst. Es folgt Joannis Casimirus, Comes Palatinus Rheni, der als der Wittelsbacher Johann Kasimir von Pfalz-Simmern (1543–1592) zu fassen ist. Alexander Farnese (1545–1592) ist mit Alexander Farnesius, Parmae Dux leicht zu identifizieren. Gleiches gilt für den als Henricus, Guise Dux benannten Henri de Guise (1550–1588). Schwieriger ist die folgende latinisierte Form. Carolus, Maynii Dux ist mit Charles II. de Lorraine-Guise (1554–1611) gleichzusetzen, der ab 1573 Herzog von Mayenne und Graf von Maine war. Gefolgt wird dieser von Matthias, Archidux Austriae, also Erzherzog Matthias von Österreich (1557–1619). Danach wird Ferdinandus, Bavariae Dux aufgeführt, der als Ferdinand von Bayern (1550–1608) leicht zu erkennen ist. Ebenso steht es um Erzherzog Maximilian III. von Österreich (1558–1618), der als Maximilianus, Archidux Austriae benannt ist. Im folgt Alberus, Archidux Austriae, also Albrecht VII. von Österreich (1559–1621).

⁸²¹ Ohne Titel wird Nicolaus IV Radzivil aufgeführt. Es handelt sich um den Kanzler und Landmarschall von Litauen, Mikołaj Radziwiłł Czarny (1515–1565). Ebenfalls ohne Nennung eines Titels wird Nicolaus III. Radzivil angeführt, der als Mikołaj Radziwiłł Rudy (1512–1584) zu übersetzen ist. Hinter Mauritius Auriacus, Nassoviae Comes verbirgt sich Fürst Moritz von Oranien (1567–1625), der Graf von Nassau-Dillenburg. Danach wird als Carolus Austriacus, Marchio Burgoviensis Karl Markgraf von Burgau (1560–1618) vorgestellt. Im folgt als Andreas, Cardinalis Austriacus Andreas von Österreich (1558–1600). Nur als Nicolaus Christophorus Radzivil bezeichnet folgt Mikołaj Krzysztof Radziwiłł (1549–1616), der anders als die vorherigen Familienmitglieder Radziwiłł nicht dem Calvinismus folgte, sondern ein Vertreter der Rekatholisierung war. Nach ihm wird Johannes Ziska, Bohemus aufgelistet, der als Jan Žižka von Trocnov (–1424), Heerführer der Hussiten bekannt ist. Titellos und doch eindeutig zu erkennen wird der Condottiere Bartholomeo Colleoni, als Bartholomaeus Coleo vorgestellt. Ihm folgt, ebenfalls ohne Titel Robertus Sanseverinus, der als Roberto Sanseverino d'Aragóna (1418–1487) bekannte Condottiere. Die latinisierte Form Eitelius Fridericus, Comes Zollerensis ist als Eitel Friedrich IV. von Hohenzollern (1545–1605) zu identifizieren. Der kaiserliche General Andreas von Sonnenberg (1472–1511) ist unter dem Namen Andreas Comes a

Sonnenberg leicht auszumachen. Ähnliches gilt für Fridericus, Comes a Furstenberg, der mit Friedrich II. von Fürstenberg (1496–1559) zu benennen ist. Der Soldat und Landknechtsführer, hier als Georgius a Freudsberg benannt, ist mit Georg von Frundsberg (1473–1528) gleichzusetzen. Ritter Ullrich von Schellenberg (1478–1549), der sowohl in Diensten der Kaiser Maximilian I. wie auch Karls V. stand, ist als Udalricus A Schellenberg, Eques aufgeführt. Ihm folgt Johannes Jaconus Trivultius, Mediolanensis, der als Gian Giacomo Trivulzio (1440/41 oder 1448–1518) als Heerführer Bekanntheit besaß. Hinter der Namensvariante Guilielmo, Baro a Rogendorf ist Wilhelm Freiherr von Roggendorf (1481–1541) verborgen, der als Befehlshaber im ersten sogenannten „österreichischen Türkenkrieg“ kämpfte. Auf ihn folgt Mehmedes Sokologli, Bassa Azemvizirius, der Pascha Mehmet Sokollu (um 1505–1579), der Militärbefehlshaber und Großwesir des Osmanischen Reiches war. Allesamt ohne Titel folgen nun Marcus Sitichius ab Alta Embs, der mit Ritter Marx Sittich I. von Ems (1466–1533) gleichzusetzen ist, sowie Jacobus ab Embs der wohl mit dem General Jakob von Ems (um 1512 nachvollziehbar) unter Maximilian I. von Habsburg und Ludwig XII. von Frankreich gegen die päpstlichen Truppen und Venedig kämpfte. Camillo Orsini (1492–1559) wird als Camillus Ursinus geführt und ihm folgend wird Antonius Leva vorgestellt, der Antonio de Leyva (1480–1536), Herzog von Terranuova, Graf von Monza, Fürst von Ascoli und Markgraf von Atella entspricht. Conradus a Bemelberg ist als der Landknechtsführer Konrad von Boyneburg d.Ä. (1494–1567) zu identifizieren. Alipandro Madruzzo (nachvollziehbar um 1447) aus einer Adelsfamilie im Trentino folgt als Alipandurs Madrutius, Baro Bretoni et Avi. Bei Sebastianus Schertelius wird die Lokalisierung a Burtenbach geführt. Es handelt sich um den Landsknechtsführer, Generalmarschall und Generalkapitän Sebastian Schertlin von Burtenbach (1496–1577). Auf ihn folgt Franz Kastelat (1480–1554), der als Franciscus Castellatus simpel zu identifizieren ist. Mit Melchior Michael, Venetus ist wohl der venezianische Senator, Schatzmeister und Inquisitor Melchior Michelei (1500–1599) [die Jahresangaben stammen aus <https://data.cerl.org/thesaurus/cnp01942790>. Es ist bewusst, dass diese Angaben zu einer Lebensdauer von 99 Jahren wahrscheinlich fehlerhaft sind] gemeint, auf den Kaspar von Frundsberg (1501–1536) als Casparus Freundsbergius folgt. Erneut wird ein Mitglied der Gonzaga aufgeführt. Es handelt sich um Carlo Gonzaga (1523–1555), der als Carolus Gonzaga, aber ohne Titel, aufgelistet ist. Petrus Strozza, Florentinus ist leicht als Piero Strozzi (1510–1558) auszumachen. Sfortia Pallavicinus benennt den Condottiere Sforza Pallavicino (1519–1585), der in venezianischen Diensten stand und Marchese von Cortemaggiore und Busseto war. Gabriel Serbellonius, Mediolanensis – Gabriel Serbelloni (1509–1580) –, der zeitweise in Diensten Philipps II. von Spanien stand, folgt. Danach ist der königlich-dänische Feldhauptmann Daniel Rantzau (1529–1569) als Daniel Ranzovius angesiedelt. Ihm nachgestellt ist Augustinus Barbadictus, Venetus, der als Agostino Barbarigo (1419–1501) zu identifizieren ist. An hundertster Stelle befindet sich die Nennung Franciscus Duodus, Venetus, Divi Marci Procurator hinter der sich der venezianische Admiral Francesco Duodo (1518–1592) verbirgt. Ebenfalls aus Venedig stammte Jacobus Superantius, Venetus der wohl mit dem Prokurator Jacopo Soranzo (1466–1551) gleichzusetzen ist, den auch Tintoretto mehrfach Porträtierte. Mit Cornelius Bentivolius, Bononiensis ist Cornelio Bentivoglio (1520–1585) gemeint. Ihm folgt ein Verwandter namens Guido Bentivolius, Bononiensis, der mit Guido Bentivoglio (1577–1566) gleichzusetzen ist. Die einhundertundvierte Persönlichkeit wird lediglich als Sfortia, Comes Sanctae Flora, aufgeführt und steht für Sforza I. Sforza (1520–1575), den Grafen von Santa Fiora. Ihm folgt General Cynthio Capisucchi (1525–1575), der als Cincius Capisuchius benannt ist. Unter Ascanius Corneus ist der umbrische Condottiere Ascanio della Corgna (1516–1571) anzunehmen. Wolf Dietrich von Hohenems (1508–1538), der als Heerführer unter Kaiser Karl V. diente, ist als Wolfgangus Theoderich ab Ems verzeichnet. Jacobus Malatesta ist die latinisierte Schreibweise für den Condottiere Giacomo Malatesta (1530–1600). Der Veroneser Condottiere Galeazzo Fregoso (bis etwa 1602) mit Galeatius Fregosius benannt. Mit dem Titel Baro ab Hohenlandspurg wird Lazarus Schwvendi aufgeführt, der als Lazarus von Schwendi, Reichsfreiherr von Hohenlandsberg (1522–1583) zu identifizieren ist. Ihm folgt Corolus, Baro a Zierotin. Dies benennt Karl d. Ä. von Žerotín (1564–1636). Nach ihm wird Johann Fernberger ab Aur aufgeführt der mit dem kaiserlichen Truppenführer Johann Fernberger von Aur (1511–1584) gleichzusetzen ist. Nicolaus Serinii,

Pandolfo Malatesta (1417–1548) oder Federico da Montefeltro (1422–1482) auch Bartholomeo Colleoni, Sforza Pallavicino (1519–1585), Ascanio della Corgna (1516–1571), Giacomo Malatesta (1530–1600), Galeazzo Fregoso (bis etwa 1602) sowie Astorre Baglioni (1526–1571) vorgestellt, der zudem als Festungsbaumeister bekannt ist. Wie bereits bei der Würdigung Suleimans des Prächtigen verdeutlichen auch die folgenden Beispiele, dass das *Amamentaruim Heroicum* nicht nur auf gleichgesinnte Streiter für den Glauben ausgerichtet war, sondern Verbündete wie Andersdenkende für ihre militärischen Erfolge hervorhob. Dies gilt für den osmanischen Pascha Mehmet Sokollu (um 1505–1579) ebenso wie für die litauische Familie Radziwiłł. Sowohl Mikołaj Radziwiłł Czarny (1515–1565) wie auch Mikołaj Radziwiłł Rudy (1512–1584), die beide einen Platz im *Armamentarium* haben, waren Vertreter und Förderer des Calvinismus. Ebenso ist die Aufnahme Ulrich von Württembergs (1487–1550) als protestantischem Herrscher zu beachten.

Während die Rüstkammer die einzelnen Rüstobjekte und die Bildnisse der Schenkenden vereinte und damit, trotz Rangunterschieden, in einer

Comes bezeichnet den Grafen Nikolaus IV. Šubić von Zrin (1508 oder 1518–1566). Nach ihm ist Andreas Teufel, Baro in Gundersdorf erwähnt. Es handelt sich um den aus dem Uradel stammenden Andreas Teuffel (1515–1592), der ab 1566 den Titel Freiherr zu Gundersdorf trug. Jacobus Hannibal, Comes ab Alto Amiso stand als Heerführer im Dienst des Kirchenstaates und des Hauses Habsburg. Es handelt sich um Jakob Hannibal I. von Hohenems (1530–1587). Der polnische Aristokrat, Berater und Kanzler Jan Zamoyski (1542–1605) ist als Johannes Zamoiski, Magnus Cancellius Poloniae aufgelistet. Nach ihm reiht sich Henricus Ranzovius an, der als Heinrich Rantzau (1526–1598) zu benennen ist und in dänischen Diensten stand. Der General in Diensten der Kaiser Karl V., Ferdinand I, Maximilian II. und Rudolf II., Hans Rueber, Freiherr zu Pixendorf, Grafenwörth und Sonnberg (1529–1584) ist als Johannes Rueberus, Baro in Bixendorf et Gravenverdt benannt. Als nächste Persönlichkeit wird Christophorus, Baro a Teuffenbach gelistet, der leicht als Christoph Teuffenbach (1528–1598) zu identifizieren ist. Auf ihn folgt Jodokus Josephus, Comes Turrianus, der als Graf Jodocus Joseph von Thurn-Valsassina zu benennen ist (nachvollziehbar um 1590) [1592 wurde sein Wappen z.B. im Stammbuch Kurfürst Friedrichs IV. von der Pfalz aufgeführt. Siehe: www.Heidicon.ub.uni-heidelberg.de/#/detail/20a8033c-44c7-a4ab-8a067fdabeb5]. Der Condottiere und Festungsbaumeister Astorre Baglioni (1526–1571) folgt als Astor Baleonius. Ferdinandus, Comes Nogarolius ist wohl mit dem Kämmerer Kaiser Maximilians II. Ferdinand Nogarola (um 1540–1590) gleichzusetzen. Ihm nachgestellt ist Christophorus Mondragonius der als Christobal Mondragon y Mercado (1514–1596) zu benennen ist. An Position einhundertvierundzwanzig wird Franciscus Verdugus gedacht. Es handelt sich dabei um Don Francisco Verdugo (1537–1595), der Marschall, Admiral und Statthalter der spanischen Krone in den spanischen Niederlanden war. Als letzter Feldherr des Ambraser Armamentarium Heroicum wird Johannes Baptista de Taxis erwähnt, der leicht als Johann Baptista von Taxis (1546–1588), der zunächst unter dem dritten Herzog von Alba diente und später Regimentsführer war.

gemeinsamen Kammer zu Helden stilisierte, zeigt die Reihung des Druckwerkes eine deutliche Graduierung. Freilich darf weder übersehen werden, dass auch die Heldenrüstkammer eine inszenierte Staffellung der Objekte besaß. Uns doch ergab sich dort ein Gesamteindruck eines Raums wohingegen ein Buch automatisch eine Abfolge beinhaltet. So wird es von Bedeutung gewesen sein wie weit vorne die Person im gebundenen Buch erschien. Bei 125 Persönlichkeiten rangiert Vespasiano Gonzaga Colonna mit Position 51 im oberen Mittelfeld. Trotz seiner herausragenden Leistungen auf dem Schlechtfeld, die ihn für die Sammlung und Aufnahme in das Buch qualifizieren, muss beachtet werden, dass dies gleichermaßen für alle aufgenommen Feldherren gilt. Was ihn jedoch exponiert und damit weiter nach vorne im Buch erscheinen lässt ist sein Titel als Herzog. Und dennoch ist dieses Buch ein weiterer Beleg, der verdeutlicht welche Selbstsicht Vespasiano Gonzaga Colonna von sich haben konnte und wie es ihm gelang durch diese Vernetzung mit Ferdinands II. Tirol eine Außensicht von sich zu propagieren. Die Vita Vespasiano Gonzaga Colonnas wird auf drei Seiten zusammengefasst. Der Text ist in Latein verfasst und fügt sich somit an die latinisierten Namen an. So gelingt Ferdinand II. von Tirol und Schrenck von Notzing gleich zweierlei. Zum einen erhält das Werk dadurch einen humanistisch-antikisierenden Anspruch, wie er bereits in den einzelnen Ahnenzyklen aufgezeigt wurde, die Bildung und Historie als Legitimation ausdrücken. Es ermöglicht zum anderen aber auch die Herstellung eines Werkes, das an allen Höfen Europas gelesen und verstanden werden konnte, ungeachtet dessen in welches Land und welchen Sprachraum das Exemplar versendet wurde. Die Vita beginnt mit einer Kurzbeschreibung Vespasiano Gonzaga Colonnas, in der seine Titel und seine Eltern benannt werden⁸²². Darauf folgen seine Erziehung unter der Ägide Giulia Gonzagas, seine Ehrenpagenzeit, in der sich sein Talent ausprägte, sowie

⁸²² „Vespasiano Gonzaga Herzog von Sabbioneta. VESPASIANO GONZAGA, Herzog von Sabbioneta und Minturno, Graf von Fondi, Fürst des Heiligen Römischen Reiches, von glanzvoller Herkunft, dessen Vater Luigi Gonzaga war, der wegen seiner unglaublichen Stärke Rodomonte genannt wurde und dessen Mutter Isabella Colonna, die Tochter Vespasianos war.“ [eigene Übersetzung] Schrenck von Notzing, Armamentarium (1601), S. 191.

seine Rückkehr nach Italien nebst erster Eheschließung⁸²³. Im Anschluss wird seine Begleitung Philipps II. von Spanien nach dessen Inthronisierung als König von Spanien aufgeführt⁸²⁴. Nach diesen eher höfischen Jahren beginnt sein militärischer Einsatz⁸²⁵. Erste Lobeskunden über sein militärisches Geschick erfolgen⁸²⁶. Um seine Leistungen zu untermauern, wird eine Anekdote eingefügt, die das Ereignis eines Festbanketts beschreibt und zum Zwecke der historischen Belastbarkeit herangezogen wird⁸²⁷. Erneut folgt die Benennung einer Schlacht und seines militärischen Geschicks sowie des von ihm unter Beweis gestellten Mutes⁸²⁸. Der nächste Satz legitimiert Vespasiano Gonzaga Colonna, da er belegt, dass der dritte Herzog von Alba ihn protegiert und für fähig erachtet, die italienischen Truppen zu führen sowie in den Kriegsrat gewählt zu werden⁸²⁹. Um diesen Ehren Taten folgen zu lassen, zählt Schrenck von Notzing diverse Kampfhandlungen und militärische Handlungen

⁸²³ „Bei seiner Tante Giulia Gonzaga wurde er bis zum vierzehnten Lebensjahr erzogen und nach Spanien, als einer der Ehrenpagen König Philipps, geschickt, (der damals Prinz war), wo sein großes, erfolgreiches Talent für die Zukunft hervortrat, nach drei Jahren kehrte er nach Italien zurück und heiratete die von höchstem Adel stammende und sehr reiche Spanierin Diana Cardona in Piacenza, die im Besitz vieler Ländereien in Sizilien war.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸²⁴ „Als etwas darauf, im Jahr 1549, ohne Todesfall, Philipp zum König ernannt wird, folgend auf seinen Vater Karl V., bricht Philipp nach Deutschland auf, bei dem er drei Jahre verweilt, mit der Veranstaltung militärischer Spiele, die zur Erheiterung des Prinzen abgehalten wurden, wo er mit höchsten Ehren teilnahm.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸²⁵ „Mit seiner Kraft und dem Drang nach Ruhm, gibt ihm Karl V., Kaiser, der ihn als wichtigen Militär zu schätzen weiß, vierhundert leichte Infanteristen und Ritter zum Kriege unter dem Regiment Ferdinand Gonzagas.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸²⁶ „In der Region Piemont gab er, gehorsam seinem Feldherren, Beweise seiner militärischen Fähigkeiten und erlangt binnen kurzem Berühmtheit und wird mit den großen Dingen betraut und weiß sich gut im Kriegsrat zu benehmen. Mit nur vier Regimentern griff er zweitausend Schweizer Pikeniere an, durchdrang die Front bis ins dritte Glied und sein Enthusiasmus als Kavallerieführer beflügelte seine Reiter, so dass sie einen großen Sieg davontrugen.“ [eigene Übersetzung] Ebd., S. 191f.

⁸²⁷ „Bezeugt wird dies [der grosse Sieg] durch Brisaccius, den höchsten französischen Feldherren; nachdem ein Waffenstillstand vereinbart wird, gibt dieser ein Bankett für Ferdinand und Vespasiano wird gelobt als eifriger Schüler des Mars, und erhält vor den versammelten Soldaten, beim Essen, sein eigenes Schwert zurück, das ihm in der Schlacht (in der er auch verletzt wurde) aus der Hand gefallen war und macht es ihm zum Geschenk.“ [eigene Übersetzung] Ebd., S. 192.

⁸²⁸ „Als Ulpianum und Ceva durch Belagerung bedrückt wurden, hat Vespasiano, in höchster Not, dort neue Truppen zusammengezogen und sie in die Städte verlegt, um die Besatzung zu verstärken und den Mut zu heben.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸²⁹ „Gerade hatte der Herzog von Alba das Piemont und Mailand verlassend, sich nach Neapel aufgemacht, wo er zum Krieg gegen Papst Paul IV. rüstete; dabei hatte er Vespasiano zum Anführer der Italienischen Truppen ernannt und wählte ihn in den Kriegsrat.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

Vespasiano Gonzaga Colonnas auf⁸³⁰. Auch seine fortifikatorischen Fähigkeiten werden angelegentlich eingebracht⁸³¹. Es folgt eine weitere Demonstration des Mutes als Militär und seiner unbedingten Willenskraft zu siegen⁸³². Nun wird das diplomatische Geschick Vespasiano Gonzaga Colonnas vorgestellt und seine sofortige Rückkehr an den spanischen Hof eingeleitet, wo er zum Anführer über die norditalienischen Infanteristen, hier dezidiert als Lombarden und Piemonteser benannt, ernannt wird⁸³³. Die Gründung Sabbionetas wird als erste Aktivität nach dem Kriegseinsatz erwähnt⁸³⁴. In Folge werden seine Abreise aus Italien und der Neubeginn in Spanien erläutert, wobei die Argumente, die Schrenck von Notzing anführt, weit entfernt von der Realität liegen. Während hier also die zu große Ruhe Sabbionetas für Vespasiano Gonzaga Colonna Anlass gewesen sein soll, um vorerst auszuwandern, werden die Trauer um eine Tochter und seine zweite Ehefrau sowie eine Großbaustelle stat einer ruhigen Landstadt weitaus bedeutendere Gründe gewesen sein, Sabbioneta den Rücken zu kehren. Ungeachtet dessen führt Schrenck von Notzing die fortifikatorischen Einsätze und die sich stetig steigenden politischen Ämter als Vizekönig von Navarra und später Valencia an⁸³⁵. Die

⁸³⁰ „Vespasiano brachte die Stadt Bacco, die an einem schwer einzunehmenden Ort gelegen war, und von tapferen Verteidigern bemannt war, in kurzer Zeit in seine Gewalt. So auch Anagni [i]ndem er mit großen Winden Belagerungsgeräte in die Höhe hob, und auf dem höchsten Bergen dauerhaft aufstellte. Der römische Graf Torquatus, der der Stadt vorstand, von den Ereignissen erschüttert, dass die Stadtmauern zerstört waren und der Weg zur Eroberung der Stadt offenbar wurde, verließ des Nachts mit Soldaten und fast allen Stadtbewohnern die Stadt. Schließlich, um Ostia einzunehmen, schlich er sich auf dem Weg an, an der Spitze einer Kriegsmacht und Kriegswaren; nahm die Stadt ein, um die Brücke über den Tiber zu sperren, griff die Zitadelle über mehrere Tage an und hinderte das Heer des Papstes, das sich am anderen Ufer sammelte, am Übertritt.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸³¹ „Danach befestigte er Nola rasch mit neuen Verteidigungswerken, damit es feindlichen Heeren als vor Angriffen geschützt erscheinen sollte.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸³² „Er rückte mit Reserven aus Alba auf die Stadt Civitatella zu, die vom Herzog von Guise belagert wurde, stellte sich den französischen Truppen zwei Mal zur Schlacht, die ihm zum Kampf bereit entgegentraten; Vespasiano verweigert den Kampf nicht, sondern drückt den Mut seiner Feinde [?] nieder, die zu Fuß den Rückmarsch antraten.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸³³ „Nachdem er Frieden mit dem Papst schloss, wird Vespasiano sofort zum spanischen Regenten gerufen, der in Belgien operiert [und] der ihn vor vielen Militärs zum Anführer der Lombardischen und Piemonteser Fußsoldaten ernennt.“ [eigene Übersetzung] Ebd., S. 192f.

⁸³⁴ „Am Ende des Krieges, als die Waffen der Franzosen und Spanier schweigen, kehrt er zurück und beginnt mit der Gründung von Sabbioneta.“ [eigene Übersetzung] Ebd., S. 193.

⁸³⁵ „Im Jahr 1568 geht er, der Ruhe überdrüssig, nach weiterem Ruhm strebend, nach Spanien, erneut erfolgreich tätig, was der König mit besonders großem Gefallen sieht, begibt sich frohen Mutes an die Front, um die aufrührerischen Mauren aus Spanien zu vertreiben, begibt sich nach (Neu) Cartagena mit großen spanischen Truppen und stellt innerhalb kürzester Zeit die

Rückkehr nach Sabbioneta wird mit dem angeschlagenen Gesundheitszustand Vespasiano Gonzaga Colonnas überliefert, was wohl der Wahrheit entspricht. Der Bau Sabbionetas wird erneut als ein Substitut angeführt, das eher als ein Zeitverreib für den Militär ohne Einsatz erscheint, der sich nun der Verschönerung seiner repräsentativen Orte hingibt⁸³⁶. Die Integrität und Leistungen, die Vespasiano Gonzaga Colonna für Philipp II. von Spanien aufbrachte, werden nun durch die Erhebung in den Stand der Ritter vom Goldenen Vlies belohnt und dem Leser wird bewusst gemacht, dass dies eine außerordentliche Ehrung der Persönlichkeit darstellt⁸³⁷. Als letzte Handlung erscheint die Pragueise zum Kaiserhof Rudolfs II.. Schrenck von Notzing berichtet dabei von den Beratertätigkeiten Vespasiano Gonzaga Colonnas sowie dem Ansehen, das er beim Kaiser genoss⁸³⁸. Nun schließt Schrenck von Notzing mit der Überlieferung des Todesdatums⁸³⁹. Die Vita endet mit einem Literaturhinweis, der Schrenck von Notzing als Quelle diente⁸⁴⁰.

Es ist auffällig, wie der Autor das gesamte Lebenswerk Vespasiano Gonzaga Colonnas in den Dienst der militärischen Errungenschaften und Siege in Schlachten, Belagerungen sowie militärische und diplomatische Ämter stellt. Der Bau Sabbionetas rückt in seiner Vita deutlich in den Hintergrund. Der

Befestigung und den Hafen wieder her. Er wird zum Vizekönig von Navarra erhoben und zum obersten Feldherren ernannt, zudem mit der Verwaltung der Provinz Gipuzkoa betraut, in Fonterabia und San Sebastian, Städte, die am Meer gelegen sind, befestigt er, er baut die uneinnehmbare Zitadelle von Pamplona. Die Halbinsel umgibt er mit Graben und Mauer, wie man sonst keine Befestigung in Spanien sehen kann. Danach wird er zum Vizekönig von Valencia mit höchster Redlichkeit und Klugheit.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸³⁶ „Wegen seiner schlechten Gesundheit kehrt er nach Italien zurück, gibt sich aber nicht dem Nichtstun hin, sondern kümmert sich um die Verschönerung und Befestigung der Stadt Sabbioneta und aller anderer Ländereien.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸³⁷ „Während er zu Hause verweilt, erhebt König Philipp Vespasiano zum Dank für seine großen Leistungen, die er für ihn getan hat, zum Ritter vom Orden des Goldenen Vlieses; eine Ehre, die nur Menschen von höchster Tugend, Geburt und Macht erlangten.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸³⁸ „Im Jahr 1588 begab er sich auf Philipps Geheiß nach Prag, wo er Kaiser Rudolf im Rat beisteht, wie man Maximilian, den Erzherzog und Bruder, gewählten polnischen Regenten, befreien könnte, und wie man Entscheidungen im Krieg und Kriegsbelange herbeiführt, der Kaiser belobigt ihn sehr und beschenkt ihn mit großen Geschenken und Freigiebigkeit.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸³⁹ „Nach Hause zurückgekehrt, alle Strapazen erdulnd, stirbt er in Sabbioneta am dritten Iden des März im Jahre 1591.“ [eigene Übersetzung] Ebd.

⁸⁴⁰ „Vid. Campana in hist Ducum Mantua, Possevinus in hist. Gonzag. Sansovino I 1. p. 563.“ Ebd.

Vespasiano Gonzaga Colonna, der im *Armamentarium Heroicum* propagiert wird, ist demnach, der Heldenrüstkammer entsprechend, der Feldherr. Damit zeigt das *Armamentarium* den gleichen Ansatz wie die *Heldenrüstkammer* selbst, in der die Objekte lediglich durch Miniaturenportraits der Besitzer an die Persönlichkeit gebunden wurden. Der ritterlich-militärische Aspekt überwiegt in beiden Medien.

Während in der *Heldenrüstkammer* jedoch Bild und Rüstung nebeneinander erschienen, gelingt im *Armanetarium Heroicum* die Verschmelzung des ehemaligen Besitzers und seines Objektes, da die Kupferstiche gerüstete Männer zeigen. Im Falle Vespasiano Gonzaga Colonnas (Abb. 214) präsentiert sich dieser in der reich dekorierten Architektur vor einer rundbogigen Nische. Er ist nach rechts gewandt und sein linkes Bein ist als Standbein nach vorne gerückt. Das Spielbein hingegen ist leicht angewinkelt in den Hintergrund versetzt. Neben dem rechten Fuß ist eine Lanze aufgestellt, die, im weiteren Verlauf zur Spitze hin von der rechten, gerüsteten Hand der Figur umgriffen wird. Der dazugehörige Arm ist angewinkelt vor die Brust erhoben. Die linke, auf Hüfthöhe gehaltene Hand trägt ebenfalls einen Panzerhandschuh und umfasst den Knauf des Schwertes, dessen Klinge nach hinten und leicht unten gerichtet erscheint. Zu Füßen liegt ein Helm mit geschlossenem Visier. Der Harnisch der Rüstung weist unterhalb des rechten Achselstücks einen Rüsthaken auf. Von rechts oben nach links unten verläuft eine Schärpe den Oberkörper umschlingend, die hinter dem Rücken weit von einem imaginären Wind aufgebläht wird und der eigentlich statischen Szene eine Agilität verleiht. Ebenfalls von einer heroischen, aber statischen Präsentation zeugt das Konterfei Vespasiano Gonzaga Colonnas. Es ist zu vermuten, dass es einem Miniaturportrait nachempfunden wurde, das aber eventuell seinerseits auf dem Gemälde aus dem Familienzyklus beruhte, der in Zusammenhang mit der *Galleria degli Antenati* entstand und nach Schloss Ambras überstellt wurde. Darauf deuten sowohl die kurzen Abstände der Mund- und Kinnpartie mit der Halskrause wie auch die prominente, scharf geschnittene Nase mit ihrem dezenten Höcker hin. Zudem sind die Augenform, ihr Abstand und die

Blickführung mit dem Gemälde in Einklang zu bringen. Lediglich die Haare am Kopf erscheinen länger und dadurch voluminöser zu sein, als im Gemälde. Der Bart hingegen erinnert in seiner kurzen Form wieder stärker an das Gemälde. Alles in allem lässt sich eine hohe Übereinstimmung in den Gesichtszügen feststellen. Die exakte Seitenverkehrtheit von Gemälde und Druck könnte ebenfalls darauf hinweisen, dass das Bildnis als Vorlage benutzt wurde, so dass sich für den Druck die Umwendung ergab.

Der Vergleich der dargestellten Rüstung im Stich mit dem halben Prunkharnisch im Wiener Kunsthistorischen Museum lässt eine absolute Deckungsgleichheit feststellen. Sowohl Panzerhandschuhe, wie Harnisch, Helm und Schenkel- sowie Kniestücke sind als das Objekt der Hofjagd- und Rüstkammer mit der Inventarnummer A 1209 zu identifizieren. Die um 1570 geschaffene Rüstung besteht aus blankem Eisen mit Ätzungen, die geschwärzt wurden sowie Vergoldungen und wird im Kunsthistorischen Museum mit einer italienischen Provenienz versehen. Auf Grund der Vormachtstellung der Mailänder Plattner ist diese Stadt als Herstellungsort anzunehmen⁸⁴¹.

Die Gestaltung der Rüstung ist dabei in blanke Eisenfelder eingeteilt, die durch die vergoldeten Abschnitte im Wechsel silbern wirken. Es wirkt so, als sei über die Rüstung ein Bänderwerk aus goldenen Brokatstreifen gelegt worden. Der Eindruck entsteht im Besonderen durch die floralen Flechtwerke, die durch die geschwärzte Ätzung auf goldenem Grund erscheinen. Die Abschlusskanten der einzelnen Rüstungsteile sind derart geschmückt, dass sie wie silberne Kordeln anmuten. Dieser Eindruck entsteht durch geschwärzte Tiefen auf dem blankpolierten Eisen. Es wäre sogar möglich, dass hier dieselbe Rüstung dargestellt wurde wie auf dem Gemälde, auf dem sich allerdings nur ein Anschnitt nachvollziehen lässt. Wie aus der Beschreibung der *Galleria degli Antenati* (siehe 6.1) bereits herauszulesen war, gleicht das Gemälde nicht der Form des dortigen Gipsreliefs, so dass es möglich wäre, dass das Gemälde,

⁸⁴¹ „[...] [T]he duchy [of Milan] had been one of the main continental centres of production of military and luxury arms since the Middle Ages. Charles V thus added Milan to the German and Flemish centres in his sphere of influence. Thenceforward the output of the Milanese centres was geared mainly to the Spanish royal household and the Spanish and Italian aristocracy in its service [...]”. Soler Del Campo, *Royal Armour* (2009), S. 34.

das sich im Bestand Ambras überliefert hat, erst später entstand und somit die Einschätzung um 1570 für die Rüstung auch auf das Gemälde zu beziehen sein könnte. Leider ist es anhand der Abbildungen nicht möglich, Rüstungselemente des gemalten Portraits en detail mit der originalen Rüstung bzw. dem Stich abzugleichen, um eine aussagekräftige Entscheidung fällen zu können. In jedem Fall aber sind alle Rüstungsteile im *Armamentarium Heroicum* mit den auffälligen Musterbändern wiedergegeben und auch die Form sowie die Gestaltung des Visieres des Helms mit Sichtschlitzen ist mit dem Originalobjekt deckungsgleich. Das Originalobjekt besitzt diese lediglich auf der rechten Seite. Im Kupferstich wird der Helm streng im Profil gezeigt, so dass die Seite mit den Sehschlitzen präsentiert wird.

So präzise die Details sind, so unausgewogen scheint die Gesamtkomposition. So steht die sonst unbewegt wirkende Figur im Widerspruch zum stark wehenden Wind, der lediglich die Schärpe tangiert. Perspektivische Ungenauigkeit ist ebenso am Helm wahrzunehmen, der aufrecht stehend erscheint, während ein schräggestelltes Halsansatzstück präsentiert wird, wie bei der geradezu in die Wandfläche zurückdrängenden Lanze. Die Stiche sind demnach nicht auf höchstem künstlerischen Niveau ausgeführt, der Finanzaufwand, der einem solchen Großwerk allerdings anhaftet, wird über jeden raumrealistischen Makel hinweggetragen und das Prestige der Ambraser Sammlung gemehrt haben. Allein die Detailtreue zu Person und Rüstung zeugt von einem hohen veristischen Anspruch, den Ferdinand II. von Tirol und Schrenck von Notzing vertraten. Wie in den Viten sollte der Feldherr bestmöglich und nachvollziehbar übermittelt werden und somit eine Ehrung zu Lebzeiten und *Memoria* für die Nachwelt geschaffen werden, die einer Rüstkammer als Erinnerungsort gleichkam. So kann das *Armamentarium Heroicum* als mobiler Würdigungs- und Erinnerungsort angesehen werden, der sogar über ganz Europa verbreitet wurde. Bei der genauen Betrachtung der im *Armamentarium Heroicum* und dadurch auch in der *Heldenrüstkammer* vertretenen Personen wird augenfällig, dass sich der Löwenanteil auf Persönlichkeiten der Gegenwart Ferdinands II. von Tirol bezieht. Auch die

Tatsache, dass die Persönlichkeiten zum Zeitpunkt der Überstellung ihrer Objekte zumeist noch lebten sowie der geschaffene Anreiz, ein Buchexemplar zu erhalten, spricht für die Adressierung an vorrangig lebende Personen. Im Hinblick auf die *Cavalcata* ist dieser Gedanke fruchtbar zu machen, stellte sich doch immerfort die Frage, warum Vespasiano Gonzaga Colonna noch zu Lebzeiten vereint mit seinen Ahnen dargestellt wurde. Wie Marten bereits vermutete, scheint die *Heldenrüstkammer* Ferdinands II. von Tirol vergleichbar⁸⁴², jedoch muss sie nicht als Vorbild anzusehen sein, sondern könnte Ausdruck des gleichen Diskurses sein, der Vespasiano Gonzaga Colonna ebenso wie Ferdinand II. von Tirol bewegte. Die *Cavalcata* scheint ein künstlerischer Ausdruck eines aufkommenden Verständnisses der Loslösung von einer ausschließlich posthumen *Memoria* zu sein. Hier konnte anhand von Objekten unterschiedlicher Epochen, auch der Gegenwart, ein Verschmelzen der Zeitebenen visualisiert werden. Die Gleichzeitigkeit der Ahnen mit der Gegenwart und den Gegenwärtigen vereint die einzelnen Personen und spricht, wie bereits bei den Ahnengalerien, dem lebenden Individuum Legitimation zu. So erscheint Martens Ansatz zu kurz gegriffen, wenn sie annimmt, dass der *Salone degli Cavalli* ein Heroensaal wie auf Schloss Ambras war. Dies ist gewiss seine innerste Funktion, doch ist die Umsetzung weitaus vielschichtiger und einem Ideal der Zeit nachfolgend – oder gar vorausseilend, kennen wir doch keine zweite derartige Umsetzung –, als einem konkreten Vorbild folgend. Die *Cavalcata* kann meines Erachtens nach als parallel zur *Heldenrüstkammer* erfolgreiches Rüstkammerprojekt angesehen werden und entstammt einer Zeit, in der ein Diskurs zu Ahnen, Memorialkult und persönlicher Legitimation verstärkt durch Rüstungen und Militaria zum Ausdruck gebracht wurde. Während der Fokus der Ambraser Heldenrüstkammer auf einen gesamteuropäischen Blick ausgerichtete war, sollte in Sabbioneta, ähnlich der Sammlung Philipps II. von Spanien eine dynastische Präsentation Grundlage für die Legitimation und *Memoria* sein.

⁸⁴² Der Gedanke wird bereits bei Heinrich angesprochen, die Marten paraphrasiert. „[...] [E]s [mit dem Salone degli Cavalli] könne ein sogenannter ‚Heroischer Saal‘ beabsichtigt gewesen sein, der der ‚Heldenrüstkammer‘ Erzherzog Ferdinand II, im Schloß Ambras (um 1589) nacheifern sollte.“ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 61.

7. Sechstes Kapitel: Ausgewählte Orte und Objekte im Stadtraum von Sabbioneta

Das Kapitel befasst sich mit den öffentlich zugänglichen, erhaltenen Objekten Sabbionetas und ihrem einstigen Eindruck auf die Bevölkerung, Besuchende und den Hof selbst. So wird zunächst auf die Säulenmonumente Sabbionetas eingegangen. Den Anfang macht die mittlerweile vertiefend erforschte sogenannte „Minervasäule“. Neben ihrem einstigen Standort soll auch ihr Material nachvollzogen werden, was zu neuen Schlüssen für die Provenienz der Bestandteile führt. Die Bezugnahme auf die umliegenden Herrschergebäude soll es ermöglichen, auch bei der Ermittlung der Funktion umfangreichere Bezüge zu schaffen, die die Säule in die Ortswahl einbinden und somit eine Wechselbeziehung von Säule und Ort aufzuzeigen, welche wiederum Aussagen zum Herrscher beinhaltet. Im Anschluss wird die zweite und bisher meist unberücksichtigte Säule Sabbionetas vorgestellt. Auf Grund der mangelnden Beforschung jener können lediglich Thesen über ihr einstiges Aussehen, ihren alten Standpunkt und ihre Funktion aufgestellt werden, diese Ergebnisse werden allerdings für das abschließende Kapitel 7 (siehe 8.2) von größter Wichtigkeit sein. Das Kapitel schließt mit der Bronze, die Leone Leoni für Vespasiano Gonzaga Colonna schuf. Zwar ist diese heute im Grabmal in der Incoronatenkirche verortet, worauf die Arbeit auch eingeht, zunächst soll jedoch ihre Erstaufstellung fokussiert werden, die den Herrscher sitzend und die Hand erhebend vor dem *Palazzo Ducale* manifestierte und die Grenze zwischen Stadtraum und Hof (*Palazzo Ducale*) versinnbildlichte: Zugleich vermittelte sie dem Betrachtenden den Typus des „Guten Fürsten“ in friedlicher, zugewandter Positur. Dieses eigenwillige Selbstbild Vespasiano Gonzaga Colonnas soll über Vergleiche von Aufträgen des Kaiserhofs Karls V. und Habsburger Vasallen vertiefend erörtert werden, um Einflüsse sowie eigene Entscheidungen bezüglich der Motivwahl verständlich zu machen.

7.1 Die sogenannte „Minervasäule“

Das bekanntere der beiden Säulenmonumente Sabbionetas wurde bereits vielfach in der Forschung behandelt. Jedoch ergaben sich in den letzten Jahren seit 2009 neue Untersuchungsergebnisse, die verdeutlichen, dass einige Interpretationen neu zu bewerten sind und sich neue Schlüsse ziehen lassen. Es ist zudem interessant, dass die Säule im 16. Jahrhundert nicht, wie heute, namentlich durch den Figureschmuck definiert wurde, weswegen sie in der vorliegenden Arbeit als sogenannte „Minervasäule“ benannt wird.

7.1.1 Die Verortung des Monumentes im Stadtbild und seine Funktionen

Die zu Zeiten Vespasiano Gonzaga Colonnas etwa doppelt so große *Piazza d'Armi* (Abb. 215), begrenzt durch das *Castello* im Westen, den *Gartenpalast* im Süden, und den *Corridor' Grande* im Osten, bildete das militärische Zentrum der Stadt. Angelegt wurde sie vermutlich als Paradeplatz, oder, wie Confurius schreibt, als Turnier- und Truppenübungsplatz⁸⁴³. So diente sie der Versammlung der Truppen und war umsäumt von der herrschaftlich-architektonischen Dominanz Vespasiano Gonzaga Colonnas. Unterstützung erfährt das militärische Moment durch eine Friesdekoration des Gartenpalastes, die einen Wechsel von Dachbalken, die als Löwen gestaltet sind, Stierschädeln und Schilden aufweist und mit Festons versehen ist. Das nicht gesäumte Platzende, das im Norden an die *Strada Giulia* – heute Via Vespasiano Gonzaga – stieß, die die Decumanusfunktion der Stadtanlage übernimmt, wurde durch ein Säulenmonument zeichenhaft besetzt. Kruft rekonstruierte 1964 den ursprünglichen Standort in die Straßenmitte der *Strada Giulia*⁸⁴⁴.

⁸⁴³ Confurius, Sabbioneta (1984), S. 113ff. [Ritterideal] und S. 146. Wulz übernimmt diesen Ansatz. Wulz, Galleria (2006), S. 21 und 136 [Fußnote 59].

Es gibt allerdings keine Quellen, die Turniere in Sabbioneta nachvollziehen lassen. Faroldi berichtet von Festspielen mit Wettkämpfen, an denen auch Vespasiano Gonzaga Colonna teilnahm, die allerdings in Bozzolo ausgetragen wurden. Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977), S. 58.

Natürlich besteht dennoch die Möglichkeit, dass dem Platz eine Funktion als Turnierplatz zugeordnet war, aber er nie so genutzt wurde.

⁸⁴⁴ Hierauf wird in Unterkapitel 8.2 weiter eingegangen.

Ende Juni 1584 findet die Errichtung der sogenannten „Minervasäule“ statt, die zu diesem Zeitpunkt allerdings namenlos ist. Die Stadtchronik de'Dondis überliefert für die Säule keinen Namen und erwähnt auch die Figur der Minerva nicht. In der Chronik nachzuvollziehen ist hingegen, die Zusammensetzung der Säule aus steinernen und Bronzegußelementen⁸⁴⁵. Affò schildert, dass als Künstler der Bronzen Andrea Cavalli zu benennen ist, der den Guss in der sabbionetanischen Münze ausführen ließ⁸⁴⁶. Über die genaue Lokalisierung im Piazzakontext allerdings geben die Texte keine Auskunft. Mit der vorauszusetzenden militärischen Funktion des Platzes, die noch Bekräftigung erfährt durch ein verstärktes repräsentatives Dekorationsprogramm der angrenzenden Gebäude⁸⁴⁷, wird deutlich, dass eine Positionierung in der Platzmitte, wie heute vorgenommen, unpraktikabel gewesen wäre. Durch die 1590 ausgeführte Anbringung des monumentalen Wappens an der Fassade des *Corridor' Grande* zur Piazza hin, wird der herzogliche Paradeplatz weiter ausgestaltet (Abb. 216). Helmenstein hebt zwei einstige „Fenstertüren“ hervor, die das Wappen flankierten. Die Funktion ist nicht vollends geklärt, doch könnten sie Hinweise auf eine einstige Freitreppe oder einen Balkon gewesen sein, die/der mit dem Wappen in Zusammenhang stand⁸⁴⁸. So könnte dies als Verkündigungsbalkon für Ansprachen an die Truppen geplant gewesen sein. Durch Stadtpläne und kartografische Verzeichnisse aus der Zeit des Barock war es möglich, den ehemaligen Standort des Säulenmonumentes mittig am

⁸⁴⁵ „Nota come a di 30 giugno 1587 fu messer in piede la colonna di marmore canelada con la bassa di bronzo et anco il capitello su la piazza del castello di Sabboneta.“ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 320.

⁸⁴⁶ „[...] aperto la zecca in vigor della facoltà ottenuta da'suoi maggiori di batter moneta, la cui direzione ebbe fra gli altri l'orefice Andrea Cavalli Sabbionetano, uomo eccellente nell'arte fusoria, come dimostrano il zoccolo, e il capitello di bronzo della colonna, che ancora vedesi eretta sulla piazza del castello.“ In einer Fußnote zum Sockel schreibt Affò weiter: „[...] Sul zoccolo dell'accenata colonna si legge ANDREAS CABALLVS FECIT MDLXXXIII.“ Affò, *Vita Vespasiano* (1780), S. 49 und Roffia, *La Colonna e Statua* (2012), S. 43 und 51.

⁸⁴⁷ Während der Gartenpalast in der Gestaltung seines hölzernen Dachstuhles von vorneherein militärische Motive aufzeigte – es handelt sich um Felder, die mit Schilden und Stierschädeln verziert sind –, erfuhr das Castello eine Aufwertung durch neue Türmabschlüsse. de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 334. Zudem wurde das Castello mit Kanonen bestückt. Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 74. Im Zusammenspiel mit den zahlreichen Ringeisen zum Anbinden von Pferden am Corridor Grande ergab sich dadurch ein Platz, der an drei Seiten mit militaristischen Zeichen bestückt war.

⁸⁴⁸ Helmenstein, *Holzgesimse* (2014), S. 44.

nördlichen Ende der Piazza nachzuweisen (Abb. 217a und Abb. 217b). Durch eine Postkarten-Fotografie, die etwa um die Jahrhundertwende oder in den 1910er Jahre anzusetzen ist und die auf youtube in eine filmische Bilderkollage⁸⁴⁹ eingebettet wurde, kann die Position sogar noch in einem Bilddokument nachvollzogen werden (Abb. 218). Die Karte ist mit „SABBIONETA – Piazza d’Armi e Via Giulia“ betitelt. Dadurch kann zum einen belegt werden, dass die Straße noch ihren originalen Namen besaß, der bereits in der Chronik besteht, und es ist gleichermaßen davon auszugehen, dass die Säule noch den einst angestammten Ort definiert. Eine zuvor vorgenommene Versetzung scheint nicht logisch, musste die Straße auch zuvor in der Residenzstadt funktionstüchtig gewesen sein, so dass ein Säulenmonument in ihrer Mitte hinderlich gewesen wäre.

Die Fotografie zeigt den Blick aus der Hauptstraße Richtung Osten und ist auch der Höhe der Piazza angesiedelt. An der rechten Bildkante ist die sogenannte *Minervasäule* abgebildet, die menschenumstanden am Straßenrand positioniert ist. Deutlich ist zu erkennen, dass die Blickrichtung der Minerva nicht auf die Straße gerichtet ist, sondern sie nach Süden, in den Platz hineinblickend, aufgestellt wurde. Die Fotografie lässt zudem das hohe Postament nachvollziehen, das die bronzene Basis überlebensgroß erhöht und die Säule damit insgesamt um etwa 2,5m hebt. Auch Tauber verwendet eine Abbildung einer Fotografie von 1931 (Abb. 219), die die gesamte Anlage des *Corridor’ Grande* nachvollziehen lässt und die sogenannte *Minervasäule* mit Blickrichtung Süden zeigt⁸⁵⁰. Damit widersprechen die Fotografien einem Aquarell des 18. Jahrhunderts (Abb. 220), bei dem die Minervafigur nach Norden blickt. Zusätzlich überliefert die Zeichnung aber eine ideale Darstellung, da die Figur noch unbestoßen, mit beiden Armen und aufgestützt auf eine Lanze, präsentiert wird. Das Aquarell scheint durch den enorm guten Zustand der antiken Spolie bereits Zweifel an der Richtigkeit aufkommen zu lassen. Diese werden verstärkt durch eine fiktive Betrachterposition. Das Bildprospekt wird links mit

⁸⁴⁹ Youtube, Sabbioneta in cartolina, von Fabrizio Castoldi, 09.07.2014, Minute 1:52 bis 2:08, <https://www.youtube.com/watch?v=NrAbPemK6jE> [zuletzt aufgerufen 12.4.2022].

⁸⁵⁰ Tauber, Idealstadtgründer (2018), S. 43.

Gebäuden der *Strada Giulia* eröffnet, die sich auf der südlichen Straßenseite befinden. An sie reiht sich der *Corridor' Grande* an und lässt durch seine Länge die Bildtiefe entstehen. Den Abschluss am Horizont bilden der Gartenpalast mit herrschaftlichen Turm und der *Corridor Piccolo* als Laufgang in Richtung *Castello*. Auf diesen folgt allerdings zunächst ein Triumphbogen mit Figurenschmuck. Nun zeigt sich eine kleine Freifläche, die durch ein von rechts in das Bildfeld hereinragendes Gebäude im Anschluss zu verdecken versucht wird. Dieses Gebäude muss, auf Grund der Pilastergliederung, das Theater sein. So wird in einem zweidimensionalen Prospekt eine beinahe 270°-Perspektive der Anlage wiedergegeben, die Gebäude, die hinter dem Betrachter liegen müssen, einbezieht. Sowohl der unrealistische Blickwinkel, wie die Darstellung eines Triumphbogens, der in Sabbioneta unbekannt ist – abgesehen von den Stadttoren, die allerdings im Westen und Osten liegen – werfen demnach berechnete Zweifel am Wahrheitsgehalt der Komposition auf, so dass die Ausrichtung der Minervafigur nach Norden ebenfalls die Folge einer Idealdarstellung ist, statt einer veristischen Abbildung der einstigen Aufstellungssituation. Unterstützung jedoch findet sich in einem undatierten Stadtplan des frühen bis mittleren 18. Jahrhunderts, der die Minervasäule in einer schematischen Zeichnung wiedergibt⁸⁵¹. Über zwei Stufen erhebt sich das Postament mit aufgesetzter Säule, die durch eine strichmännchenhafte menschliche Figur bekrönt wird. Die Figur scheint sich im Prozess des Schreitens zu befinden wobei ihr linkes Bein das Standbein, das rechte das Spielbein bildet. Der linke Arm ist neben dem Körper abgesenkt, der rechte Arm ist angewinkelt erhoben. Die sehr reduzierte Wiedergabe des Monuments könnte entweder die Ausrichtung nach Norden bekräftigen oder aber die Fehlerquelle für das Aquarell darstellen. So ist auf dem Stadtplan der *Corridor verso il Castello* mit drei Durchbrüchen eingezeichnet. Diese könnten im Aquarell als die Tore eines Triumphbogens fehlgedeutet worden sein. Ebenfalls durch die Stadtpläne nachzuvollziehen, bildet der einstige Standort der Säule, zusätzlich zu ihrer Randposition für die angrenzende Piazza, nahezu

⁸⁵¹ Stadtplan Sabbionetas. Archivio di Stato di Milano [ASMi], Militare parte antica busta 381, cartella 181, in: Pieper, Einführung (2019), S. 55.

das Zentrum der gesamten Stadtanlage aus. Forster sah in ihr dadurch die Betonung der Stadtmitte gleich eines antiken *Mundus*⁸⁵². Er sieht in den Antiken der Assemblage deutliche Bezüge zu Rom, der Heimat der Colonna, die auch namentlich durch eine Säule in Sabbioneta erinnert würden⁸⁵³. Zwanzig Jahre später schreibt Elam, dass der „*caput mundi*“ durch eine Säule, die mit einer Minerva bekrönt ist, hervorgehoben wird⁸⁵⁴. Confurius geht sogar noch weiter und schreibt zur Säule: „Als Signum humanistischem Denkens zeichnete sie die neue Stadt als Wiederverkörperung Roms, als ‚Nea Roma‘ aus. Der Piazza del Castello verlieh sie einen palatinartigen Charakter“⁸⁵⁵. So interessant diese Deutungen erschienen und auch heute noch eine basale Richtigkeit besitzen, sollte eine differenzierte Deutung der Assemblage erfolgen, um für die Säule freiere Funktionsinterpretationen anführen zu können, als es diese stereotypisierten Romvergleiche mit sich bringen. Zumal die Säule, wie erwähnt, zu Lebzeiten Vespasiano Gonzaga Colonnas nicht durch die Nennung der Minerva definiert war.

7.1.2 Die Säulenbestandteile, der Sacco di Roma und neue Untersuchungsergebnisse

Um der sogenannten „Minervasäule“ über ihre Position hinaus gerecht zu werden, gilt es die einzelnen Bestandteile, ihre Provenienz sowie neue Untersuchungsergebnisse zu berücksichtigen. Optisch lässt sich das Säulenmonument in fünf unterschiedliche Zonen teilen (Abb. 221). Die unterste bildet dabei das bereits erwähnte hohe Postament. Auf diesem liegt eine quadratische Plinthe auf, die wiederum von der bronzenen Säulenbasis überlagert wird. Über dieser erhebt sich ein kannelierter Säulenschaft. Auf diesem wiederum lagert das bronzene Kapitell. Über allem steht die Minervastatue. Sie zeigt eine im Kontrapost – rechtes Bein als Standbein, linkes als Spielbein – stehende Frauenfigur, deren Gewand an eine römische Stola erinnert. Der mantelartige Überwurf ist über den linken Unterarm gelegt, der nur

⁸⁵² Forster, Rocca Civitas (1969), S. 31.

⁸⁵³ Ebd.,

⁸⁵⁴ Elam, Sabbioneta (1989), S. 27.

⁸⁵⁵ Confurius, Sabbioneta (1984), 130.

mehr als Stumpf existiert. Der rechte Arm ist rechtwinklig vom Körper abgespreizt, gebeugt erhoben und ebenfalls bestoßen, so dass auch dieser Arm nur noch als Teilstück erhalten ist. Aus diesem Grund lässt sich nurmehr vermuten, dass Minerva mit dem für sie typischen Speer dargestellt war. Das Gesicht der Figur wirkt erstaunlich grob (Abb. 222a und Abb. 222b), lässt sich zu einem Großteil aber auf die Umwelteinflüsse beziehen. Das Haar ist mittig gescheitelt und wird in Wellen unter einen Helm geführt. Diesem ist eine Helmzier aufgesetzt, die sich hahnenkammartig von der Kopfmitte bis zum Hinterkopf erstreckt.

Wie aufgezeigt, sind bereits die Chronik und die Vita Affòs als Grundlagen für die Zusammensetzung einzelner Bestandteile des Säulenmonuments anzusehen. Sogar die Materialien Bronze und Marmor werden hier angegeben. Durch die ihr zugetane Funktion als Äquivalent eines antiken Mundus wird es für Forster evident, dass die Säule mit einer *Memoria* an das römische Geschlecht der Colonna konnotiert ist. Bei Elam wird die Minerva mit einer zusätzlichen dynastischen Aufgabe versehen. Sie sei angeblich durch Rodomonte Gonzaga im *Sacco di Roma* erbeutet worden⁸⁵⁶. Beide Denkmodelle, wenn auch auf die Säule hin formuliert, finden sich auch bei Confurius⁸⁵⁷. Jener verliert bei seiner Betrachtung des Monuments rasch aus den Augen, dass die heutige Aufstellung eine veränderte ist, und beschreibt und deutet dadurch fehlerhaft: „Als Emblem der Colonna, deren alter römischer Familie zu entstammen Vespasiano sich rühmen konnte, spezifiziert die Säule als den Archetypus Rom zum Zentrum des kaiserlichen Weltreichs, zum augusteischen und vergilischen Rom, zum Rom der Ghibellinen. Die Säule als Emblem der Colonna demonstriert auch ihre von Ariost immer wieder gerühmte Standhaftigkeit und Unbeugsamkeit, getreu ihrer Devise: „*FRANGAR NON*

⁸⁵⁶ Elam, Sabbioneta (1989), S. 27.

⁸⁵⁷ „Das funktionelle Schema der [Stadt]Anlage wird ergänzt durch einen ideologischen Überbau, der [...] getragen wird [...] von der römischen Säule mit der Minervastatue, die ursprünglich ein Hauptstraßenkreuz betonte, ähnlich der römischen Castrametation, und damit den uralten Ritus, die Stadt in ihrem „mundus“ im Kosmos zu verankern. Mit dieser Säule, die auch auf die alte römische Familie der Colonna anspielte und die von Vespasianos Vater aus Rom geraubt worden war, liegt Sabbioneta gleichsam auf einer ideellen Achse mit Rom.“ Confurius, Sabbioneta (1981), S. 692 und Kruft, Utopia (1989), S. 38.

FLECTAR“ (Ich werde brechen, nicht biegen). Mit ihrem pyramidalen Sockel erinnert die Säule auch an das Gonzaga-Emblem des von einem Diamanten gekrönten Olymp, das mit dem Labyrinthsymbol in engem Bezug steht⁸⁵⁸. Und auch Kruft tradiert den eindeutigen Rombezug der „Minervasäule“ sowie die römische Provenienz der Figur der Minerva, die durch *Rodomonte* Gonzaga im *Sacco di Roma* geraubt wurde⁸⁵⁹. Für die Autoren ergab sich aus diesen Interpretationen der logische Schluss, dass die sogenannte „Minervasäule“ mit Objekten aus Rom und durch den Raub durch den Vater mit einer Aussage ausgestattet war, die als Gonzaga-Colonna zu deuten war. Die Säulenassemlage vereinte demnach beide Dynastien und bildete das Zentrum der Stadt aus. Erst in jüngster Zeit trat eine Veränderung dieser Sichtweise in Kraft, die sich von der Beschaffungsgeschichte durch *Rodomonte* Gonzaga und der Provenienz der Handlungen im *Sacco di Roma* abgrenzt. So datiert Tauber die *Minerva* in die mittlere Kaiserzeit und definiert sie als aus griechischem Marmor gehauen⁸⁶⁰. Die Errichtung der Säule wird in einen Vergleich zur Aufstellung von Obeliskten durch Papst Sixtus V. (1521–1590) in Rom gestellt und die *Minerva* wird mit Blickrichtung auf die herzoglichen Baukörper als Symbol der „Arma und Litterae“ gedeutet⁸⁶¹. Tauber nimmt dabei Bezug auf Roffias Materialuntersuchungen⁸⁶², die in Folge vertieft behandelt werden sollen. Dazu wird in der vorliegenden Arbeit auf einen weiteren Aufsatz Roffias⁸⁶³ zurückgegriffen, der die Dokumentation und Interpretation der Untersuchungen am Säulenmonument ausführlich darstellt.

Die Materialanalyse ergibt, dass die Säule mit ionischem Aussehen aus einem hellen, lombardischen Sandstein aus Botticino besteht und 4,85 m misst⁸⁶⁴. Die *Minerva* hingegen ist wirklich aus Marmor gehauen. Dadurch ergeben sich erste Veränderungen im Vergleich zu den bisher präsentierten Einstufungen. Neben den Bronzeelementen ist somit auch der Säulenschaft ein frühneuzeitliches

⁸⁵⁸ Confurius, Sabbioneta (1984), S. 130f.

⁸⁵⁹ Kruft, Utopia (1989), S. 38.

⁸⁶⁰ Tauber, Idealstadtgründer (2018), S. 43.

⁸⁶¹ Ebd.,

⁸⁶² Roffia, Pallade Athena (2013), S. 79ff.

⁸⁶³ Roffia baut damit auf Studien von 2008 an auf. Roffia, La Colonna e Statua (2012), S. 33.

⁸⁶⁴ Ebd.,

Produkt, das, genau wie die Bronzeelemente, für dieses Säulenmonument angefertigt wurde⁸⁶⁵, und nur die *Minerva* ist eine antike Spolie. Die Untersuchungen zeigten aber auch, dass es sich bei der *Minerva* nicht um eine original-antike Fassung handelt, sondern eine Assemblage vorliegt. Damit ist vorauszuschicken, dass bereits im 16. Jahrhundert eine Restaurierung beziehungsweise das Zusammenfügen von Elementen, eventuell durch Cavalli oder Tommaso (um 1542–um 1606) und Giovanni Battista della Porta (um 1542–1597) durchgeführt wurde, die sich auch anderer Kunstwerken Vespasiano Gonzaga Colonnas annahmen⁸⁶⁶. Voneinander zu trennen sind der Kopf, Helmzier, der Körper und der rechte Arm sowie das sich abzeichnende Knie⁸⁶⁷. Dabei scheinen der Marmor für Kopf und Körper aus demselben Steinbruch zu stammen⁸⁶⁸. Der Arm jedoch setzt sich aus einer abweichenden Marmormischung zusammen⁸⁶⁹. Ebenfalls abweichend ist das Material für das Knie sowie die Helmzier⁸⁷⁰. Zusammengefügt wurden die Teile durch einen Stuckmörtel⁸⁷¹.

Aus den Untersuchungsergebnissen ergibt sich damit, dass für den Säulenschaft eine Provenienz aus dem *Sacco di Roma* vollkommen auszuschließen ist, da das Material viel zu jung und lokal ist. Bisher ließ sich kein Beleg finden, dass die *Minerva*, oder Bruchstücke, durch *Rodomonte* Gonzaga beim *Sacco di Roma* erbeutet wurden. Roffia vermutet daher, dass die Spolien aus einem der Antikenkäufe Vespasiano Gonzaga Colonnas stammen, die er um 1584 tätigte und die sich heute, wie bereits erwähnt, zu einem großen Teil in Mantua oder in anderen Sammlungen befinden⁸⁷².

Roffia schätzt das Säulenmonument für zu schwer ein, als dass man im 18. Jahrhundert einen Abtransport hätte durchführen wollen⁸⁷³, weswegen die Säule weiterhin am Rand der *Piazza d'Armi* verblieb. Vielleicht sollte die

⁸⁶⁵ Ebd.,

⁸⁶⁶ Ebd., S. 43.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 72.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 73.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Ebd., S. 74.

⁸⁷¹ Ebd.

⁸⁷² Ebd., S. 42.

⁸⁷³ Ebd., S. 44.

Platzausstattung, die ein solches Säulenmonument darstellt, für Staatsbesuche erhalten bleiben, um Gästen einen Eindruck der ehemaligen Residenzstadt zu bieten, der repräsentativ für die militärischen Verwalter nach der Herrschaft Vespasiano Gonzaga Colonnas war.

Die bereits erörterte Positionierung der Figur mit Blick zur Piazza – also nach Süden – wird von Roffia unterstützt. Sie sieht darin eine Blickverbindung zu den herzoglichen Bauten. Damit nimmt die Minerva, oder Athene, als Göttin der Künste, aber auch der Stadt, eine Beschützerfunktion für den Herzog ein⁸⁷⁴. Sie wird somit zur Patronin und vereint Planung, Bau und Fortbestand Sabbionetas⁸⁷⁵. Die Schutz- und Verteidigungsfunktion der Minerva wurde, wie die Rüstung zeigt, auch auf militärischer Ebene verstanden, weswegen sie sich als Ideal für den Parade- und Truppenversammlungsplatz erweist.

7.1.3 Der Stadtgründungsmythos und Rombezug

Die neuen Forschungsergebnisse haben Einwirkung auf die bisher tradierten Deutungen, da diese den Rombezug häufig auf die Provenienz der steinernen Bestandteile des Säulenmonumentes beziehen und eine unmittelbare Verbindung von Objekten mit dynastischen Bezügen Vespasiano Gonzaga Colonnas – sowohl zur Dynastie der Colonna, wie zu *Rodomonte* Gonzaga – herstellen. Dies kann nach den neuen Untersuchungsergebnissen so nicht mehr aufrechterhalten werden, stammen die Bestandteile der Säule nicht originär aus dem historischen Romkontext und sind nicht durch *Rodomonte* Gonzaga erbeutet worden. So kann die alte These nur weitergeführt werden, konstatiert man eine bewusste Geschichtsklitterung, die ungeachtet der Provenienz die Aussage der Zentrumsbetonung und das motivisch-ideelle Präsentieren der Familien Gonzaga und Colonna propagieren sollte. Interessant in diesem Bezug ist der Bericht des Chronisten de' Dondi, der dies nicht aufnimmt und auch bei Affò, der ja erstmalig bereits mit diversen Quellen arbeitet, lassen sich hierzu keine Informationen finden. Natürlich bedeutet all dies nicht, dass dynastische Bezüge oder Bezüge zum Stadtgründungsmythos

⁸⁷⁴ Ebd., S. 41.

⁸⁷⁵ Ebd., S. 42.

nicht von Vespasiano Gonzaga Colonna und seinen Zeitgenossen intendiert und verstanden wurden. Mit den neuen Informationen kann sogar angenommen werden, dass das Monument sogar weitaus präziser geplant wurde, als es bisher den Anschein hatte. So wurden nicht nur die Bronzegusselemente explizit für die Aufstellung in Sabbioneta konzipiert, sondern auch die Säule sowie die Zusammenstellung der Bestandteile der Minerva. Einhergehend ist demnach, dass die Form des Säulenmonuments absolut bewusst gewählt wurde und auf keine bereits bestehenden Bestandteile zurückgriff. Demnach kann das neu geschaffene Säulenmonument der *Piazza d'Armi* als symptomatisch für ganz Sabbioneta angesehen werden. Während Städte wie Mantua, aber auch Verona oder Florenz, nur punktuelle, ins mittelalterliche Stadtbild eindringende Rom-Bezüge inkorporieren konnten, gelang in Sabbioneta eine „Neugründung der Renaissance all'Antica“⁸⁷⁶. Der Topos „Rom“ sollte keine Konkurrenz mit dem realen Rom aufzeigen, sondern sollte eine Reverenz ausdrücken, die die jeweilige Stadt legitimierte⁸⁷⁷. Freilich kann die Positionierung im Stadtzentrum weiterhin als Betonung des *Mundus* aufgefasst werden. Darüber hinaus gilt es aber die spezifische frühneuzeitliche militärischen Funktionen, wie auch die ideelle Stadtschutzfunktion der Göttin zu berücksichtigen. Die Rom-Zitate werden durch Fresken des Theaters, aber besonders des *Gartenpalastes*⁸⁷⁸ aufgenommen und interagieren mit der antik anmutenden Säule. So zeugt bereits die Form des Säulenmonumentes für einen Antikenbezug, der durch die Minerva und die benachbarte Antikensammlung im *Corridor' Grande* zusätzlich programmatische Verankerung erfährt.

Genau diese Sammlung jedoch, die ja erst in den 1580er Jahren von Vespasiano Gonzaga Colonna aufgebaut wird, könnten auch für ein zeitgenössisches Verständnis gegenüber der Säule angeführt werden.

⁸⁷⁶ Stallmann, Sabbioneta (1997), S.13.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 17.

⁸⁷⁸ Der Gartenpalast besitzt einen Raum mit von Bernardino Campi geschaffenen Fresken des Circus Maximus und Circus Flaminius. Der Raum liegt im Piano Nobile des Gartenpalastes und ist von Westen kommend der zweite Saal in der Raumfolge.

Der bei Stallmann ausgeführte Ausschluss Venedigs als Vergleichsbeispiel für Rom-Bezüge⁸⁷⁹ scheint mir Chancen für neue Deutungsansätze im Keim zu ersticken. Es ist gerade der Blick nach Venedig, der eine neue Sicht auf Sabbioneta und die sogenannte „Minervasäule“ ermöglicht. Die historischen Bezüge zu Venedig für das Areal, auf dem Sabbioneta errichtet wurde, waren evident, gehörte das Land historisch gesehen doch zeitweise zur *Serenissima*. Ebenso wird in den späten 1580er Jahren Vespasiano Gonzaga Colonna zum Ehrenbürger Venedigs ernannt. Beziehungen der mantuanischen Gonzaga, wie auch Vespasiano Gonzaga Colonnas, sind durch den in Venedig lebenden Agenten Paolo Moro⁸⁸⁰ belegt. Es kann auch bereits vor der Venedigreise zumindest eine grobe Kenntnis von Venedig durch Vespasiano Gonzaga Colonna angenommen werden, die auf seiner hohen Bildung fußt. Somit könnten auch die Säulenmonumente der *Piazzetta* von *San Marco* (Abb. 223), die in unmittelbarer Nachbarschaft zum Dogenpalast errichtet sind, bekannt gewesen sein, deren Funktion die des Richtstättenorts⁸⁸¹ ist, wie Leis beschreibt⁸⁸². Wenn diese spezielle Funktion für die Piazza d'Armi auch unwahrscheinlich erscheint, liegt der *Palazzo Ducale* ja an der zweiten Platzanlage der Stadt, kann die Platzierung durch die Randständigkeit von Säulen eines Herrschergebäudes auch hier in Sabbioneta nachvollzogen werden. Die Randständigkeit der Säulen an der *Piazzetta* erinnert an die Verortung der sogenannten „Minervasäule“ am Platzrand in Sabbioneta. Der angrenzende Dogenpalast ist im Erdgeschoss mit einer Loggia versehen (Abb. 224), so dass sich, ähnlich wie durch den *Corridor' Grande* in Sabbioneta, ein überdachter öffentlicher Raum ausbildet, der in direktem

⁸⁷⁹ „Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß fast sämtliche italienische und auch einige europäische Städte Rom als ihren historischen Ursprung bezeichnen. Eine Ausnahme bildet Venedig; es sah sich als Zufluchtsort der Freiheit und Kultur, umgeben von Tyrannei.“, Ebd., S. 13.

⁸⁸⁰ Mittelsmann zwischen Mantua und Venedig bei den Arbeiten Tintoretts für den sogenannten Gonzaga-Zyklus. Syre, Gonzaga-Zyklus (2000), S. 16 und Sekretär für Vespasiano Gonzaga Colonna in Venedig. Affò, Vespasiano (1780), S. 97ff und 103f.

⁸⁸¹ Die Verbindung von Säulenmonument und Gerichtbarkeit wird bereits bei Haftmann thematisiert, der damit Geißelungsszenen Christi in Verbindung bringt und auch das Gemälde Piero della Francescas, das Teil des Studiolo Federico da Montefeltros war, und dessen Geißelsäule mit einer antiken Statue bekrönt ist. Haftmann, Säulenmonument (1939), S. 95.

⁸⁸² Leis, Piazzetta (2013), S. 147ff.

Verbund mit herrschaftlicher Repräsentation zu verstehen ist. Eventuell hatte die *Piazza d'Armi* eine zusätzliche Funktion inne, analog zum Areal des sogenannten *Broglia* in Venedig, das auf der *Piazzetta* vor dem Dogenpalast anzusiedeln ist⁸⁸³. Dort versammelten sich die Patrizier, um politische Gespräche zu führen und so auch Vorentscheidungen für Abstimmungen zu provozieren⁸⁸⁴. Auch dies kann für eine Residenzstadt mit absolutistischer Regierung wie Sabbioneta nicht direkt übertragen werden. Ein Ort für die *Nobilitas* der Stadt in Nähe des *Corridor' Grande* und der herzoglichen Bauten im Süden der Stadt jedoch muss nicht ausgeschlossen werden.

Mit dieser Öffnung für weitere Einflüsse und Motivationen bei der Gestaltung der *Piazza d'Armi* in Sabbioneta, werden auch Interpretationsansätze von Sölle für die italienische Piazza bedeutsam für Sabbioneta. Anders als Romzitate, präsentiert Sölle für die Piazza eine eigenständige Entwicklung, die im 15. und 16. Jahrhundert stattfand. So scheinen die ersten Illustrationen zu Vitruviusausgaben, die durch Fra Giocondo (1433–1515) 1511 veröffentlicht wurden, die italienische Piazza geprägt zu haben. Zehn Jahre später erschien in Mailand eine kommentierte Ausgabe von Cesare Cesariano (1475–1543), die „das Forum als zweigeschossige[n] Vierflügelbau interpretiert, der mit seinen eleganten Erdgeschossloggien einen Innenhof umschließt. Damit knüpft er typologisch an die Tradition kommunaler Bau- und Platzkomplexe an, die mittelalterlichen *broletti* Oberitaliens, und alludiert mit der Fassadendisposition zugleich auf einen Neubau, die 1492 weitgehend vollendete Loggia an der *Piazza dei Signori* in Verona (Abb. 225). Der Forumsplatz, [...], ist somit nichts anderes als ein antikes Exemplum in zeitgemäßem italienischen Gewand [...]“⁸⁸⁵. Damit soll verdeutlicht sein, dass die Antikenbezüge zwar weitestgehend auf die römische Antike und auch die Stadt Rom zurückzuführen sind, dass allerdings weitere Faktoren wie historische Entwicklungen und individuelle zeitgenössische Interpretationen antiker Texte Einfluss auf das Aussehen der frühneuzeitlichen Platzanlagen hatte. So erklärt sich auch

⁸⁸³ Ebd., S. 157ff.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 157.

⁸⁸⁵ Sölle, Piazza (2013), S. 101.

Haftmanns Satz, dass die Antike im 15. Jahrhundert in Italien bereits zum zeitgenössischen Hintergrundrepertoire der Künstler gehört⁸⁸⁶.

Zusammenfassend ist die Form eines Säulenmonumentes am Rande einer Piazza, das mit einer Antike bestückt ist, also weiterhin als städtebaulicher Rombezug zu verstehen. Es handelt sich dabei allerdings um eine Neukonzeption eines Vorbildes, das als Ergebnis eines zeitgeistlichen Verständnisses von der antiken Piazza oder eines Forums zu verstehen ist. Durch persönliche Aufenthalte Vespasiano Gonzaga Colonnas bei Papstaudienzen oder dem Besuch seiner Mutter Isabella Colonna, sind eigene Eindrücke von Rom vorauszusetzen. Gleichzeitig hätte sich, läge der *Piazza d'Armi* lediglich ein Romzitat zu Grunde, eine spezifischere Orientierung am historischen Vorbild abzeichnen müssen, wie es in Sabbioneta mehrfach durch Fresken nachzuweisen ist. Die Piazza scheint hier eher einem zeitgenössischen Ideal zu folgen, wie es auch in anderen Städten nachzuvollziehen ist. So sind Antiken auf Säulen ebenso für Florenz, Pavia, Verona oder Barletta nachzuweisen⁸⁸⁷. Diese Städte wählten sich mit den Monumenten allerdings Stadtpatrone, die als Figurrenschmuck auf den Säulen zur Schau gestellt wurden. Das ist für Sabbioneta mit seiner Minerva nicht der Fall. Neben den Antiken, die herzogliche Bauten schmückten, scheint die Minerva das einzige nicht originär-christliche Symbol der Stadt gewesen zu sein, das zudem weder in Wappen, Siegel oder auf die Münzen Auswirkung hatte. Sabbioneta wurde also nicht weitergehend mit der Figur der *Minerva* identifiziert.

Durch die zunehmende motivische Militarisierung der Piazza lässt sich die Minerva in diesen thematischen Kontext einbinden und die künstlerischen

⁸⁸⁶ „Im 15. Jahrhundert wurde Rom zur antiquarischen Forschungsstätte der archäologisch Interessierten, zu denen seit dem großen florentinischen Dreiverband Brunnelesco, Massaccio und Donatello alle Künstler einmütig gehörten. Nicht allein, daß sich so repräsentative Künstler der Zeit wie Alberti um eine neue *descriptio Urbis Romae* bemühten, nicht allein, daß nun eine strenge Beschäftigung mit der Antike einsetzt, um ihre kanonischen Formen erkenntnismäßig nutzbar zu machen, die immer wieder das Studium der römischen Monumente notwendig machte, das Bild der römischen Monumente, das Bild des antiken Rom gehört nun zum zeitgenössischen interessanten Hintergrund der Bilder des Quattrocento.“ Haftmann, *Säulenmonument* (1939), S. 103f.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 120.

Aspekte scheinen in den Hintergrund zu treten. Dies zeigt sich bereits in der Entscheidung aus diversen Bruchstücken eine Minerva zusammenzusetzen, deren künstlerischer Ausdruck nicht hochcharätig ist. Die Figur unterstreicht wohl lediglich eine Fokussierung des Platzes für militärische Verwendungen mit repräsentativem Charakter.

Die Betonung des Zentrums der Stadt, als Dreh- und Angelpunkt der konstruierten Stadt bleibt weiter bestehen. Auch der Gedanke, dass das Monument sprechend zu verstehen ist, als *Hommage* an die Familiendynastie der Colonna, kann weiterhin verfolgt werden, ist dies auch nicht belegbar und bietet die stylistische Form des Säulenmonuments bereits genug Grund, um den Platz theatrisch zu besetzen. Der Bezug zum *Sacco di Roma* und damit eine direkte Verbindung der Elemente mit *Rodomonte Gonzaga* sind als hinfällig zu bewerten. Aus diesem Grund muss man auch die Schlussfolgerung der Repräsentation der Familiennamen als nicht mehr gesichert ansehen. Dennoch kann in der Minerva als Göttin mit kriegerischem Bezug auch eine *Memoria* der Verdienste des *Condottiere Rodomonte Gonzaga* verborgen sein. Nur so ließe sich auch weiterhin die Aussage des geografischen Stadtzentrums unverändert als Ausdruck „Gonzaga-Colonna“ lesen. Mir ist es aber wichtig anzuführen, dass diese Deutung nicht das Ende einer Fragestellung nach Funktionen darstellt, sondern es durchaus möglich ist, dass das Säulenmonument auch weitere Aufgaben im städtischen Alltag gehabt haben könnte, die bisher vernachlässigt wurden. So sei die Blickrichtung auf den Gartenpalast nicht zu übersehen, mit der der Herrscher auch in seinem *Otium* als Herzog der „*arma e litterae*“ ausgewiesen wird. Weitere Funktionen könnten, wie in Venedig, mit besonderen Handlungen verbunden gewesen sein, die sich mit der städtischen Bevölkerung befassten, auch wenn darüber keine Überlieferungen für Sabbioneta erhalten sind. Allein durch den Bezug zum Schutz der Truppen und des Heerführers ist die Säule in jedem Fall weitaus stärker mit der Piazza und den umstehenden Herrschergebäuden verbunden, als es die Ausdeutung der reinen Mundusbetonung vermuten lässt.

Auf Grund der Beschreibung des Chronisten de'Dondi, der die Antike oder vermeintlich antiken Bestandteile nicht hervorhebt, jedoch die Bronzeelemente und deren Guß, möchte ich eine weitere Sichtweise in den Diskurs einbringen. So kann das Säulenmonument auch als Ehrung Vespasiano Gonzaga Colonnas verstanden werden, der es ermöglichte, dass ein so besonderes Unterfangen – der Bronzeguss war nicht nur teuer, sondern in seinen Ergebnissen auch nicht immer erfolgreich – in der idealen Residenz gelingen konnte. Damit würde das Monument zusätzlich durch seinen künstlerischen und monetären Anspruch eine Fama des Herzogs in sich tragen und in Form einer Agentenschaft, die die Zeit überdauert, ausdrücken. Hierdurch trifft die sogenannte „Minervasäule“ vielleicht sogar vorrangig eine Aussage über die Residenzstadt Sabbionata und ihren Herrscher, und weniger über Rom, das lediglich als Folie für eine zeitgerechte Interpretation der idealen Stadt diente. Unterstützen würde dies auch eine erweiterte Interpretation der Figur der Minerva. So scheint sie als Antike in einer christlich-frühneuzeitlichen Stadt, trotz des engen räumlichen Verbundes mit der Antikensammlung Vespasiano Gonzaga Colonnas, im Stadtbild aufzufallen. Die Minerva erfuhr, ähnlich des bereits erörterten Beispiels der Musen, ab dem Mittelalter neue Bedeutungen und Vermischungen von Personifikationen, um sie weiterhin annehmbar zu gestalten⁸⁸⁸. So existierte auch die Gleichsetzung der Minerva mit der Gottesmutter Maria⁸⁸⁹. Nachvollziehbar ist dies an einem 1512 entstandenen Gemälde (Abb. 226), wahrscheinlich gemalt von Francesco Francia (1447–1517), das zunächst im Castello von Ferrara Aufhängung erfuhr⁸⁹⁰ und Vespasiano Gonzaga Colonna durch seinen Aufenthalt beim Geleit Alfonsos II. d'Este Braut Barbara von Österreich eventuell sogar bekannt war. Heute befindet es sich in überarbeiteter Form in Dresden in der Gemäldegalerie⁸⁹¹. Dargestellt sind ein Mann und eine Frau in einer Landschaft. Während der männliche Akt mit Attributen des Meeresherrn

⁸⁸⁸ Vgl. auch Unterkapitel 6.1.4 zur Neuinterpretation der Musen.

⁸⁸⁹ Wittkower, *Allegorie und Wandel* (1984), S. 267.

⁸⁹⁰ Ebd.

⁸⁹¹ Ebd.

Poseidon/Neptun ausgestattet ist und sitzend den Blick zur Frau aufrichtet, steht diese in antikisierender Kleidung auf den Mann deutend neben ihm und blickt auf ihn herab. Die Dresdner Fassung lässt sie dabei einen Speer umfassen, während ein Stich des 18. Jahrhunderts die originale Fassung nachvollziehen lässt⁸⁹² (Abb. 227). Einst wurde die Frau mit einem Heiligenschein und einem Kreuzstab dargestellt⁸⁹³. Die Minerva ist hier demnach als sogenannte Minerva-Religio ausgeführt⁸⁹⁴. Der Mann ist auf Grund seiner Gesichtszüge und der Meereskonnotation als Andrea Doria (1466–1560) zu interpretieren, der im Entstehungsjahr des Gemäldes zum Admiral der Genueser Flotte ernannt wurde⁸⁹⁵. Mit dem Fingerzeig auf Andrea Doria stellt sie ihn unter ihren Schutz als Göttin des Sieges, aber auch als Inkunabel der christlichen Religion⁸⁹⁶ und verleiht dem männlichen Protagonisten die Qualität und Legitimation als herausragender Militär und Kämpfer für den christlichen Glauben.

Diese auch äußere Umwandlung der heidnischen Erscheinung in eine christliche lässt sich in Sabbioneta nicht aufzeigen. Dennoch sollte mehr Augenmerk auf ein christliches Rezeptionsverständnis der Minerva an sich gelegt werden, als dies bisher vorgenommen wurde. Das ferraresische Beispiel macht deutlich, dass unter den Zeitgenossen ein breiteres Interpretationsverständnis für die Minerva vorherrschte, als nur der Antikenbezug. Neben der Interpretation als Allegorie des Sieges scheint auch ein christlich-religiöses Verständnis existiert zu haben. Mit ihrer Blickrichtung auf die militärischen und herzoglichen Bauten außerhalb des Regierungsviertels könnte ein implizierter Fingerzeig auf den Herzog als christlichem Diener und auserwähltem Militär angenommen werden, der auch visuell unter dem Schutz der Minerva, im Sinne der Minerva-Religio, stand.

7.2 Die Säule auf der Piazza Maggior‘

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Ebd.

⁸⁹⁴ Ebd., S. 269.

⁸⁹⁵ Ebd., S. 268f.

⁸⁹⁶ Ebd., S. 269.

Neben der sogenannten „Minervasäule“ besaß Sabbioneta wohl bereits zur Herrschaft Vespasiano Gonzaga Colonnas ein weiteres Säulenmonument (Abb. 228). Dem heute mittig auf der *Piazza Ducale* positionierten Objekt kommt derzeit die Funktion der Ehrung gefallener Soldaten der modernen Kriege zu. Ähnlich der heutigen Aufstellung der sogenannten „Minervasäule“ wurde die Säule vor dem *Palazzo Ducale* auf einem Fundament aus Backsteinen errichtet. Darüber wurden aus großen Blöcken marmorne Stufen gesetzt. Die untere Stufe ist dabei höher als die folgende. Über der zweiten Stufe befindet sich eine quadratische, aber angeschrägte Marmorplinthe. Auf dieser wiederum ruht eine weitere Plinthe, die der ersten Treppenstufe in der Höhe ähnelt. Auf diesem Unterbau erhebt sich ein quadratischer, hochrechteckiger Sockel, der sowohl an seinem unteren wie am oberen Ende mit einem auskragenden Element versehen wurde, das als eine angeschrägte Plinthe erscheint und damit als Postament zu beschreiben sein könnte. Bereits aus diesem Aufbau lässt sich ablesen, dass es sich hierbei um eine Zusammenstellung von einzelnen Elementen handelt, die nicht nach klassischem Vorbild errichtet wurde. In den oberen zwei Dritteln des Sockels wurden Medaillons mit Inschriften eingelassen, die aus späterer Zeit datieren. Auf dem Sockel befindet sich eine weitere quadratische Plinthe, die nun den wirklichen Unterbau der Säule ausbildet. Die Basis ist mit Wülsten, Hohlkehle und Plättchen ausgestaltet und trägt eine glatte Säule. Sowohl die strukturlose Säule wie auch das Kapitell mit reduziertem Echinus und aufgelegtem Abakus mit leicht abgerücktem Halsring zeugen von einer Säule toskanischer Ordnung⁸⁹⁷. Die Säule wird heute am Übergang zum oberen Drittel von einem bronzenen Kranz verziert. Auf dem gestuften Abakus befindet sich eine steinerne Flamme. Bis auf einen schräg verlaufenden Bruch kurz unter dem Halsring ist der Säulenschaft in sehr gutem Zustand. Dennoch scheint das Monument, zumindest in seiner Grundform, alt zu sein. Die historische Überlieferungslage zum Monument ist sehr schlecht. Lediglich in einem auf die

⁸⁹⁷ Zeichnungen zu unterschiedlichen Säulenordnungen existierten z.B. im vierten Buch des Architekturtraktates von Sebastiano Serlio (1537). Schlimme/Holste/Niebaum, Bauwissen (2014), S. 134.

erste Hälfte des 18. Jahrhunderts geschätzten Stadtplan Sabbionetas (Abb. 229) wird die Säule auf der *Piazza Maggior* in einer vereinfachten Zeichnung⁸⁹⁸ wiedergegeben. Über zwei Stufen erhebt sich das Postament, auf dem eine Säule zu sehen ist, deren Bekrönung entweder das plinthenartige Kapitell darstellt oder eine schalenartige Form als Schmuck trägt. Ob die Säule im 16. Jahrhundert errichtet wurde oder ob sie gar mit einer Figur versehen war, bleibt weiterhin offen, die Zeichnung offenbart jedoch, dass der heutige Zustand nicht originär ist. Es ist jedoch anzunehmen, dass auch dieser Platz der Stadt eine Betonung erhielt. Somit sollte die Säule als Bestandteil der Stadtmöblierung Vespasiano Gonzaga Colonnas angesehen werden. Möglich wäre sogar eine Errichtung vor der chronistischen Betreuung durch de'Dondi, weswegen es keinen Beleg für sie in den üblich befragten Quellen gibt. Da die *Piazza Maggior* früher erschlossen wurde als der Rest der Stadt, könnte dies durchaus möglich sein.

Wohl ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts fotografiert, wie bereits die sogenannte „Minervasäule“, hat sich das Säulenmonument jedoch noch vor seiner modernen Überformung auf einer Postkarte⁸⁹⁹ überliefert (Abb. 230). Auf einem dreistufigen Unterbau war eine blockhafte Plinthe mit Postament errichtet. Darüber erhob sich die Säule. Ohne Medaillons, Kranz oder Flamme, präsentierte sich das Säulenmonument Anfangs des 20. Jahrhunderts. Die Fotografie enthüllt zusätzlich einen von der heutigen Verortung abweichenden Aufstellungsort.

7.2.1 Die vermutliche einstige Verortung und Funktion

Durch die Fotografie wird eine Aufstellung deutlich, die weiter östlich gelegen war als der heutige Standpunkt. Immernoch in der Mittelachse des *Palazzo Ducale*, jedoch über die in Nord-Süd-Richtung die Piazza querende Straße, stand das Säulenmonument vor der Stadtkirche.

⁸⁹⁸ Stadtplan Sabbionetas. Archivio di Stato di Milano [ASMi], Militare parte antica busta 381, cartella 181, in: Pieper, Einführung (2019), S. 55.

⁸⁹⁹ Die Beschriftung der Karte besagt: „Sabbioneta, Piazza e Palazzo Municipale“. Abgebildet sind neben der Piazza, dem Palazzo Ducale und der Säule einige, meist männliche Personen in dunkler Kleidung, die sich auf der Piazza befinden.

Auf Grund der fehlenden Belege kann weder geklärt werden, wie die Säule an dieser Stelle bestückt worden war, ob also ein religiöses oder ein an die Antike anknüpfendes Motiv gewählt worden sein könnte. Ebenso kann basierend auf der Darstellung des Stadtplans des 18. Jahrhunderts nicht ausgeschlossen sein, dass einst eine Schale die Bekrönung ausbildete. Des Weiteren kann nicht belegt werden, dass durch die Position der Säule im Fadenkreuz der Blickachsen Richtung Herrscherpalast und Stadtkirche als Geißelsäule prädestinierte. Es wäre jedoch möglich, da der Palazzo Ducale der Rechtsprechung diente und die Piazza Maggior' als Marktplatz fungierte, dass dies auch der Ort für einen Pranger oder eine Richtsäule sein konnte. Wahrscheinlich hingegen kann man ihre Position als gesichert ansehen. Es spricht einiges dafür, dass die Säule bis um 1900 an der im Stadtplan verzeichneten Stelle stand. Untermauert wird dies durch bereits herangezogenen Kartografien Sabbionetas, die auch die Verzeichnung eines nicht weiter definierten Monumentes an der exakten Stelle nachvollziehen lassen⁹⁰⁰.

Mit je einem Säulenmonument wären die beiden Platzanlagen Sabbionetas auch äquivalent betont worden, was ebenfalls dafür spricht, dass die Säule bereits aus der Residenzstadtzeit Sabbionetas unter Vespasiano Gonzaga Colonna stammt.

7.3. Die Bronze Leone Leonis

Als mediale Portraitdarstellung im öffentlichen Stadtraum wählte Vespasiano Gonzaga Colonna einen leicht lebensübergroßen Bronzeguss (Abb. 231). Es gelang ihm, den Auftrag an Leone Leoni zu vergeben⁹⁰¹. In Vasaris Vita zu

⁹⁰⁰ So z.B. auf dem Plan von Sabbioneta, datiert auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Abb.63 in: Archivio di Stato di Mantova [ASM], Mappe dei Comuni Censuari, b. 62 nach: Tomalio, *Al servizio del Re di Spagna* (1993), S. 152.

Auch ein Stadtplan aus dem Jahr 1854 belegt die Verortung der Säulenmonumente an anderer Stelle, als sie heute vorzufinden sind, und bestätigt den Standort der Fotografien. Archivio di Stato di Mantova [ASM], Mappe dei Comuni Censuari della provincia di Mantova, Mappa del Comune di Sabbioneta, cartella 25 in: Pieper, *Einführung* (2019), S. 66f.

⁹⁰¹ „E perchè un altro bel monumento ivi rimanesse, onde far noto, che per sua cura era Sabbioneta risorta, fece poi fondere dall'eccellente Cavalier Leone Leoni Aretino la propria statua sedente, e in atto d'alzar la destra, sembrano quasi comandare, che la novella città

Leone Leoni sind lediglich zwei Werke für Vespasiano Gonzaga Colonna benannt, wobei keines explizit den Begriff der Statue erhält⁹⁰². Über den Kontakt zwischen Künstler und Auftraggeber ist nichts bekannt. Ein Treffen der beiden Protagonisten mit Auftragsvergabe allerdings könnte bereits 1549 erfolgt sein, als Vespasiano Gonzaga Colonna und Leone Leoni, der im Auftrag Karls V. war, am Kaiserhof in Brüssel zusammentrafen. Wahrscheinlicher scheint allerdings ein Auftrag in den 1550er Jahren, da in diesem Zeitraum die Bauabsichten und Planungen des Regierungsbezirks von Sabbioneta liegen. Eine Möglichkeit dazu wäre ein Treffen in Mailand gewesen, wo Ferrante I. Gonzaga als Statthalter eingesetzt war, der ebenfalls eine Bronzeplastik bei Leoni in Auftrag gab⁹⁰³. Als einziges belastbares Dokument berichtet de'Dondi von der Aufstellung der Figur auf einem marmornen Sockel vor dem *Palazzo Ducale* von Sabbioneta am 21. Mai 1588⁹⁰⁴. Für einen weitaus früher erteilten Auftrag jedoch spräche die Handhaltung Vespasiano Gonzaga Colonnas, die eher auf die militärische Ansprachepraxis der „ad locutio“ hindeutet sowie seine Imprese mit dem Blitzbündel am Objekt, die er bereits vor anderen Ehrenzeichen führte, die auch in der *Camera degli Antenati* bereits identifizierende Aufgabe in seinem Bildnis besaß, wie aufgezeigt. Möglich wäre durch die humanistische Interpretation des Motivs allerdings auch ein Zeitpunkt nach der Erhebung in den Fürstenstand, die dem Motiv des guten Fürsten folgen würde, der neben militärischer Macht auch andere Werte präsentiert – hier versinnbildlicht durch ein aufgeschlagenes Buch und ruhendes Schwert. Grötz vermutet den Auftrag um 1570⁹⁰⁵, allerdings ohne die Gründe dafür genauer zu definieren. Mezzatesta versucht eine Einordnung auf Grund der Physiognomie des Dargestellten und schätzt den Zeitraum auf 1570–1576⁹⁰⁶. Da Vespasiano Gonzaga Colonna ohne den Orden der Ritter vom goldenen

s'innalzi, la quale su posta sulla piazza davanti al suo palazzo, ed ora sta nel suo mausoleo, come a suo luogo diremo.” Affò, Vita Vespasiano Gonzaga Colonna (1780), S. 46.

⁹⁰² “Al Signor Vespasiano Gonzaga ha fatto sopra un gran busto di bronzo il ritratto d'alua [des 3. Herzogs von Alba], quale ha posto nelle sue case.” Vasari, Leone Leoni (1568), S. 840.

⁹⁰³ Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 270.

⁹⁰⁴ Ebd., S. 271.

⁹⁰⁵ Grötz, Sabioneta (1993), S. 102.

⁹⁰⁶ Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 273.

Vlies dargestellt wurde, ist es aber mit Sicherheit anzunehmen, dass der Auftrag vor 1585 erfolgte⁹⁰⁷. Die Ausführung des Gusses scheint auf einen Zeitpunkt zurückzuführen zu sein, in dem die sabbionetanische Münze voll funktionsfähig war und auch, wie bereits erwähnt, für den Kanonenguss oder Elemente der sogenannten „Minervasäule“ verwendet wurde, so dass größere Objekte fraglos in Sabbioneta hergestellt werden konnten. Die Büste hebt sich durch ihre Größe und Qualität dennoch noch einmal deutlich von den anderen Gußprojekten ab. So ist es wahrscheinlich, dass Guss und Aufstellung in unmittelbarem Zusammenhang einzuschätzen sind. Dies würde auch bedeuten, dass zu den ersten frühneuzeitlichen italienischen Traktaten zum Bronzeguss von Cennino Cennini (Libro dell Arte, 1390), Porcellio de’Pandoni (De arte fuxoria, Mitte 15. Jahrhundert) sowie Leonardo da Vincis Notizen zum Guss des Pferdes für das Sforzadenkmal, auch die weiterentwickelten Studien Pomponius Gauricus (De Sculptura, 1504), Vannoccio Biringuccios (De la pirotechnia, 1540), Benvenuto Cellinis (I trattati dell’oreficeria e della scultura, 1565 verfasst, 1568 gedruckt) sowie Giorgio Vasaris (Della scultura, 1550/1568)⁹⁰⁸ bereits bekannte Grundlagen waren.

7.3.1 Die Aufstellungen

Anders als die Säulen im Stadtbild, deren Translokationen im Laufe der Zeit und unter temporär relevanten Aspekten erfolgten, zeichnet sich die Bronze Leonis dadurch aus, dass ihre zwei Aufstellungsorte in Sabbioneta beide auf den Willen Vespasiano Gonzaga Colonnas zurückzuführen sind.

7.3.1.1 Die Piazza Maggior‘

Die bei de’Dondi überlieferte Aufstellung bezieht sich auf die westliche Stirnseite der *Piazza Maggior‘*. De’Dondi erwähnt zu diesem Anlass weder veranstaltete Feierlichkeiten noch geladene Persönlichkeiten. Die Verortung jedoch ist recht deutlich formuliert, wenn er schreibt, dass sich die Bronze vor dem *Palazzo*

⁹⁰⁷ Bereits Mezzatesta weist darauf hin, dass alle Aufträge, Münzen, Monumentdekorationen oder Siegel, seit Verleihung mit dem Orden versehen werden. Ebd., S. 271.

⁹⁰⁸ Lein, Bronzegießen (2000), S. 14f.

Ducale auf einem marmornen Sockel links neben der Treppe des Palazzo befand⁹⁰⁹. Dadurch lässt sich der unmittelbare Bereich am Fuße der Treppe als Aufstellungsort rekonstruieren. Für die Beschreibung „links“ muss anzunehmen sein, dass dies aus dem Palazzo aus zu sehen ist und damit den Bereich rechts vor dem Palast meint. Evidenz lässt sich mangels in situ-Befunden nur durch den bereits für die Säulenmonumente herangezogenen Stadtplan des 18. Jahrhunderts herbeiführen. Freilich ist die schematische Darstellung ungenau und, im Vergleich zu den Säulen, kaum zu definieren (Abb. 232). Auf den ersten Blick scheint sich ein kugelbekrönter Kegel vor dem Palazzo zu befinden, der auf einem Postament errichtet wurde. Es wäre aber auch möglich, eine strichmännchenähnliche Sitzfigur abzuleiten, deren Kopf die Kugel darstellt. Unwahrscheinlich ist jedoch die Errichtung eines weiteren nicht bekannten Objektes an dieser Stelle. Durch den Stadtplan des 18. Jahrhunderts lässt sich auch nachvollziehen, dass die Ausführung Vespasiano Gonzaga Colonnas testamentarischer Anordnung zur Translokation der Figur auf sich warten ließ, obwohl die Arbeiten am steinernen Grabmonument rasch in Gang gesetzt worden waren und zwischen 1592 und 1594 ausgeführt wurden⁹¹⁰. Dies verdeutlicht erstmals auch den raschen Niedergang der Herrschaft Isabella und Luigi Carafas sowie die sich anbahnenden Probleme, die die Dynastie der Gonzaga in den Folgejahrzehnten trafen und die 1631 sogar zum Aussterben der Hauptlinie in Mantua führten. Der Zeitpunkt der Translokation lässt sich jedoch eingrenzen, da durch den Stadtplan ein Zeitpunkt definiert wird, der davor anzusetzen ist, ein Reisebericht eines gewissen Gian–Gerolamo Carli allerdings, der bei einer Inspektionsreise durch die Region im Juli 1775 auch Sabbioneta für die österreichische Krone sondiert, lässt die Bronze bereits im Grabmal nachvollziehen⁹¹¹. Noch detaillierter beschreibt Grötz die Translokation

⁹⁰⁹ „Nota come il di 21 maggio 1588 in Sabbioneta l'eccellentissimo signor duca fece mettere la sua statua di di bronzo sopra un pilone di marmore, nanti al suo palazzo in piazza al lato della scala di marmore così a man sinistra venendo fuori del palazzo.“ de'Dondi, *Diario* (1580–1600), S. 338.

⁹¹⁰ Grötz, *Sabbioneta* (1993), S. 102.

⁹¹¹ „Ivi [La Chiesa de'Serviti] a fin é un Deposito magnifico di marmi, e pictura dura. Sopra l'Urna è un Elmo di bronzo. Più sopra sto sedeati la Statua di Bronzo di Vespasiano Gonzaga, bella. Lattrolmente una Statuette di marmo, non so di della stessa mano, ma di mari.... Della Scuola

in einer Fußnote, leider ohne weitere Angaben der Quelle preiszugeben. Nach ihr veranlasste Giovanni delli Ponti, der Gouverneur von Sabbioneta, 1656 die Überführung⁹¹². Dies allerdings stünde im Widerspruch zum Stadtplan. So wird sich nur festhalten lassen, dass die Überführung nicht zeitnah in den 1590er Jahren vollzog, sondern erst verspätet, aber vor 1775.

7.3.1.2. Das Grabmal

Die Pläne zur Verlagerung der Bronze waren bereits akribisch in Vespasiano Gonzaga Colonnas Testament festgelegt. Die Erstellung des Testaments fand, überliefert durch de'Dondi, am 25. Februar 1591 statt, die Verlesung wenige Tage nach seinem Tod am 3. März des Jahres⁹¹³. Über den genauen Inhalt des Testamentes gibt hingegen die Vita Affòs zu Vespasiano Gonzaga Colonna Auskunft. Hier, in einem Abdruck, sind die Verfügungen erhalten, die Vespasiano Gonzaga Colonna für sein Grabmal anordnet und seiner Tochter Isabella die ordnungsgemäße Umsetzung auferlegt⁹¹⁴. Die Vita Faroldis schließt

di Michelangelo: rappresentano la Giustizia, e la Fortezza. Nello zoccolo della d[ett]a Statua di Bronzo: VESPASIANVS. GONZAGA. COLVMNA. Sotto al piedi sinistro LEO, lo che indica, che è essa del celebre Leone Aretino. Nell Piedi stallo di Marmo fino: VESPASIANVS D.G.DVX. SABLON.” Eigene Abschrift nach: Accademia Nazionale Virgiliana di Scieze Letter e Arti [ANV], Archivio Storico della Vecchia Accademia, Serie Segretaria, Busta 6, Documenti relativi all’abate Gio. Gerolamo Carli (ex buste 25), Fasc.1 Appunti e annotazioni varie dell’abate Gio. Gerolamo Carli riguardanti la storia di Mantova e argomenti Vari, cc. 79, o.S.

⁹¹² Grötz, Sabbioneta (1993), S. 121 [Fußnote 326].

⁹¹³ „Nota come in di 25 febraro 1591 l’eccellentissimo signor duca essendo agravato a morte fece testamento et dopo sigillatol’apresentò al signor Sebastiano Rolandi suo vicario generale con espressa commissione che esso non lo dovesse palesare sin dopo la sua morte. [...] Nota come il di 27 febraro 1591 giorno di mercoledì et primo di di Quaresima in Sabbioneta l’eccellentissimo et illustrissimo signor Vespasiano I duca di Sabbioneta morse nel suo palagio grande et nelli mezanini disopra dale vintiuna hore in circa e si tenne secreta detta sino al di 3 marzo di detto anno et giorno di domenica et subito il di seguente il signor Sebastiano Rolando vicario generale publicò il testamento nel palazzo sudetto, nel quale testamento vi si contenne fra le altre così molti legati che haveva atto verso de’suoi servitori.” de'Dondi, Diario 1580–1600 (1857), S. 379f.

⁹¹⁴ „[...] ed il mio corpo, quando piacerà a Sommo Iddio di separar l’anima da quello, io voglio, ordino, e commando, che sia seppellito nella Chiesa dell’Incoronata dell’Ordine de’Servi, con quella pompa funebre, la quale parera alla infrascritta mia Figliuola, ed Erede unitamente, nella qual Chiesa io ho eletto, ed eleggo la mia sepoltura, volendo, e comandando perciò che l’infrascritta mia Figliuola, ed Erede sia tenuta, ed obbligata far fare in detta Chiesa un sepolcro di marmo, nel quale s’abbia da ripore il mio cadavere, per la costruzione del quale, ed ornamento di esso lei sia tenuta, ed obbligata spendere scudi mille cinquecento, oltre le pietre necessarie per ornamento di detto sepolcro, le quali a questi di passati ho fatto condurre da Roma in questa Città; e frattanto che si farà detto sepolcro, voglio che il mio corpo sia deposto in essa Chiesa, volendo ancora che nel luogo di detto mio sepolcro sia portata la Statua mia di

damit, dass Luigi Carafa in Rom unterschiedliche Steine erwarb, damit das Grabmal errichtet und dekoriert werden konnte⁹¹⁵. Wie Grötz zutreffend anmerkt, ist nicht nachzuvollziehen, ob die Translokation auch bereits bei der Auftragsvergabe an Leoni konzipiert war⁹¹⁶. Der Plan entsteht aber noch zu Lebzeiten des ersten Herzogs von Sabbioneta. Neben bunten Stein- und Marmorarten wurde die Bronze mit zwei weiteren bronzenen Elementen gruppiert. Es handelt sich dabei um einen Helm mit Helmzier, der mittig unter der Sitzfigur positioniert ist und ein großes Wappenschild, das mittig über Vespasiano Gonzaga Colonnas Portraitplastik prangt (Abb. 233). Diese ergänzenden Elemente sowie die Grundkomposition des dreinischigen Grabmonumentes mit vorgelagerter Tumba gehen auf Giovanni Battista della Porta (1542–1597) zurück. Die flankierenden Nischen sind mit deutlich unterlebensgroßen weiblichen Figuren gefüllt. Es handelt sich um Personifikationen der Stärke, die mit einer Säule ausgezeichnet wird und der Gerechtigkeit, die ein Schwert und in der erhobenen Hand eventuell eine nicht erhaltene Waage hielt. Die Attribute sind heute nur noch rudimentär überliefert, wären allerdings einer *Giustizia*⁹¹⁷ zuzuordnen sein. Mit Stärke und Gerechtigkeit wären die Tugenden des einstigen Herrschers gut hervorgehoben.

bronzo, che di presente è sulla piazza di Sabbioneta; di piu voglio, ed ordino, che detta mia Figliuola, ed Erede sia tenuta, ed agravo a spendere in ornamento della Chiesa delli sudetti Frati, ed a decoro di essa, nella quale ho eletto la mia sepoltura, come di sopra, altri scudi duemila cinquecento. [...]”Affò, *Vita Vespasiano Gonzaga Colonna* (1780), S. 114–115.

⁹¹⁵ „Passò da questa vita all'altra il duca Vespasiano gli 26 febbraio 1591 in Sabbioneta, nel suo palazzo che fa prospettiva in piazza. E fu sepolto in un'urna a parte nela chiesa de'reverendi padri de'Servi intitolata Santa Maria Incoronata, dove don Luigi Caraffa fece venire da Roma bellissimi e finissimi marmi di varie qualità, co'quali è stato fatto un bellissimo deposito, essendovi una nichia con due colonne di marmo serpentino, in cui vi si ritrova la statua di bronzo di Vespasiano che si ritrovava in piazza avanti al suo palazzo, sopra un piedestallo di marmo, così lasciato per legato della traslazione della medesima nel suo deposito, fatto con grandissima architettura e bellezza, con l'iscrizione sotto alla statua Vespasianus Gonzaga dux Sablonetea, essendo morto il sodetto duca d'anni 59, mesi 2, giorni 20.” Faroldi in: Marani, *Vita Vespasiano* (1977), S. 78.

⁹¹⁶ Grötz, *Sabbioneta* (1993), S. 102.

⁹¹⁷ Der Auftrag ist durch ein Dokument, das an den „Cavaliere della Pora“ adressiert ist, belegt, das Marani heranzieht. Marani, *Mantova* (1965), S. 139. Zudem existiert ein Brief Scipione Gonzagas an den Herzog von Mantua über den Auftrag. Bertolotti, *Artisti* (1885), S. 75.

Bei der 1988 durchgeführten Graböffnung konnten mehrere Skelette aufgefunden werden⁹¹⁸. Dasjenige Vespasiano Gonzaga Colonnas, das sich durch den Orden der Ritter vom goldenen Vlies eindeutig zuordnen ließ, wurde dabei separat liegend gefunden, wohingegen ein Cluster diverse Überreste von männlichen und weiblichen Leichnamen daneben gruppiert aufwies. Durch forensische Untersuchungen konnten die Personen als die sterblichen Überreste eines heranwachsenden Mannes, der als Luigi Gonzaga gedeutet wird, identifiziert werden. Zudem konnten Überreste eines Babyleichnams gefunden werden, die als Giulia Gonzaga (der bei oder direkt nach der Geburt verstorbenen Tochter Vespasiano Gonzaga Colonnas) zu benennen sind. Des Weiteren waren die Knochen einer jungen Frau zu isolieren, in der Anna de Aragón y Folch de Cardona anzunehmen ist, sowie die Überreste eines älteren Mannes, der noch nicht klar zuzuordnen ist. Es wird vermutet, dass der männliche Ahn im Grab Vespasianos Großvater Lodovico Gonzaga sein könnte. Ungeachtet dessen ist evident, dass sich Vespasiano Gonzaga Colonna nicht nur ein Mausoleum mit der *Chiesa dell'Incoronata*, sondern auch eine Familiengruft schuf. Alle werden in diesem Grab vereint und sind somit, ohne namentliche Nennung, unter dem Grabmonument Vespasiano Gonzaga Colonnas vereint. Die Kirche besitzt keine offenkundigen Anzeichen, die darauf hinweisen würden, dass das Grab als Familiengruft fungiert. Lediglich nach der Graböffnung des späten 20. Jahrhunderts wurde ein Hinweis angebracht.

7.3.2 Die Sitzfigur

Nachdem die beiden Aufstellungskontexte der Bronze Vespasiano Gonzaga Colonnas aufgezeigt wurden, erfolgt die Beschreibung des Objektes der eigentümlichen Sitzfigur.

⁹¹⁸ Mallegni/Bartoli, *Spoglie Mortali* (2013), S. 17ff. und Bedini, *Altri Individui* (2013) S. 35ff.

Dank eines Gipsabgusses der Figur, der im *Palazzo Ducale* ausgestellt wird, kann die Komposition allansichtig, ähnlich wie in der Erstaufstellung vor dem Palazzo, nachvollzogen werden, wohingegen die Materialität durch das Original im Grabmonument vermittelt wird. Ob die Farbgebung der Bronze bereits bei der Aufstellung eine dunkle Färbung besaß oder im Sonnenlicht einen goldenen Schimmer aufwies, ist nicht bekannt.

Es zeigt sich, dass, anders als bei der freien Aufstellung zu erwarten war, die Figur zwar allansichtig geschaffen wurde, die Details hingegen deutlich auf eine Schauseite in der Front hinweisen, was eine Absprache mit Leone Leoni bezüglich einer späteren Verlagerung möglich erscheinen lässt.

Vespasiano Gonzaga Colonna präsentiert sich dem Betrachteren auf einem blockhaften, geschwungenen Stuhl mit Löwentatzen sitzend, die rechte Hand ist auf Brusthöhe erhoben, der Arm dabei gerade nach vorne ausgestreckt (Abb. 234). Die linke Hand umgreift ein aufgeschlagenes Buch, das er auf seinem Schoß über den linken Oberschenkel ausgebreitet hat. Die Füße sind leicht hintereinander versetzt angeordnet, so dass sich, trotz Sitzmotiv, eine Bewegtheit ausdrückt. Der rechte Fuß ist unter die Körpermitte zurückgestellt, was das Knie gesenkt und den Oberschenkel nach vorne abfallend erscheinen lässt. Das Gewicht liegt auf dem Vorderfuß, die Ferse ist angehoben. Das linke Bein hingegen ist in der Oberschenkelstellung waagrecht. Der Unterschenkel steht nahezu rechtwinklig dazu. Der Fuß wird nach vorne abgesenkt und steht auf einem felsenartigen Unterbau, der lediglich an dieser Stelle ausgeformt ist, auf. Der Kopf ist nach rechts gewendet und folgt im Blick der ausgestreckten, erhobenen Hand. Das Gesicht wird von kurzen lockigen Haaren sowie einem kurzgeschnittenen Vollbart gerahmt. Der Gesichtsausdruck ist beinahe teilnahmslos, strahlt dadurch aber eine große Ruhe aus. Durch die Arm- und Beinstellungen ergibt sich eine Drehung im Rumpf der Figur. Durch diese wird unter dem angewinkelten Arm auch Einblick auf ein Schwert gegeben, das Vespasiano Gonzaga Colonna an seiner linken Hüfte trägt und das gesenkt zu seiner Seite präsentiert wird. Der Knauf, der sich im Hintergrund über das aufgeschlagene Buch erhebt, ist als Adlerkopf ausgeführt.

Bekleidet ist Vespasiano Gonzaga Colonna mit einer historisch geklitterten Gewandung. Die Füße werden lediglich von Sandalen umfassen, deren Fersenkappen mit drei über den Spann verlaufenden dünnen Strängen sowie einem Gewirk aus darauf kreuzenden Riemen, einer davon weitergeführt als Zehenriemen zwischen Großzehen und Restzehen, an der Sohle befestigt sind. Zwischen den Zehen sind sie mit einem herzförmigen Motiv verstärkt und verziert. An den Kreuzstellen des mittleren Zehenriemens mit dem Spannriemen bilden sich runde Verdickungen und bänderartige Motive aus. Ebenso nackt wie die Füße sind die Beine gestaltet. Der Unterleib wird mit einer zeitgenössischen kurzen Hose bedeckt. Durch ihre Länge lediglich bis in die Mitte der Oberschenkel scheint sie stärker an der spanischen Heerpauke als an der Pluderhose orientiert zu sein (Abb. 235a und Abb. 235b). Durch das über den Schoß von der linken Schulter herabfallende und um den Rücken gewundene Paludamentum kann allerdings keine genauere Aussage über die Hosenform getroffen werden. Der Oberkörper wird von einem antikisierenden Harnisch⁹¹⁹ umschlossen. Der Bereich über der Hüfte und ab der Brust erscheint im Harnisch wie nackte Haut gestaltet. Davon setzt sich ein mit Fischschuppen gestalteter korsettartiger Gürtel ab. In der Brustmitte am oberen Anschluss befindet sich eine Grotteske. Nicht eine Gorgone wiedergebend, sondern einen bärtigen Mann mit aufgerissenem Mund präsentierend, erinnert sie an die Darstellung des Schlussteins in der *Porta Imperiale*. Der Halsabschluss des Harnischs erfolgt durch einen horizontalen, als Riemen

⁹¹⁹ „Gothic plate armour of the fifteenth century, designed für use on the battlefield, only rarely alluded to Roman forms. It was not until the independent development of armour for Renaissance pageantry that the muscle cuirass type was revived, first in ephemeral materials (textiles, cardboard, plaster, and wood) and later in the specimens in steel, silver, and bronze that survived in contemporary collections. Such versions of Roman or pseudo-Roman armour were initially worn only by the attendants in court pageants and processions and not by the princes themselves, who preferred to wear latest versions of plate armour. Archizing costume was reserved for the minor players in such tableaux, while the protagonists wore contemporary military dress. [...] In Italy, however, armour alla romana was rapidly elevated to the highest form of ceremonial dress. Cosimo I, Grand Duke of Tuscany, was among the first political leaders to be portrayed in classical armour during his lifetime. [...] Among Cosimo's successors, heroic armour continued to be an integral part of both Porträture and pageantry in the Medici court. Although jousts, tournaments, and other war games required specific armour and accessories designed for each event, the processions and entertainments that preceded them made extensive use of Roman costume in increasingly theatrical display.” Springer, *Armour and Masculinity* (2013), S. 26f.

ausgeschmückten Rand, unter dem sich feiner Stoff zu kräuseln scheint. Das Untergewand drängt auch am ausgestreckten Arm zwischen Harnisch und unter der verzierten Schulterklappe hervor. Der Ärmel wird dabei an der Armoberseite eng zusammenge rafft und fällt unter der Achsel in Schüsselfalten. Am Stuhl zwischen den Beinen wird der Blick auf die Imprese mit dem spiegelbildlich angeordneten Biltzbündel mit Flügeln und Flammen freigegeben. Während Grötz das Blitzbündel als „Jupiterschwert“ benennt und ihm lediglich die Funktion der Demonstration der Aneignung antiker Herrschertopoi zuschreibt⁹²⁰, sollte berücksichtigt werden, dass Vespasiano Gonzaga Colonna diese Imprese bereits 1557 führt⁹²¹, als er noch weitaus rangniedriger war. Somit ist gewiss ein Herrschaftsanspruch damit verbunden, es scheint aber zudem eine legitimatorische Bekräftigung seiner Herkunft und Person durch die Imprese betnt zu sein. Die Rückseite der Bronze wird hauptsächlich durch den Mantel und Stuhl definiert und besitzt keine herausragenden Details. Damit eignete sich die Figur ohne Informationsverlust für die Umbettung in das Grabmal.

Vor dem Palazzo führte die Sitzfigur die Stellvertreterfunktion für den Guten Fürsten der Stadt aus. Sie zeugte von der besonnenen Regierung des lebendigen Herrschers im *Palazzo Ducale*. Mit der Translokation in das Grabmal wird sie zu einem Stellvertreter des Verstorbenen. Hier allerdings richtet sich die Aussage der Bronze nicht unbedingt an den Betrachtenden, sondern erhält im kirchlichen Kontext eine Vermittlerfunktion zwischen dem Verstorbenen und Gott. Der Gute Fürst wird im Fürbittekontext zur Präsentation der guten Taten, die wiederum den Weg in den Himmel ermöglichen sollen, dargestellt. Dies scheint auch für die bei ihm bestatteten Angehörigen Geltung zu haben. Dadurch, dass alle mit ihm bestatteten Personen bereits vor ihm verstorben waren, zeigt sich eine bewusste Auswahl der Menschen, die Vespasiano Gonzaga Colonna am Nächsten standen und die er bei sich bestattet wissen wollte, wohl im Hinblick auf den Tag des jüngsten Gerichtes.

⁹²⁰ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 103. Auch Heinrich begnügt sich mit der Benennung als „Jupiterblitze“ und präsentiert das Motiv nicht als persönliche Imprese Vespasiano Gonzaga Colonnas. Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 83.

⁹²¹ Tauber, Idealstadtgründer (2019), S.45

7.3.3 Vergleiche und mögliche Einflüsse

Mit der Künstlerwahl bekräftigt Vespasiano Gonzaga Colonna seine Prägung am habsburgisch-spanischen Kaiserhof. Leoni, der zunächst Münzen, Medaillen und Büsten im Bronzeguss anfertigte⁹²², wurde bereits 1549 an den Kaiserhof gerufen, um den Plan für eine Großplastik für Karl V. zu entwickeln und auszuführen⁹²³. Die Bronze, bekannt als *Karl V. triumphiert über den Furor*⁹²⁴ (Abb. 236), wurde in Folge von Leoni persönlich 1556 nach Brüssel an den dort verweilenden Kaiserhof transportiert und anschließend durch seinen Sohn Pompeo Leoni (1533–1608) im selben Jahr mit einem Schiff nach Madrid überstellt⁹²⁵. Springer sieht in der Bronze das skulpturale Gegenstück zu Tizians Gemälde Karls V bei der Schlacht am Mühlberg⁹²⁶ (Abb. 53). Anders als im Gemälde hoch zu Ross, lässt Leoni den Kaiser mit aufgestelltem Lanzenstab, den er mit der Rechten auf Augenhöhe umfasst, und mit zurückgezogener linker Schulter in einem Standmotiv verharren, das zwischen Stehen und Schreiten anmutet. Diese dezente Bewegtheit ist stimmig mit der am Boden kauernenden, männlichen, in Ketten gelegten Gestalt vereinbar, die der

⁹²² Leone Leoni scheint selbst erweiterte Kenntnis im Bereich der Plattnerkunst besessen zu haben. „There is some evidence that Leone Leoni was himself an armourer. Certainly his detailed knowledge of armour is reflected in this sculpture [of Karl V].“ Springer, *Armour and Masculinity* (2013), S. 117.

⁹²³ Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 1 und allgemein zu italienischen Bildhauern für und in Spanien: „[...] Spain had no tradition of bronze or marble sculpture production. Sculptors like Pompeo Leoni, Jacopo da Trezzo, and others, were brought from Italy for this reason. (This is, in fact, one of the reasons Leoni enjoyed such high status in Spain.)“ Helmstutler di Dio, *Sculpture Collections* (2008), S. 248.

⁹²⁴ Zwar zeugt die dargestellte Szene nicht von einer Raserei, die sich dem Kaiser entgegensetzt, sondern überliefert eine Szene, die längst zugunsten des Miles Christianus ausgegangen ist, und doch verweisen die Ketten am sich noch reckenden Gegner darauf, dass der Geschlagene aufrührerisches Potenzial besitzt. Das Gegensatzpaar der Tugend und der Raserei folgt dabei einem Motiv der Literatur. „The struggle between Virtue and Fury was a familiar literary topos, memorably invoked by Petrarch in his Canzone 128(‘Ai signori d’Italia’). Machiavelli himself cites these lines in the conclusion of *Il principe*. Ironically, by deriving the programme of his sculpture from these familiar lines, Leoni appropriates the climax of Machiavelli’s argument into a strange image celebrating the very authority he despised. In Leoni’s version of the allegory, the roles are reversed: Virtue is identified with the Habsburg empire, and Fury with all those who would subvert or resist its authority. In this reading of Virgil, the true descendant of Aeneas and ultimate heir to the promised imperium sine fine is Charles V.“ Springer, *Armour and Masculinity* (2013), S. 116.

⁹²⁵ Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 2 und Manegold, *Clemenia principis* (2013), S. 53.

⁹²⁶ Springer, *Armour and Masculinity* (2013), S. 116.

Kaiser demonstrativ übergeht. Die gesenkte linke Hand mit dem Schwert verstärkt den Eindruck, dass hier kein Kampf mehr stattfindet, sondern alle Entscheidungen bereits gefallen sind. Der barhäuptige Kaiser, in Sandalen, mit nackten Beinen und lediglich mit leichter Kleidung unter einem Harnisch mit Schulterschutz und Schenkeldecke ist als Triumphator wiedergegeben. Am Halsabschluss der Rüstung ist eine kleine Krause zu erkennen. Leone Leonis Kennerschaft für Rüstungen zeichnet sich in dieser Bronze noch stärker aus als in allen, die folgen werden, da die Rüstungsteile mobil sind. Wie eine reale Rüstung können die Kleidungsobjekte, bis auf die Sandale, vom Körper gelöst und entfernt werden. Darunter kommt ein muskulöser, maskuliner Idealkörper zum Vorschein. Das Oszillieren zwischen vermenschlichtem, wenn auch idealisiertem nackten Körper und gerüstetem Feldherren stellt ein Unicum im Œuvre Leonis dar⁹²⁷ und verweist darauf, dass die Bronze eher im höfischen Kontext bewundert wurde. Die Aussage jedoch, dass sowohl der Feldherr wie der Mensch Gegner unterwirft, zeugt von der Selbstsicht, beziehungsweise der provozierten Propaganda, Karls V.

Nahezu zeitgleich reifen Pläne für ein Standbild für Philipp II. von Spanien (Abb. 237). Die lebensgroße Bronze wird 1564 gefertigt und zeigt Philipp II. im Kontrapost stehend, ebenfalls in Sandalen, mit nackten Beinen, mit kurzen Hosen und einer Teilrüstung, die genau wie bei Karl V. aus einem Harnisch, Schulterschutz und Schenkeldecke besteht. Auch er ist barhäuptig wiedergegeben. Stand- und Spielbein sind spiegelbildlich zur Bronze Karls V. angeordnet. Der linke Arm ist vor die Brust erhoben und die Hand umgreift einen sehr langen *Bastone*, der bis auf den Oberschenkel hinunterreicht. Der

⁹²⁷ Springer vermutete in der abnehmbaren Rüstung einen Künstlerwettstreit Leone Leonis mit Benvenuto Cellini (1500–1571), mit dem er bereits in Rom in Streit geraten war. „Like his contemporary and rival Benvenuto Cellini, Leoni began as a goldsmith and medalist, but was eager to move to larger commissions as his reputation became known. Leoni’s early years in Rome were marked by tumult and scandal; he was arrested for numerous crimes and even accused by Cellini of attempted murder. Condemned to have his right hand cut off for vicious assault on the papal jeweller, he was able to negotiate an alternative punishment: an infinite period as a galley slave in the papal fleet. [...] Leoni’s capriccio of the addable armour was a startling novelty and seems to have derived in part from his rivalry with Cellini. One of Cellini’s most ambitious projects had been a colossal statue of his own patron Francis I for a fountain at Fontainebleau. Although the statue was never completed, the sculptor did erect an enormous plaster model forty braccia high (over twenty-three meters) in the courtyard of his Paris residence”. Ebd. S. 116f.

rechte Arm ist gesenkt, die Hand umfasst auf der Höhe des Oberschenkels ein Stück des Paludamentum, das sich um den Hals Philipps II schlingt und über seine rechte Schulter zu Boden herabfällt. Durch die Raffung des Mantels wird der Blick auf das an der Hüfte getragene Schwert preisgegeben, das sich durch einen Adlerkopf als Knauf auszeichnet (Abb. 238), genau wie es Vespasiano Gonzaga Colonnas Figur auch aufweist.

Bei beiden Bronzen sind die charakteristisch ausgearbeiteten Gesichter⁹²⁸ der Protagonisten auf die jeweils erhobene Hand ausgerichtet⁹²⁹.

Ebenfalls dem Vorbild Karls V. folgend ließ sich Ferrante I. Gonzaga durch Leoni darstellen (Abb. 239). Die Bronze wird zwar erst durch dessen Sohn Cesare Gonzaga nach dem Tod von Ferrante I. umgesetzt⁹³⁰, beruht aber auf einem älteren Auftrag. Aufstellung erfährt das Denkmal auf dem Platz vor dem *Palazzo Ducale* in Gustalla, der hier auch heute noch den Namen *Piazza Maggiore* trägt und damit eine Parallele zur alten Platzbezeichnung von Sabbioneta darstellt.

Die Bronze ist deutlich an der Darstellung Karls V. angelehnt. Da die kaiserlichen Standbilder zu Lebzeiten Karls V. nur am Hof ausgestellt waren⁹³¹, muss eine Auseinandersetzung mit der Thematik bereits vor Fertigstellung des Auftrags für Karl V. geschehen sein, da, als Ferrante I. Gonzaga 1554 in Brüssel an den Kaiserhof einbestellt wurde, wo er, trotz Freispruchs in einem Verfahren zu Unstimmigkeiten seiner Amtsausführung, von seinem Posten als

⁹²⁸ „Grazie alla presenza operativa di [Leone] Leoni e dei suoi collaboratori presso la corte di Bruxelles, all'importazione di modelli e di referenti culturali, si rese possibile und sora d sintesi, piuttosto riuccita, fral'approccio nordico e specificamente tedesco all'effigie, travolta brutalmente realistica, e la raffinità grazia dell'eleganza formale italiana, laddove rimangono saldi il gusto per il dettaglio e l'abilità tecnica, tipici del Nord.“ Filippi, Leoni und Jonghelinck (1995), S. 79.

⁹²⁹ Mehr zu den Bronzen: Cupperi, ritratti leoniani (2012), S. 66ff., bes. S. 69f.

⁹³⁰ Mezzatesta setzt dafür einen Zeitraum nach 1557 an. Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 248.

⁹³¹ Mezzatesta spricht von keiner öffentlichen Aufstellung. Ebd., S. 2. Grötz benutzt folgende Formulierung: „[...] für den privaten Palastzusammenhang gedacht.“ Grötz, Sabbioneta (1993), S. 104. Auch dies scheint mir aus heutiger Forschungssicht zu eng gegriffen, da der Hof keine hermetische Abriegelung und dadurch Scheidung von heutigen Ideen der Öffentlichkeit oder Privatheit verfolgte. Durch heutige Diskurse, wie z.B. vermittelt durch die Tagung der TU Dresden 14.–15.12. 2007 „Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit“, zur Nichtexistenz des heutigen Öffentlichkeitsverständnisses in der Frühen Neuzeit, wurde hier hinzugefügt, dass die Werke am Hof gesehen werden konnten. Dadurch entsteht eine Einschränkung auf Höflinge und ausgewählte Betrachter, die jedoch den Rahmen der Dargestellten erweitern.

Statthalter von Mailand (1546–1554) enthoben wurde⁹³² und der Auftrag für den Kaiser erst 1556 in Brüssel ankam. Sollte demnach das ausgeführte Objekt Pate für den Entwurf gestanden haben, kann Cesare Gonzaga für seinen Vater eine *Memoria* gewählt haben, die über das Motiv die tiefe Verbundenheit zu Karl V. auszudrücken versucht. Falls der Auftrag jedoch durch Ferrante I. Gonzaga selbst en Detail festgelegt wurde, kann die Idee, wie Cupperi argumentiert, nur entstanden sein, als jener Gouverneur von Mailand war⁹³³. Aus dieser Zeit überliefert ist in realer Umsetzung nur eine Medaille, die das Thema des triumphierenden Ferrante umsetzt⁹³⁴ (Abb. 240) und eventuell auf monetäre Engpässe zurückgeht. Die Monumentalbronze wäre demnach ein Nachholen eines einstigen Auftrags, den Cesare Gonzaga 1561 mit der Beauftragung Leonis in Rom nachholt⁹³⁵.

Die Komposition der Bronze zeigt erneut einen als Triumphator Dargestellten, der über einen sich hier vollends ergebenden und am Boden niedergestreckten mythologischen Gegner schreitet. Dabei stellt er den linken Fuß auf die Brust des Opfers und stützt sich mit der linken Hand, eine Lanze fest umgreifend, auf. Auch sein Blick ist auf die erhobene und die Lanze umfassende Hand ausgerichtet. Ebenso ist er als barköpfiger, bärtiger Mann in historisch unstimmiger leichter Rüstung, kurzen Hosen und nackten Beinen wiedergegeben. Ein drapierter Feldherrenmantel umschlingt ihn, der rechte, gesenkte Arm ist in die Hüfte gestützt und hebt den Mantel dadurch vom Körper ab.

Ebenfalls auf das Motiv Karls V. zurückzuführen, ließ sich auch der Amtsnachfolger Ferrantes I. Gonzaga im Amt des Statthalters von Mailand (1555–1556), Fernando Álvarez de Toledo, der dritte Herzog von Alba, in Bronze wiedergeben⁹³⁶. Die 1571 errichtete und bereits 1574 wieder entfernte Standfigur des Herzogs, die sich über am Boden liegenden Feinden erhob, ist nur als Stich überliefert (Abb. 241). Anders als die vorherigen Beispiele ist

⁹³² Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 245f.

⁹³³ Cupperi, Ferrante I (2002), S. 84. Cupperi führt hier die Regierungsjahre 1548–1551 an

⁹³⁴ Ebd., S. 85.

⁹³⁵ Ebd., S. 86f.

⁹³⁶ Zum Denkmal: Manegold, Clementia principis (2013) S. 41ff.

Fernando Álvarez de Toledo in einer zeitgenössischen Rüstung, mit Beinkleidern und geschlossenen Schuhen wiedergegeben. In der gesenkten Hand trägt er den *Bastone*, die andere vollzieht am ausgestreckten Arm einen Gestus mit ausgestreckter, aber mit Handrücken nach oben gerichteter Hand. Der ausführende Künstler war in diesem Falle nicht Leone Leoni, sondern Jacques Jonghelinck (1530–1606). Der einstige Aufstellungsort war im Hof der Zitadelle von Antwerpen und wird auch bei Cupperi als ein gängiges Beispiel für politisch-militärische Feldherrenrepräsentation in Hafen- oder Zitadellenstädten angeführt⁹³⁷.

Es bleibt festzuhalten, dass durch die Bronze Karls V. von Leone Leoni Einflüsse entstanden, die für Vasallen, die sich ihm nahe und verbunden zeigen wollten, eine motivische Anlehnung in Material, Pose und meist sogar Künstler nachvollziehbar macht.

Im Vergleich dazu weicht die Bronze Vespasiano Gonzaga Colonnas vollkommen von den vorangegangenen Beispielen ab, obwohl er sich sowohl in Diensten Karls V. wie unter dem Kommando Ferrantes I. Gonzaga und des dritten Herzogs von Alba befand. So ist es nicht verwunderlich, dass die bisherige Forschung meist durch einzelne Aspekte Vergleichsmaterial aufzufinden versuchte. Für die zum Gestus erhobene Hand wird der kapitolinische Marc Aurel angegeben⁹³⁸, der einen ähnlichen Gestus ausführt und ihn als Feldherr auf dem Pferd an seine Truppen aussendet (Abb. 242). Würde sich Vespasiano Gonzaga Colonna allerdings wirklich als Feldherr an seine Truppen wenden, wären meines Erachtens nicht der *Palazzo Ducale* und die *Piazza Maggiore* der richtige Ort für die Aufstellung gewesen, sondern es hätte sich ein Platz an der *Piazza d'Armi* weitaus besser angeboten. Spannend wäre eine den Standbildern analoge Darstellung eines Besiegten zu Füßen des herrschers gewesen, die neben der „ad locutio“ sogar einen weiteren Hinweis auf die Figur des Marc Aurel gegeben hätte. Im Mittelalter geht die Zuschreibung als Marc Aurel zugunsten einer Deutung des Reiters als Kaiser

⁹³⁷ Cupperi, Ferrante I (2002), S. 90.

⁹³⁸ Vgl. Grötz, Sabbioneta, S. 103, Heinrich, Sabbioneta 1999), S. 83, Tauber, Idealstadtgründer (2019), S. 59f. weist allerdings darauf hin, dass die Geste und das Umfeld Sabbioneta nicht dem römischen Einfluss des Mark Aurel unterliegen.

Konstantin zunächst verloren, was dann erst in der Renaissance wieder richtiggestellt wird⁹³⁹. Weiterhin lange unbekannt bleibt hingegen der das Wissen über einstige Assistenzfiguren. So existieren Berichte aus dem 12. Jahrhundert, die *Mirabilia Urbis Romanae* und die *Narratio de Mirabilibus Urbis Romae*, die davon zeugen, dass sich zu Füßen des Reiters eine kauernde Barbarenfigur befand, über der das Pferd seinen Huf hebt⁹⁴⁰. In einem Bericht von Nicolaus – auch Niklas genannt – Muffel (1409–1469) aus dem Jahr 1452 wird die Figur bereits nicht mehr beschrieben, sondern lediglich in der Vergangenheitsform darüber berichtet⁹⁴¹. Somit ist eine Kenntnis im 16. Jahrhundert nicht vorauszusetzen. Lediglich die Handhaltung scheint für den Hinweis auf Marc Aurel für die Sitzfigur nicht ausreichend zu sein.

Confurius bringt die marmornen Grabfiguren der Medicigräber für Lorenzo und Giulio de'Medici von Michelangelo in Verbindung mit der Motivwahl der Sitzfigur⁹⁴² (Abb. 243a und Abb. 243b). Dies wäre in Bezug auf das Grabmal ein sehr schlüssiger Vergleich. Mit Blick auf die ursprüngliche Aufstellung zu Lebzeiten Vespasiano Gonzaga Colonnas allerdings scheinen die Grabmäler nicht als direkte Vorgabe anzusehen zu sein.

Es ist weitaus realistischer, das Motiv der sitzenden Herrscherfigur an sich in ihrer Verbreitung und im Wissens- und Verständnishorizont der Frühen Neuzeit als gegeben anzusehen. So stützt sich bereits Mezzatesta auf die Motivübernahme der hellenistischen Antike, die die göttliche Kraft auf den weltlichen Herrscher überträgt⁹⁴³. Durch Münzen und Medien wie die Trajanssäule oder auch das Reiterstandbild des Marc Aurel konnten sich Elemente dieser antiken Motivik bis in die Frühe Neuzeit erhalten⁹⁴⁴. Während sich das Motiv nach Mezzatesta erst ab dem 13. Jahrhundert wieder als

⁹³⁹ Wünsche, Marc Aurel (1999), S. 72.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 60.

⁹⁴¹ Ebd.

⁹⁴² „Die Bronzestatue gehorcht in Ikonographie und Ausdruck dem Stil Michelangelos und dem von ihm prägnant formulierten Zeitgefühl, wie sie besonders in den Medici-Gräbern zum Ausdruck kommen, die Michelangelo für Papst Clemens VII. entworfen hatte. Die Darstellungen Giulianos in der Tracht eines römischen Feldherren und Lorenzos in Nachdenken versunken (weshalb er vom Volk die Bezeichnung *il Pensoso* oder *il Pensieroso* erhielt), könnten Leones unmittelbare Vorbilder gewesen sein.“ Confurius, Sabbioneta (1984), S. 87.

⁹⁴³ Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 292.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 293.

Realplastik nachvollziehen lässt – angeführt wird das Standbild Friedrichs II. (1194–1250) in Capua⁹⁴⁵ (Abb. 244a und abb. 244b) – überdauert das sitzende Herrscherbild im Medium der Buchmalerei über das gesamte Mittelalter⁹⁴⁶ und führt durch die Frühe Neuzeit. Freilich kann aber auch das Stadttor in Capua von Vespasiano Gonzaga Colonna gekannt worden sein, da es erst durch den dritten Herzog von Alba zerstört wurde. Durch Vespasiano Gonzaga Colonnas Jugend in Fondi und Neapel und damit nahe Capuas, ist eine Kenntnis anzunehmen⁹⁴⁷. Trotz der Zerstörung muss sich die Skulptur aus Stein weiterhin zunächst gut erhalten haben, wurde erst unter französischen Truppen im 18. Jahrhundert stark beschädigt, ist aber fragmentarisch – nun aufbewahrt und ausgestellt im Museo Campano – immer noch überliefert. In der Frühen Neuzeit folgte die bronzene Sitzfigur für Borso d'Este (1413–1471) in Ferrara dem Typus der sitzenden Herrscherdarstellung (Abb. 245). Auch er war auf einem Sitzmöbel wiedergegeben. Die Bronze schreibt Mezzatesta Niccolo Baroncelli (bis 1453) zu⁹⁴⁸, es scheint aber auch seine Werkstatt involviert gewesen zu sein, da Mezzatesta sie zwischen 1441 bis 1457 datiert. Auch diese Sitzfigur wird im 18. Jahrhundert durch französische Truppen gestürzt und eingeschmolzen⁹⁴⁹. Dennoch wäre die Kenntnis Vespasiano Gonzaga Colonnas von dem Objekt durchaus anzunehmen, da er nachweislich mindestens 1565 zur Hochzeit von Alfonso II. d'Este, in Ferrara war⁹⁵⁰. Vespasiano Gonzaga Colonna muss das Motiv aber auch aus ephemeren Dekorationen wie Triumphbögen gekannt haben. So ließen sich sowohl Karl V. wie auch Philipp II. als sitzende Herrscher darstellen⁹⁵¹. Mezzatesta sieht einen Triumphbogen, den Pompeo Leoni für Philipp II. anlässlich der vierten

⁹⁴⁵ Gemeint ist damit das für Friedrich II. ausgestattete Stadttor Capuas in dem eine Sitzfigur des Herrschers integriert war, die sich mittig über dem Stadttorbogen befand, der durch zwei Rundtürme flankiert wurde und damit motivisch verbunden ist mit dem Eingangstor des neapolitanischen Castell Nuovo. Generell trat Friedrich II. in Capua als Förderer der Künste – Plastik/Skulptur, Malerei und Architektur – auf. Mehr dazu: Fengler/Stephany, Capuan Gate (1981), S. 145ff.

⁹⁴⁶ Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 294.

⁹⁴⁷ Ebd., S. 295.

⁹⁴⁸ Ebd., S. 299.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 300. Sie ist heute jedoch als Nachguss in Ferrara zu besichtigen.

⁹⁵⁰ Siehe Kapitel 2 zur Vita Vespasiano Gonzaga Colonnas.

⁹⁵¹ Mezzatesta, Leone Leoni (1984), S. 301.

Eheschließung mit Anna von Österreich (1549–1580) in Madrid im Jahr 1570 schuf, als mögliche Einflussquelle für die Sitzfigur Vespasiano Gonzaga Colonnas⁹⁵². Dabei könnten die ephemeren Dekorationen Bezug auf die ab 1512 geschaffene Ehrenpforte für Maximilian I. von Habsburg nehmen. Die zentrale und alles überragende Position teilt Albrecht Dürer (1471–1528) hier einer chimärenumringten Sitzfigur des Kaisers zu (Abb. 246a und Abb. 246b). Durch die ephemeren Monumente, Denkmäler und Schmuckelemente in diversen Städten wurde jede Station des Kaisers seit den späten 1520er Jahren regelmäßig zum Kaisersitz aufgewertet, der den Herrscher pries⁹⁵³. So ließen sich diverse Anlässe annehmen, die Vespasiano Gonzaga Colonna beeinflusst haben könnten, sich der Sitzfigur zuzuwenden, die, im Bezug zu seinem Regierungssitz auch von einer Sicherheit und ruhigen Regierung zeugen könnte, so dass der Herrscher nicht als aktiver Militär auftreten musste.

Freilich existieren wenig konkrete Beschreibungen der Darstellungen bei den ephemeren Festdekorationen. Es muss aber festgehalten werden, dass sich daraus auch ergibt, dass das sitzende Herrscherportrait, neben der Malerei, auch im Medium der Plastik oder Skulptur geläufiger war, als es die *in situ*-Befunde heute vermitteln.

Während, wie ausgeführt, Philipp II. als Sohn sowie die älteren Vasallen, wie Ferrante I. Gonzaga und der dritte Herzog von Alba, sich an der Darstellungsform Karls V. zu orientieren scheinen, wäre es durchaus möglich, dass die ephemere Darstellung Philipps II. durch Pompeo Leoni in Form eines sitzenden Herrschers prägend und nacheiferungswürdig für Vespasiano Gonzaga Colonna war. Im Gegensatz zu seinen Schutzherren war er sowohl vom Alter als auch von den persönlichen Bindungen Philipp II. weitaus nähergestellt als Karl V. und könnte so seine Bindung zu Philipp II. auszudrücken versucht haben.

⁹⁵² Ebd., S. 274f.

⁹⁵³ Grosso, *feste e apparati* (2016) S. 92.

8. Siebtes Kapitel: Die Objekte in Sabbioneta als Elemente eines zusammenhängenden Leitsystems

Nachdem die in Sabbioneta verbliebenen Objekte, die Vespasiano Gonzaga Colonna als Medien seiner Selbstdarstellung und Legitimation in Auftrag gegeben hat, in den vorangestellten Kapiteln einzeln im Detail und mit diversen Querverweisen zu anderen Objekten vorgestellt wurden, soll das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit einen neuen Blickwinkel einnehmen. Hierzu wird auf die häufig vorgenommene Fokussierung auf das einzelne Objekt verzichtet. Stattdessen erfolgt eine ganzheitliche Betrachterperspektive auf die Objekte in der Stadt. Dies erscheint in vielerlei Hinsicht sinnvoll. Zum einen gilt es, die Objekte als zusammengehörigen Repräsentationsrahmen zu verstehen und untereinander in Verbindung zu setzen. Zum anderen sind die Objekte aber auch bewusst an unterschiedlichen Stellen der Stadt platziert worden, so dass sich auch hier Zusammenhänge und Abhängigkeiten ergeben. Des Weiteren gilt es, die bisherigen Studien, die einem eher musealen Betrachteranspruch entsprechen, neu aufzubereiten, um durch die ehemaligen Funktionen und renaissancezeitlichen Betrachterverständnisse die Objekte aus der Isolation zu lösen. Schließlich wurden und werden die Objekte damals wie heute nicht getrennt voneinander wahrgenommen, ist die Residenzstadt Sabbioneta doch mehr als überschaubar und das Material noch recht ähnlich der einstigen Aufstellung nachzuvollziehen. Um allerdings alle Objekte, von den öffentlichen Plätzen bis hin zu den zeremoniellen Parade- und Privaträumen für einen Rezipientenkreis fruchtbar zu machen, galt es vorab, eine Gruppe zu definieren, die Zutritt zu allen Objekten haben konnte. So fiel die Wahl auf den Idealfall eines Staatsbesuchs oder Herrschereinzuges.

8.1 Herrschereinzüge und Herrscherbesuche

Bei Herrschereinzügen und -besuchen⁹⁵⁴, ob nördlich oder südlich der Alpen, kann grundlegend und übergreifend festgehalten werden, dass sie einem

⁹⁵⁴ Die beiden im Detail divergierenden Prozesse werden hier zusammen behandelt. Dies richtet sich zum einen danach, dass sie in Bezug auf die idealisierte Herrscherrepräsentation und auf die persönliche Präsentation sowie die Folge für die Betrachter ähnliche Auswirkungen

reglementierenden und legitimierenden Zeremoniell unterlagen, das spätestens unter Kaiser Karls V. zunehmendem Einfluss in Italien bald vergleichbare Züge annahm wie im gesamten Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Im Herrschereinzug, dessen Grundlagen aufs engste verbunden sind mit der Ausbildung des Städtewesens, scheint sich die älteste Form der Herrscherdarstellung zu definieren⁹⁵⁵. Diese lässt sich auch ununterbrochen bis in die Neuzeit nachvollziehen⁹⁵⁶. So ist mit einem Herrschereinzug vieles verbunden, was in bereits angesprochenen Wertevorstellungen der Frühen Neuzeit vertreten ist. Untrennbar mit einer Stadtherrschaft verbunden, spielen ritterliche Ideale und Hierarchievorstellungen eine Rolle⁹⁵⁷. Und nicht zuletzt sollte dem Besuchenden ein (Ab-)Bild von der Macht, Position und Fürsorge des Gastgebers vermittelt werden, wozu die ganze Stadt als Kulisse und die Untertanen als Mitwirkende eingesetzt wurden. Freilich stellten sich die Vorstellungen von Schönheit eines Herrscherempfangs je nach Rezipient unterschiedlich dar. Durch divergierende Sozialisierung, Herkunft und Position konnte bereits ein Unterschied in der Wahrnehmung zwischen Empfangenden und Empfangenem vorliegen⁹⁵⁸. Großen Wert legte man jedoch immerfort auf einen reibungslosen, geordneten und dadurch Macht ausstrahlenden Ablauf eines Einzuges. Dazu gehörte die unbedingte Ordnung. Wie bereits beim idealen Städtebau war auch für die Herrschereinzüge das Durchgreifen des Fürsten erforderlich, um die chaotische Welt zu ordnen⁹⁵⁹, die fortan die Basis

hatten. Zum anderen kann für den späteren Verlauf des Kapitels für Sabbioneta beides nur als Idealfall angenommen werden, so dass sich beide Szenarien hier in einer Kurzvorstellung anbieten.

⁹⁵⁵ Bojcov, Herrschereinzüge (1997), S. 87 und „[d]en Kulminationspunkt einer sowohl nach innen als auch nach außen gerichteten Herrschaftsinszenierung stellten in der Frühen Neuzeit Herrscherbesuche dar.“ Rudolph, Heer und Herrschaftsrepräsentation (2017), S. 53.

⁹⁵⁶ Bojcov, Herrschereinzüge (1997), S. 87.

⁹⁵⁷ „Das Paar schon und herlichen, welches nicht selten in den Texten [des Mittelalters in Deutschland] anzutreffen ist, deutet darauf hin, wie eng das Ästhetische mit dem Sozialen in diesem Fall verflochten war. [...] Als solche Quasisynonyme für ‚schön‘ kann man zum Beispiel ritterlich, königlich, lobsamlich, lobelich, gar kostlich, mit großen erten und andere mehr nennen. Die Schönheit der Einzüge wird dabei zusätzlich in Kategorien der Pracht und des Standes geprüft. Um richtig ‚schön‘ zu sein, mußte also jeder Einzug einer ganzen Reihe von bestimmten Erwartungen des ästhetischen, aber auch des psychologischen und vor allem des sozialen Charakters entsprechen.“ Ebd.

⁹⁵⁸ Ebd.

⁹⁵⁹ Ebd., S. 88.

für ein gutes Leben unter seiner Führung bedeutete. So sind diverse Faktoren zu beachten gewesen, wie die Reihenfolge der unterschiedlichen Gruppen im Zug, besondere Farbgebungen der Kleidung, aber auch der im Zug reitenden Pferde⁹⁶⁰. Zeitzeugenberichte belegen sogar, dass die Individuen der Züge nicht zwingend durch persönliche Attribute in Erinnerung blieben, sondern anhand von Reihung, Kleidung und der Art ihrer Pferde, die als Marker für ihre Stellung fungierten⁹⁶¹. Zudem benötigten die Einzüge eine Vielzahl an Personal, das beim Zug durch die Straßen der jeweiligen Stadt für die Einhaltung von Abständen und das Fernhalten von Störungen verantwortlich zeichnete⁹⁶². Die Reihenfolge durfte dabei in keinsten Weise verändert werden, zeugte sie doch von der Hierarchie der Protagonisten des Territoriums⁹⁶³. Sie war der bedeutendste Bestandteil des Einzuges⁹⁶⁴. Dieses strikte Verständnis von der Bedeutung der Abfolge zeigte sich eindrücklich im von Albrecht Altdorfer (1480–1538) geschaffenen Triumphzug für Kaiser Maximilian I. und erfährt im 15. und 16. Jahrhundert zunehmend in Bildmedien eine Verdichtung zu prozessionsartigen, geschlängelten Reihen⁹⁶⁵.

Zu den unterschiedlichen Anlässen, die Herrschereinzüge bedingten, wie dem Besuch von Staatsgästen oder der eigenen Inbesitznahme einer Stadt, Hochzeitsfeiern oder Krönungen⁹⁶⁶, gehörte meist das Ritual der Abholung der

⁹⁶⁰ „So betrachtete man sehr aufmerksam drei rotschimmel gerust schön mit guldin gezogen uf schwarz samet und die dry knaben mit schwarzem lang klain ermel, ain eln furdie hembd herab hinder den ellenbogen zerschnitten zu reimen, yeder zwaier fingerreit...[...] Bezüglich Kaiser Friedrich III.: er hetan ain schwarze atlasin schüben und uf sinem haupt ain beheimischen hüben etc. Das pfert was schwarz und die satteldechlin ouch schwarz. Über König Maximilian: Des königs gewande was guldin und sin pferde, das was schnoeweysse.“ Ebd., S. 98.

⁹⁶¹ Ebd., S. 99.

⁹⁶² Ebd., S. 87f.

⁹⁶³ Hier im Bezug auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation: Bojcov, Herrschereinzüge (1997), S. 98 und „Außer dem Kaiser und den anwesenden Fürsten ritten auch zahlreiche Bewaffnete im Zug mit, wobei die räumliche Nähe zum Reichsoberhaupt mit dem Rang der Teilnehmer korrespondierte.“ Jachmann, Augsburger Rat (2008), S. 46.

⁹⁶⁴ Bojcov, Herrschereinzüge (1997), S. 92.

⁹⁶⁵ Ebd., S. 97f.

⁹⁶⁶ Allein für Karl V. kann festgehalten werden: „he, [Charles V] published official accounts of his coronation in Aachen in 1519 as Roman King, the peace celebrations in Madrid in 1526, after the Treaty with Francis I, King Of France, his entry into Seville in the same year after his wedding to Isabella of Portugal, his entry into Bologna in 1529 and double coronation there in 1530 as King of Lombardy and Holy Roman Emperor, his entries into Messina and Naples in 1535, into Florence, Lucca, Rome, and Siena in 1536, into Nice in 1538, into Mallorca and

Gäste noch außerhalb der Stadtmauern⁹⁶⁷ (Abb. 247). Dies wurde bereits kurz erörtert, als die Rede von der Ankunft Ferdinands II. von Tirol in Innsbruck war (siehe Kapitel 3)⁹⁶⁸. So lässt sich seine Abreise zu Beginn Januar des Jahres 1567 aus Prag nachweisen. Die Reise führt den neuen Landesfürsten von Tirol nebst Gefolge – die vermutlich eine Leibgarde aus Hartschieren und Trabanten beinhaltete⁹⁶⁹ – über Pilsen nach Bischofeinitz, weiter nach Straubing, Landshut und Rosenheim, dann zur Tiroler Grenze. Dort war bereits eine Gesandtschaft aus jungen Adeligen aufgezogen, die sich nun der Gefolgschaft des neuen Erzherzogs anschlossen. Auch die einfache Bevölkerung versammelte sich, ebenso wie Vertreter einzelner Städte, um individuelle Huldigungen darzubieten. Mit Durchschreiten des Inntores veränderte sich die Reihung des Zuges. Vorweg ritt nun der Herold, dem Adlige und Kleriker folgten. Das Zentrum des Zuges wurde durch Erb[land]marschall Balthasar von Trautson (nach 1531–1594) angeführt, hinter dem sich der von jungen Adligen getragene Baldachin befand, unter dem Ferdinand II. von Tirol, ähnlich wie der Infant Philipp II. bei seinem Einzug in Mantua laut der Darstellung Tintoretts, auf einem Schimmel ritt. Wenn in der Komposition Tintoretts auch die Reihung der wichtigen Personen zu Gunsten einer zentraleren Fokussierung des Ehrengastes und seiner Baldachinträger ersetzt wird, zeigt sich das Ritual des Begrüßens von Gastgebern und Ehrengast zu Pferde deutlich. Der Bericht des Chronisten Ullòa ist als eines der vielzähligen Beispiele für die Augenzeugenberichte des Einzugs Philipp II. in Mantua aufzufassen. Aber auch

Utrecht in 1540, as well as his progress through France in 1539.” Watanabe-O’Kelly, *European Festivals* (2014), S. 150.

⁹⁶⁷ „Der Kaiser wurde vor den Mauern der Stadt empfangen und im festlichen Zug durch die Stadt geleitet [...]. Der Empfang vor der Stadt, die Einholung, vollzog sich an der Grenze des Augsburger Territoriums, etwa auch der Lechbrücke. Hier warteten die in Augsburg anwesenden Fürsten, hohe Vertreter des Stadtreghimentes und der Stubengesellschaften.“

Jachmann, *Augsburger Rat* (2008), S. 45.

⁹⁶⁸ Forcher stellt den Einzug Ferdinands II. ausführlich dar und benennt in seiner Schilderung des Ablaufes das nördliche Innufer als Beginn des Aktes. Damit lag der Ort also „vor dem Inntor“. Zudem schildert er die Aufreihung von Wachmännern mit Speeren, die die Schaulustigen bändigen mussten. Die folgenden Beschreibungen sind, so nicht anders gekennzeichnet, Forcher entnommen. Forcher, *Ferdinand II.* (2017), S. 9ff.

⁹⁶⁹ Diese Leibgarden waren bereits im Mittelalter derart zusammengestellt und sind als übliche Begleitung von Fürsten anzusehen. Rudolph, *Heer und Herrschaftsrepräsentation* (2017), S. 55.

Vasari überliefert diverse Umstände und künstlerische Bestandteile für die Festeinzüge Kaiser Karls V. bei seiner ersten Italienreise 1529 bis 1530. Anlässlich des Friedensschlusses zwischen dem Kaiser und Papst Clemens VII. (1478–1534) wurden für die Herrschereinzüge in Genua, Bologna und Mantua ephemere Bauten in die Stadt eingefügt⁹⁷⁰, die diverse Orte betonten und zu individuellen Schauplätzen für den Anlass wurden⁹⁷¹. In diese Kategorie kann auch ein Feuerwerksprojekt eingefügt werden, das 1551 für den Einzug Philipps II. von Spanien in Nürnberg erdacht wurde. Hier sollte ein Elefant, der eine Festung auf seinem Rücken trug, als Feuerwerkskörper (Abb. 248) zum Zeichen für den Kampf gegen die Osmanen entzündet werden⁹⁷². Diese Feuerwerke sind ähnlich der bis heute währenden Falla-Tradition in Valencia, bei der Assemblagen aus Pappmaché und Holz zu Figuren geformt und mit Feuerwerkskörpern angefüllt sind, um abgebrannt zu werden. Auch das französische Zeremoniell für Herrschereinzüge verändert sich zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert und erhält, um die eigentlich bedeutsamen Akte des Ablegens von Eiden, ein neues theatralisches Rahmenprogramm⁹⁷³. Zunehmend werden die offiziellen Berichte ab den 1550er Jahren zu wichtigen Bestandteilen des Ritus⁹⁷⁴.

Zu der allgemeinen Raumnahme durch die Inszenierung, die die öffentlichen Plätze betraf, gilt es auch die weiterreichenden Räume der Herrscherpalazzi zu betrachten, bilden diese doch den Rahmen der intimeren zeremoniellen Handlungen. Freilich ist in den meisten Fürstentümern oder herzoglich regierten

⁹⁷⁰ Grosso, *apparati effimeri* (2016), S. 91.

⁹⁷¹ „Auf der einen Seite bildeten Räume für das Ereignis eine Hülle, nahmen es auf und wurden durch dieses geprägt, geformt, teilweise sogar erst konstruiert – sei es durch ephemere Architektur oder durch die Körper der Wahrnehmung der Teilnehmer. Auf der anderen Seite wurden diese Räume wie eine Bühne von Außen betrachtet. In Abhängigkeit von der Art des Ereignisses konnten diese Außenbeziehungen von mehr oder weniger großer Bedeutung sein, die Spannbreite reichte von lediglich geduldeten Zaungästen bis zu einem Publikum, das erst die Voraussetzung für die konkrete Durchführung eines Rechtsaktes oder das Gelingen einer zeremoniellen Handlung bilden konnte.“ Jachmann, *Augsburger Rat* (2008), S. 34.

⁹⁷² Rudolph, *Heer und Herrschaftsrepräsentation* (2017), S. 63.

⁹⁷³ Murphy, *Ceremonial Entries* (2014), S. 161f.

⁹⁷⁴ „Though festival books do not become numerous until around 1550, from then on for the next 200 years they are an essential element of most princely, civic and religious festivals and are preserved today in their thousands in such libraries as the Herzog August Bibliothek, the British Library, the New York Public Library, and the Library of the Getty Research Institute.“ Watanabe-O’Kelly, *European Festivals* (2014), S. 150.

Städten die Unterscheidungen von höfischem zum bürgerlichen Raum augenfälliger als in Sabbioneta. So zeigt sich bereits bei einer Beschreibung von Dresden, dass das Schlosstor eine besondere Gestaltung mit fürstlicher Präsenz in Form von Reiterstandbildern erhielt (Abb. 249). Auch Mantua stellt ein Beispiel für einen stark vom Rest der Stadt abgegrenzten Bereich dar, da das Großareal des *Palazzo Ducale* abgeschottet erscheint (Abb. 250) und lediglich Volksnähe durch die Loggia an der Fassade zur *Piazza Sordello* aufweist (Abb. 251). Die neuen zentralen Regierungspaläste von Guastalla und Sabbioneta hingegen stellen eine größere Verschmelzung der Räume dar. In Sabbioneta zeugen lediglich die nachträglich eingezogenen Brüstungen der Loggia von dem Wechsel vom offeneren *Palazzo Maggior'* zu einem *Palazzo Ducale*, dem so eine optische Scheidung vom Markplatz hinzugefügt wurde und das herrschaftliche Areal betonte. Leider können zu wenig Aussagen über das *Castello* von Sabbioneta getroffen werden, so dass an dieser Stelle darauf hingewiesen sein muss, dass eventuell auch hier ein weiteres bedeutendes Tor mit Herrscherrepräsentation weitere Impulse für die Scheidung von Hof und Stadt hätte vermitteln können. Aber auch Stadttore erfüllen im Allgemeinen erste Funktionen fürstlicher Repräsentation und sind mit persönlichen Merkmalen ausgestattet⁹⁷⁵, wie bereits exemplarisch für die Stadttore von Sabbioneta angesprochen wurde (siehe Kapitel 4). Somit zeigt sich im Kontext der Herrschereinzüge und Staatsbesuche hier die Grenze auf zwischen dem Umland und dem offiziellen Refugium, an dessen äußerer Grenze die Empfangnahme zelebriert wird. Ab dem 16. Jahrhundert geschieht die Inempfangnahme zunehmend mit militärischen Akten, wie dem Salutieren von Einheiten mit präsentierter Waffe, Salutschüssen – wie sie auch bei Ferdinand II. von Tirol überliefert sind⁹⁷⁶ – und spalierstehenden Bürgern in Bewaffnung, die teilweise den Weg von Stadttor bis Zielort bildeten⁹⁷⁷. Auch bei der Wegführung konnte der empfangende Part seine militärische Macht demonstrieren. So konnten unterschwellige Signale durch die Anwesenheit von

⁹⁷⁵ Müller, Bildwerdung des Fürsten (2013), S. 43.

⁹⁷⁶ Hier durch Forcher, Ferdinand II. (2017), S. 9.

⁹⁷⁷ Rudolph, Heer und Herrschaftsrepräsentation (2017), S. 56.

Truppen oder einzelnen militärischen Akteuren gesendet werden⁹⁷⁸. Dies konnte sich aber auch bis zur offenkundigen Präsentation von Truppenparaden und Manövern ausweiten⁹⁷⁹. Dazu zählten ephemere Versammlungen an zu betonenden Plätzen in der Stadt, an denen der Zug vorbeigeleitet wurde und die mit „fliegenden Fähnlein“ oder „klingendem Spiel“, ausgeführt von Bürgern, betont wurden⁹⁸⁰. Dies ergänzte oder ersetzte ephemere Bauten, wie sie eingangs in diesem Kapitel angesprochen wurden. Neben solchen ephemeren Spektakeln oder Bauten konnten aber auch dauerhafte architektonische oder die Stadt möblierende Objekte Orte und Räume betonen und somit als dauerhafte Marker im Stadtbild benutzt werden, um von der Herrschaft zu künden. Auch in der Reichsstadt Augsburg lassen sich identitätsstiftende und repräsentative Bauprojekte für Platzausstattungen nachvollziehen, die dort von Seiten des Rates der Stadt in Auftrag gegeben wurden. Die Objekte fungieren als körpurbildende Dimensionen der Kommunikation innerhalb der Stadt⁹⁸¹. Die weitergehenden Feierlichkeiten fanden desweiteren in Innenräumen statt. Ein Bankett, häufig auch ein Ball⁹⁸², wurde, wie Turniere⁹⁸³ und Kirchgänge als feste Bestandteile von Herrscherbesuchen abgehalten.

8.2 Die Stadtopografie Sabbionetas und Überlegungen zu ihrer Raumsoziologie

Nachdem nun kurz erläutert wurde, wie sich ein Herrscherbesuch gestaltete und dass dabei die Betonung einzelner Plätze im Stadtbild eine bedeutende Funktion hatte, da sie Machtdemonstrationsräume und repräsentative Aufgaben für den Gastgeber innehaben, soll nun die Übertragung auf Sabbioneta vollzogen werden. Leider haben sich keine konkreten Beschreibungen von bedeutenden Staatsbesuchen nach Fertigstellung der Stadt überliefert oder wurden noch nicht gefunden. Aus diesem Grund erfolgt an dieser Stelle eine

⁹⁷⁸ Ebd., S. 53.

⁹⁷⁹ Ebd.

⁹⁸⁰ Ebd., S. 56.

⁹⁸¹ Jachmann, Augsburger Rat (2008), S. 25.

⁹⁸² Ebd., S. 57.

⁹⁸³ Rudolph, Heer und Herrschaftsrepräsentation (2017), S. 63.

fiktive Rekonstruktion eines solchen Ereignisses, das auf die Stadttopografie übertragen wird, um eine Raumsoziologie aufbauen zu können. Angenommenes Szenario soll dabei ein Staatsbesuch sein, da diesen Gästen die Präsentation aller relevanten Medien, sowohl im öffentlichen Raum, wie im Palastinneren, zu Teil geworden wäre. Die Betrachtung der Objekte im Außenbereich allerdings hat selbstredend Aussagekraft für alle Besuchenden und Gäste sowie Bürger der Stadt.

Die wenigen Informationen zu besonderen Besuchen oder Feierlichkeiten in Sabbioneta sind de'Dondi zu entnehmen. Dieser übermittelt den Besuch des Herzogs der Toskana – gemeint ist hier Ferdinand I. de'Medici (1549–1609), der im selben Jahr gerade erst zum Großherzog ernannt wurde – der mit Gesandten und Klerikern in Sabbioneta eintrifft⁹⁸⁴. Auch Gäste wie Giulio Cesare da Pomponesco (1552–1609), der Cousin Vespasiano Gonzaga Colonnas oder der „marchese del Guasto con consorte“ werden durch den Chronisten de'Dondi überliefert⁹⁸⁵. Für das Jahr 1590 werden auch Festakte beschrieben, die zu Ehren des neu gewählten Papstes Niccolò Sfondati (1535–1591), der als Gregor XIV. in die Geschichte einging, abgehalten wurden. Der einstige Bischof von Cremona und gebürtige Lombarde wurde in Sabbioneta mit militärischen Aufzügen, Mörser- und Salutschüssen von der Stadtmauer und auf der Piazza d'Armi gefeiert. Zudem wurde ein großes Feuerwerk abgehalten und die Fenster der Häuser der *Strada Giulia* wurden erleuchtet⁹⁸⁶. Damit ist belegt, dass die Stadt in der Lage war sich für

⁹⁸⁴ „Nota come il di 7 novembre 1587 in Sabbioneta venne all'illustrissimo et eccellentissimo signor Vespasiano Gonzaga un ambasciadore con sette poste del cardinale et gran duca della Toscana già fatto poco inanti.“ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 335.

⁹⁸⁵ Ebd., S. 359ff. Mit Guasto ist eventuell die ursprünglich piemontesische Adelsfamilie del Vasto gemeint. Das hier angesprochene Marchesat scheint sich aber wohl eher auf den Ort Vasto zu beziehen und damit auf einen Bereich zwischen Abruzzern und Pescara. Als Marchese für das Jahr 1590 kommt Alfonso Felice d'Avalos (1564–1593) in Frage, dessen Mutter Isabella Gonzaga (1537–1579) war. Sowohl die spanische Herkunft der Avalos, ihre Titel als Grande von Spanien und die Gemeinsamkeit der Würde des Ordens der Ritter vom Goldenen Vlies könnten bereits ausreichen, um eine Verbindung zu Vespasiano Gonzaga Colonna als wahrscheinlich erscheinen zu lassen. Die Tatsache, dass es familiäre Verbindungen nach Mantua gab, deuten ähnliches an. Zudem residierte die Familie d'Avalos seit 1568 im nahegelegenen Casalmaggiore.

⁹⁸⁶ „Nota come il di 7 dicembre 1590 in Sabbioneta venne nova come il sacro collegio de cardinali in Roma havevano creato papa l'illusstrissimo cardinal Niccolò Sfondati di Cremona qual si è adimandato et si adimanda Gregorio decimoquaro, et tal nova poi il di 9 detto giorno di

besondere Anlässe als Szenerie für zeremonielle Anlässe zu präsentieren. So muss, so meine These, muss davon ausgegangen werden, dass die Konstruktion der Stadt und ihre späten Dekorationen mit wachsendem gesellschaftlichen Ansehen Vespasiano Gonzaga Colonnas auf weitere gesellschaftliche Ereignisse ausgelegt worden waren und sich damit auch für Staatsbesuche geeignet hätten. Dafür sprechen auch Briefwechsel Vespasiano Gonzaga Colonnas mit dem dritten Herzog von Alba, in denen er zum Ausdruck bringt, wie gerne er jenen als Gast in Sabbioneta empfangen würde⁹⁸⁷. Dieselbe Hoffnung scheint für Philipp II. von Spanien zu gelten⁹⁸⁸, den Vespasiano Gonzaga Colonna auf Grund der engen Bindung sicherlich gerne in seiner Residenzstadt empfangen hätte. Beide Protagonisten allerdings werden nie nach Sabbioneta reisen.

Im Folgenden soll nun aber ein wahrscheinlicher Weg für einen Herrscherbesuch durch das Straßenraster von Sabbioneta ermittelt werden, der die einzelnen erhaltenen repräsentativen und legitimierenden Objekte miteinander verbindet und in Einklang mit den durch de'Dondi benannten Schauplätzen zu bringen ist.

Der Beginn der Route muss an einem der beiden Stadttore angesiedelt werden. Dabei ist das östliche und neuere Stadttor, also die *Porta Imperiale*, zu favorisieren (Abb. 252). Dies ist damit zu begründen, dass das Stadttor Kaiser Rudolf II. gewidmet war und somit zum einem den aktuellen Kaiser ehrte, sowie zum anderen die Herzogswürde, die Vespasiano Gonzaga Colonna jenem verdankte, durch das Wappen proklamierte. Des Weiteren war das Tor mit seiner Marmorverkleidung das deutlich stärker exponierte Stadttor und somit für Herrscherbesuche repräsentativer. Auch seine Lage, die wohl schon in der

domenica sua eccellenza illusstrissima fece mettere tutta la milizia, cioè fanteria et cavalleria pagati et non pagati et cosi da un ora di notte t poi fece sparar sopra un baluardo 70 mortari et poi fece fare molte salve sopra la piazza del castello con un fallò grande et lumi sopra alle finestre di strada Giulia et d'intorno alle Piazze et il palazzo et dil castello, et la sedia vecante è stata giorni 57 dopo di papa Urbano settimo morto, sino alla electione des sudetto Sfondrati [...]" Ebd., S. 376.

⁹⁸⁷ Heinrich beruft sich auf Untersuchungen Bettina Martens in: Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. in Spanien, Hamburg, 1995, S. 35ff. Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 57.

⁹⁸⁸ Ebd.

Frühen Neuzeit zur Straße nach Mantua hinwies, erscheint repräsentativer und programmatischer, denkt man an die Nähe und damit verbundene Konkurrenz zu der mittlerweile nurmehr gleichrangigen Hauptlinie der Gonzaga. Die Funktion des Tores als Marker des Beginns des Territoriums der Residenzstadt wäre demnach zusätzlich mit dem Bekenntnis zum Hause Habsburg, zu Kaiser Rudolf II. und zur persönlichen Darstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas genutzt worden. Dieser trat durch das Wappen als Vasall der Habsburger, aber eben auch als Herzog auf. Beim Durchtritt durch das Tor in die kurze anschließende Straße muss an deren Ende ein rechtwinkliger Schwenk des Trosses nach rechts (Norden) vollzogen worden sein, der nach etwa 50 Metern erneut eine 90-Grad-Wende zurück nach Westen erfahren haben muss (Abb. 253 und Abb. 254a, Abb. 254b und Abb. 254c). Dies lässt sich damit begründen, dass sich hier die Hauptstraße Sabbionetas, die heutige Via Vespasiano Gonzaga und damalige Via oder *Strada Giulia* befindet. Die alternative Route am Ende der kurzen Straße stadteinwärts, scheint durch die damalige Besiedelung weniger Relevanz besessen zu haben und hätte den Besuchenden auch rasch an die Stadtgrenze Richtung Süden gebracht, was eine sofortige Auflösung der Illusion der Größe der Residenzstadt bewirkt hätte. Schließlich wurden die rechtwinkligen Straßen und Verästelungen, die sich voreinander schiebenden Fassaden der Bebauung und die bühnenhafte Staffelung bewusst gewählt, um die Stadt größer erscheinen zu lassen, als sie es in Realität ist.

Mit der *Strada Giulia* nun eröffnete sich für den Gast eine völlig neue Seherfahrung. Auf die verwinkelten Straßen und die Bebauung, die Enge und Gedrängtheit von Architektur suggerierte, eröffnete sich nun eine beinahe endlos wirkende Prachtstraße, die mit jubelnden Bürgern gesäumt gewesen wäre. 1586 veranlasste Vespasiano Gonzaga Colonna letzte Veränderungen für die Straße, die sie weiter exponierten. Zur Aufwertung gehörte die Umgestaltung der Eingangsbereiche der Häuser – de'Dondi definiert sogar einen Straßenbereich, der sich zwischen zwei benannten Häusern befand, im Rahmen der Arbeit aber nicht konkreter nachvollzogen werden konnte –, die

nun mit Marmor hervorgehoben wurden⁹⁸⁹ (Abb. 256a). Es wäre zudem möglich, dass die Fassaden nach 1588 auch verstärkt neu gestaltet wurden, da Vespasiano Gonzaga Colonna nach seinem Besuch am Kaiserhof Rudolfs II. in Prag eine Aufwertung der Stadt durch neue Fassadenbemalungen anordnen ließ⁹⁹⁰. Diese Veränderungen und Modernisierungen belegen die Anlehnung an die Ideale des Kaiserhofes Rudolfs II. Durch das „Pragzitat“ hätte sich die Prachtstraße ideal an das dem Habsburger Kaiser gewidmete Stadttor angeschlossen. Zudem verorten Pieper und sein Forschungsteam den *Palazzo del Capitano* in der ehemaligen *Stada Giulia*, so dass sich auch hier ein unmittelbarer Bezug zu militärisch-repräsentativen Baukörpern nachvollziehen lässt (Abb. 256b).

Der Zug bewegte sich nun unmittelbar Richtung Westen und passierte die *Piazza d'Armi*. Damit verbunden war auch die Annäherung an die sogenannte „Minervasäule“. Je nachdem, wie weit diese in ihrer Platzierung am Rand des Platzes in die Straße hineinragte, erscheint sie als erster Haltepunkt und als Betonung eines Ortes im Laufe des Einzugsweges (Abb. 256). Selbst bei einer Platzierung am Rand der Straße, wie sie in der vorgestellten Postkartenansicht erschien, würde sich bei der Annäherung ein Moment des Erkennens und der Hervorhebung eines besonderen Ortes im Stadtraum ergeben. Basierend auf den Ideen Forsters jedoch, der den ehemaligen Standpunkt Säule deutlich in die Mitte der Straße rekonstruierte, würde sie als regelrechte Blockade den ungehinderten Durchzug unmöglich machen und könnte somit den Ort definitiv exponiert haben⁹⁹¹. Ungeachtet der exakten Positionierung muss das

⁹⁸⁹ „Nota come lo illustrissimo et eccellentissimo signor Vespasiano Gonzaga duca di Sabbioneta fece metter le prede cioè schalini ovevo banchali di marmore alle porte delle case de la strada Giulia cominciamo da la casa del signor Antonio Redolphino sinalla casa de M^r. Giovan Chrestophoro Nevisij spetiario il mese di dicembre 1586.“ de'Dondi, *Diario 1580–1600* (1857), S. 330.

⁹⁹⁰ „Nota come l'anno 1588 dopo la partita dell'eccellentissimo signor duca di Sabbioneta per andare alla corte dell'imperatore lascio ordine che più et più palazzi et case fussero fatte dipingere a quadroni sgarbando giù le pitture vecchie et così è stato eseguito.“ Ebd., S. 341.

⁹⁹¹ Diese Aufstellung jedoch ist nicht mit den Stadtplänen des 18. Jahrhunderts in Vereinbarung zu bringen. Es wäre demnach lediglich anzunehmen, dass die sogenannte „Minervasäule“ bereits zwischen dem späten 16. und 18. Jahrhundert eine erste Neuplatzierung erfahren hat. Dies ist nicht auszuschließen, ist allerdings auch schwerlich mit der Chronik de'Dondis vereinbar, der die Säule ja explizit am Rande der Piazza verortet und nicht die Straßenmitte

Säulenmonument einen bremsenden Faktor für den Zug innegehabt haben, der zum Betrachten und Verweilen einlud. Wenn die Figur der Minerva mit Blick Richtung Gartenpalast ausgerichtet war, lenkte sie den Blick der Besuchenden unterbewusst in diese Richtung. Das würde bedeuten, dass sich den Gästen die herzoglichen Bauten, wie der *Corridor' Grande*, der Gartenpalast und das *Castello* offenbarten. Die *Piazza d'Armi* bot sich zusätzlich als Ort für die Demonstration militärischer Macht an, wie einen Aufmarsch oder Schaumanöver. Der Zug könnte hier sogar die *Strada Giulia* verlassen haben, um entlang der herrschaftlichen Bauten geleitet zu werden (Abb. 257). Eine Proklamation könnte vom seitlichen Balkon, in unmittelbarem Kontext zum neuen Wappen am *Corridor' Grande* geplant gewesen sein. Es wären aber auch Beiträge bezüglich der dortigen Antikensammlung, der Äneasszenen sowie Darstellungen von römischen Plätzen im Gartenpalast, die allesamt als Verweise auf den Familienzweig der Colonna deutbar wären, oder zum *Castello* als einstige Keimzelle des Lehens Sabbioneta mit Gonzagabezügen erdenklich. Die Etappe könnte demnach sowohl für die Demonstration der Militärmacht wie auch zur Bindung des Stadtgründungsmythos an die Antike, an Äneas, an Rom, an die Colonna fungiert haben und hätte Vespasiano Gonzaga Colonna als legitimierten humanistisch gebildeten italienischen Herrscher präsentiert. Mit einem Verweis auf das *Castello*, also die alte *Rocca*, wäre auch die Dynastie der Gonzaga und die rechtmäßige Verortung seiner Person in der Lombardei zur Schau gestellt worden. Zusätzlich könnte geplant gewesen sein, dass ephemere Schauspiele oder Reden die Bedeutung des Standortes der Säule als mathematisches Zentrum der Stadt und eventuell sogar Mundus vermitteln sollten. Die ab 1586 installierten Kanonen auf den Bastionen, wie aber auch auf dem *Castello*, hätten für Salutschüsse eingesetzt werden können.

Mit den Kanonen und dem neuen Aussehen der herzoglichen Bauten, dass er durch Bauerweiterungen, Türme und Laufgänge (Abb. 258a und Abb. 258b) schuf hätte sich auch hier ein modernisiertes Bild vermitteln lassen, dass ihn als Herrscher, Bauherren und Humanisten auszeichnete, da er das Erbe übernahm

benennt. So scheint die Idee Forsters mittlerweile überholt und die Position durch die Chronik, deckungsgleich mit den Kartografien bis hin zu Fotodokumenten um 1900 belegt.

und weiterführte indem er, bedacht auf die Herkunft, visionär in der Gegenwart und fundiert zeitgenössischen Traktaten und Diskursen folgend agierte.

Zurück auf der *Strada Giulia* Richtung Westen bot sich dem Zug rasch eine weitere optische Blockade, die den Tross zum erneuten Abbiegen anregen konnte (Abb. 259). Das *Teatro Olimpico* sorgt für eine Verengung der Hauptstraße und markiert damit auch einen schlüssigen Endpunkt für die von Osten kommende, zunächst endlos wirkende, Prachtstraße (Abb. 260), bevor die Illusion der Stadtgröße erneut gestört würde. Der höfische Baukörper erfährt so, trotz seiner in die Stadtbebauung integrierten Verortung, eine Hervorhebung. Das Gebäude ragt über eine gesamte Fensterachse in die Flucht der Hauptstraße hinein und zieht mit den Ausschnitten des bereits beschriebenen und auf Rom verweisenden Textdekors die Blicke der Besuchenden auf sich. Dieser Riegel, der sich in den Straßenverlauf schiebt, scheint die Funktion der Lenkung besessen zu haben, um den Zug nach Norden zu leiten. Kaum rechtwinklig in die Rasterplanstraße mit Nord-Süd-Ausrichtung eingebogen (Abb. 261), muss das zweite Säulenmonument sowie die dahinter befindliche Stadtkirche an der *Piazza Maggior* den nächsten markanten Punkt des Weges vermittelt haben. Je nach – wie erwähnt heute nicht mehr nachzuvollziehender – Dekoration der Säule würde sich das Monument zu weiteren Darbietungen anbieten, die eventuell christlich-kirchlich konnotiert waren. Die öffentliche Marktplatzfunktion ließe einen Aufzug von Bürgern möglich erscheinen. Auch eine Versammlung Adliger oder höhergestellter Bürger Sabbionetas wäre hier, am Ort des Regierungszentrums, ein mögliches Szenario. Die Säule könnte dabei entweder als Ort einer Richtsäule betont worden sein oder im Kontext mit der Kirche gedeutet worden sein. Somit hätte sie für den Herrscher entweder als Ort der Ausführung seiner Gesetze und Macht gestanden oder für seine religiöse Bindung an die Kirche gesprochen. Die ungeklärte Frage der Dekoration der Säule hätte dabei weitere Impulse für die Gäste auslösen können. Eine These für ein religiöses Motiv wäre es davon auszugehen, dass der persönliche Patron Vespasiano Gonzaga Colonnas, der Heilige Nikolaus, Präsentation fand. Durch Vespasiano Gonzaga

Colonnas Geburt am 6. Dezember waren die beiden verbunden. Grundsätzlich ist es interessant zu beobachten, dass sich keine religiösen und eindeutig christlichen Bildnisse im Stadtraum erhalten haben. Scheint also zunächst die Berufung auf den Patron im Stadtbild Sabbionetas keine große Rolle zu spielen, hilft die Vergegenwärtigung des Stadtplanes weiter, da die Bastionen der Stadt Namen von Heiligen tragen. Die dem *Palazzo Ducale* und der Intronatikirche zugewandte Bastion war Nikolaus zugeordnet. So wird deutlich, dass der Nucleus der Stadt, also *Piazza Maggior'* mit *Palazzo Ducale* und Grabeskirche in Beziehung zu seinem persönlichen Heiligen gesetzt wurde. Ebenso unterstreichen Münzen die Nähe zum Heiligen⁹⁹². So lässt Vespasiano Gonzaga Colonna diverse Sesini⁹⁹³ (siehe Kapitel 2) prägen. Wie die Recherche bei diversen online-Auktionsplattformen ergab, lassen sich für Vespasiano Gonzaga Colonna zwei unterschiedliche Sesini nachweisen, die auf der Reversseite eine Darstellung des Heiligen tragen (Abb. 262), wohingegen die Aversseiten ein Konterfei des Herrschers aufweisen. Es handelt sich dabei um Münzen, die auf 1562 bis 1565 datiert werden sowie Münzen aus den Jahren 1562–1591. Die Unterschiede sind gering und lassen sich hauptsächlich über die Umschriften definieren. So kann eindrücklich nachvollzogen werden, dass die enge Bindung des Herrschers mit dem Heiligen propagiert wurde und dies in einem Medium, das vielfach in Umlauf war. Dementsprechend wäre es nicht verwunderlich, wenn auch die Stadtausstattung auf diesen wichtigen, identitätsstiftenden Faktor Rücksicht genommen hätte. Die Position der Säule, in der Ost-West-Achse des Platzes zentriert, stimmt dabei auch mit der Position der *Galleria degli Antenati* und dem nachträglich errichteten Präsentationsbalkon am *Palazzo Ducale* überein. Bei der Inszenierung der nach Himmelsrichtung und Sonnenaufgang ausgelegten Stadtachse zur Nachstellung der Konstellation des Sonnenaufgangs der

⁹⁹² Das Revers enthielt die Darstellung des Heiligen, der, nach Grötz, die sich auf Marini bezieht, der einzige Heilige ist, der in Sabbioneta neben antiken Protagonisten und paganen Gottheiten dargestellt ist. Marini, *Sabbioneta* (1914), S. 244ff. nach Grötz, *Sabbioneta* (1993), S. 116. Der Heilige ist stehend ganzfigurig dargestellt.

⁹⁹³ Hinweise zur Münzeinheit des Sesino und den überlieferten sabbionetanischen Münzen in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

Geburtsstunde (siehe 5.1, 5.4.1 und 6.1), sozusagen der jährlich zelebrierten Wiedergeburt, wäre die Figur des Heiligen logisch einzubinden. Freilich muss all dies mangels weiterer Informationen vollkommen spekulativ bleiben. Es bleibt aber festzuhalten, dass die Säule eine bedeutende Rolle im Gesamtkonzept der Raumsoziologie besessen haben muss, die über die Markierung als Markt- oder Richtsäule hinaus reichte. Für den Herrscherbesuch bliebe zu postulieren, dass sie mindestens eine Funktion als weiterer Anhaltspunkt der Wegstrecke innehatte. Darüber hinaus könnte sie Hinweise auf die Person Vespasiano Gonzaga Colonnas als Herrscher, aber auch als Individuum nach astronomisch-astrologischer Sichtweise übermittelt haben.

Ungeachtet der These der Bekrönung durch den Heiligen Nikolaus, wirft die Rekonstruktion eines Figureschmucks die Frage nach der Ausrichtung der Dekoration auf. Für eine menschliche Darstellung könnten zwei Ausrichtungen logisch nachvollziehbare Inszenierungen bedeutet haben. Eine Blickrichtung zur Stadtkirche hätte den Ort des Glaubens in den Fokus gesetzt. Im Rahmen eines Herrscherbesuches könnte sie so einen Hinweis auf die nächste wichtige Station im Ablauf des Zeremoniells gegeben haben. So gehörte es sich bei Kaisereinzügen, dem wohl als absoluten Idealfall eines Herrscherbesuches zu beschreibenden Ereignis, dass nach der *Einholung* vor der Stadt und dem Zug durch diese ein Gottesdienst in der Hauptkirche folgte und die Gäste erst danach zu ihrem Quartier geleitet wurden⁹⁹⁴. Die Kirche *Santa Maria Assunta*, deren heutiges Aussehen eine Überformung des 18. Jahrhunderts bestimmt, wurde in den Jahren 1578 bis 1579 errichtet. Mit ihrer zentralen Lage und der Funktion als Stadtkirche ausgestattet, bietet sie sich als Zeremonialort auf dem Zug durch die Stadt an. Dagegen würde allerdings die Annäherung an die Figur mit einer Rückansicht sprechen.

Die zweite blicklenkende Orientierung eines figuralen Säulenaufbaus hätte den Weg zum *Palazzo Ducale* weisen können. Der Weg dorthin (Abb. 263) wäre eine schlüssige Weiterführung nach einem Gottesdienst oder nach ephemeren Veranstaltungen auf dem Platz und hätte die letzte Etappe

⁹⁹⁴ Jachmann, Augsburger Rat (2008), S. 45.

des Wegs im Außenraum vorgezeichnet. Ähnlich der Minerva-Figur hätte sich der Zug zunächst mit Blick auf die linke Seite des Figurenschmucks angenähert und wäre durch die Blickausrichtung der Figur unweigerlich zum *Palazzo Ducale* geleitet worden.

Das Ziel der letzten Etappe im Außenraum stellt gleichzeitig die am wenigsten abstrahierte Selbstdarstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas dar. Zum ersten Mal präsentiert sich der Herrscher hier in einem Kunstwerk in menschlicher Gestalt im Stadtraum. Darüber hinaus handelt es sich um eine künstlerisch herausragende und durch einen Künstler von Rang geschaffene Arbeit. Die Bronze, die den sitzenden Herrscher mit der erhobenen, ausgestreckten Hand zeigt, präsentiert sich den Ehrengästen und vermittelt ein Bild des gerechten und guten Herrschers, der sich hier, am Rande des Marktplatzes, inmitten des Volkes darstellen lässt (Abb. 264). Im Zusammenspiel mit der Fassadendekoration des *Palazzo Ducale* und den dortigen Herrscherwappen sowie Spruchbändern wird hier der Lebens- und Wirkort des Herzogs versinnbildlicht und durch die Bronze dauerhaft besetzt. Nachdem die Erhebung in den Herzogenstand erfolgte und der Palazzo erweitert wurde, hatte Vespasiano Gonzaga Colonna auch die Dekoration der Fassade aktualisiert. Wie bereits angesprochen, wurden die Arkadenöffnungen im Erdgeschoß bis auf die zentrale Öffnung mit Balustraden geschlossen (1590)⁹⁹⁵. Im Zusammenspiel mit den Inschriften der Fenstergesimse und dem Wappen mit Spruchbändern im *Piano Nobile*, die auf Vespasiano Gonzaga Colonnas Herzogsstand verweisen, bildet der neu angebrachte Herrscherbalkon mit seinen einstigen Säulen und dem darüber aufgespannten Baldachin architektonisch den Rahmen zur Herrscherlegitimation und Repräsentation und wurde zusätzlich durch den Altan, der einst durch kleine Türmchen dekoriert wurde⁹⁹⁶, als herrschaftlich-architektonisches Bauelement weiter verstärkt. Kombiniert wurden diese architektonisch exponierenden Elemente mit Büsten auf den Konsolen, aber auch mit der Bemalung der Fassade. Nur wenig Konkretes lässt sich rekonstruieren, aber es sind Festons und Girlanden

⁹⁹⁵ Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 44.

⁹⁹⁶ Ebd., S. 45.

ebenso wie Trophäen anzunehmen, die erneut auf die militärisch-herrschaftliche Legitimation des Herzogs Bezug nahmen und zusammen mit der Bronze den Feldherren und *Condottiere* Vespasiano Gonzaga Colonna ruhmreich präsentierten. Durch die Sitzfigur allerdings werden die Qualitäten des inaktiven Militärs unterstrichen, der sein Herzogtum in Friedenszeiten regiert (siehe 7.3). Der Altan, der zum Herrscherappartement gehörte, hingegen wurde an der Außenfassade mit einem religiösen Kontext betont. So wurde die Attika mit einem Fresko der Madonna mit Kind ausgestaltet, das Campi ausführte⁹⁹⁷. Damit wurden auch die christliche Komponente und die Nähe des Herrschers zum alten – katholischen – Glauben verdeutlicht, worin ein weiterer Bezug zur Säule mit christlicher Dekoration bestanden hätte. Die Bronze war demnach der letzte Markstein, der im öffentlichen Stadtraum verortet war. Mit der Fassade und den Balustraden wurde der Ort geschieden und es begann das herrschaftliche Areal.

Daraus resultiert, dass mit dem Eintritt in den *Palazzo Ducale* der Bereich der frei zugänglichen Objekte endet und die damit für jedermann verbundene Demonstration von Legitimation und Selbstdarstellung des Herrschers in Sabbioneta. Wie konkret sich das Zeremoniell nun im Palastinneren abgespielt hätte, ist nicht eindeutig zu erörtern. Um in den *Salone degli Cavalli* einzutreten böten sich diverse Möglichkeiten, unter anderem der direkte Weg über den Innenhof, durch die Loggia in den Saal. Wahrscheinlicher aber ist ein Zugang durch alle repräsentativen Räume des Erdgeschosses, die den Besuchenden stetig weiter in den Palast einführten, um schließlich im *Sala d'Oro* (siehe 6.3.2) erste militärische Bezüge zu präsentieren (Abb. 265), wie eventuell die Ehrung des dritten Herzogs von Alba vollzogen. Dies würde auch einer Weiterführung des bisher bestehenden Laufweges in ständigem Wechsel von Osten nach Westen und nach Norden folgen. Erst mit dem Betreten des *Salone degli Cavalli* – dem westlichsten Raum des *Palazzo Ducale* – ändert sich dieses Schema. Der Salone als größter Saal des Herrscherpalastes mit seiner

⁹⁹⁷ Confurius, Sabbioneta (1984), S.147. Heinrich führt zudem den Verweis zur Gestaltung der Belvedereaufbauten der Villa Lante in Bagnaia (ab 1566) von Giacomo Barozzi da Vignola (1507–1573) an. Heinrich, Sabbioneta (1999), S. 45.

dynastischen Reiterkohorte und Rüstkammerelementen – wie erwähnt könnte die Büste des dritten Herzogs von Alba auch hier Aufstellung erfahren haben (siehe 6.3.2) – bildet dadurch sowohl einen architektonischen wie auch ideellen Endpunkt im Einzug in die Residenzstadt Sabbioneta. Nach einem sich potenzierenden militärisch-herrschaftlichen Eindruck des *Palazzo Ducale* wäre hier der weltliche Höhepunkt der Legitimation Vespasiano Gonzaga Colonnas erreicht gewesen. Übertroffen konnte dies nur noch durch die apotheotische Darstellung in den Theaterfresken werden, die den Herrscher in den Rang der antiken Imperatoren aufnahm (Abb. 266). Der *Salone degli Cavalli* hätte im Kontext des Staatsbesuches sowohl für ein Festbankett wie auch für einen Ball genutzt werden können. Durch de'Dondi ist der Fastnachtsball 1590 überliefert sowie Theateraufführungen (siehe Kapitel 2). So ist belegt, dass der Raum für Veranstaltungen dieser Art tauglich war.

Ebenso ist für den Herrscherbesuch Zutritt in die Räume des *Piano Nobile* voranzusetzen. Erreicht wurden diese entweder direkt über das große Treppenhaus im vorderen Bereich des *Palazzo Ducale*, das noch vom *Palazzo Maggior* herrührt, oder über die nicht mehr erhaltene Treppe, die wahrscheinlich vom *Salone degli Cavalli* durch den Turm in das darüber liegende Stockwerk führte (siehe 6.3.2). Der erste Raum des *Piano Nobile*, den der Gast von dort aus betreten hätte, wäre der Raum über der Loggia gewesen (Abb. 267). Dieser besitzt heute noch seine ursprüngliche Holzdecke, deren Gestaltung dem Motiv des *Sala d'Oro* ähnelt. Wir haben keine Kenntnis über die Deckengestaltung des *Salone degli Cavalli*, aber durch die beiden erhaltenen Decken ließe sich eine schlüssige Verbindung der Räume, trotz des Etagenwechsels, herstellen, die durch das gemeinsame Motiv ausgebildet wird. Es wäre sogar anzudenken, ob die Decke des einstigen *Salone degli Cavalli* nicht ebenfalls mit einem hölzernen, stark dreidimensionalen Zapfenmotiv ausgestaltet war. Dies hätte die Räume – *Sala d'Oro*, *Salone degli Cavalli* und den Raum, im *Piano Nobile* – mit einem Ensemblecharakter versehen. Der Weg führte nun durch weitere repräsentative Räume, für die wir heute zum Großteil nur konkrete Aussagen über die Decken treffen können (Abb. 268). Es

lässt sich aber ein Saal mit Fresken von Hafenstädten nennen. Sicher sind bei den Fresken Genua und Konstantinopel nachzuvollziehen. Fraglich sind die weiteren nicht mehr zu rekonstruierenden Stadtveduten. Die Annahmen reichen von Neapel, Rom, Florenz, Sabbioneta bis hin zu Mirandola⁹⁹⁸. Einem in Affò abgedruckten Brief Ottavio Viscontes an Vespasiano Gonzaga Colonna vom 10. Oktober 1573 sind Darstellungen von Neapel, Rom, Florenz, Genua, Konstantinopel, Venedig, Augsburg und Anvers sowie Sabbioneta und Mirandola, letztere an den an den Stirnseiten des Raumes, zu entnehmen, der Raum wird hier als Galerie benannt⁹⁹⁹. Die Funktion im Ablauf des Staatsbesuches hätte der des Bankettsaales sein können oder als Logisort fungiert haben, bildet er doch mit angrenzenden kleineren Räumen eine Art *Appartamento* aus. Für das Festbankett könnte sich auch einer der auf ihn folgenden Räume angeboten haben (Abb. 269). Zum einen wäre der sogenannte „Sala delle Aquile“ in Betracht zu ziehen, in dem sich heute die Reste der *Cavalcata* befinden. Mit den Adlern und Donnerkeilen der Freskierung wäre ein mögliches Umfeld geschaffen, dass sowohl den Herzog mit seiner Imprese als auch das Haus Habsburg und seine Vasallenstellung aufzeigte. Weitere zeremonielle und festliche Akte könnten sich aber auch im (kleinen) *Thronsaal* sowie dem sogenannten „Elefantensaal“ verorten lassen. Wie bereits erwähnt, benennt Malacarne den Elefantensaal als Ort für einen Ball und rekonstruiert ein Szenario, für das er allerdings keine Belege anführt (siehe 6.1.1). Nichtsdestotrotz wären hier oder im Thronsaal Tänze umsetzbar gewesen. Gleichmaßen könnten hier Bankette stattgefunden haben. Beide Räume sind auch ohne Eintritt in die *Galleria degli Antenati* zu betreten. Bei einer Inszenierung und einem Empfang für besondere Staatsgäste, ohne deren Entourage, hätte sich aber der Weg durch das *Studiolo* als adäquat erwiesen (269). In einer Teilabgeschiedenheit hätte Vespasiano Gonzaga Colonna hier vertrauliche Gespräche führen können und den Gästen Zugang zu seiner

⁹⁹⁸ Confurius bezieht sich selbst nur auf Rom und Neapel, nimmt allerdings weitere Vermutungen in seiner Fußnote 163 auf. Confurius, Sabbioneta (1984), S. 156 und 237.

⁹⁹⁹ „Le Città sono queste, & riescono molto bene: Napoli, Roma, Fiorenza, Genova, Costantinopoli, Venetia, Augusta, Anversa. In fronte, perché non vi restava luogo molto capace, si vi è fatto Sabioneda, & da l'altro capo la Mirandola.“ Affò: Vita Vespasiano (1857), S. 88.

persönlichen Legitimationsstrategie als Gonzaga geben können. Wenn er hier auch nicht in der aktuellen Rolle des Herzogs abgebildet wurde, sondern ein Zustand aus den Anfängen der Stadt festgehalten war, könnten die Reliefs neben ihrer für ihn legitimierenden Wirkung auch die Ursprünge der Karriere des jetzigen Herzogs an andere vermittelt haben. Der auf eigene Leistungen zurückzuführende, rasche Aufstieg des Auftraggebers wurde besonders hier deutlich. Zudem zeugte das ehemalige Bildprogramm von der Hoffnung auf die Weiterführung der Linie, konnte nun aber so gedeutet werden, dass sich der Herzog bewusst um seine eigene *Memoria* wie die seiner Ahnen bemühte¹⁰⁰⁰.

Als weiterer repräsentativer Ort bietet sich freilich das Theater an, in dem Stücke zur Aufführung gekommen sein könnten. Mangels Berichten wird an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen. Ebenso verhält es sich mit dem *Castello*. Auch jenes wird weiter in Planungen für Herrschereinzüge und Staatsgäste eingebunden gewesen sein, als nur als Kulisse gedient zu haben. Auch hier könnten Bankette und vor allem die Logisorte der Gäste untergebracht gewesen sein. Ebenso würde sich der Spiegelsaal im Gartenpalast für ein Bankett anbieten. Mangels Belegen kann dies in der vorliegenden Arbeit nicht weiter ermittelt werden.

Es wird deutlich, dass weder die städtearchitektonischen noch die objektbezogenen Forschungen der letzten Jahrzehnte getrennt voneinander betrachtet werden sollten, wenn es um die *wahre Rolle* der einzelnen Objekte geht, die Aussagequalität über die Legitimation und Selbstdarstellung Vespasiano Gonzaga Colonnas besitzen. Es soll durch dieses Gedankenbeispiel verdeutlicht werden, dass, auch wenn lediglich wenige dezidierte Überlieferungen vorliegen, die plastischen Bildwerke immer mit ihrer Verortung zu berücksichtigen sind. In Sabbioneta liegt der Idealfall vor, dass die meisten Objekte noch nahezu *in situ* vorzufinden sind oder translozierte Werke leicht an ihre ehemaligen Aufstellungsorte zu denken sind. Freilich konnten die Leistungen der Forscherinnen und Forscher bereits Enormes über die

¹⁰⁰⁰ Ungeachtet der legitimen Nachfolge durch Isabellas Ehemann und Vespasiano Gonzaga Colonnas Enkelsohn, zeigt bereits das Testament mit den dezidierten Anweisungen an seine Tochter, dass Vespasiano Gonzaga Colonna in Wahrheit doch auf die Folgegeneration vertraute, wenn es sich auch um eine Tochter und keinen männlichen Eben handelte.

einzelnen Bildwerke hervorbringen. Der Zusammenschluss allerdings ermöglicht einen tieferen gemeinsamen Sinn. Hinzu kommen dadurch auch neue Facetten für die Funktionen der Einzelobjekte. Die beschriebenen Objekte orientieren sich an zeitgenössischen Statusvorstellungen und unterliegen Zeremoniellen. Die Querverweise auf andere Städte in Italien und im gesamten Reich haben sich für Sabbioneta fruchtbar machen lassen, so dass logische Schlüsse im Zusammenspiel mit Ergebnissen der Ortsbegehung einen Großteil der bei de'Dondi erwähnten Orte im Stadtbild zu einer Reihe von *Marksteinen* aneinanderreihen ließen, die vom Stadttor bis in den *Palazzo Ducale* führen.

9. Achtes Kapitel: Abschließende Betrachtungen

Die vorliegende Arbeit stellt einen Beitrag zur tiefergehenden Auseinandersetzung kunsthistorischer Betrachtungen und Forschungen in Form von zahlreichen Vergleichen zu plastischen Bildwerken der Idealstadt Sabbioneta dar. Dabei muss die bedeutende Rolle ihres Erbauers Vespasiano Gonzaga Colonna mit seiner Entwicklung vom *Ramo Cadetto* der Gonzaga bis hin zum ersten Herzog von Sabbioneta berücksichtigt werden, bildet sie doch die Basis für seinen Wunsch nach Selbstdarstellung und Legitimierung. Es gilt aber auch zu berücksichtigen, dass Vespasiano Gonzaga Colonna kein *Unicum* der Geschichte war, sondern umgeben war von Zeitgenossen, an die das Leben ähnliche Anforderungen stellte. Somit ist es die Aufgabe der vorliegenden Arbeit gewesen, auszuloten, welche formgebenden oder aussageübermittelnden Entscheidungen für die Motiv- und Ortswahl seiner plastischen Bildwerke in der Idealstadt Einfluss auf den Herzog nahmen. In gleichem Maße bedeutet dies Sabbioneta nicht als hermetisch abgeschlossene Idealstadt anzusehen, sondern zu bedenken, dass Vespasiano Gonzaga Colonna auch Nebenresidenzen besaß, dass er in weiten Teilen Europas war, dass er ein aktives Netzwerk innerhalb der Habsburger und ihrer Verbündeten betrieb und all dies Einflüsse für ihn darstellten. So vollzog die Arbeit sowohl individuelle Impulse nach, die Vespasiano Gonzaga Colonnas plastische Bildwerke auszeichnen. Dazu zählen der Weg der Herrscherpersönlichkeit

und die Beschreibung seines prägenden Umfeldes (Kapitel 2). Es erfolgte aber auch die Hinzunahme von Vergleichen, um parallel verlaufende europäische Impulse zu belasten, wo für Sabbioneta Informationen fehlen. Hierzu zählt die Präsentation ausgewählter Zeitgenossen, die sich ihrerseits mit Bauvorhaben und Memorialkonzepten befassten (Kapitel 3) und der Ausbau der Stadt Sabbioneta mit ihren herrschaftsstiftenden und –vermittelnden Arealen (Kapitel 4) unter Berücksichtigung von Traktaten. Danach erfolgte die ausführliche Betrachtung der Einzelobjekte (Kapitel 5 und Kapitel 6). Ihren Abschluss nahm die Arbeit in der Vorstellung eines Gedankenexperimentes (Kapitel 8) zum Zusammenspiel der einzelnen plastischen Bildwerke im Gefüge der Residenzstadt.

Dieser neue Ansatz ermittelte einen logischen Zusammenschluss der einzelnen plastischen Bildwerke, die sich dann als Marker für Orte eines Festzuges durch die Stadt bis in den Herrscherpalast lesen ließen. Es ist im Besonderen dieser Ansatz, der es ermöglicht, den Objekten neue, zusätzliche Funktionen beizumessen und der hilft, Theorien zu stützen, die in den vorherigen Kapiteln anhand von bestehender Forschung und dezidiert vorgenommenen Vergleichen erarbeitet wurden, um die legitimierende Kraft und selbstdarstellende Aufgabe für den Herrscher als Medien seiner Macht nachvollziehbar zu machen.

Somit erhebt die Arbeit einen Relevanzanspruch, stellt sie doch neben längst überfälligen tiefergehenden Studien zu Vergleichswerken, Einflussnahmen auf Vespasiano Gonzaga Colonna und der Aufbereitung von ähnlichen Memorialbestrebungen von Zeitgenossen einen völlig neuen Interpretationsansatz zur Funktion der Bildwerke in Sabbioneta vor. Nur über diese Umwege ließ sich aufdecken, welche Vermittlerfunktionen die Objekte für ihren Planer zum Ausdruck bringen sollten. Ebenso war der Ort der (einstigen) Aufstellungen bedeutsam für die Interpretation der Objekte, da sie mit spezifischen Aufgaben versehen waren und diese dem Betrachtenden ortsgebunden übermittelten. Den Zeitgenossen fungierten sie als Vermittler der herzoglichen Macht und, im Verbund mit Feierlichkeiten in der Stadt, dienten sie als Visualisierung der höfisch-militärischen Wertevorstellungen Vespasiano

Gonzaga Colonnas. Somit trafen sie dezidierte Aussagen über den Auftraggeber, und es war ihre Aufgabe, seine ewigen Stellvertreter zu sein, die im Zusammenspiel über den einstigen Makel des *Ramo Cadetto* hinwegtäuschten und einen legitimen, gebildeten und militärisch versierten Herzog präsentierten.

Den Rahmen für die Arbeit bildet dabei die zwischen 1554 bis zu seinem Tode 1591 errichtete und sukzessive ausgebaut und modernisierte Idealstadt Sabbioneta in der Lombardei. Diese auf Vespasiano Gonzaga Colonna zurückzuführende und mit einer astronomisch-astrologischen Verbindung zu ihrem Herrscher ausgerichtete Stadt, wird mit steigendem Rang des Herrschers sukzessive zur Residenzstadt erweitert, die das zeitgenössische Streben nach der Idealstadt als Zeugnis des Idealstaates ebenso aufgreift wie zeremonielle Handlungen, die neue Raumkonzepte einfordern. In der deutschsprachigen Kunstgeschichte wurde Sabbioneta bisher eher exemplarisch und als geschlossenes System bearbeitet. Die Ansätze scheiden sich rasch in stadthistorische Arbeiten und Betrachtungen einzelner Kunstobjekte, die sich heute noch *in situ* befinden sowie in zusammenfassende Bestandsaufnahmen des Materials vor Ort. Meist folgen sie in ihrer Schilderung einem Blickwinkel, der Museumsrundgängen ähnelt. Ein Desiderat entfiel dabei immer auf die Ausarbeitung von Vergleichen, um Sabbioneta eine Anschlussfähigkeit innerhalb der europäischen Höfe zuzuschreiben. Zwar strebten die Autorinnen und Autoren für die Einzelobjekte immer Vergleiche an, befassten sich aber selten mit detaillierten Auseinandersetzungen oder begründeten die Wahl des Vergleichsmaterials erschöpfend. Die wirklich tiefergehende Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Formensprache, der Materialwahl oder dem Verständnis der Ver(sinn)bildlichung der *Memoria* fehlte in den Arbeiten bisher, um für die Bestrebungen der vorliegenden Arbeit fruchtbar gemacht werden zu können.

Für die Disziplin der Architektur erfolgten in den letzten Jahren wichtige Impulse, die sich allerdings wesentlich auf die bauspezifischen Informationen beziehen, wobei hervorgehoben sein muss, dass sich in den Arbeiten auch

umfassend recherchierte Lebensumstände des Erbauers finden lassen, die dieser Arbeit enorm zuträglich waren. Aus kunsthistorischer Perspektive wurden jüngst auch neue Studien zu Vespasiano Gonzaga Colonna als Städteplaner veröffentlicht. Eine Einbettung des Protagonisten in die Gedankenwelt und höfische Etikette der Zeit sowie ihre Einflüsse auf den Herrscher von Sabbioneta wurden jedoch nicht weitreichend behandelt. Doch wird man weder die Intentionen Vespasiano Gonzaga Colonnas, noch seine umgesetzten Aufträge, sei es im Städtebau oder der Kunst, nachvollziehen können, wenn Querverweise ausfallen. Damit bleiben die Ergebnisse meist beschränkt und Sabbioneta erscheint ausgedeutet.

Vollkommen anders verhielt es sich mit den Arbeiten italienischer Forscher, deren Ausrichtung zwar zumeist historischer Natur war, die aber angeregt durch Tagungen seit dem 500. Todestag fortwährend erfolgten und spätestens durch die Aufnahme Sabbionetas als UNESCO-Weltkulturerbestadt im Zusammenschluss mit Mantua 2008 in Sachen touristischer Vermarktung, Gestaltung der Museen der Stadt und restauratorischen Maßnahmen fortwährend einen Anlass für weitere Forschung lieferte. So gelang es, über die italienischen Publikationen bedeutende Informationen zu erhalten, die in der deutschen Forschungsliteratur noch keine Rezeption erfahren hatten oder lediglich als Randnotiz einfließen, statt die daraus resultierenden Möglichkeiten für neue Interpretationsansätze zu stärken. So sind an dieser Stelle im Besonderen Berichte von Restauratorinnen und Restauratoren zu nennen wie weiterreichende Erforschungen von abgewanderten Objekten, deren einstiger Ursprung in Sabbioneta lag.

Die vorliegende Promotionsschrift befasst sich zwar nominell auch mit den einzelnen plastischen Bildwerken, die Vespasiano Gonzaga Colonna in Auftrag gab und in Sabbioneta errichten ließ. Sie richtet sich dabei auf inhaltliche Fragen bezüglich der Formgebung des Materials und der generellen Materialwahl einzelner Objekte. Dabei berücksichtigte die Arbeit ältere Forschungsmeinungen, um diese durch tiefergehende Einzelbetrachtungen, Einflüsse durch Objekte und Personen sowie neue Untersuchungsergebnisse

der Denkmalbehörden aus der Praxis heraus kommend neu einzuordnen. Damit sollte der reinen Tradierung von Deutungsansätzen entgegengewirkt werden und Anstoß für neue Denkansätze geboten sein.

Dabei wurde ersichtlich, dass die kunsthistorische Forschung noch stark den Idealen ihrer historischen Entstehungszeit folgte und sich auf Grund von Techniken und Materialien dazu hinreißen ließ, Qualitäts- und Bedeutungsunterschiede zu machen, statt den Anschein als aussagekräftige Beobachtung für Deutungen fruchtbar zu machen. Konkret bedeutet dies, dass in der zeitgenössischen Betrachtung Holzn Gips und Pappmasché nicht automatisch als weniger wertig anzusehen war als andere Materialien, wenn der Wert im Ausdruck und der Evokation von Gefühlen durch die Objekte äquivalent war. Auch Techniken wie die Plattnerie, die lange Zeit zum bloßen *Kunsth Handwerk* herabgestuft ihr Dasein fristete, musste als hochkarätige künstlerische Ausdrucksform vorgestellt werden, deren Ergebnisse als Sammlungsobjekte angesehen wurden, die keinen Vergleich zur Malerei scheuen mussten. Durch die Vergleiche sollte demnach verdeutlicht werden, dass es sich bei den sabbionetanischen plastischen Bildwerken, die Vespasiano Gonzaga Colonna in Auftrag gab, um Ausdrucksweisen diverser frühneuzeitlicher Diskurse handelte. Vor diesem Hintergrund erscheinen auch Interpretationen eines Konkurrenzverhaltens seitens Vespasiano Gonzaga Colonnas gegenüber der Hauptlinie der Gonzaga nicht mehr als alleinige Gründe für seine Entscheidungen bei der Motivwahl. Vielmehr ist von einer Präsentation im europäischen Kontext auszugehen, da, wie dargelegt, er nicht nur in Sabbioneta weilte und wirkte, sondern unter den Habsburgern großes Vertrauen besaß und in militärischen und diplomatischen Diensten innerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation eingesetzt war. Die Umsetzung der Diskurse fand dabei in Sabbioneta teilweise individuelle Formen oder verwendete andere Materialien, als sie sich andersorts finden lassen und durchsetzten, dennoch konnten Muster nachvollzogen werden, die an weiter verbreitete Legitimationsstrategien und Herrscherrepräsentationen anschlossen.

Um eine Anschlussfähigkeit unter den Zeitgenossen geltend machen zu können, die unabdingbar für neue Blickwinkel auf die Aufträge in Sabbioneta waren, war es nötig, die Person Vespasiano Gonzaga Colonnas nicht rein als den einzigartigen *Conditor* der Idealstadt Sabbioneta überhöht darzustellen, sondern viel mehr den Vasallen der Habsburger und militärischen Karrieristen, als einen von vielen im 16. Jahrhundert zu verorten, dem es jedoch gelang, mit dem rechten Wissen, Impetus, Kenntnis vom Anspruch der Kaiserhöfe, die ihm vertraut waren, sowie Geldern und Titeln, die er sich zum einen erwarb, zum anderen vererbt bekam, die Errichtung seiner Residenzstadt mit all ihren Herrschermedien umzusetzen und aus Plänen Realität zu schaffen. Natürlich unterscheidet er sich genau mit diesem geschaffenen Nachlass der Idealstadt von seinen Zeitgenossen, dass diese aber ähnliche Strategien, zum Beispiel zur Schaffung einer Memorialkultur für ihre Ahnen und sich selbst, erdachten, zeigt, dass wir in Sabbioneta den Idealfall von zeitgenössischen Diskursen finden. Dies bedeutet aber nicht, dass es sich um etwas Anschlussloses in der Geschichte handelt. Die Anschlussfähigkeit des Auftragsgebers ist somit mit der Anschlussfähigkeit der Objekte verbunden gewesen und umgekehrt. Dies galt gleichsam für die Wahl der künstlerischen Medien zu Strategien der Repräsentation und Legitimation wie – mangels männlichem Erben – zur *Memoria* für die Nachwelt. Erst vor diesem Hintergrund war es möglich, die Strategien für die Aufträge durch Vespasiano Gonzaga Colonna nachzuvollziehen, um dann die Funktionen der Objekte auszudeuten.

Die Objektstudien begannen mit der *Galleria deli Antenati* (siehe 6.1). Der 21 Bildnisse von Gonzagaahnen – männlich und weiblich – umfassende Stuckzyklus, der das einstige *Studiolo* Vespasiano Gonzaga Colonnas in Sabbioneta dekorierte, erfüllte einst die Aufgabe der kontemplativen Berufung auf die Ahnen, die dem ehemaligen *Ramo Cadetto* vor Augen führte, welch großen Familiennamen und welch altes Erbe im Norden Italiens er angetreten hatte. Zudem kann der Raum mit seiner dynastischen Aussage die Legitimierung des Erbauers für Außenstehende vermittelt haben. Im Vergleich mit Programmen anderer *Studioli* zeigt sich, dass der dynastische Bezug eine

eigenwillige Entscheidung Vespasiano Gonzaga Colonnas war. Ein personalisierender Bezug jedoch war nicht unbekannt, zieht man die Impresen der *Studioli* Isabella d'Estes in Mantua heran. Als im Zugang reglementiertester Raum des Herrschers, vor seinem *Appartamento*, scheint der Raum mit seinem familiär-persönlichen Programm nur wenigen Gästen zugänglich gemacht worden zu sein, wofür auch die architektonische Lage im *Palazzo Ducale* spricht.

Ein kleiner Exkurs (siehe 6.2) befasst sich mit einem einstigen Dekorationsprogramm eines kleineren Sales im vorderen Teil des *Palazzo Ducale*, das anschlussfähig mit Traditionen der Habsburger verdeutlicht. Zwar sind hier keine plastischen Bildwerke zu finden, dennoch war der Exkurs hilfreich, um die Sozialisierung und Orientierung Vespasiano Gonzaga Colonnas an Idealen der Habsburger aufzuzeigen. Diese ideologische Nähe des Vasallen zum Herrscherhaus gab wichtige Impulse für das Selbstverständnis seiner Regierung und Repräsentation. Der Saal mit den Habsburgerbildnissen schließt an die sogenannten „Spanischen Säle“ an und befasst sich somit mit dynastischen Zyklen.

Ebenso war es von großer Wichtigkeit für die Analyse der *Cavalcata* (siehe 6.3 und 6.4), nicht nur die Identifikation der dargestellten Gonzagacondottiere auszuführen, sondern sich ihren Rüstungen und der Gestaltung der Pferde zu widmen. Während den Rüstungen bisher keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wurden die Pferde immer als reines und einheitliches Beiwerk aufgefasst, was selbst bei nurmehr vier erhaltenen Exemplaren nicht der Wahrheit entspricht. Die Tiere luden förmlich dazu ein sich auch genauer mit den Reitern zu befassen. Am intensivsten wurde dies in der vorliegenden Arbeit am Beispiel der Figur Vespasiano Gonzaga Colonnas durchgeführt, stellten Untersuchungsergebnisse eines Restaurators hier doch die größte Veränderung zur Originalfassung fest. Um dem Auftrag der *Cavalcata* neue Deutungsmöglichkeiten zu eröffnen, musste zudem über die Idee der Einzigartigkeit hinaus ermittelt werden. Der bisher einzige und die Forschung dominierende Versuch, venezianische Reiterdenkmale als Einzelehrung für

Feldherren in Kirchen als Vorbild zu betrachten, reichte längst nicht aus, um den dynastischen Zyklus im Profanraum verstehen zu können. Freilich ist evident, dass sich kein zweiter dynastischer Reiterstandbilderzyklus überliefert hat, durch Querverweise, die selbstverständlich auch genauere Form- und Materialanalysen der venezianische Reiterstandbilder aufnahmen, ließ sich jedoch aufzeigen, dass der Sammlungsraum der Rüstkammern nahezu zeitgleich entwickelt wurde. Da dies durch Philipp II. von Spanien beginnt und durch Ferdinand II. von Tirol als direkte Verbindungspersonen zu Vespasiano Gonzaga Colonna vorangetrieben wurde, ist eine Einflussnahme für diesen sonst nicht in Sabbioneta nachzuweisenden Sammlungstypus ein wichtiger Gesichtspunkt für neue Betrachtungen der hölzernen Reiter. Da das Aussehen der Rüstkammern zu Beginn noch in einem fluideren Entwicklungsrahmen erfolgte, war es vertretbar, den *Salone degli Cavalli*, den einstigen Aufstellungsort der *Cavalcata*, als Rüstkammerprojekt einzugliedern. Mit der Reduktion auf Holz als Material, das jedoch veristisch ausgestaltet worden war, ließ sich die *Cavalcata* nachvollziehbar aus einem kirchlichen Kontext lösen und somit logisch in einen Profanraum einpflegen. Zeitgleich konnten Untersuchungen in Kirchen aber nachvollziehbar machen, dass Rüstungen zu Objekten der herrschaftlichen Inszenierung werden. Diese standestypische Repräsentation des Individuums und der Dynastie als *Memoria* der Ahnen erfolgte demnach auch in der Form des dreidimensionalen, gerüsteten Reiters. Neben der Bedeutung der Rüstung konnte aber eben auch der zweite aristokratische Marker weiterhelfen, um die Funktion der *Cavalcata* besser nachvollziehbar zu machen. Für die erhaltenen Pferde konnten die originalen Fellfarben rekonstruiert werden, die in der Folge im Beispiel Vespasiano Gonzaga Colonnas vertiefendere Deutungen für die Selbstsicht und Repräsentation ermöglichten und ihn stärker als Mitglied der Gonzaga zeigten oder aber die Verbindung nach Spanien untermauerten. Des Weiteren wurde das Buchprojekt *Armamentarium Heroicum*, das parallel zur *Heldenrüstkammer* auf Schloss Ambras entstand, berücksichtigt und mit dem Originalharnisch Vespasiano Gonzaga Colonnas verglichen, um aufzuzeigen, dass der Herzog

von Sabbioneta klaren Bezug zur Heldenrüstkammer hatte, sich die *Cavalcata* allerdings auch anderer Impulse bediente. Nicht die Zusammenstellung unterschiedlicher Feldherren war der Fokus, sondern die Legitimierung Vespasiano Gonzaga Colonnas durch die *Memoria* seiner Ahnen. Dies geschah über die männlich-adligen Marker der Ritterschaft. Durch ein etwaiges Zusammenspiel mit weiteren Militaria oder Militärkontexten wie der Ehrung des dritten Herzogs von Alba in Form einer Büste wäre der *Salone degli Cavalli* eine Rüstkammer gewesen, wenn auch das Material divergierte. Dieses könnte auf einen durch Gabriel Kaltemarckt nachzuvollziehenden Diskurs der Zeit zu beziehen sein, der Kopien und Nachbildungen dieselbe Aussagekraft beimaß wie Originalen. Somit erfüllten die Figuren die *Memoria* der Ahnen, die Legitimierung als Adlige sowie Feldherrn und präsentierten den Herzog an der Spitze auf einem hellen Ross, das ihn zusätzlich exponierte und im Zusammenspiel mit seinen Krausen und dem Orden der Ritter vom Goldenen Vlies als Spanier oder zumindest spanischen Habsburgervasallen auswies. Des Weiteren galt es dringend, sich mit der neuen Provenienz der Bestandteile der sogenannten „Minervasäule“ auseinanderzusetzen (siehe 7.1) zu befassen. Den einzelnen Bestandteilen wird damit nicht unbedingt ihre zugeteilte Leseart genommen, sie als Symbole der Familienzweige Vespasiano Gonzaga Colonnas zu verstehen. Es ist jedoch wichtig, darauf hinzuwirken, dass die Säule durch ihren Ortsbezug weitaus mehr Aussagen trifft als bisher vorgestellt. In der Nähe der Antikensammlung der Stadt im *Corridor' Grande* und den herzoglichen Arealen des Gartenpalastes sowie des *Castello* wird die kunstsinnige Aufgabe des Herrschers ebenso betont wie seine militärische Macht. Die Figur der Minerva ist demzufolge eine bewusste Wahl Vespasiano Gonzaga Colonnas, der diese Werte – einen humanistischen Bezug zu Antiken und zur Kunst ebenso wie die Schutzfunktion der Minerva mit ihren stadtverteidigenden Aufgaben – in ihr ausgedrückt sah. Die Position als Definition eines Stadtmundus und ein Rombezug, den die vorherigen Forschenden herausgearbeitet hatten, bleiben dabei bestehen, die personenbezogene Orientierung und *Memoria* der Ahnen kann jedoch nur ideell

angedacht werden und nicht mehr mit einem direkten Objektbezug in Verbindung gebracht werden, wie die Ergebnisse der Restaurierung belegen. Die bisher völlig außer Acht gelassene zweite Säule in Sabbioneta (siehe 7.2), deren Errichtung nicht in der Chronik nachzuvollziehen ist und eventuell vor 1580 erfolgte, stellte einen weiteren kurzen, aber wichtigen Forschungsinhalt dar. Freilich könnte auch eine spätere Errichtung angedacht werden, es wäre allerdings erstaunlich, dass sich, nachdem die Sammlungsobjekte Sabbionetas zunehmend nach Mantua oder später andernorts abtransportiert werden, eine Neuerrichtung eines Monumentes ereignet hätte. Nachweisbar ist die Säule jedenfalls bereits in den Stadtplänen des 18. Jahrhunderts. Es ist jedoch legitim ihr eine ältere Historie zuzuschreiben, die in die frühe Bauphase von Sabbioneta zu verorten ist, in der das Areal zuerst erschlossen wurde. Mangels Berichten ist die Funktion der Säule unklar. So war, im Kontext zum Markt die Funktion der Richtsäule möglich. Durch die unmittelbare Nähe zur Stadtkirche könnte aber auch eine kirchliche Funktion impliziert gewesen sein. Und schließlich könnte sich durch ihre Position in der Mittelachse des *Palazzo Ducale* sogar ein Verweis auf Vespasiano Gonzaga Colonna impliziert gewesen sein, der im Zusammenhang mit seiner Geburtsstunde stand und eventuell durch den Heiligen Nikolaus als persönlichen Patron zum Ausdruck gebracht wurde.

Mit der Verortung beider Standorte der Bronze Leone Leonis (siehe 7.3) sowie ihrer Beschreibung erfolgte die Vorstellung des in seiner Formensprache charakteristischsten plastischen Bildwerkes im freien Stadtbezug. Zugleich war dies die Arbeit des renommiertesten Künstlers. Die Bronze Leone Leonis, die Vespasiano Gonzaga Colonna als Guten Fürsten darstellt, wurde bisher meist in ihrer Zweitverwendung im Grabmal mit den Marmorskulpturen Michelangelos in den Medicigrabmälern für Giuliano di Lorenzo (1479–1516) und Lorenzo di Piero de' Medici (1492–1519) verglichen. Dabei wurde nicht berücksichtigt, ob die Arbeiten tatsächlich Einfluss auf Vespasiano Gonzaga Colonna hatten oder ob diese Aufstellung bei der Auftragsvergabe bereits impliziert war. Zudem wurde bereits herausgearbeitet, dass über die Wahl von Giovanni Battista della

Porta als Künstler für das Grabmal (siehe 7.3.1.2) Verbindungen zum Grabmal Kardinal Caetanis in Lorteo bestehen, so dass die direkte und über Vespasiano Gonzaga Colonna geplante Orientierung an den Medicigräbern noch weiter an Nachdruck verlor. Es wurde häufig zu rasch über die erste Aufstellung der Bronze vor dem *Palazzo Ducale* hinweggesehen, wo sie als freistehendes Kunstwerk im Stadtraum anderen Ansprüchen entsprechen musste, als es die Grabmalfiguren taten. Auch wenn nicht klar ist, wann der Entschluss Vespasiano Gonzaga Colonnas reifte, das Objekt in sein Grabmal überführen zu lassen, musste die Erstkonzeption für die legitimatorischen und repräsentativen Ansprüche auf der Piazza als grundlegend angesehen werden. Der oft angestrebte Vergleich mit dem Reiterstandbild des Marc Aurel in Rom auf Grund der adlocutio-Handhaltung wurde ebenfalls regelmäßig zu stark generalisiert, statt bereits festzuhalten, dass es sich in Sabbioneta weder um ein Reiterstandbild noch um eine exakte Kopie der Handhaltung handelt. Es ist lediglich eine Orientierung an dem unter Zeitgenossen bekannten und 1538 auf den Kapitolsplatz verlegten Standbild aus der Antike zu konstatieren gewesen. Bei alledem zeugte die Formensprache *All'Antica* jedoch von einer geklitterten Darstellung des Herrschers. Um diesem Motiv nachzugehen, wurden weitere Bronzen der Leoni für Kaiser Karl V., Philipp II. von Spanien und Ferrante I. Gonzaga vorgestellt, die halfen, einen weiteren Einfluss nachvollziehbar zu machen. Die eigentümliche Motivwahl der Sitzfigur jedoch scheint auf eine eigenmächtige Entscheidung Vespasiano Gonzaga Colonnas zurückzuführen zu sein. Aus diesem Grund wurden auch weitere Beispiele von Sitzfiguren erörtert, die wiederum auf Diskurse hinweisen, denen sich auch der erste Herzog von Sabbioneta verschrieben haben könnte. Die erste Aufgabe der Figur vor dem *Palazzo Ducale*, die von dem innerhalb der Mauern friedlich herrschenden Herzog Kunde gab, der sich seiner militärischen Macht bewusst ist, diese jedoch in Sabbioneta nicht aktiv ausführen muss, wurde ebenso vorgestellt, wie die zweite Aufstellung, die auf den testamentarischen Wunsch des Herzogs zurückzuführen ist. Als zentraler Teil seines Grabmonumentes nahm sie die Funktion der kirchlich gebundenen Memoria auf, die auch mit

einer ewigen Fürbitte verbunden war. Die einstige besonnene Regentschaft des Herzogs wurde nun eingesetzt, um für den Tag des jüngsten Gerichtes vorbereitet zu sein. Durch Untersuchungsergebnisse zur Graböffnung in den 1980er Jahren ließ sich ermitteln, dass die Figur auch als Bittsteller und Vermittler für Familienangehörige des einstigen Herzogs eingesetzt wurde. Nicht eindeutig aufzuklären war, ob die Figur bereits bei ihrem Auftrag auch für die Zweitaufstellung als Grabmonument konzipiert worden war, da sich der Moment der Auftragsvergabe nur schwer greifen ließ und unterschiedliche Möglichkeiten aufgezeigt wurden.

Eine völlig neue Betrachtungsweise aus Perspektive der Raumsoziologie im Stadtbau und vor dem Hintergrund von ephemeren Festveranstaltungen, wie Herrschereinzügen, mit der Stadt als Bühne für solche Anlässe, wurden die Auftragswerke Vespasiano Gonzaga Colonnas zuletzt in einen nachvollziehbaren gemeinsamen Zusammenhang gebracht. Dieser ließ sie nicht länger als Solitäre in der Stadt erscheinen, sondern ihnen wurde die bedeutende Funktion des *Markers* innerhalb eines Leitsystems durch die Idealstadt gegeben. Damit wurden sie nicht als rein ästhetische Kunstwerke auf dem Weg aufgefasst, sondern erhielten durch die Bindung an ihre Aufstellungsorte Bekräftigung und Erweiterung in der Aussendung ihrer Aussagen über Vespasiano Gonzaga Colonna und als Teile eines Zeremoniells. Die Form des Staatsbesuchs ermöglichte es, alle Objekte, ob im frei zugänglichen Stadtraum oder in den Räumen des *Palazzo Ducale* einer einheitlichen Rezipientengruppe zugänglich zu machen. Dabei ergab sich, basierend auf Berichten von Herrschereinzügen und dem dazugehörigen Zeremoniell, der Chronik Sabbionetas von de'Dondi und Feldstudien zu den architektonischen Gegebenheiten der Stadt erstmals ein logischer Laufweg. Dieser führte von dem moderneren Stadttor, der *Porta Imperiale*, bis in den *Palazzo Ducale*. Damit wurden die Einzelaussagen der vorgestellten Objekte für die Legitimierung Vespasiano Gonzaga Colonnas in einen untrennbaren Verbund mit der Stadtgestaltung und Raumsoziologie gebracht. Die Kunstobjekte sind Bestandteile der städtischen Raumnahme und dominante

Herrscherpräsentation, wenn sie im Einzelnen auch nicht so erscheinen mochten. Dabei war gleichgültig, ob sie in einem Raum verortet sind, oder im Außenraum auftreten.

Aus diesem Grund sei hier die Aneinanderreihung der einzelnen präsentierten Facetten des Herrschers noch einmal in Laufrichtung durch die Stadt aufgeführt. Die Wappen, Säulen und die Bronze waren die einzigen Zeugen der einstigen Stadtausstattung und dennoch genügten sie völlig, um alle bedeutenden zeremoniellen Orte einer Residenzstadt benennen zu können. Damit waren sie, neben den herzoglichen Bauten, Zeugnisse eines medial ausgedrückten Herrscherlobes, das sich der Herzog selbst setzte. Vespasiano Gonzaga Colonna wurde durch die jüngsten Wappen als Herzog, Ritter des Ordens des Goldenen Vlies, Vasall der Habsburger und Herrscher aus eigener Macht ausgewiesen. Die sogenannte „Minervasäule“ vermittelt seine humanistische Bildung, stand in Verbindung mit der fürstlichen Antikensammlung und übermittelte die Potenz als Stadtgründer, indem sie durch ihre Position als Mundus und durch ihr Erscheinungsbild als antike Säule einen Rombezug herstellte, der sich in Wanddekorationen des Gartenpalastinneren spiegelte. Zudem vermittelte sie neben dem künstlerischen auch einen militärischen Bezug und stellte den Herrscher als Humanisten und Militär dar, dessen Fedlherrentätigkeit und Stadtschutz unter der Minerva erfolgte. Weitergeleitet durch die exponierte Verortung des Theaters, das sowohl durch seine reine Existenz wie seine zeitgenössischen und antikisierenden Innendekorationen, für die höfisch-humanistische Bildung sprach und so ideell unmittelbar an den Rombezug der sogenannten „Minervasäule“ anschloss, gelangte man zur zweiten Stadtsäule auf der *Piazza Maggior*. War diese aufgrund des fehlenden Wissens zu ihrem einstigen Erscheinungsbild nicht eindeutig zu deuten, konnte ihre Funktion dennoch in schlüssige Kontexte zum Marktplatz und der Stadtkirche gebracht werden. So wäre sie Sinnbild des Glaubens des Herrschers gewesen und könnte auch in Zusammenhang mit der Fassadengestaltung des *Palazzo Ducale* als Hinweis auf den Herrschersitz gestanden haben. Zudem leitete sie weiter hin zur Bronze

Leone Leonis, die als vermenschlichte Darstellung des Herrschers als Guten Fürsten fungierte und mit einer Janushaftigkeit ausgezeichnet war. Zum einen zeugte sie in ihrer veristischen Form und mit der ausgestreckten Hand von einer sich an das Volk richtenden Attitüde, die den Herrscher nahbar erscheinen ließ. Zum anderen stellte sie, vor dem Palazzo positioniert, auch eine Schranke dar, in der der Bereich der Stadt in den Residenzbereich des Herrschers übergang, dessen Zutritt reglementiert und Zeremonialordnungen unterworfen war. Vespasiano Gonzaga Colonna trat hier als zeitgemäßer und idealer Herrscher auf, dem es möglich war, sein Territorium in Frieden zu regieren. Die Sitzfigur zeugte vom Regenten, nicht dem aktiven Kriegsführer. Das Schwert trat in den Hintergrund, die Hand ruhte auf dem Buch. Die *Litterae* schienen die *Arma* zu übertreffen und so bildete diese Darstellung ein Bild eines militärisch fähigen, aber sein Volk mit Frieden beschenkenden Herrschers. Im Innenraum präsentierten sich den Gästen nun die privateren dynastischen Zyklen. Der Fokus (siehe Kapitel 5, bes. 6.3 und 6.4) scheint auf der Präsentation der herrschaftlichen Legitimation über das Ritterideal und Feldherrenbild gelegen zu haben. Dadurch wurden gleichzeitig die Ahnen benutzt, um den Einzelnen zu legitimieren, wie sich dieser in die Pflicht der *Memoria* begab, seine Vorväter zu ehren. Da Vespasiano Gonzaga Colonna sehr daran gelegen war seinen Herzogenstand und die Bedeutung Sabbionetas als freies Herzogtum herauszustreichen, erfolgt keine Scheidung in Ahnen der Hauptlinie oder der Nebenlinie. Mit dem Orden der Ritter vom Goldenen Vlies und der spanischen Krone ließ die Darstellung keine Zweifel darüber aufkommen, dass es sich um einen traditionsbewussten und legitimierten Militär handelt, der hochverdient im Dienste der Habsburger stand und sich seiner dynastischen Pflichten bewusst war. Unklar blieb, wie viele der hölzernen Pferde der *Cavalcata* einst als Schimmel oder helle Tiere ausgeführt waren. Nachzuweisen war es aber ausgerechnet für das Ross Vespasiano Gonzaga Colonnas. Dies unterstrich zwei Ideale. Zum einen stand es für einen Seltenheitswert der Natur und wurde so für herausragende Persönlichkeiten gerne herangezogen, um auch deren Besonderheit zu repräsentieren. Zum

anderen konnte es aber auch für die Andalusierzucht der Spanier stehen, die sich, wie in Tintoretto's Gemälde *Einzug des Infanten Philipp II. von Spanien in Mantua*, bereits 1549 als Zeichen für die Spanier bewährte. Handelte es sich einst um einen Grau- oder Apfelschimmel, so könnte auch die Pferdezucht der Gonzaga betont worden sein und der dynastische Aspekt weitere Vertiefung erfahren haben. Der Verzicht auf Frauen in diesem Zyklus ließ sich eindeutig durch die militärische und dadurch männliche Konnotation erklären. So vollzog sich der Unterschied zur *Galleria degli Antenati*. Diese könnte den Staatsgästen als letzter Raum und nur einem handverlesenen Kreis präsentiert worden sein, bildete sie doch das *Studiolo* des Herrschers aus, der sich hier kontemplativ zurückziehen konnte, um über die Staatsgeschäfte zu sinnieren oder Gäste zu empfangen, um sie in diesen besonderen und mit Verantwortungsbewusstsein aufgeladenen Raumtypus einzuladen. Hier präsentierte der Herrscher sich und den Gästen sein Verständnis der Pflichten der Dynastie. In den frühen Jahren zeugte der Ablauf mit Darstellung seines Erben Luigi von seiner Rolle als Teil der Dynastie und ließ den Herrscher als seiner Herkunft bewusst und seiner Zukunft sicher erscheinen. Dass er dabei keine Scheidung der Hauptlinie und des *Ramo Sabbioneta* vornahm, zeigte den Willen, seine niedrigere Herkunft zu verschleiern, indem er sich seinen Gästen als Erbe der Stellung des Hauptzweiges präsentierte. Spätestens ab dem Tod seiner zweiten Frau und seines Sohnes Luigi sowie der ausbleibenden Schwangerschaft in der dritten Ehe wandelte sich der Zyklus in einen Erinnerungsort, der ihm vor Augen führte, wie er auf das Ende seiner Dynastie zusteuerte und wie fragil das dynastische Konzept sein konnte, was auch als Mahnung an ihn und seine Gäste gerichtet gewesen sein konnte. Vespasiano Gonzaga Colonna sah schließlich keinen Anlass, das Bildprogramm verändern zu lassen. Im religiösen Verständnis vermittelt der Zyklus auch eine Vereinigung von Personen unterschiedlicher Jahrhunderte, die sich bei der Auferstehung wieder zusammenfinden würden. Dies stünde in einem engen Kontext zum Grab Vespasiano Gonzaga Colonnas. Das Monument, in das – auf seinen testamentarischen Wunsch hin – die Bronze Leone Leonis überführt wurde,

bildet nicht nur den Aufbau für die Gebeine des Herzogs, dieser ließ posthum auch weitere Familienangehörige bei sich bestatten.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich die Arbeit durch ihre Objektanalysen, Vergleiche und Querverweise vertiefend mit der Frage nach der Funktion der plastischen Bildwerke Vespasiano Gonzaga Colonnas in Sabbioneta auseinandersetzt, indem sie neue Anhaltspunkte zum Memorial-, Legitimations- und dynastischen Verständnis der Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts aufwirft. Zudem sollen persönliche Einflüsse Vespasiano Gonzaga Colonnas geltend gemacht werden, die ihn zum einen als Mensch seiner Zeit auswiesen und zum anderen aufzeigen, wo er sich für spezifische Wege entschied, um seine Erinnerungskultur, Herrscherrepräsentation und medienpolitische Strategie zum Zwecke der Legitimation und Selbstdarstellung seiner selbst umzusetzen. In einem letzten Schritt präsentierten sich diese – überlieferten – Medien im raumpolitischen und stadtopografischen Feld. Hier ließ sich fruchtbar aufzeigen, wie sich die Objekte perlschnurartig aneinanderreihen ließen und herrschaftsspezifischen Mustern für bedeutende Feierlichkeiten – hier ermittelt anhand eines Herrscherbesuches – Entsprechung leisteten, indem sie sich in ihrer Aussage für den Herrscher in den Dienst als Vermittler und Leiter begaben. Gelesen im Kontext mit anderen Medien, wie Wappen, vom Stadttor, über die Prachtstraße, die wichtigen Platzanlagen der Stadt, die Stadtkirche bis zum *Palazzo Ducale* vermittelten sie diverse Herrschertopoi, gemünzt auf ihren Auftraggeber. Dort, wo sich dem dem Staatsgast die Palasttüren öffneten, präsentierten sich persönlichere Darstellungen, die den Herzog von Sabbioneta darstellten und legitimieren.

So bleibt nur noch, zum Schluss zurück zu kommen auf das einleitende Zitat Faroldis. Auch bei den plastischen Bildwerken gelingt es den Stadtbau Vespasiano Gonzaga Colonnas als bedeutenden Faktor mitzudenken, wenn man ihre Funktionen erschließen möchte. Und doch kann man auch im Gegenschluss sagen, es gilt bei der Stadt die Bildwerke zu bedenken, die ebenso wie die traktatbezogene Errichtung auf Diskurse der Herrscherrepräsentation der Zeit eingehen und ihren Beitrag zu

Herrscherprediktionen des ausgehenden 16. Jahrhunderts darstellen. Es gelingt Sabbioneta anschlussfähig zu machen, nachzuvollziehen, wie das Ideal hier glückte, dabei aber nicht aus dem Blick zu verlieren wie eng vernetzt der Herrscher innerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation war und sich mit Sabbioneta und seiner dortigen Herrscherrepräsentation vor diesem Hintergrund präsentiert.

10. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen:

Affò, Vita Vespasiano (1780)

Ireneo Affò: Vita di Vespasiano Gonzaga, Duca di Sabbioneta, e Trajetto, Marchese di Ostiano, Conte di Rodigo, Fondi ec. – con gli Annali ebreo-tipografici di Sabbioneta del Signor Dottore Giambernardo de-Rossi, Parma, 1780.

Affò, Vita Giulia (1781)

Ireneo Affò: Vita di Donna Giulia Gonzaga, in: Raccolta Ferrarese di opuscoli scientifici e lettererij di ch. Autori italiani, Venedig 1781.

Affò, Vita Rodomonte (1780)

Ireneo Affò: Vita di Luigi Gonzaga detto Rodomonte, Principe del Sacro Romano Impero, Duca di Trajetto, Conte di Fondi e Signore di Rivarolo; coll'aggiunta delle sue Rime; di brevi annotazioni illustrate, Parma 1780, Reprint, Mantua 2000.

Bertolotti, Artisti (1885)

Antonino Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova, Modena 1885.

https://books.google.de/books/about/Artisti_in_relazione_coi_Gonzago_signori.html?id=E-pcrXZhObwC&redir_esc=y

[zuletzt aufgerufen am 7.12.2022]

de'Dondi, Diario 1580–1600 (1857)

Niccolò de'Dondi: Estratti del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal 1580 al 1600 di Niccolò de'Dondi sull'autografo conservato nella raccolta

dell'illustrissimo Signo cavaliere Carlo Morbido, hg. von Giuseppe Müller in: Raccolta di cronisti e documenti storici Lombardi inediti, Bd. 2, Mailand 1857

Ernstinger, Raysbuch (1579–1610)

Hans Georg Ernstinger: Elektronische Reproduktion von: Raysbuch in Deutschland, Frankreich, der Schweiz, Italien, 1579–1610. <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/HS-1328/> [zuletzt aufgerufen am: 15.2.2022].

Ilg, Schloss Ambras (1882)

Albert Ilg: Das k.k. Schloss Ambras in Tirol. Beschreibung des Gebäudes und der Sammlung von Dr. Albert Ilg und Wendelin Boeheim, Wien 1882.

Nizzoli, Illustrissimo principe Vespasiano Gonzaga (1563)

Mario Nizzoli: Marii Nizolii Brixellensis Oratio, habita in principio Academiae Sabulonetanae, tam Graecae quam Latinae ab illustrissimo principe Vespasiano Gonzaga in Sabuloneta sua nuper a se condita, nuper institutae, Parma 1563. http://books.google.com/books?id=ncEalpZ0rIAC&hl=&source=gbs_api [zuletzt aufgerufen am: 1.9.2021].

Porrino, Rime (1551)

Gandolfo Porrino: Rime, Venedig 1551.

Racheli, Memorie di Sabbioneta (1849)

Antonio Racheli: Delle memorie storiche di Sabbioneta, Libri IV, Casalmaggiore 1849.

Sanguanini, Bericht (2009)

Marco Sanguanini: Restaurierungsbericht zur Cavalcata von Sabbioneta des Studio di Restauro Dario Sanguanini di Marco Sanguanini, Rivarolo Mantovano 2009, [eigene Nummerierung: S. 1–65].

Scaino, Trattato (1555)

Antonio Scaino: Trattato del Givoco della palla di messer Antonio Scaino da salò, divisio in tre parti con due tavole, l'una de'Capitoli, l'altra delle cose piu notabili, che in esso si contengono, Venedig 1555, Nachdruck durch Libreria Antiquaria W. Casari – Testaferrata, Rom 1968.

Schrenck von Notzing, Armamentarium (1601)

Jacob Schrenck von Notzing: Armamentarium Heroicum Ambrasianum a Ferdinando Archiduce Austriae Etc. Splendide et sumtuose instructum, 1601, Faksimile-Nachdruck, Osnabrück 1981.

Ullòa, Vita Carlo V. (1575)

Alfonso de Ullòa: Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperator Carlo V., Venedig 1575, S. 256–258.

Vasari, Leone Leoni (1568)

Giorgio Vasari: Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori, Delle Vite de' piv eccellenti pittori scvltori et architettori scritte da m. Giorgio Vasari, pittore et architettori aretino. Secondo, et vltimo volume dalla terza parte. Nel quale si comprendano le nuoue vite, dall' anno 1550 al 1567. Con vna breue memoria di tutti del Disegno in Fiorenza, et per tutta Italia, et Europa, & delle artefici antichi, Greci & Latini, & delle piu notabili memorie di quella et Æ , tratta da i piu famosi scrittori, Florenz 1568, S. 839–843.

<https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568/page/840/mode/2up>

[zuletzt aufgerufen am 7.12.2022]

Sekundärliteratur:

Adorni, Pilotta (1996)

Bruno Adorni: La costruzione della Pilotta, in: Il Palazzo della Pilotta a Parma Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali, hg. von Luzia Fornari Schianchi, Mailand 1996, S. 12–33.

Adorni, Parma (2008)

Bruno Adorni: L'architettura di Parma sotto i primi Farnese 1545–1630, Reggio Emilia 2008.

dell'Aqua, Il Principe (1993)

Marzio dell'Aqua: Il Principe e la Sua Primogenita. Linee interpretative su Documenti inediti, in: Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta, [Atti del Convegno, Sabbioneta-Mantova, 12-13 ottobre 1991], hg. von Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari, Cesare Mozzarelli, Mantua 1993, S. 33–47.

von Aretin, Landshut (1955)

Karl Otmar von Aretin: Landshut, München 1955.

Auer, Ambraser Sammlungen (1984)

Alfred Auer: Das Inventarium der Ambraser Sammlungen aus dem Jahr 1621, I. Teil: Die Rüstkammern, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 80, Wien 1984.

Barron, Lord Lumley (2003)

Katheryn Barron: The collecting and patronage of John, Lord Lumley (c. 1535–1609), in: The Evolution of English collecting. Receptions of Italian art in the Tudor and Stuart periods, hg. von The Paul Mellon Centre for Studies in British Art und Edward Chaney, New Haven 2003, S. 125–158.

Bäumel, Rüstkammer (2004)

Jutta Bäumel: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau, München 2004.

Belluzzi/Forster, Palazzo Te (1989)

Amadeo Belluzzi/Kurt W. Forster: Palazzo Te, in: Giulio Romano, hg. von Ernst H. Gombrich, Mailand 1989, S. 317–335.

Bedini, Nella Tomba (2012)

Elenea Bedini: Gli altri individui rinvenuti nella tomba: I familiari di Vespasiano? In: Gli scienziati ridanno il volto a Vespasiano Gonzaga, Atti della giornata di studi Sabbioneta, 29. September 2012, hg. von Commune di Sabbioneta, Sabbioneta 2013, S. 35–40.

Beghazzi, Camera dei Cavalli (1989)

Renato Beghazzi: La Camera dei Cavalli, in: Giulio Romano, hg. von Ernst H. Gombrich, Mailand 1989.

Benisch, Sabbioneta (2001)

Arthur Benisch: Sabbioneta und die Stadtbaukunst des 16. Jahrhunderts. Die spanischen Erfahrungen von Vespasiano Gonzaga, Norderstedt 2001.

Bertelli, Giulia Gonzaga (2016)

Paolo Bertelli: Giulia Gonzaga (1513–1566): L'immagine di una Signora del Rinascimento un approccio iconografico, in: Atti. Accademia Roveretana degli Agiati, hg. von Giovanni Battista Faustini, Rovereto 2016, S. 25–48.

<https://media.agiati.org/page/attachments/agiati-atti-a-2016-art-02-bertelli.pdf>

[zuletzt aufgerufen am 7.12.2022]

Beyer, Palladio (1987)

Andreas Beyer: Andrea Palladio. Teatro olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft, Frankfurt am Main 1987.

Bini, Sabbioneta (1994)

Mauro Bini: Sabbioneta piccolo reggia padana, Modena 1994

von Bloh, Rennen, Stechen (2017)

Jutta Charlotte von Bloh: Rennen, Stechen, Turniere und Mummereien, in: Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele, hg. von Stefan Krause und Matthias Pfaffenbichler, Wien 2017, S. 253–283.

Bojcov, Herrschereinzüge (1997)

Michail A. Bojcov: Ephemerität und Permanenz bei Herrschereinzügen im Spätmittelalterlichen Deutschland, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, hg. von Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Ingo Herklotz und Hubert Locher, Bd. 24, Marburg 1997, S. 87–107.

Borg, Heads and Horses (1976)

Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976.

Brown, Libraries (2011)

Clifford M. Brown: The Guastalla and Sabbioneta Libraries in 1590, in: Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers, hg. von Philippa Jackson und Guido Rebecchini, Mantua 2011, S. 115–124.

Brunner, Burg Trausnitz (1970)

Herbert Brunner: Amtlicher Führer: Landshut Burg Trausnitz, München 1970.

Buggert, Teatro all'Antica (2018)

Daniel Buggert: Das Teatro all'Antica von Sabbioneta. Vincenzo Scamozzis Idee des theatralen Einheitsraumes, in: #7 "Dialog", hg. von Redaktion Archimera, [architektur. kultur. kontext. online], o.O. 2018, S. 89–98.

<https://www.archimera.de/2018/dialog> [zuletzt aufgerufen am 12.3.2022].

Bůžek, Ferdinand von Tirol (2009)

Václav Bůžek: Ferdinand von Tirol. Zwischen Prag und Innsbruck: Der Adel aus den böhmischen Ländern auf dem Weg zu den Höfen der ersten Habsburger, Wien 2009.

Campbell, Painting (1995)

Stephen J. Campbell, "Sic in Amore Furens": Painting as Poetic Theory in the Early Renaissance, in: I Tatti Studies in the Italian Renaissance, Bd. 6, hg. von The University of Chicago Press on behalf of Villa I Tatti, The Harvard Centre of Italian Renaissance Studies, Florenz 1995, S. 145–168.

Clough, Art As Power (1995)

Cecil H. Clough, Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico Da Montefeltro in: *Artibus et Historiae*, Bd. 16, Nr. 31, Florenz 1995, S. 19–50.

Confurius, Sabbioneta (1981)

Gerrit Confurius: Sabbioneta, die versteinerte Idee von einer idealen Welt, in: *Bauwelt*, Nr.17, 1981 Berlin, S.684–693.

Confurius, Sabbioneta (1984)

Gerrit Confurius: Sabbioneta – oder die schöne Kunst der Stadtgründung, München/Wien 1984.

Confurius, Sabbioneta (1990)

Gerrit Confurius: Sabbioneta, in: Klar und Lichtvoll wie eine Regel. Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, hg. von Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1990, S.111–132.

DaCosta Kaufmann, Kunstkammer (1978)

Thomas DaCosta Kaufmann, Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio, in: Art Journal, Bd. 38, Nr. 1. New York 1978, S. 22–28.

Cupperi, Ferrante I (2002)

Walter Cupperi: La statua di Ferrante I a Guastalla una commissione monumentale di Cesare I Gonzaga a Leone Leoni, in: Estratto da Archivio Storico per gli Antichi Stati Guastallesi. Seminario di Studi Storici dell'11 novembre 2000, hg. von Associazione Guastallese di Storia Patria, Guastalla 2002, S.83–124.

Cupperi, ritratti leoniani (2012)

Walter Cupperi: „Leo faciebat“, „Leo et Pompeius fecerunt“: autorità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado, in: Leone und Pompeo Leoni. Proceedings of the International Symposium, hg. von Stephan F. Schröder, Madrid 2012, S. 66–84.

Denunzio, Libreria Piccola (2013)

Antonio Ernesto Denunzio: Sulla “Libreria Piccola” di Vespasiano Gonzaga e sulla sorte delle collezioni sabbionetane: notizie e ritrovamenti, in: Nonsolosabbioneta secondo: atti della giornata di studi, [Sabbioneta, 29. März 2010], hg. von Giovanni Sartori und Leandro Ventura, Sabbioneta 2013, S. 52–59.

Diemer/Diemer, Skulptur (2011)

Dorothea Diemer/Peter Diemer: Skulptur in den frühen Kunstsammlungen von Dresden, Ambras, München und Prag – eine Skizze, in: Welt-Bild-Museum, hg. von Andreas Bluhm, Köln 2011, S. 201–228.

Dülberg/Oelsner, Stallhof (2009)

Angelica Dülberg/Norbert Oelsner: Die Schlossanlage. Der Stallhof und das Stallgebäude, in: Das Dresdner Residenzschloss, hg. von Dens. und Rosemarie Polhack, Berlin/München 2009, S. 40–44.

Dunkerton/Roy/Smith, Unmasking (1987)

Jill Dunkerton/Ashok Roy/Alistair Smith: The Unmasking of Turas's 'Allegorical Figure': A Painting and its Concealed Image, in: National Gallery Technical Bulletin, Bd. 11, hg. von National Gallery Company Limited, London 1987, S. 5–35.

Elam, Sabbioneta (1998)

Caroline Elam, Sabbioneta, in: AA Files, Bd. 18, hg. von Architectural Association School of Architecture, London 1998, S. 25–29.

Endemann, Baugeschichte (1998)

Klaus Endemann: Die Baugeschichte: Quellen, Befunde, Hypothesen, in: Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, hg. von Dens., Iris Lauterbach und Zentralinstitut für Kunstgeschichte XIV, München 1998, S. 39–51.

Engl, Deutsche Bau (1989)

Jo Engl: Der Deutsche Bau der Landshuter Stadtresidenz und ausgewählte Bauten der Augsburger Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. masch., München 1989.

Erben, Colleoni (1996)

Dietrich Erben: Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento, Sigmaringen 1996.

Erichsen, Galerie und Kapelle (2009)

Johannes Erichsen: Galerie und Kapelle der Stadtresidenz Landshut, in: „Ewig blühe Bayerns Land“. Herzog Ludwig X. und die Renaissance, hg. von Brigitte Langner und Katharina Heinemann, Regensburg 2009, S. 102–115.

Faroldi in: Marani, Vita Vespasiano (1977)

Giulio Faroldi: Vita di Vespasiano Gonzaga Colonna. Duca di Sabbioneta (ca. 1587–92) Sabbioneta 1592; in: Sabbioneta e Vespasiano Gonzaga, hg. von Ercolano Marani, Sabbioneta 1977.

Fengler/Stephany, Capuan Gate (1981)

Christie K. Fengler/William A. Stephany. The Capuan Gate and Pier della Vigna, in: Dante Studies with the annual Report of the Dante Society, Bd. 99, Baltimore 1981, S. 145–157.

Ferrari-Bravo, Guida Lombardia (1999)

Anna Ferrari-Bravo: Guida d'Italia: Lombardia (esclusa Milano), hg. von Ders. und Touring Club Italiano, 10. Auflage, Mailand 1999.

Filippi, Leoni und Jonghelinck (1995)

Elena Filippi: Leone Leoni, Jakob Jonghelinck e la corte di Bruxelles, in: Leone Leoni tra Lombardia e Spagna, [Atti del Convegno internazionale, Menaggio 25.–26. Settembre 1993], Cesena Maderna 1995, S. 79–86.

Fischer, Alberti (2012)

Günther Fischer, Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie, Darmstadt 2012.

Forcher, Erzherzog Ferdinand II., (2017)

Michael Forcher, Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol, Innsbruck/Wien 2017.

Forster, Rocca to Civitas (1969)

Kurt W. Forster: From 'Rocca' to 'Civitas'. Urban Planning at Sabbioneta, in: L'Arte, Bd. 5, Mailand 1969, S. 5–40.

Furlani, stupore e meraviglia (2011)

Gilberto Furlani: Tra stupore e meraviglia. Guida un po' pratica e un po' sognante al Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Reggio Emilia 2011.

Giesecke, Mythology of Plants (2014)

Annette Giesecke: The Mythology of Plants: Botanical Lore from Ancient Greece and Rome, Los Angeles 2014.

Girolami Cheney, Corridoio Vasariano (2012)

Liana De Girolami Cheney: Il Corridoio Vasariano: A Resplendent Passage to Medici and Vasari's Grandeur, in: The Cultural Role of Architecture. Contemporary and Historical Perspectives, hg. von Paul Emmons, John Shannon Hendrix und Jane Lomholt, London 2012, S. 27–38.

Grabner, Schloss Ambras (1928)

Josef Grabner: Schloss Ambras, in: Die Kunst in Tirol, hg. von E. Strohmer, Bd. 14, Wien/Augsburg 1928.

Grosso, feste e apparati (2016)

Marsilio Grosso: Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V delle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529–1530), in: Maestranze, artisti e apparatori

per l'ascena dei Gonzaga (1480–1630), hg. von Simona Brunetti, Bari 2016, S. 91–110.

Grötz, Sabbioneta (1993)

Susanne Grötz: Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers, Marburg 1993.

Grötz, Saletta di Enea (1993)

Susanne Grötz: La Saletta di Enea e il Mito della Città Ideale, in: Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta, [Atti del Convegno, Sabbioneta-Mantova, 12-13 ottobre 1991], hg. von Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari und Cesare Mozzarelli, Mantua 1993, S. 153–179.

Guidobaldi, Muse (1992)

Nicoletta Guidobaldi, Il ritorno delle Muse nel Quattrocento, in: RIdIM/RCMI Newsletter, Bd. 17, Nr. 1, hg. vom Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, New York, 1992, S. 15–24.

Gutfleisch/Menzhausen, Kunstkammer (1989)

Barbara Gutfleisch/Joachim Menzhausen: How a Kunstkammer should be formed. Gabriel Kaltemarckt's advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection, 1587, in: Journal of the History of Collections, Heft Nr. 1, Oxford 1989, S. 3–32.

Haag/Sandbichler, Ferdinand II. (2017)

Sabine Haag/Veronika Sandbichler: Ferdinand II. 450 Jahre Tiroler Landesfürst. Jubiläumsausstellung (Ambras in Innsbruck 15.6.–8.10.2017/Winterreitschule des Palais Waldstein in Prag 3.11.2017–25.2.2018), Innsbruck 2017.

Hahn, Dynastische Legitimation (1998)

Peter-Michael Hahn: Magnifizienz und dynastische Legitimation durch Übernahme kultureller Muster. Die Beziehung der Hohenzollern zum Haus Oranien und den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Formern der Visualisierung von Herrschaft. Studien zu Adel, Fürst und Schloßbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, hg. von Doms. und Hellmut Lorenz, Potsdam 1998, S. 9–56.

Hausmann, Borgia (2019)

Friederike Hausmann: Lucrezia Borgia. Glanz und Gewalt, München 2019.

Heinrich, Sabbioneta (1999)

Gisela Heinrich: Sabbioneta, eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999.

Helmenstein, Holzgesimse (2014)

Caroline Sophie Helmenstein: Holzgesimse der Renaissance in Italien und Spanien. Untersuchung zu Herkunft und Baugeschichte des Holzgesimses am Palazzo del Giardino in Sabbioneta, Diss., Aachen 2014.

Helmenstein, Schutzbau (2018)

Caroline Sophie Helmenstein: Der inkorporierte Schutzbau im Casino del Giardino in Sabbioneta. Von der Relevanz des Details für das Ganze, in: #7 "Dialog", hg. von Redaktion Archimera, [architektur. kultur. kontext. online], o.O. 2018, S. 83–88. <https://www.archimera.de/2018/dialog> [zuletzt aufgerufen am 12.3.2022].

Helmenstein, Vespasiano Gonzaga (2019)

Caroline Helmenstein: Vespasiano Gonzaga, in: Sabbioneta. Atlas, hg. von Ders., Jan Pieper, Daniel Buiggert, Anke Fissabre, Bernhard Niethammer und Bruno Schindler, Aachen/Berlin 2019, S. 16–27.

Helmenstein, Cavalleggero (2019)

Caroline Helmenstein: Der Palazzo del Cavalleggero, in: Sabbioneta. Atlas, hg. von Ders., Jan Pieper, Daniel Buiggert, Anke Fissabre, Bernhard Niethammer und Bruno Schindler, Aachen/Berlin 2019, S. 133–139.

Helmstutler, Sculpture Collections (2008)

Kelley Helmstutler di Dio: Sculpture in Spanish collections from Philipp II to Philipp IV, in: Studies in the History of Art, Bd. 70, hg. von National Gallery of Art, Washington 2008, S. 247–277.

Hoffmann, Living Effigy (2000)

George P. Hoffmann: Portrayal from Life, or to Life? The Essais's Living Effigy, in: French Forum, hg. vom Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, Gerald Prince und Lance Donaldson-Evans, Bd. 25, Nr. 2, Philadelphia 2000, S. 145–163.

Hojer, Italienische Bau (1994)

Gerhard Hojer: Der italienische Bau: Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Stadtresidenz Landshut, 15.September 1994 – 2.Oktober 1994, Landshut-Ergolding 1994.

Holl, Planstadtentwürfe (1990)

Jann Holl: Die historischen Bedingungen der philosophischen Planstadtentwürfe in der frühen Neuzeit, in: Klar und Lichtvoll wie eine Regel. Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, hg. von Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1990, S. 9–30.

Hoppe, Artilleriewall und Bastion (2006/2007)

Stephan Hoppe: Artilleriewall und Bastion. Deutscher Festungsbau der Renaissancezeit im Spannungsfeld zwischen apparativer und medialer Funktion, in: Jülicher Geschichtsblätter. Jahrbuch des Jülicher Geschichtsvereins, Bd. 74/75, Aachen 2006/2007, S. 35–63.

Hünig, Sabbioneta (o.J.)

Johannes Hünig: Sabbioneta. Die Piazza in der Idealstadt, o.O. O.J.

<http://www.johanneshuenig.de/files/Sabbioneta.pdf>

[zuletzt aufgerufen am 10.9.2021].

Kansteiner, Sammlung Vespasiano Gonzaga (2019)

Sascha Kansteiner, Idealplastische Werke aus der Sammlung Vespasiano Gonzagas, in: Kölner Jahrbuch, Bd. 51, Jahrgang 2018, hg. von Römisch-Germanisches Museum und Archäologische Gesellschaft Köln, Köln 2019, S. 541–551.

Klatte, Höfische Rüstkammern (2017)

Gernot Klatte: Höfische Rüstkammern – Waffensammlung, Magazin der Hofhaltung, Museum. Eine Institution des Hofes der frühen Neuzeit am Beispiel Dresden und Berlin, in: Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa. Schriften zur Residenzkultur in Europa Bd. 10, hg. von Mathias Müller und Peter-Michael Hahn, Berlin 2017, S. 87–116.

Kohl, Büste und Maske (2007)

Jeanette Kohl: Gesichter Machen: Büste und Maske im Florentiner Quattrocento, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, hg. von Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Ingo Herklotz und Hubert Locher, Bd. 34, Marburg 2007, S. 77–99.

Korsch, Repräsentation und Legitimation (2007)

Evelyn Korsch: Repräsentation und Legitimation. Pracht und Vielfalt: Der Angemessene Aufwand. Sammlungen. Waffen und Rüstungen, in: Handbuch Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, Bd. 15.II–1, hg. von Werner Paravicini, bearb. von Jan Hirschbiegel und Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2005, S. 358–367.

[https://: www.adw-goe.de/en/digital-library/hoefe_und_residenzen.../gs/rf15_II_121207-915/](https://www.adw-goe.de/en/digital-library/hoefe_und_residenzen.../gs/rf15_II_121207-915/) [zuletzt aufgerufen am 07.10.2020].

Kruft, Städte in Utopia (1989)

Hanno-Walter Kruft: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15.–18. Jahrhundert. Zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit, München 1989.

Kruft, Utopie und Idealstadt (1990)

Hanno-Walter Kruft: Utopie und Idealstadt, in: Klar und Lichtvoll wie eine Regel. Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, hg. von Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1990, S. 31–38.

Krüger, Istoria und Virtus (2002)

Peter Krüger: Istoria und Virtus bei Alberti und in der Malerei der frühen Renaissance, in: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance, hg. von Joachim Poeschke und Thomas Weigel, Münster 2002, S. 195–220.

Kryza-Gersch, Portrait of Philipp II (2012)

Claudia Kryza-Gersch: Pompeo Leoni's Portrait of Philipp II in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, in: Leone & Pompeo Leoni. Proceedings of the international Symposium [Prado, Madrid, Oktober 2011], hg. von Stefan F. Schröder, Madrid 2012, S. 99–107.

Lange, Gasse Gang Galerie (1998)

Hans Lange: Gasse, Gang und Galerie – Wegnetze und Inszenierungen des Piano nobile in der Residenzstadt, in: Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, hg. von Iris Lauterbach, Klaus Endemann und Zentralinstitut für Kunstgeschichte XIV, München 1998, S. 151–162.

Laß, Zeughaus und Memoria (2017)

Heiko Laß, Das Zeughaus als Ort dynastischer Memoria, in: Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa. Schriften zur Residenzkultur in Europa Bd. 10, hg. von Mathias Müller und Peter-Michael Hahn, Berlin 2017, S. 117–135.

Lauts, Isabella d’Este (1952)

Jan Lauts, Isabella d’Este - Fürstin der Renaissance, Hamburg 1952.

Lein, Bronzegießen (2000)

Edgar Lein: Die Kunst des Bronzegießens, ihre Darstellung in Traktaten und die Bedeutung von Bronze, in: Bronze- und Galvanoplastik. Geschichte–Materialanalyse–Restaurierung, hg. von Birgit Meißner, Anke Doktor und Marin Mach, Dresden 2000.

Leis, Piazzetta (2013)

Daniel Leis: Von Ränkeschmieden, Amtsdienern und Gehängten. Zu Raum und Bedeutung der Piazzetta in Venedig, in: Räume der Macht. Metamorphosen von Stadt und Garten im Europa der Frühen Neuzeit, hg. von Anna Ananieva, Alexander Bauer, Bettina Morlang-Schardon, Christina Steyer und Dems., Bielefeld 2013, S. 141–162.

Lenzi, Sabbioneta (1971)

Natale Lenzi: Sabbioneta „La Piccola Athene“, Casalmaggiore 1971.

Liedke, Stadt Landshut (1988)

Volker Liedke: Stadt Landshut. Denkmäler in Bayern. Denkmaltopografie Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2, München 1988.

Liddy/Steer, John Lord Lumley (2010)

Christian D. Liddy/Christian Steer: John Lord Lumley and the Creation and Commemoration of Lineage in Early Modern England, in: Archeological Journal, Bd. 167.1, London 2011, S. 197–127.

Lietzmann, Renaissancegarten (2001)

Hilda Lietzmann: Der Landshuter Renaissancegarten Herzog Wilhelms V. von Bayern, München/Berlin 2001.

Locher, Erbauliche Kunst? (2002)

Hubert Locher: Erbauliche Kunst?, in: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance, hg. von Joachim Poeschke und Thomas Weigel, Münster 2002, S. 221–250.

Malacarne, Sabbioneta (1994)

Giancarlo Malacarne: Sabbioneta. L'anima di un uomo, Verona 1994.

Malacarne, Cavalli Gonzagheschi (1995)

Giancarlo Malacarne: Il mito dei cavalli gonzagheschi. Alle origini del purosangue, Verona 1995.

Malacarne, straordinaria collezione (2015)

Giancarlo Malacarne: I nomi ei volti del mito – “La straordinaria collezione” in: Gonzaga. I volti della storia. Mostra genealogico-iconografica, hg. von Dems., Mantua 2015, S. 159–175.

Mallegni/Bartoli, Spoglie Mortali (2013)

Francesco Mallegni/Fulvio Bartoli: Le Spoglie Mortali di Vespasiano Gonzaga: una Lettura Biologica (F. Mallegni), in: Gli scienziati ridanno il volto a Vespasiano Gonzaga, Atti della giornata di studi Sabbioneta, 29. September 2012, hg. von Commune di Sabbioneta, Sabbioneta 2013, S. 17–33.

Manegold, Clementia principis (2013)

Cornelia Manegold: Clementia principis. Intention und Rezeption des Standbildes für Fernando Alvarez de Toledo. Dritter Herzog von Alba (1507–1582), in: Unwissen und Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess, hg. von Martin Espenhorst, Göttingen 2013, S. 41–70.

Marani, Mantova (1965)

Ercolano Marani: Mantova. Le arti, Bd. III, Mantua 1965.

Marani, Sabbioneta (1977)

Ercolano Marani: Sabbioneta e Vespasiano Gonzaga, Sabbioneta 1977.

Marini, Sabioneta (1914)

Gian Francesco Marini: Sabbioneta, Piccola Athene, Casalmaggiore 1914.

Marten, Vespasiano Gonzaga (2000)

Bettina Marten: Vespasiano Gonzaga – ein Außenseiter im Familienbild in: Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus, hg. von Cornelia Syre und der Alten Pinakothek; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2000, S. 147–149.

Mehler, Auferstanden in Stein (2001)

Ursula Mehler: Auferstanden in Stein. Venezianische Grabmäler des späten Quattrocento, Köln 2001.

Mezzatesta, Leone Leoni (1984)

Michael Philip Mezzatesta: Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni, Band I, Ann Arbor 1984, S. 270.

Middeldorf, Portrait Busts (1975)

Ulrich Middeldorf: On Some Portrait Busts Attributed to Leone Leoni, in: The Burlington Magazine, Bd. 117, Nr. 863, New York 1975, S. 84–89+91.

Muchka, Architectural Styles (1988)

Ivan Muchka: Architectural Styles in the Reign of Rudolf II: Italian and Hispanic Influences, in: Rudolf II and Prague. The Court and the City, hg. von Eliška Fučíková, Freren 1988, S. 90–95.

Muchka, Die Architektur unter Rudolf II. (1988)

Ivan Muchka, Die Architektur unter Rudolf II., gezeigt am Beispiel der Prager Burg, in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, hg. von der Kulturstiftung Ruhr Essen, Freren 1988, S. 85–93.

Müller, Bildwerdung des Fürsten (2013)

Matthias Müller: Die Bildwerdung des Fürsten. Das Verhältnis von Realpräsenz und medialer Fiktion als Aufgabe symbolischer Kommunikation in den höfischen Bau- und Bildkünsten des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Symbolische Interaktion in der Residenzstadt des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hg. von Gerrit Deutschländer, Marc von der Höh, Andreas Ranft, Berlin 2013, S. 27–64.

Müller, Renovatio artis saxoniae (2018)

Jürgen Müller: *Renovatio artis saxoniae*. Zur Deutung von Gabriel Kaltemarckts „Bedenken“ aus dem Jahre 1587; in: *Dresden-Prag um 1600*, hg. von Bekeť Bukovinskà, Prag 2018, S. 87–100.

Murphy, Ceremonial Entries (2014)

Neil Murphy: *Ceremonial Entries and the Confirmation of Urban Privileges in France, c.1350–1550*, in: *The Dynastic Centre and the Provinces: Agents and Interactions*, hg. von Jeroen Duindam und Sabine Dabringhaus, Leiden/Boston 2014, S. 160–184.

Neumaier, Häuserporträts (2018)

Rita Neumaier: *Landshuter Häuserporträts. Einblicke in die Geschichte historischer Stadthäuser und ihrer Bewohner*, Straubing 2018.

Otto, Europäische Reiterdenkmäler (1985)

Rudolf Otto, *Europäische Reiterdenkmäler. Zeugen der Menschheitsgeschichte*, Raunheim 1985.

Pfisterer, Ingenium und Invention (2002)

Ulrich Pfisterer: *Ingenium und Invention bei Filarete*, in: *Nobilis arte manus*. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten, hg. von B. Klein und H. Wolter von-dem-Knesebeck, Dresden/Kassel 2002, S. 265–289.

Pieper, Fürstenbad (2017)

Jan Pieper: *Das Fürstenbad im Palazzo Ducale von Sabbioneta (1554–1591)*, in: *Höfische Bäder der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion*, hg. von Kristina Deutsch, Claudia Echinger-Maurach und Eva-Bettina Krems, Berlin 2017, S. 170–188.

Pieper Einführung (2019)

Jan Pieper: Einführung in das Forschungsprojekt, in: Sabbioneta. Atlas, hg. von Dems., Daniel Buggert, Anke Fissabre, Caroline Helmenstein, Bernhard Niethammer und Bruno Schindler, Aachen/Berlin 2019, S. 28–67.

Pieper, Hochkorridore (2019)

Jan Pieper: Das System der Hochkorridore, in: Sabbioneta. Atlas, hg. von Dems., Daniel Buggert, Anke Fissabre, Caroline Helmenstein, Bernhard Niethammer und Bruno Schindler, Aachen/Berlin 2019, S. 81–91.

Pilati, Feudi Gonzageschi (1993)

Renata Pilati: „I Feudi Gonzageschi nel Regno di Napoli“, in: Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta, [Atti del Convegno, Sabbioneta-Mantova, 12-13 ottobre 1991], hg. von Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari, Cesare Mozzarelli, Mantua 1993, S. 327–355.

Poeschke, Motus und Modestia (2002)

Joachim Poeschke: „Motus und modestia in der florentiner Frührenaissance.“, in: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance, hg. von Dems., Münster 2002, S. 173–193.

Poll-Frommel/Schmidt/Syre, Gonzaga-Zyklus (2000)

Veronika Poll-Frommel/Jan Schmidt/Cornelia Syre: Der Gonzaga-Zyklus, „Einzug des Infanten Philipp von Spanien in Mantua“, in: Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus, hg. von Cornelia Syre und der Alten Pinakothek; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2000, S. 108–119.

Rauch, Spanische Saal (2011)

Margot Rauch: Alla spagnola oder all'antica? Der Spanische Saal von Schloss Ambras, in: All'Antica. Götter und Helden auf Schloss Ambras, hg. von Sabine Haack, Wien 2011, S. 45–52

Rizzi, I ritratti di Giulia Gonzaga (2015)

Massimo Rizzi: I ritratti di Giulia Gonzaga. Note e novità sull'iconografia della Contessa di Fondi, in: *Annali del Lazio meridionale*, Bd. 30, Itri 2015, S. 75–86.

http://www.annalilazio.it/wp-content/uploads/2018/07/DICEMBRE-2015_75-86.pdf

[zuletzt aufgerufen am 7.12.2022]

Roffia, La Colonna e Statua (2012)

Elisabetta Roffia: La Colonna e la Statua di Minerva a Sabbioneta. Analisi del Monumento e Appendice, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti*, n.s., Bd. 77–78, Mantua 2009–2010, S. 33–74.

https://www.academia.edu/63201333/La_colonna_e_la_statua_di_Minerva_a_Sabbioneta_Analisi_del_monumento

[zuletzt aufgerufen am 16.9.2021].

Roffia, Pallade Athena (2013)

Elisabetta Roffia: Qualche considerazione sul monumento di 'Pallade Athena', in: *Nonsolosabbioneta secondo: atti della giornata di studi [Sabbioneta, 29. März 2010]*, hg. von Giovanni Sartori und Leandro Ventura, Sabbioneta 2013, S. 79–88.

Romelli, Mythologische Bilder (2007)

Tiziana Romelli: Die mythologischen Bilder in dem studiolo von Isabella d'Este. Strategien der Inszenierung und des Arrangements., in: *Männersache(n)-Frauensache(n): Sammeln und Geschlecht. Tagungsdokumentation*, hg. vom Landschaftsverband Rheinland, Dezernat für Kultur und Umwelt und Gleichstellungsamt, Köln 2007, S. 11–16.

Roncai, L'archivio (2013)

Luciano Roncai: L'archivio di Vespasiano Gonzaga, la memoria di Sabbioneta, in: *Nonsolosabbioneta secondo: atti della giornata di studi [Sabbioneta,*

29. März 2010], hg. von Giovanni Sartori und Leandro Ventura, Sabbioneta 2013, S. 35–48.

Rossi/Marchini, 'Grangia' a Villa Pasquali (1998)

Enrico Rossi/Roberto Marchini: La Corte della 'Grangia' a Villa Pasquali. Residenza suburbana di Vespasiano Gonzaga, in: *Civiltà Mantovana*, Nr.107, Modena 1998, S. 53–68.

Rudolph, Heer und Herrschaftsrepräsentation (2017)

Harriet Rudolph: Heer und Herrschaftsrepräsentation. Militärische Dimensionen der Selbstinszenierung bei Herrscherbesuchen (1550–1800), in: *Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa*, hg. von Matthias Müller und Peter-Michael Hahn, Berlin 2017, S. 53–72.

Russell, Giulia Gonzaga (2006)

Camilla Russell: Giulia Gonzaga and the Religious Controversies of Sixteenth-Century Italy, Turnhout 2006.

Savorelli, Semper libertatis avida (2021)

Alessandro Savorelli: „Semper libertatis avida“. Araldica e politica delle città medievali, in: *La Libertà: nelle città comunali e signorili italiane*, hg. von Andrea Zorzi, Rom 2021, S. 271–300.

Scheicher, Spanischer Saal Ambras (1997)

Elisabeth Scheicher: Der Spanische Saal von Schloß Ambras. Gedanken zu einem Umbau, in: *ARX. Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol*, hg. vom Südtiroler Burgeninstitut, Bd. 1, Bozen 1997, S. 3–6.

Schlimme/Holste/Niebaum, Bauwissen (2014)

Hermann Schlimme/Dagmar Holste/Jens Niebaum: Bauwissen im Italien der Frühen Neuzeit, in: *Wissensgeschichte der Architektur: Band III: Vom Mittelalter*

bis zur Frühen Neuzeit, hg. von Jürgen Renn, Wilhelm Osthues und Hermann Schlimme, Berlin 2014, S. 97–367.

von Schlosser, Tote Blicke (1993)

Julius von Schlosser: Tote Blicke – Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. Ein Versuch. hg. von Thomas Medicus, Berlin 1993.

Schrenck von Notzing, Schrenck von Notzing (2007)

Niklas Schrenck von Notzing: Schrenck von Notzing, in: Neue Deutsche Biografie, Bd. 23, München 2007.

<https://www.deutsche-biografie.de/html>

[zuletzt aufgerufen am 02.03. 2022].

Seipel, Isabella d’Este (1994)

Wilfried Seipel: Isabella d’Este – „la primadonna del mondo“– Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Wien 1994.

Soler del Campo, Royal Armour (2009)

Álvaro Soler del Campo: The Art of Power. Royal Armour and Portraits from Imperial Spain, Madrid 2009.

Sölle, Piazza (2013)

Brigitte Sölle: Modell, Modul, Metapher. Die Italienische Piazza als Nach-Bild der Stadt, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 55, Florenz 2013, S. 94–117.

Sømmerlåtte, Stadttore Sabbionetas (o.A.)

Erik Sømmerlåtte: Die Stadttore von Sabbioneta und deren Funktion (o.A.)

https://www.academia.edu/29709635/Die_Stadttore_von_Sabbioneta_und_ihre_Funktion

[zuletzt aufgerufen am 28.12.2022].

Spitzelberger, Hof und Hofstaat (1998)

Georg Spitzelberger: Hof und Hofstaat Ludwigs X. im Zwielflicht der Überlieferung, in: Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, hg. von Iris Lauterbach, Klaus Endemann und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte XIV, München 1998, S. 11–22.

Sommer, Rüstkammern (2012)

Christopher Sommer: 'Rüstkammern' – Präsentation von Waffen und Rüstungen der Frühen Neuzeit im Museum, Oldenburg 2012.

Springer, Armour and Masculinity (2013)

Carolyn Springer: Armour and Masculinity in the Italian Renaissance, Toronto/Buffalo/London 2013.

Stallmann, Sabbioneta (1997)

Judith Stallmann: Sabbioneta. Die Wiederentdeckung einer inszenierten Stadt, München 1997.

Syre/Zeitz, Haus Gonzaga (2000)

Cornelia Syre/Lisa Zeitz: Das Haus Gonzaga, in: Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus, hg. von Cornelia Syre und der Alten Pinakothek; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2000, S.129–137.

Syre, Gonzaga-Zyklus (2000)

Cornelia Syre: "Tutto spirito, tutto prontezza". Tintoretto's Gonzaga-Zyklus in: Tintoretto. Der Gonzaga-Zyklus, hg. von Ders. und der Alten Pinakothek; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2000, S.13–27.

Tauber, Idealstadtgründer (2018)

Christine Tauber: Der Idealstadtgründer als Kustos im Monumentmuseum. Retrospektive Memoria-Stiftung in Sabbioneta, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. 69, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, München 2018, S. 37–69.

Tausche/Ebermeier, Geschichte Landshuts (2003)

Gerhard Tausche/Werner Ebermeier: Geschichte Landshuts, München 2003.

Thun-Rauch, Philippine Welser (2017)

Margot Thun-Rauch: Die Badewanne der Philippine Welser: Gesundheit und Genuss, in: Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit: Gestalt und Funktion, Berlin/Boston 2017, S. 191–203.

Tönnemann, Zeugen des Bauwerks (1998)

Andreas Tönnemann: Die Zeugen des Bauwerks Herzog Ludwig X. von Bayern und die Landshuter Residenz, in: Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, hg. von Iris Lauterbach, Klaus Endemann und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte XIV, München 1998, S. 23–38.

Togliani, Rivarolo Mantovano (2013)

Carlo Togliani: „Rivarolo Mantovano. Costruzione e manutenzione del borgo murato“ in, Arte Lombarda, Neue Serie, Nr. 168/169, Mailand 2013, S. 102–115.

Tomalio, Al servizio del Re di Spagna (1993)

Raffaele Tomalio: Vespasiano Gonzaga al servizio del Re di Spagna in Spagna, in: Vespasiano Gonzaga e il Ducato di Sabbioneta [Atti del Convegno Sabbioneta-Mantova vom 12.-13. Oktober 1991], hg. von Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari und Cesare Mozzarelli, Mantua 1993, S. 121–152.

Tomalio, Rami Cadetti (2008)

Raffael Tomalio: I rami cadetti dei Gonzaga. Un profilo storico, in: I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po, hg. von Leandro Ventura, Mailand 2008, S. 39–51.

Unbehaun, Zeughaus Schwarzburg (2017)

Lutz Unbehaun: Das Zeughaus des Schlosses Schwarzburg. Symbol landesfürstlicher Macht und fürstlicher Repräsentation, in: Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa. Schriften zur Residenzkultur in Europa Bd. 10, hg. von Mathias Müller und Peter-Michael Hahn, Berlin 2017, S. 136–145.

Verheyen, Paintings Studiolo Isabella d'Este (1971)

Egon Verheyen: The Paintings of the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua, New York 1971.

Verheyen, Palazzo del Te (1972)

Egon Verheyen: Studien zur Baugeschichte des Palazzo del Te, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 16, Florenz 1972, S. 73–114.

Ventura, Vespasiano Gonzaga Colonna (1991)

Leandro Ventura: Vespasiano Gonzaga Colonna, 1531–1591: Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario Della Morte, Modena 1991.

Ventura, Vespasiano et i Gonzaga (1993)

Leandro Ventura: Vespasiano et i Gonzaga. Un Percorso di Celebrazione dinastica delle Fabbriche sabbionetae, in: Vespasiano Gonzaga Colonna e il ducato di Sabbioneta, [Atti del Convegno, Sabbioneta–Mantova, 12.–13. Oktober 1991], hg. von Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari und Cesare Mozzarelli, Mantua 1993, S. 207–219.

Vignotto, Giulia Gonzaga (2019)

Angela Vignotto: Giulia Gonzaga a Fondi, Mailand 2019.

Waldmann, Wachsfigur (1990)

Susann Waldmann: Die lebensgrosse Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert, München 1990.

Watanabe–O’Kelly, European Festivals (2014)

Helen Watanabe–O’Kelly: ‘True and Historical Descriptions’? European Festivals and the Printed Record, in: The Dynastic Centre and the Provinces: Agents and Interactions, hg. von Jeroen Duindam und Sabine Dabringhaus, Leiden/Boston 2014, S. 150–159.

Wells, Partners in Power (1995)

Ellen B. Wells: „Partners in Power. The Horses of Leonardo’s Italy (1450–1550)“, in: Leonardo da Vinci’s Sforza Monument Horse. The Art and the Engineering, hg. von Diane Cole Ahl, Bethlehem/London 1995, S. 57–63.

Wittkower, Allegorie und Wandel (1984)

Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984.

Wolters, Venezianische Skulptur (1997)

Wolfgang Wolters: Die venezianische Skulptur von 1300–1460, in: Venedig. Kunst und Architektur, Bd. 1, hg. von Giandomenico Romanelli, Köln 1997, S. 222–254.

Woods-Marsden, Ritratto al Naturale (1987)

Johanna Woods-Marsden, 'Ritratto al Naturale': Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits, in: Art Journal, Bd. 46, Nr. 3, Portraits: The Limitations of Likeness, New York 1987, S. 209–216.

Wulz, Galleria (2006)

Hildegard Wulz: „Die Galleria degli Antichi“ des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, hg. von Hans Schüller, Petersberg 2006.

Wünsche, Marc Aurel (1999)

Raimund Wünsche: Der Kaiser zu Pferd. Zum Erscheinungsbild des Marc Aurel, in: Marc Aurel. Der Reiter auf dem Kapitol, hg. von Allianz AG, München 1999, S. 58–76.

Wurzbach, Ferdinand (1860)

Constantin von Wurzbach: Erzherzog Ferdinand von Oesterreich, Graf von Tirol und der Vorlande. Nr. 86, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 6. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1860, S. 193.

Ziegler, Herzogtum Bayern (2009)

Walter Ziegler: Das Herzogtum Bayern unter Wilhelm IV. und Ludwig X., in: „Ewig blühe Bayerns Land“. Herzog Ludwig X. und die Renaissance, hg. von Brigitte Langner und Katharina Heinemann, Regensburg 2009, S. 14–35.

Archivalien:

Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Letteri e Arti, Mantua

[ANV], Archivio Storico della Vecchia Accademia, Serie Segretaria, Busta 6, Documenti relativi all'abate Gio. Gerolamo Carli (ex buste 25), Fasc.1 Appunti e

annotazioni varie dell'abate Gio. Gerolamo Carli riguardanti la storia di Mantova e argomenti Vari, cc. 79, o.S.

Archivio di Stato di Mantova

[ASM], Archivio Gonzaga, E. XXIV. 3, buste 810, 6. Dezember 1531.

[ASM], Archivio Gonzaga, buste 1807, 20. April 1555.

[ASM], Archivio Gonzaga, E. LIV. 2, Busta 1808, 9. November 1559.

[ASM], Archivio Gonzaga, E. LIV. 2, Busta 1808, 10. Juli 1567.

[ASM], Mappe dei Comuni Censuari della provincia di Mantova, Mappa del Comune di Sabbioneta, cartella 25.

[ASM], Mappe dei Comuni Censuari, b. 62.

Archivio di Stato di Milano

[ASMi], Militare parte antica busta 381, cartella 181.

Archivio Generale dei Servi di Maria, Rom

[AGSM], Neg. Rel., vol. 28: „Provincia di mantova, civili e misti“, S. 213ff.

11. Bildapparat

Abb. 1



Antonis Mor (früher Bernardino Campi angenommen), Vespasiano Gonzaga Colonna, 16. Jahrhundert, Öl auf Holz, 117cm x 91,5cm, Pinacoteca Civica di Palazzo Volpi, Como.

(gemeinfrei) https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Vespasiano_Gonzaga.jpg

Abb. 2



Sebastiano del Piombo, Portrait eines Mannes in Rüstung, (eventuell Rodomonte Gonzaga), um 1515, Öl auf Leinwand, 87,6 cm x 66.7 cm, Wadsworth Atheneum – Museum of Art, Hartford.

In: Renata Salvarani: I Gonzaga e i Papi. Roma e le corte padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418–1620), Vatikanstadt 2013, S. 346.

Abb. 3



Anonymus, Isabella Colonna, 16. Jahrhundert, Öl auf Holz, o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta, Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 145.

Abb. 4



Sebastiano del Piombo, Giulia Gonzaga, 1532, Öl auf Holz, o.A., Museum Wiesbaden.

In: Renata Salvarani: I Gonzaga e i Papi. Roma e le corte padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418–1620), Vatikanstadt 2013, S. 345.

Abb. 5



Wappen Ludovico Gonzagas.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Gonzaga_\(1480-1540\)#/media/File:Arms_of_Gianfrancesco_I_Gonzaga,_Marquess_of_Mantua.svg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Gonzaga_(1480-1540)#/media/File:Arms_of_Gianfrancesco_I_Gonzaga,_Marquess_of_Mantua.svg)

Di MostEpic - Questa immagine vettoriale include elementi che sono stati presi o adattati da questa: , CC BY-SA 4.0, Collegamento

Abb. 6



Fermo Guisoni, Kardinal Ercole Gonzaga von Mantua, um 1555-1560, Öl o.A., Palazzo Ducale Mantua.
(gemeinfrei) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ercole_Gonzaga_-_Ghisoni.jpg

Abb. 7



Anonyms, Ferrante Gonzaga, Ende 16. Jahrhundert, Öl auf Holz, 40cm x 30cm, Private Sammlung, Mantua.
In: Giancarlo Malacarne: Gonzaga. I Volti della Storia. Mostra genealogico-iconografica, Mantua 2015, S. 175.

Abb. 8



o.A., Vespasiano Colonna, o.A., Stich, o.A., o.O.

https://en.wikipedia.org/wiki/Vespasiano_Colonna#/media/File:Vespasianus_Colonna_Dux_Trasteverni_et_comes_furlorum.png

By Link

Abb. 9a



Spuren der Herrschaft Vespasiano Gonzaga Colonnas, Caserma Nera, ehemaliges Ospedale unter Vespasiano Gonzaga Colonna, Residenz Camillo Gonzagas im 18. Jahrhundert, Bozzolo.

Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 9b



Spuren der Herrschaft Vespasiano Gonzaga Colonnas, Castello Gonzaga, Ostiano

Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 10



Anonymus, Francesco II. Gonzaga, Öl auf Holz, Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien (gemeinfrei)

https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_III_Gonzaga,_Duke_of_Mantua#/media/File:Francesco_III_Gonzaga.jpg

Abb. 11



Alonso Sánchez Coello, König Philipp II. von Spanien (Bildnis im ganzer Figur), 1566, Öl auf Leinwand, 200cm x 104cm, Kunsthistorisches Museum Wien
Inventar: Gemäldegalerie, 3995.
Permalink (zitierbarer Link) zu dieser Seite: www.khm.at/de/object/2303/

Abb. 12



Antonis Mor (früher Titian zugeschrieben), Fernando Álvarez de Toldeo, 1549, Öl auf Leinwand, 100cm x 80cm, Pradomuseum Madrid.

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Fernando_%C3%81lvarez_de_Toledo,_Herzog_von_Alba#/media/Datei:Fernando_%C3%81lvarez_de_Toledo,_III_Duque_de_Alba,_por_Antonio_Moro.jpg

Abb. 13



Anonymus, Mario Nizzoli, 16. Jahrhundert, Buchmalerei, o.A.

(gemeinfrei) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nizolio.jpg>

Abb. 14



Anonymus, Anna von Aragon, um 1567, Öl auf Holz, o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 149.

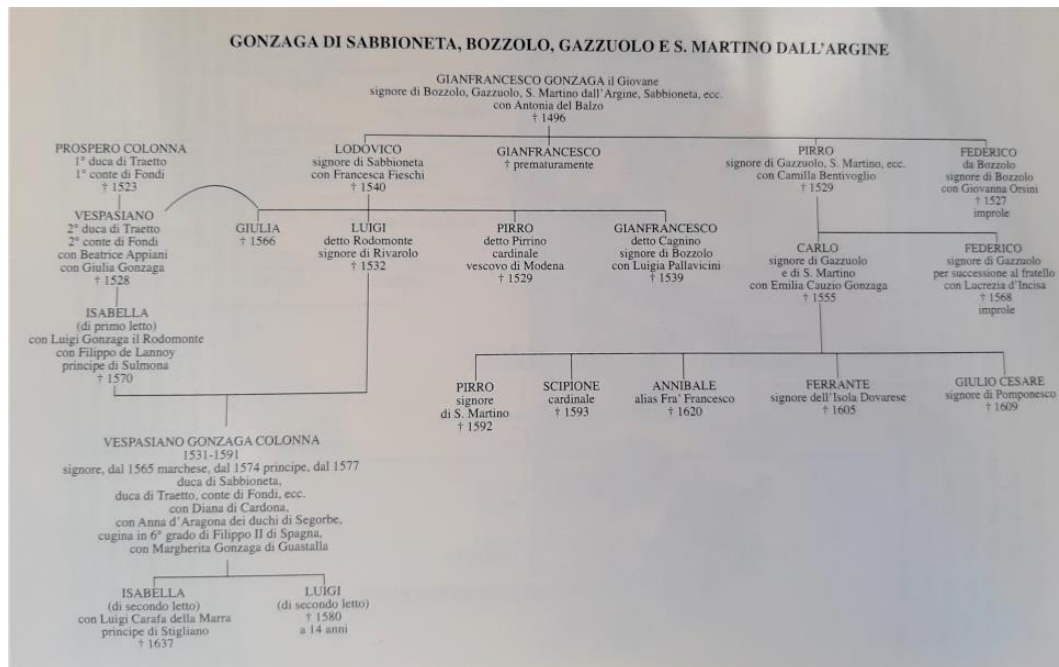
Abb. 15



Tiberio Tinelli, Isabella Gonzaga, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 70cm x 56cm, o.O.

(gemeinfrei) [https://it.wikipedia.org/wiki/Isabella_Gonzaga_\(1565-1637\)/#media/File:Ritratto_di_Isabella_Gonzaga_\(1565-1637\).png](https://it.wikipedia.org/wiki/Isabella_Gonzaga_(1565-1637)/#media/File:Ritratto_di_Isabella_Gonzaga_(1565-1637).png)

Abb. 16



Stammbaum der Entstehung des Ramo Sabbioneta mit Lodovico Gonzaga als erstem signore di Sabbioneta.

In: Luca Sarzi Amadè: Il Duca Di Sabbioneta. Guerre e amori di un europeo errante, Mailand/Udine 2013, S.370.

Abb. 17a



Turm mit Inschriftentafel, 16. Jahrhundert, Comesaggio.
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 17b



Inschrifttafeltext: VESPASIANVS D G DVX SABLONE/TAE I CONSP V/VAM
HANC TVR/RIM FLVMINI IMPO/SVIT ET INERVP/TVM ITER
PONTE/STRAVIT ANNO/ A NAT DOMINE/M D L XXX III
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 18



Anonymus, Margherita Gonzaga, um 1567, Öl auf Holz, o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 151.

Abb. 19



Anonymus, Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas, vor 1577, polychrom gefasstes Holz, 95cm x 67 cm, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Roggero Roggeri/Leandro Ventura: I Gonzaga delle Nebbie: Storia di una Dinastia Caduta nelle Terre tra Oglio e Po, Mailand 2008, S. 119.

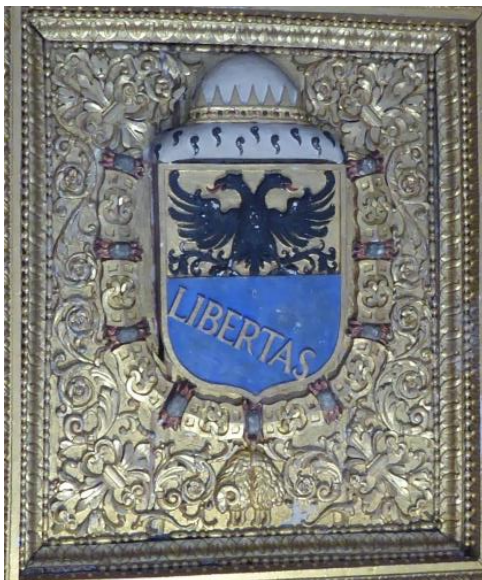
Abb. 20 a



Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas, nach 1577, Ostfassade, Porta della Vittoria, Sabbioneta.

Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 20b



Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas, nach 1585 (da auch die Kette mit dem Orden der Ritter vom Goldenen Vlies gezeigt wird), Polychrome Holzdecke im Palazzo Ducale, Sabbioneta.

Detail aus: Natale Lenzi: Sabbioneta. La Piccola Athene, Sabbioneta 1991, S. 29.

Abb 21



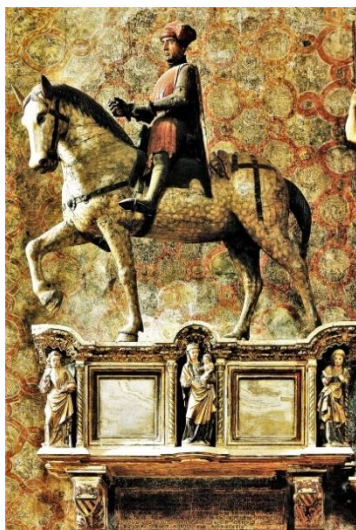
Effigies von Edward III. 1377, Holz; Undercroft and Abby Museum, London.

In: Susann Waldmann, Die lebensgroße Wachsfigur: eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert, München 1990, S. o.S. (Bildnachweis).

Effigiis RDK IV, 745, Abb. 1. London, 1377.: [Links] Vorderseite

[Rechts] Rückseite 1. London, Westminster Abbey, Effigie wahrscheinlich des Königs Edward III. von England († 1377). Holz, lebensgroß, Vorder- und Rückseite. Nach [3] Taf. 58.

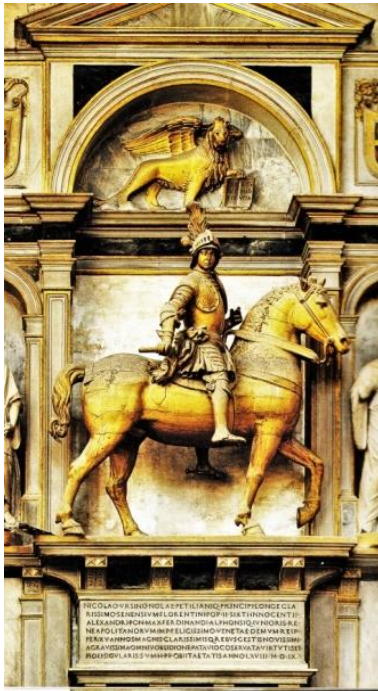
Ab. 22



Anonymus, Paolo Savelli, nach 1405, Holz, polychrom gefasst, Basilika Santa Maria Gloriosa Dei Frari, Venedig.

In: Wolfgang Wolters: Die Venezianische Skulptur von 1460–1530, in: Venedig. Kunst und Architektur, hg. von Giandomenico Romanelli, Udine/Köln 1997, S. 245.

Abb.23



Anonymus, Niccolò Orsini, nach 1509, Holz, gold gefasst, Basilika Santi Giovanni et Paolo, Venedig.

In: Wolfgang Wolters: Die Venezianische Skulptur von 1460–1530, in: Venedig. Kunst und Architektur, hg. von Giandomenico Romanelli, Udine/Köln 1997, S. 244.

Abb. 24



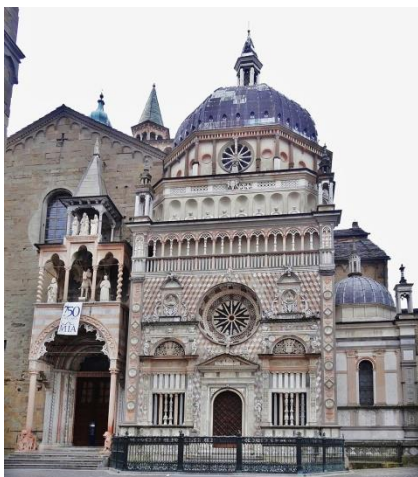
Grabmonument Leonardo da Pratos, Holz, vergoldet, lebensgroß, Basilika Santissimi Giovanni e Paolo, Venedig.
Fotografie: Julia Schmidt.

Abb. 25



Anonymus, Grabmonument Orazi Baglionis, 1617, Holz, vergoldet, lebensgroß, Basilika Santissimi Giovanni e Paolo, Venedig.
In: P: Angelo/M. Caccin: Basilika der Heiligen Johannes und Paulus.
Geschichte und Kunst, Deutsche Ausgabe, Genua 2004, S. 61.

Abb. 26



Capella Colleoni, Bergamo

https://de.wikipedia.org/wiki/Cappella_Colleoni#/media/Datei:Bergamo_Cappella_Colleoni_Fassade.jpg

Von Rollroter - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, Link

Abb. 27



Grabmal Colleonis, Capella Colleoni, Bergamo

[https://de.wikipedia.org/wiki/Cappella_Colleoni#/media/Datei:Colleoni_Grab_\(Bergamo\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Cappella_Colleoni#/media/Datei:Colleoni_Grab_(Bergamo).jpg)

Von Vitold Muratov - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, Link

Abb. 28



Reiterstandbild Cangrande I. della Scala, Stein, o.A., Verona.

https://de.wikipedia.org/wiki/Cangrande_I._della_Scala#/media/Datei:Maestro_dell'arca_di_mastino_II,_statua_a_cavallo_di_cangrande_della_scala,_1340_ca._03.jpg

Von Sailko - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, Link

Abb. 29



Reiterstanbild Mastino II. della Scala, Stein, o.A., Castelveccchio, Verona

https://de.wikipedia.org/wiki/Mastino_II._della_Scala#/media/Datei:Mastino_II_della_Scala.jpg

Von Ugo franchini - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, Link

Abb. 30



Reiterstandbild Cansignorio della Scala, Stein, o.A., Verona.

https://de.wikipedia.org/wiki/Cansignorio_della_Scala#/media/Datei:Cansignorio.jpg

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cansignorio.jpg#/media/Datei:Cansignorio.jpg>

alt="Cansignorio.jpg">
Von <a

href="//commons.wikimedia.org/w/index.php?title=User:Ugo_franchini&action=edit&re
dlink=1" class="new" title="User:Ugo franchini (page does not exist)">Ugo franchini - <span

class="int-own-work" lang="de">Eigenes Werk,< a

href="https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0" title="Creative Commons Attribution-Share Alike

3.0">CC BY-SA 3.0, Link</p>

Abb. 31



Simone Martini, Guidoricco da Fogliaio, 1315–1321, Fresko, 69cm x 968cm, Palazzo Publico, Siena.

(gemeinfrei)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_017.jpg#/media/File:1western-wall-in-palazzo-publico-siena-235.jpg

Abb. 32



Christoph Amberger, Herzog Ludwig X. von Bayern, 1540, Öl auf Holz, 47cm x 33,8cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

Inventar: GG_6405

(gemeinfrei)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_X._\(Bayern\)#/media/Datei:Christoph_Amberger_-_Louis_X,_Duke_of_Bavaria_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_X._(Bayern)#/media/Datei:Christoph_Amberger_-_Louis_X,_Duke_of_Bavaria_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg)

Abb. 33



Matthäus Merian d.Ä., Stadtplan zum Sacco di Mantua, um 1630, Museo Palazzo d'Arco, Mantua.

(gemeinfrei)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Sacco di mantova nel 1630.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Sacco_di_mantova_nel_1630.JPG)

Abb. 34



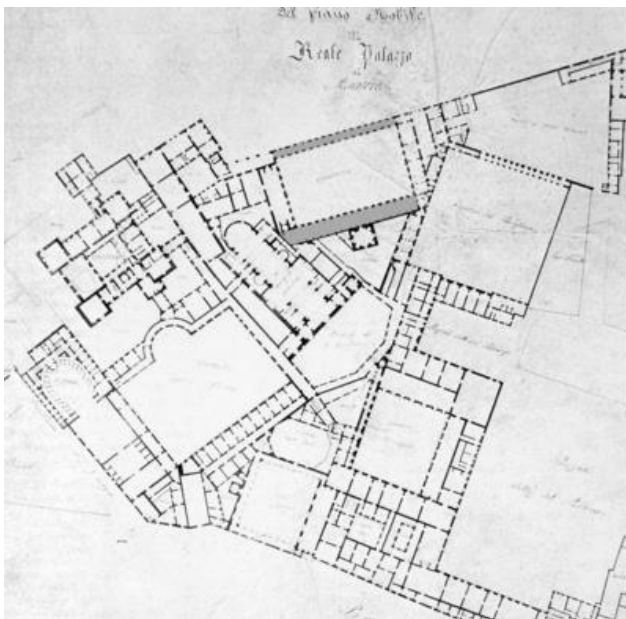
Tizian, Federico II. Gonzaga, um 1525, Öl auf Leinwand, 125cm x 99cm, Pradomuseum, Madrid.

Inventar: P000408.

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Federico_II._Gonzaga#/media/Datei:Tizian_-_Portrait_of_Federico_II_Gonzaga_-_circa_1525.jpg

Abb. 35



Grundrissplan, Palazzo Ducale von Mantua.

In: Hans Lange: Gasse, Gang und Galerie–Wegnetz und Inszenierung des Piano nobile in der Stadtrsidenz, in: Die Landshuter Stadtrsidenz. Architektur und Ausstattung hrsg von Iris Lauterbach, Klaus Endemann und Christoph Luitpold Frommel, München 1998, S. 151-162. S. 159, Abb. 142

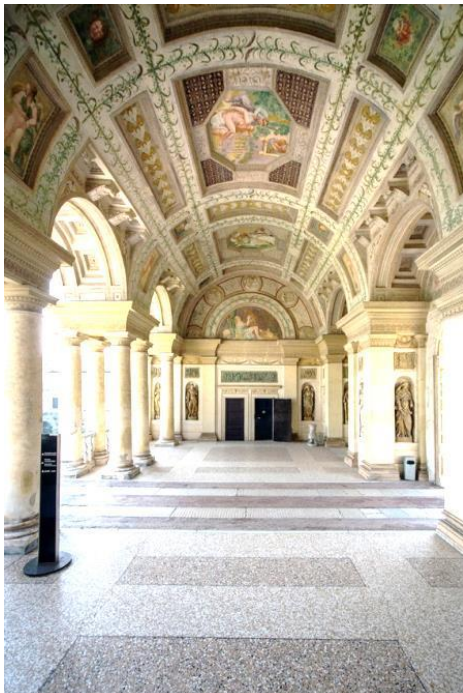
Abb. 36



Heutiges Aussehen des Italienischen Saales, Italienischer Bau, Piano Nobile, Stadtrsidenz Landshut

In: Hans Bleibrunner: Zur Stadtgeschichte von Landshut, in: Stadt Landshut, Ensembles, Baudenkmäler, Archäologische Geländedenkmäler, hg. von Volker Liedke, München/Zürich 1988, S. XIX.

Abb. 37



Giulio Romano, Loggia des Palazzo del Te (Vestibül), um 1524, Mantua

https://de.wikipedia.org/wiki/Palazzo_del_Te#/media/Datei:Loggia_I.jpg

Von Giulio Romano (1499-1540) - <http://www.centropalazzote.it/palazzo-te>, CC BY-SA 4.0, Link

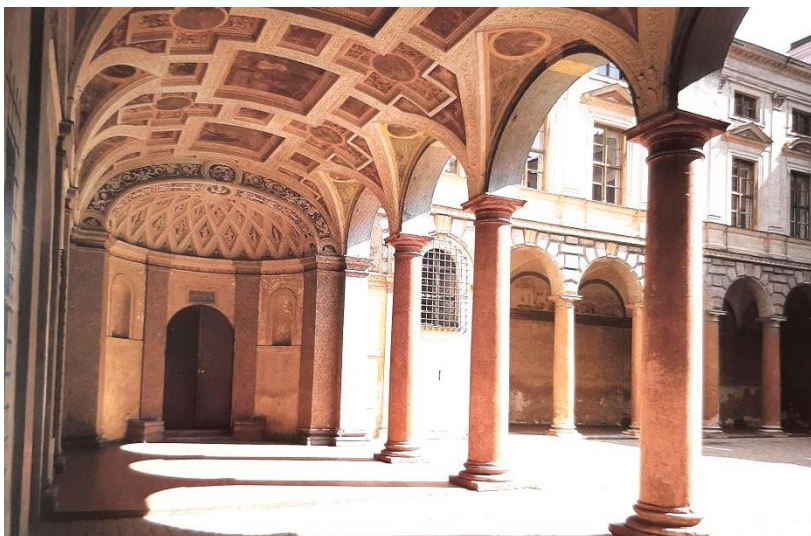
Abb. 38



Giulio Romano, Decke der Camera Sole et della Luna, um 1524, Palazzo del Te, Mantua

<https://www.centropalazzote.it/wp-content/uploads/2019/08/04-SoleLuna-lato-E-1536x1081.jpg>

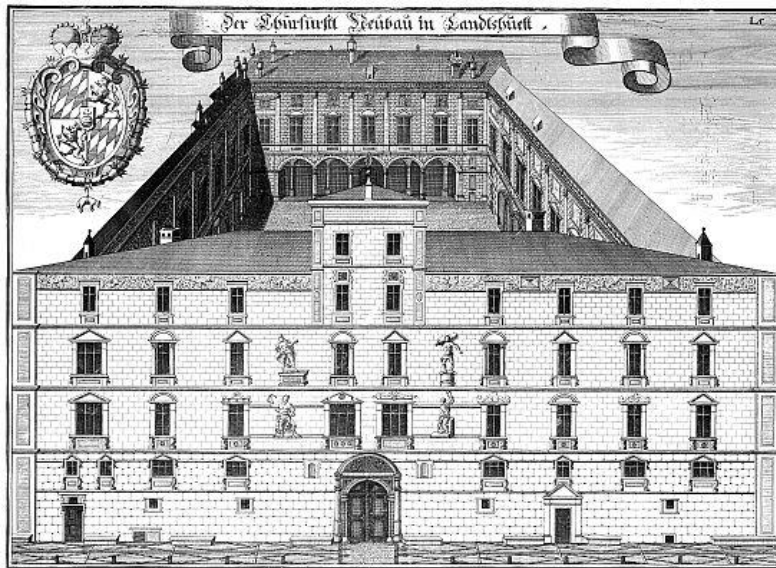
Abb. 39



Loggia des Italienischen Baus nach Norden blickend, Stadtresidenz Landshut

In: Hans Bleibrunner: Zur Stadtgeschichte von Landshut, in: Stadt Landshut, : Ensembles, Baudenkmäler, Archäologische Geländedenkmäler, hg. von Volker Liedke, München/Zürich 1988, S. XIX.

Abb. 40



Michael Wening, Stadtresidenz Landshut „der Churfürstl. Neubau in Landeshuett“, 1723, Kupferstich, o.A.,.

In: Volker Liedke: Ensembles und Einzeldenkmäler, in: Stadt Landshut, : Ensembles, Baudenkmäler, Archäologische Geländedenkmäler, hg. von Dems., München/Zürich 1988, S. 40.

Abb. 41



Wappen Ludwigs X. von Bayern, Sandstein, Ländgassenfassade, Stadtresidenz Landshut.

Georg Spitzelberger: Hof und Hofstaat Ludwigs X. im Zwielficht der Überlieferung, in: Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung; hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte XIV und Iris Lauterbach/Klaus Endemann, München 1998, S. 9.

Abb. 42



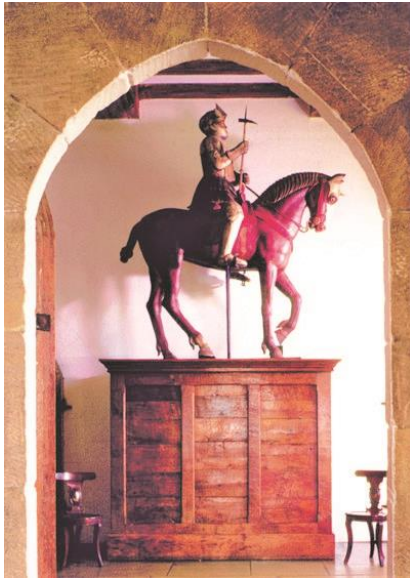
Steven van der Meulen, John Lumley, 1. Baron Lumley, 1570er Jahre, Öl auf Holz, 103,5cm x 80cm, National Portrait Gallery, London.

Inventar: NPG 5262.

(gemeinfrei)

https://en.wikipedia.org/wiki/John_Lumley,_1st_Baron_Lumley#/media/File:John_Lumley_1st_Baron_Lumley.jpg

Abb. 43



Vermutlich Niederländischer/Flämischer Meister, sogenannter Lumley Horseman, vor 1590, Holz, polychrom gefasst, mit Sockel: 248,9cm x 254cm x 71,1cm, Leads Castle Foundation, Leeds.

In: Kathryn Barron: The Collecting and Patronage of John, Lord Lumley (c. 1535–1609), in: The Evolution of English Collecting, Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods, hg. von Edward Chaney, NewHaven/London 2003, S. 140.

Abb. 44



Anonymus, einige der sogenannten Lumley Monuments, Ende 16. Jahrhundert, Westende des nördlichen Seitenschiffes, St. Mary and St. Cuthbert, Chester-le-Street

In: Christian D. Liddy/Christian Steer: John Lord Lumley and the Creation and Commemoration of Lineage in Early Modern England, in: Archaeological Journal, Bd. 167.1, London 2011, S. 200.

Abb. 45



Francesco Terzi, Ferdinand II. von Tirol, nach 1557, Öl auf Leinwand, 115cm x 95cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

Inventar: GG_7971.

(gemeinfrei)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_II._\(Tirol\)#/media/Datei:Francesco_Terzi_o_002.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_II._(Tirol)#/media/Datei:Francesco_Terzi_o_002.jpg)

Abb. 46

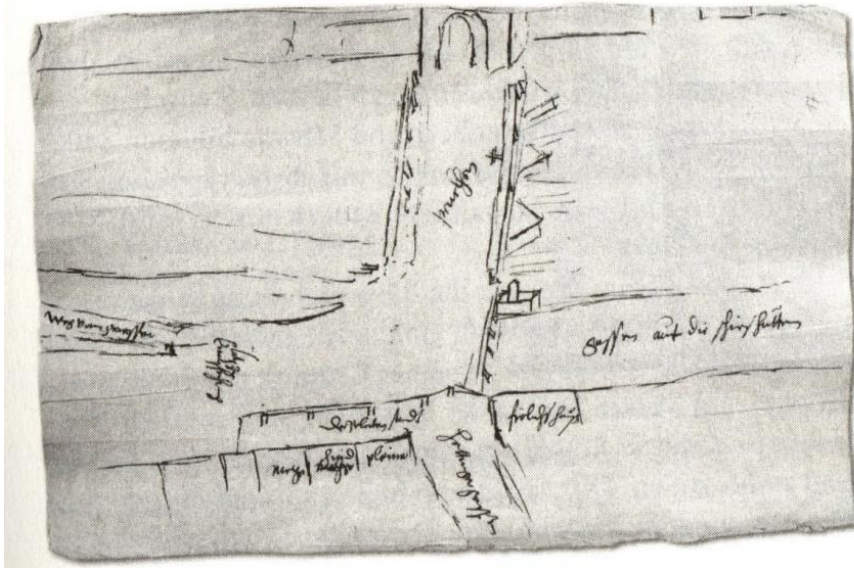


Wolfgang Lazius, Karte von Vorderösterreich im Jahr 1567, Landesarchiv Saarbrücken, Bestand K. Hellwig, Nr. 0530 / CC-BY-SA 3.0 DE

https://de.wikipedia.org/wiki/Vorder%C3%B6sterreich#/media/Datei:LASB_K_Hellwig_0530.jpg

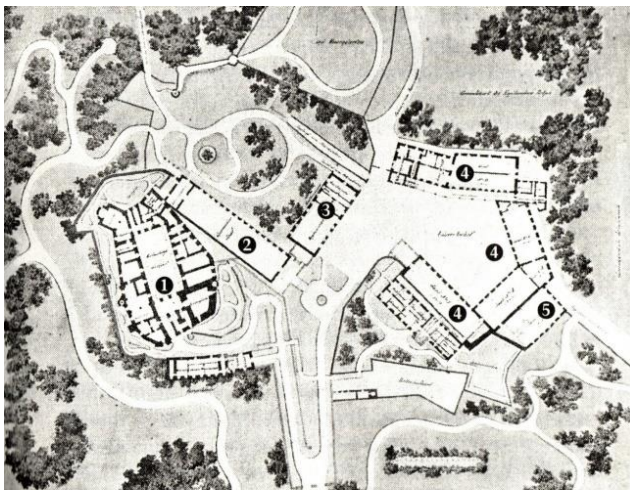
Von Landesarchiv Saarbrücken, Bestand K Hellwig, Nr. 0530, Urheber Wolfgang Lazius (1514-1565) / CC-BY-SA 3.0 DE, CC BY-SA 3.0 de, Link

Abb. 47



Schriftliche Anweisungen der Erzherzogs für dessen Empfang in Innsbruck
In: Michael Forcher: Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol. Sein Leben, seine Herrschaft, sein Land, Innsbruck/Wien 2017, S. 11.

Abb. 48



Grundriss der Schlossanlage um das Jahr 1870. Mittelalterlich ist nur das Hochschloß. Beim Umbau 1564–1572 kamen der Spanische Saal und das anschließende Ballspielhaus dazu. Das Unterschloß entstand 1572–1590, rechts wurde nach 1590 die Heldenruestkammer angebaut.

- ① Hochschloß
- ② Spanische Saal
- ③ Ballspielhaus
(1880 abgerissen)
- ④ Unterschloß
- ⑤ Heldenruestkammer
(1880 abgerissen)

Grundriss der einstigen Schlossanlage von Ambras.

In: Michael Forcher: Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol. Sein Leben, seine Herrschaft, sein Land, Innsbruck/Wien 2017, S. 119.

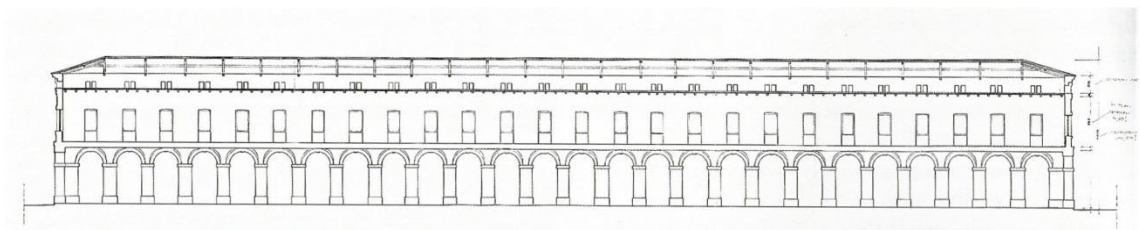
Abb. 49a



Corridor Grande, gesehen von Nord-Osten, Sabbioneta.

Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 49b



Längsschnitt, Corridor Grande, Sabbioneta.

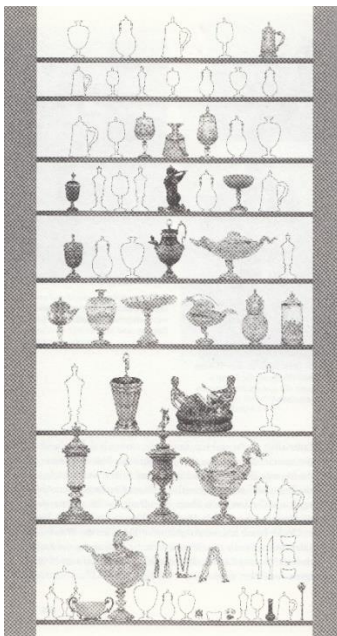
In: Hildegard Wulz: Die Galleria Degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, hrsg von Hans Schüller, Petersberg 2006, S. 30.

Abb. 50



Francesco Paciotta/Giovanni Boscoli (?), 1583, Palazzo della Pilotta, Parma
 In: Hildegard Wulz: Die „Galleria Degli Antichi“ des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, hg. von Hans Schüller, Petersberg 2006, S. 27.

Abb. 51



Rekonstruktion eines Sammlungskastens von Schloss Ambras.
 In: Michael Forscher: Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol. Sein Leben, seine Herrschaft, sein Land, Innsbruck/Wien 2017, S. 266.

Abb. 52



Anonymus, Anna Caterina Gonzaga, spätes 16. Jahrhundert, o.A., o.O.
(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Caterina_Gonzaga#/media/Datei:1566_Annakatharina.JPG

Abb. 53



Tizian, Kaiser Karl V. nach der Schlacht bei Mühlberg, 1548, Öl auf Leinwand, 335cm x 283cm, Pradomuseum, Madrid.

Inventar: P00410.

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Kaiser_Karl_V._nach_der_Schlacht_bei_M%C3%BChlberg#/media/Datei:Carlos_V_en_M%C3%BChlberg,_by_Titian,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

Abb. 54



Rekonstruktionsvorschlag zur einstigen Besiedelung des Areals der späteren Residenzstadt Sabbioneta:

In: Gerrit Confurius. Sabbioneta, die versteinerte Idee von einer idealen Welt, in: Bauwelt, 1981, S 686.

Abb. 55

1. Die Lombardei als „Flickenteppich“



Norditalien zur Zeit Vespasiano Gonzaga Colonnas. Seine Territorien sind inmitten der Stadtstaaten und Republiken regierten Gebieten verortet. In Gleb markiert von Norden nach Süden: Ostiano, Rodigo, Bozzolo, Rivarolo (Fuori) und Sabbioneta.

Markierungen: Julia Schmidt.

Karte in: Luca Sarzi Amadè: Il Duca Di Sabbioneta. Guerre e amori di un europeo errante, Mailand/Udine 2013, S. 14.

Abb. 56



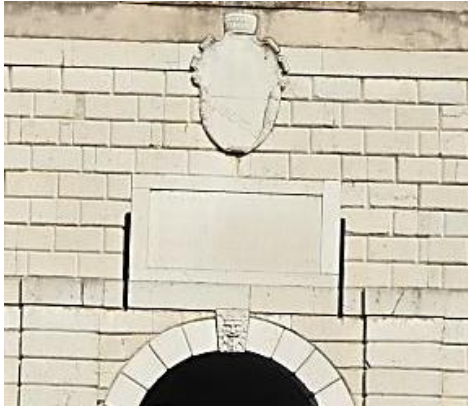
Porta della Vittoria, von Westen gesehen, Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 57



Porta della Vittoria, von Westen gesehen (Detail), Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

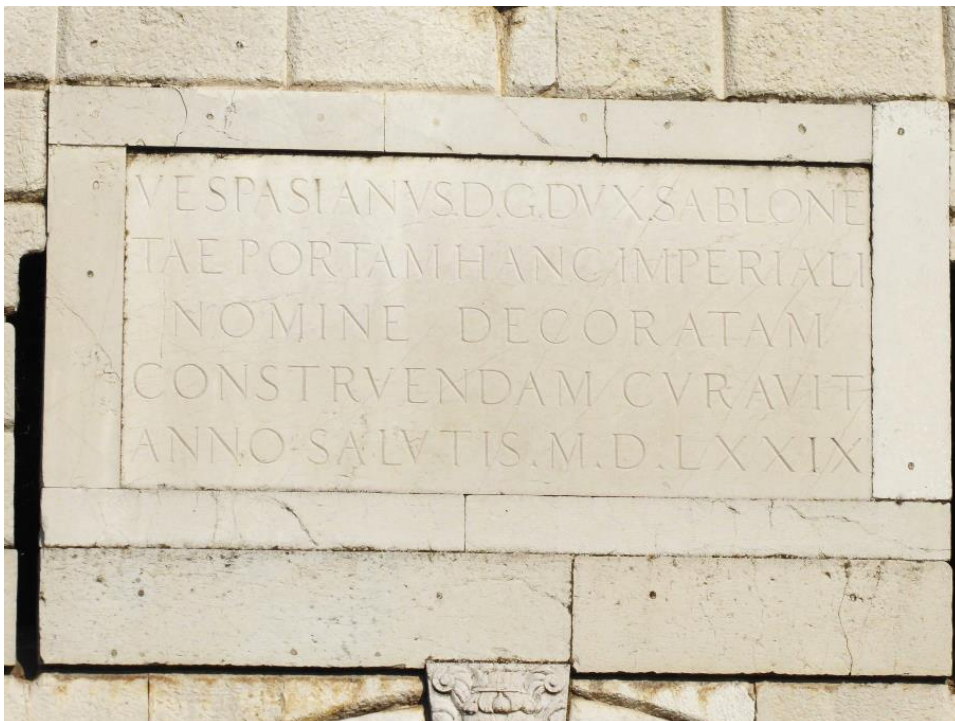
Abb. 58



Porta Imperiale, Detail des Zentralen Tores mit Dekoration, von Osten gesehen, Sabbioneta.

Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 59



Porta Imperiale, von Osten gesehen, Detail: Tafel, Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 60



Porta Imperiale, von Osten gesehen, Detail: Wappen, Sabbioneta.
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 61



Giovanni Sercambi, *Croniche*, CCXXXIII, Come Lucha rimase libera.

In: Alessandro Savorelli: "Semper libertatis avida". Araldica e politica delle città medievale, in: *La Libertà: nelle Città comunali e signorili italiane*, hg. von Andrea Zorzi, Rom/Viella 2021, S. 272.

Abb. 62



Dante Alighieri, *Commedia* mit dem Comento von Christoforo Landino, 1481, Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz

Inventar: ms.B:R: 341, c. 14r.

In: Alessandro Savorelli: "Semper libertatis avida". Araldica e politica delle città medievale, in: *La Libertà: nelle Città comunali e signorili italiane*, hg. von Andrea Zorzi, Rom/Viella 2021, S. 295.

Abb. 63



Wappenschild an der Loggia Mercanzia, Siena

In: Alessandro Savorelli: "Semper libertatis avida". Araldica e politica delle città medievale, in: La Libertà: nelle Città comunali e signorili italiane, hg. von Andrea Zorzi, Rom/Viella 2021, S. 272.

Abb. 64



Wappen am Ulmer Rathaus

In: Alessandro Savorelli: "Semper libertatis avida". Araldica e politica delle città medievale, in: La Libertà: nelle Città comunali e signorili italiane, hg. von Andrea Zorzi, Rom/Viella 2021, S. 280.

Abb. 65



Giovanni Sercambi, Croniche, CCLVII, Das Banner der Freiheit von Florenz, Buchmalerei, 1375.

In: Alessandro Savorelli: "Semper libertatis avida". Araldica e politica delle città medievale, in: La Libertà: nelle Città comunali e signorili italiane, hg. von Andrea Zorzi, Rom/Viella 2021, S. 292.

Abb. 66



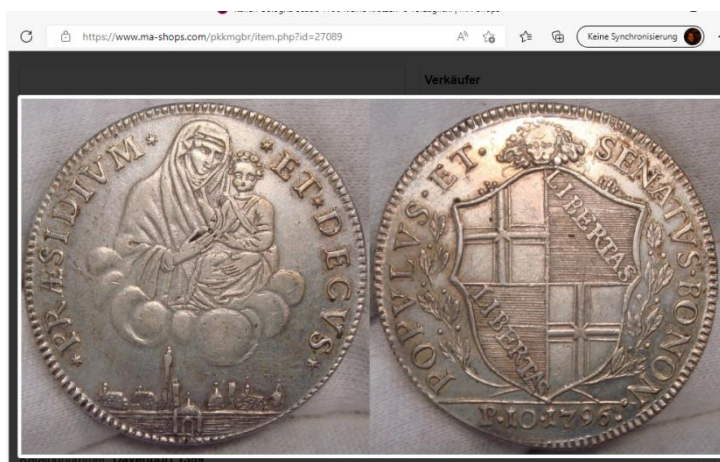
Deckengestaltung des heutigen Eingangs des Palazzo del Giardino mit nachvollziehbarer Farbgebung der einzelnen Elemente des letzten Wappens Vespasiano Gonzaga Colonnas, nach 1585, Fresko, o.A., Gartenpalast; Sabbioneta.
Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 67



Münze auf Cosimo I. de' Medici mit der Stadtallegorie und der Beischrift „Pax Libertas“ auf der Reversseite.
<https://numismatica-italiana.lamoneta.it/moneta/W-ME293/11> [zuletzt besucht am: 25.10.2022]

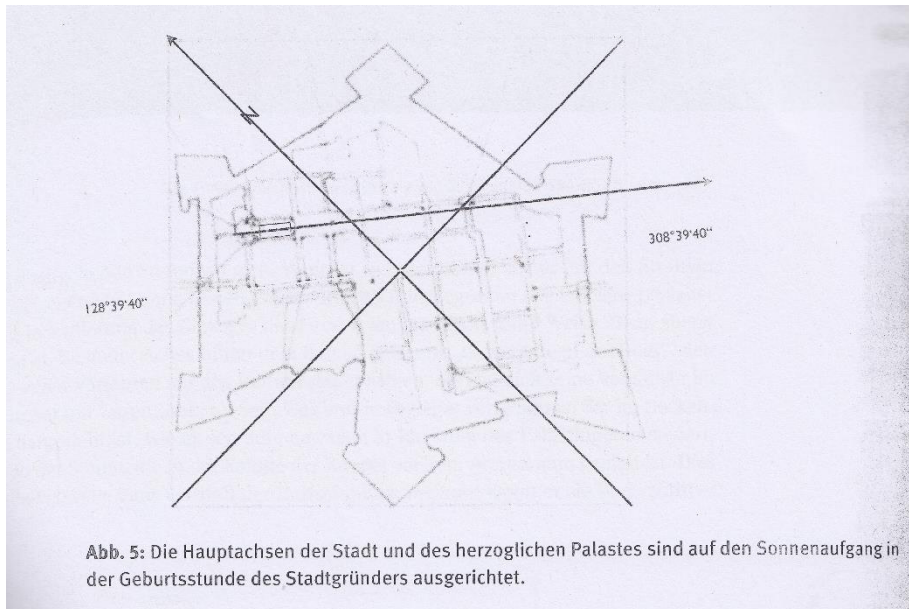
Abb. 68



Münze aus der Revolutionsregierungszeit 1796/97 von Bologna mit dem „Libertas“-Schriftzug im viergeschiedenen Wappenschild.

<https://www.ma-shops.com/pkkmgbr/item.php?id=27089> [zuletzt besucht am: 25.10.2022].

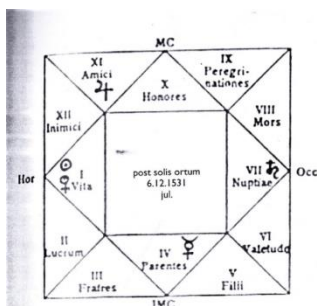
Abb. 69



Axiale Ausrichtung der Stadt, die sich an der Geburtsstunde Vespasiano Gonzaga Colonnas und der planetarischen Lage orientiert.

In: Jan Pieper: Das Fürstenbad im Palazzo Ducale von Sabbioneta (1554–1591), in: Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion, hg. u.a. von Kristina Deutsch, Berlin/Boston, 2017, S. 176.

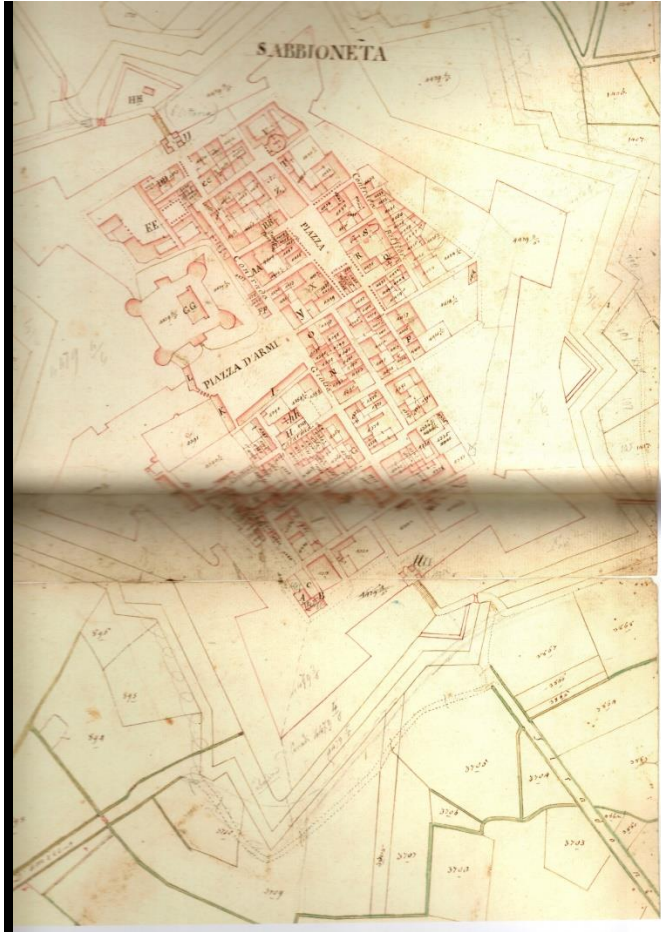
Abb. 70



Gandolfo Porri, Rime, Horoskop Vespasiano Gonzaga Colonnas, 1551.

In: Jan Pieper: Das Fürstenbad im Palazzo Ducale von Sabbioneta (1554–1591), in: Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion, hg. u.a. von Kristina Deutsch, Berlin/Boston, 2017, S. 175.

Abb. 71



Mappa del Catastro Teresiano, 1774, zweite Ausführung, Detail, Arcivio di Sztato di Mantova

In: Jan Pieper: Einführung in das Forschungsprojekt, in: Sabbioneta Atlas, hg. u.a. von Dems., Aachen/Berlin 2019, S. 58–59.

Abb. 72



Stadtmauer von Sabbioneta, Rudimente des Süd-Westlichen Turmes des ehemaligen Castello, von Süden blickend Richtung Chiesa dell'Incoronata. Fotografie und Markierung: Julia Schmidt, 2016.

Abb. 73



Ehemaliger Palazzo Maggior' (gelb) mit Erweiterung zum Palazzo Ducale (blau).

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999, S. 47.

Markierungen: Julia Schmidt, 2022.

Abb. 74



Palazzo Ducale, Ostfassade, im Hintergrund Chiesa dell'Incoronata.
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 75



Wappen an den Fassadenecken der Ostfassade, Palazzo Ducale, Sabbioneta.
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

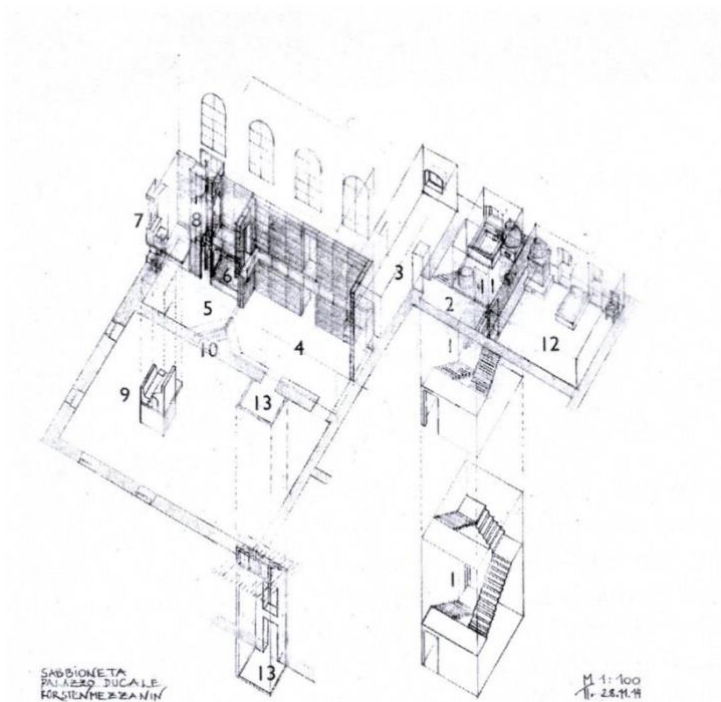
Abb. 76



Putzrustika der Fassade des Palzzo del Te, Mantua

In: Rosella Vantaggi: Mantua und seine Kunstschatze, Deutsche Ausgabe, Narni 1996, S. 76.

Abb. 77



Jan Pieper, Axonometrische Rekonstruktion des Appartamento Vespasiano Gonzaga Colonnas Dachgeschoss und Altan, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Jan Pieper. Das Fürstenbad im Palazzo Ducale von Sabbioneta (1554–1591), in: Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion, hg. u.a. von Kristina Deutsch, Berlin/Boston, 2017, S. 180.

Abb. 78



Buchexemplar in Neapel aus der einstigen „Biblioteca Piccola“ Vespasiano Gonzaga Colonnas. Euclidis Megarensis mathematici clarissimi...), Ledereinband mit Goldschnitt (links), Frontispiz mit Herzogenwappen Vespasiano Gonzaga Colonnas (rechts)“, Besitz des Ministerio per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III. In: Antonio Ernesto Denunzio: Sulla “Libreria Piccola” di Vespasiano Gonzaga sulla sorte delle collezioni sabbionetane: notizie e ritrovamenti, in: Nonsolosabbioneta secondo, [atti della giornata di studi, 29 maggio 2010], hrsg von Giovanni Satori/Leandro Ventura, Sabbioneta 2013, S. 28.

Abb. 79

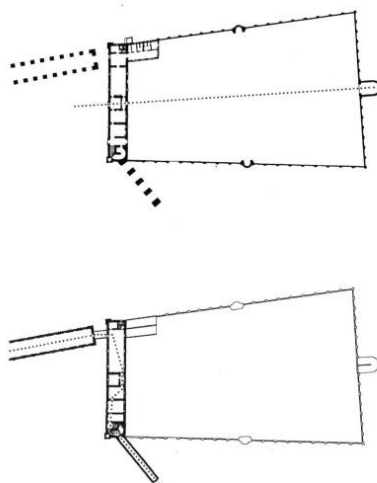
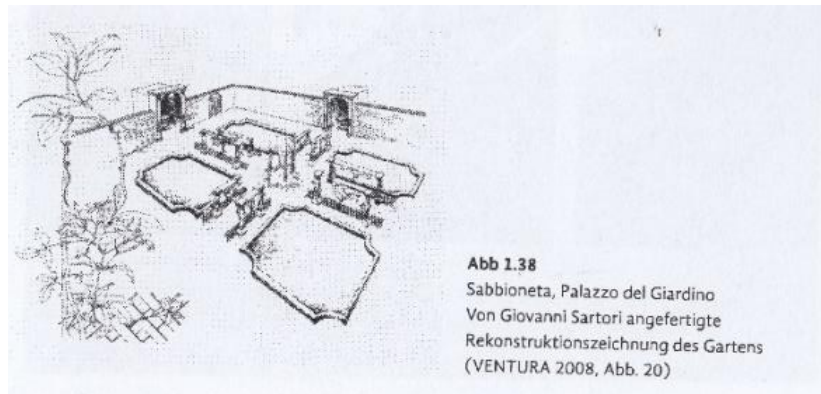


Abb. 1.16
Sabbioneta, Palazzo del Giardino
Darstellung der Erschließungsrichtungen in Ebene 1 (oben) und Ebene 2 (unten)
M 1:1000
(Lehrstuhl für Baugeschichte, RWTH Aachen)

Areal des Gartenpalastes und Dimension der ehemaligen Gartenanlage, Sabbioneta.

In: Caroline Helmenstein, Holzgesimse der Renaissance in Italien und Spanien. Untersuchungen zur Baugeschichte des Holzgesimses am Palazzo del Giardino in Sabbioneta, Diss, Aachen 2014, S. 16.

Abb. 80



Rekonstruktionsvorschlag Venturas zum einstigen Aussehen des Gartens des Palazzo del Giardino, von Nordosten gesehen:

In: Caroline Helmenstein: Holzgesimse der Renaissance in Italien und Spanien. Untersuchungen zur Baugeschichte des Holzgesimses am Palazzo del Giardino in Sabbioneta, Diss, Aachen 2014, S. 23.

Abb. 81



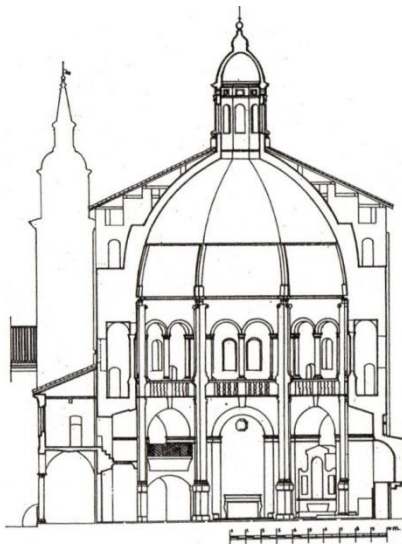
Nördliche Hälfte des Corridor Grande, Sabbioneta.
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 82



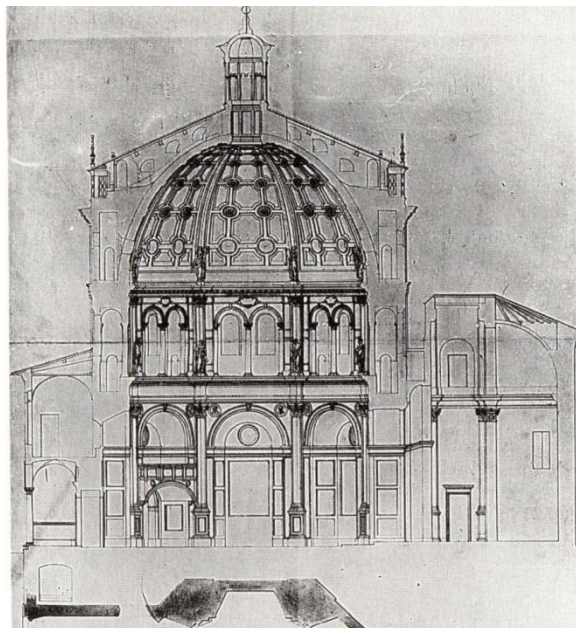
Chiesa dell'Incoronata, Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 83



74 Sabbioneta, SS. Incoronata, Schnitt

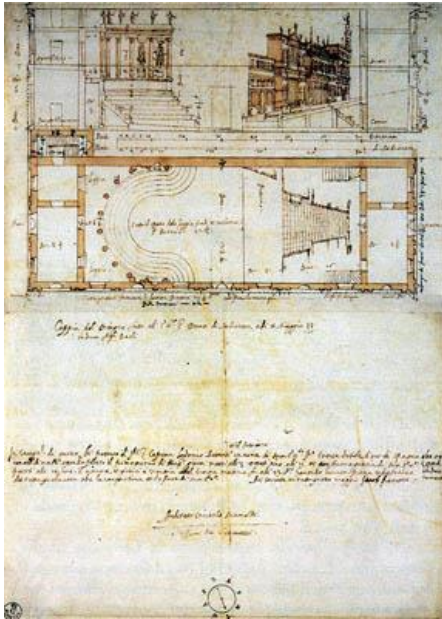
75 Lodi, SS. Incoronata, Schnitt



Schnitte der Incoronatenkirchen von Sabbioneta (links) und Lodi (rechts)

In: Susanne Grötz: Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers, Marburg 1993, S. 86.

Abb. 84

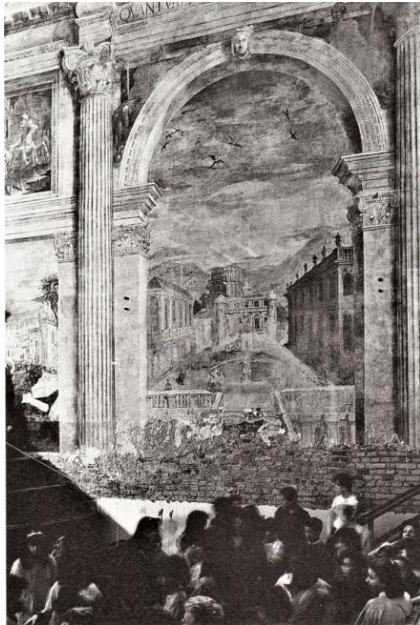


Kopie des Theaterplanes für Sabbioneta nach Vincenzo Scamozzi, um 1590, Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizien, Florenz.

(gemeinfrei)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_Sabbioneta_Scamozzi.jpg

Abb. 85



Bernardino Campi, Nordwand mit Blick auf das Kapitol, 1588–1590, Frescco, Teatro Olimpico, Sabbioneta
In: Susanne Grötz: Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers, Marburg 1993, S. 73.

Abb. 86

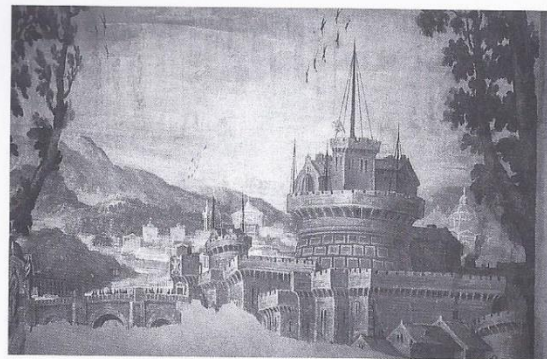
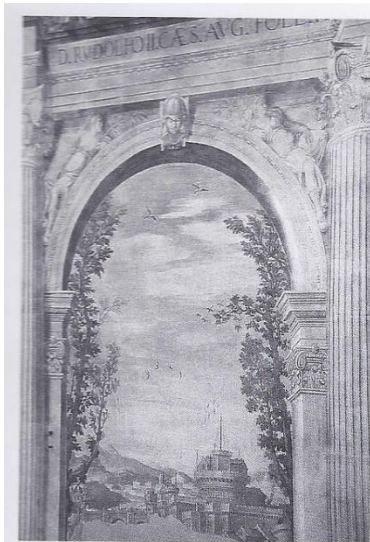
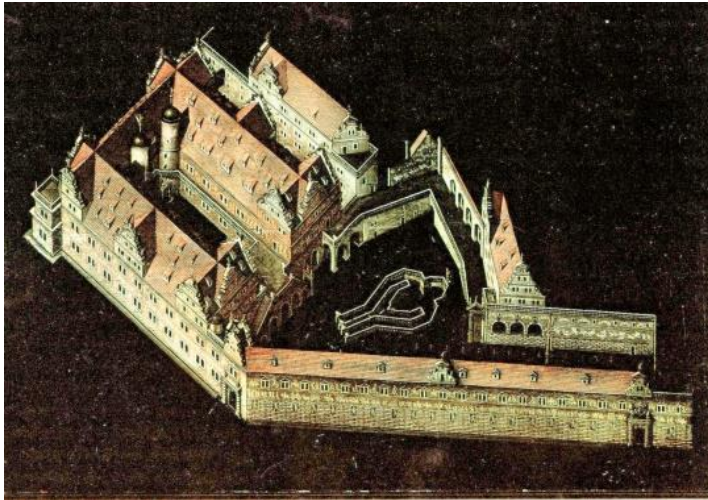


Abb. 24
Bernardino Campi, Triumphbogendurchblick: Engelsburg. 1588–1590. Sabbioneta, Teatro all'Antica

Abb. 23
Bernardino Campi, Triumphbogen mit Engelsburg. 1588–1590. Sabbioneta, Teatro all'Antica

Bernardino Campi, Südwand mit Blick auf die Engelsburg, 1588–1590, Frescco, Teatro Olimpico, Sabbioneta
In: Hildegard Wulz: Die Galleria Degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, hrsg von Hans Schüller, Petersberg 2006, S. 17.

Abb. 87



Andreas Vogel, Stallhof in Vogelschau, 1611/1623, Staatliche Kunstsammlung Dresden

In: Angelica Dülberg/Norbert Oelsner, Die Schlossanlage, in: Das Dresdner Residenzschloss, hg. u.a. von Dens, Berlin/München 2009, S. 40.

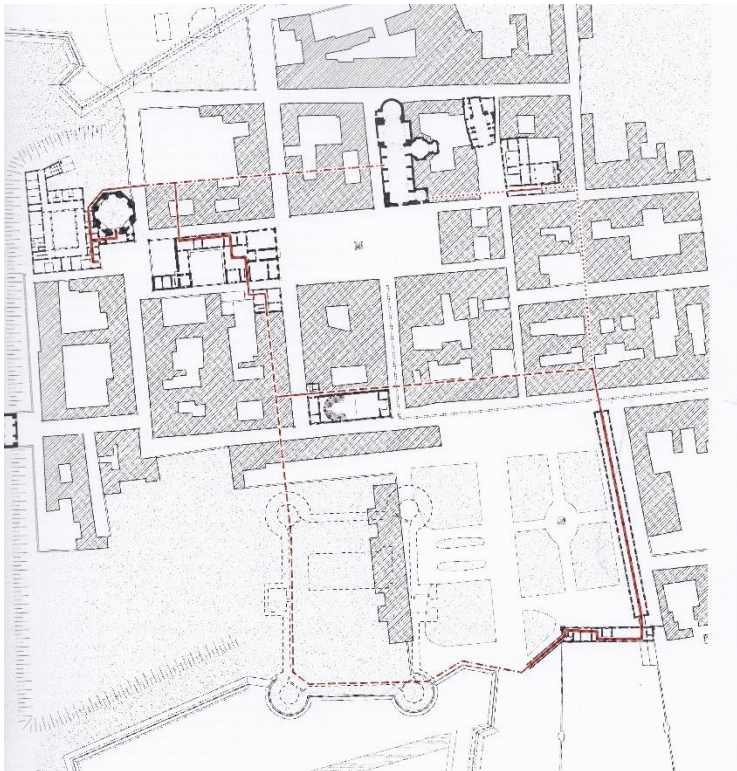
Abb. 88



Matthäus Merian d.Ä., Stadtplan zum Sacco di Mantua, Gang vom Palastareal zum Dom (Detail), um 1630, Museo Palazzo d'Arco, Mantua.
(gemeinfrei)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Sacco_di_mantova_nel_1630.JPG

Abb. 89



Plan der ehemaligen Hochkorridorwege in Sabbioneta.

In: Jan Pieper: Das System der Hochkorridore, in: Sabbioneta. Atlas, hg. u.a. von Dems., Aachen/Berlin 2019, S. 87.

Abb. 90

Margherita <u>Malatesta</u>	<u>Gianfrancesco</u> Gonzaga	Paola <u>Malatesta</u>	Ludovico II. Gonzaga	Barbara von Brandenburg
Francesco Gonzaga				<u>Gianfrancesco</u> Gonzaga v. S.
Alda d' <u>Este</u>				Antonia di <u>Balzo</u>
Ludovico I. Gonzaga				<u>Ludovico</u> Gonzaga v. S.
<u>Virida Beccaria</u>				Francesca <u>Fieschi</u>
Guido Gonzaga				Luigi <u>Rodomonte</u> Gonzaga
<u>Richilda Gamberti</u>				Isabella Gonzaga
Luigi <u>Corradi</u> di Gonzaga	Luigi Gonzaga		Anna von Aragon y <u>Folch</u> de Cardona	Vespasiano Gonzaga Colonna

Anordnung der Stuckreliefs in der Galleria degli Antenati.

Modell: Julia Schmidt, 2022.

Abb. 91



o.A., Sonnenmotiv der Decke der Antecamera zur Galleria degli Antenati, wahrscheinlich um 1567, Fresko, o.A., Palazzi Ducale Sabbioneta.
Fotografie: Julia Schmidt, 2016.

Abb. 92



Deckengestaltung der Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Jan Pieper: Die Stadtgründung über einer Maßfigur, in: Sabbioneta Atlas, hg. u.a. von Dems., Aachen/Berlin 2019, S. 72.

Abb. 93



Alberto Cavalli (?), Deckengestaltung mit umlaufendem Band mit Tituli, Portraitdarstellungen und dem Tonnengewölbe des Raumes, um 1567, Stuck und Fresko, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Natale Lenzi: Sabbioneta, La Piccola Athene, Sabbioneta 1991, S. 15.

Abb. 94



Alberto Cavalli (?), Luigi Corradi di Gonzaga, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 63.

Abb. 95



Alberto Cavalli (?), Richilda Gamberti, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 65.

Abb. 96



Alberto Cavalli (?), Guido Gonzaga, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 67.

Abb. 97



Alberto Cavalli (?), Virida Beccaria, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 69.

Abb. 98



Alberto Cavalli (?), Ludovico I. Gonzaga, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 71.

Abb. 99



Alberto Cavalli (?), Alda d'Este, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 73.

Abb. 100



Alberto Cavalli (?), Francesco Gonzaga, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 75.

Abb. 101



Alberto Cavalli (?), Margherita Malatesta, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 77.

Abb. 102



Alberto Cavalli (?), Gianfrancesco Gonzaga, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 79.

Abb. 103



Alberto Cavalli (?), Paola Malatesta, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta.
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 83.

Abb. 104



Alberto Cavalli (?), Ludovico II. Gonzaga, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 85.

Abb. 105



Alberto Cavalli (?), Barbara von Brandenburg, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 87.

Abb. 106



Alberto Cavalli (?), Gianfrancesco Gonzaga (von Sabbioneta), um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 89.

Abb. 107



Alberto Cavalli (?), Antonia di Balzo, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centuario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 93.

Abb. 108



Alberto Cavalli (?), Ludovico Gonzaga (von Sabbioneta), um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centuario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 97.

Abb. 109



Alberto Cavalli (?), Francesca Fieschi, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 99.

Abb. 110



Alberto Cavalli (?), Luigi Rodomonte Gonzaga, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta

In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 101.

Abb. 111



Alberto Cavalli (?), Isabella Colonna, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 103.

Abb. 112



Alberto Cavalli (?), Vespasiano Gonzaga Colonna, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 105.

Abb. 113



Alberto Cavalli (?), Anna d'Aragona y Folch de Cardona, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 107.

Abb. 114



Alberto Cavalli (?), Anna d'Aragona y Folch de Cardona, um 1567, Stuck, farbig gefasster Hintergrund, Galleria degli Antenati, Palazzo Ducale, Sabbioneta
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 109.

Abb. 115



Anonymus, Luigi Corradi di Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 111.

Abb. 116



Anonymus, Richilda Ramberti, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 11.

Abb. 117



Anonymus, Guido Gonzaga, o.A, Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 115.

Abb. 118



Anonymus, Camilla Beccaria, o.A, Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 117.

Abb. 119



Anonymus, Ludovico I. Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 119.

Abb. 120



Anonymus, Alda d'Este, o.A., Öl auf Holz, o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 121.

Abb. 121



Anonymus, Francesco I. Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 123.

Abb. 122



Anonymus, Margherita Malatesta, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 125.

Abb. 123



Anonymus, Gianfrancesco Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 127.

Abb. 124



Anonymus, Paola Malatesta, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 129.

Abb. 125



Anonymus, Ludovico II. Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 131.

Abb. 126



Anonymus, Barbara von Brandenburg, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 133.

Abb. 127



Anonymus. Gianfrancesco Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien,
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 135.

Abb. 128



Francesco Bonsignori (?), Gianfrancesco Gonzaga (v. Sabbioneta), 16.

Jahrhundert, Accademia Carrara, Bergamo.

In: Roggero Roggeri/Leandro Ventura: I Gonzaga delle Nebbie: Storia di una Dinastia Cadeta nelle Terre tra Oglio e Po, Mailand 2008, S. 84.

Abb. 129



Andrea Mantegna, Camera degli Sposi, Detail: Die Nordwand mit der Audienzszene, 1464/1474, Fresko.

In: Steffi Roettgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. II, München 1997, Tafel 3.

PID: artemis-7f19077b7d354b91b0a3dc2fc461d1cd8428a287, Quelldatenbank: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität München, Kunsthistorisches Institut, Ludwig-Maximilians-Universität München

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-7f19077b7d354b91b0a3dc2fc461d1cd8428a287>

Abb. 130



Anonymus, Antonia del Balzo, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien,
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 137.

Abb. 131



Anonymus, Ludovico Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 139.

Abb. 132



Anonymus, Francesca Fieschi, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 141.

Abb. 133



Anonymus. Luigi Rodomonte Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 143.

Abb. 134



Anonymus, Vespasiano Gonzaga Colonna, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 147.

Abb. 135



Anonymus, Anna d'Aragona y Folch de Cardona, o.A., Öl auf Holz, , o.A.,
Collezione Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco
Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica
Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 149.

Abb. 136



Anonymus, Luigi Gonzaga, o.A., Öl auf Holz, , o.A., Collezione Ambras,
Kunsthistorisches Museum Wien
In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco
Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica
Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 153.

Abb. 137



Antonio Pisanello, Gianfrancesco Gonzaga, um 1447, Medaille, Berlin, Münzkabinett

In: Keith Christiansen, Stefan Weppelmann, : Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, München 2011, S. 230.

Abb. 138

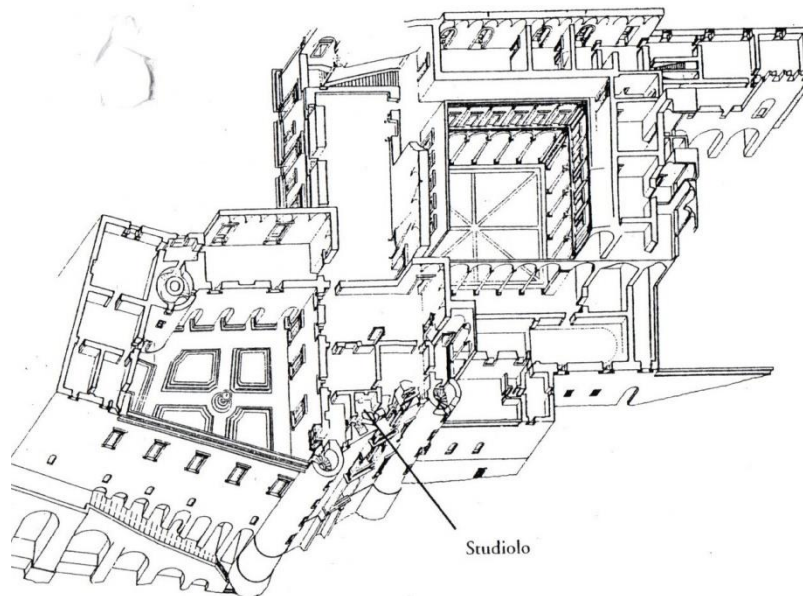


Nach Pietro da Fano, Einseitige Galvanoreplik einer Medaille auf Ludovico II. Gonzaga, u.a. Museum Victoria, Victoria.

https://www.coingallery.de/KarlV/Mantua1_D.htm

[zuletzt besucht am: 25.10.2022].

Abb. 139



4. Urbino, Herzogspalast. Axonometrie

Axonometrischer Grundriss des Palazzo Ducale von Urbino.

In: Jan Lauthals/Irmlind Luise Herzner. Federico da Montefeltro. Herzog von Urbino: Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste, München 2001, o.S.

Abb. 140



Zweiturmfassade des Palazzo Ducale Urbino mit Herrscherbalkonen

Fotografie: Julia Schmidt, 2009.

Abb. 141



Rekonstruktion des ehemaligen Studiolo von Gubbio, Metropolitan Museum of Art in New York.

In: Olga Raggio/Antoine M. Wilmering: The Liberal Arts. Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio, The Metropolitan Museum of Arts Bulletin, New York 1996, S. 14.

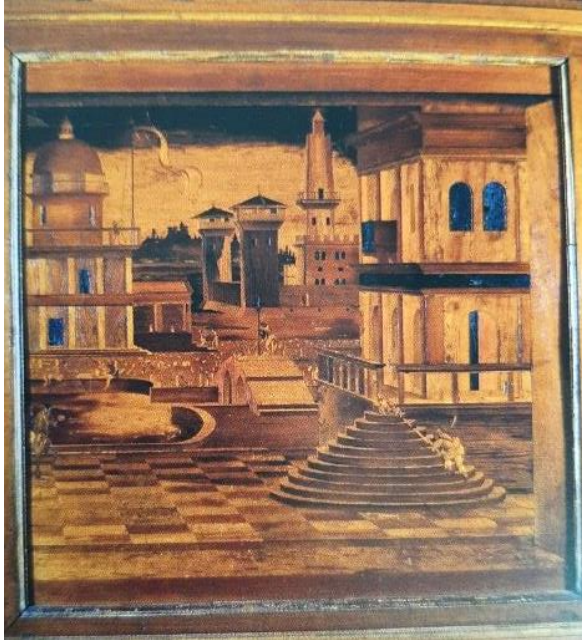
Abb. 142



Minervadarstellung im Türstock der Marmortür in der zweiten Grotta Isabella d'Estes, Palazzo Ducale, Mantua.

In: Cesare Cunaccia. Palazzo Ducale, Mantua, Lombardei, in: Villen und Palazzi in Italien, hg. von Massimo Listri, Udine/Köln 2004, S. 77.

Abb. 143a



Gebrüder Mola Intarsienarbeit mit Stadtansicht einer Schranktür im zweiten Studiolo Isabella d'Estes, Palazzo Ducale, Mantua.

In: Cesare Cunaccia: Palazzo Ducale, Mantua, Lombardei, in: Villen und Palazzi in Italien, hrsg von Massimo Listri, Udine/Köln 2004, S. 77.

Abb. 143b



Gebrüder Mola Intarsienarbeit mit Stadtansicht einer Schranktür im zweiten Studiolo Isabella d'Estes, Palazzo Ducale, Mantua.

https://en.wikipedia.org/wiki/Studiolo_of_Isabella_d%27Este#/media/File:Studiolo_di_Isabella_d'Este.jpg

By <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/User:FranzK"
 title="User:FranzK">FranzK - <span class="int-own-work"
 lang="en">Own work,, <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0"
 title="Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0">CC BY-SA 4.0, Link

Abb. 144



Antonio dei Fedeli, Fliesen mit Impresen auf das Haus Gonzaga aus dem ersten Studiolo Isabella d'Estes, 1492–1494, irdene Ware, farbig glasiert, je ca. 23,5cm x 23,5cm x 4,8cm, Victoria and Albert Museum, London.
<http://collections.vam.ac.uk/item/O88736/floor-tile-fedeli-antonio-dei/>
 [zuletzt besucht am: 25.10.2022].

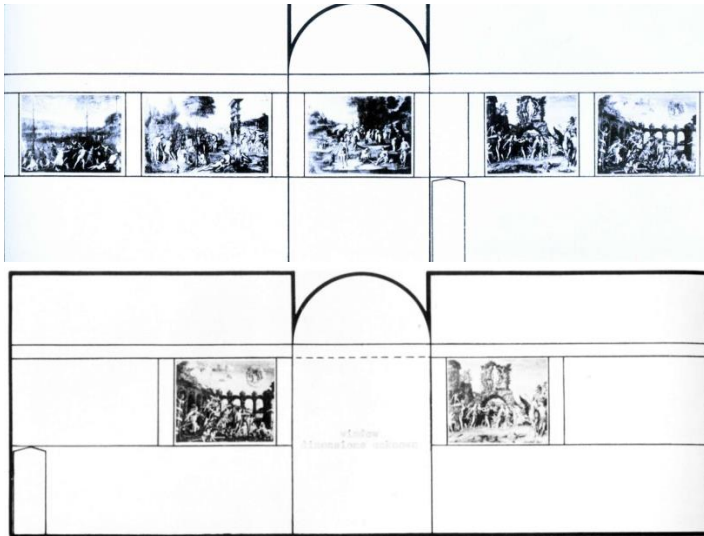
Abb. 145



Maestro Sebastiano und Gian Christoforo Romano, Decke der zweiten Grotta Isabella d'Estes mit musikalischer Imprese, Palazzo Ducale, Mantua.
https://en.wikipedia.org/wiki/Studiolo_of_Isabella_d%27Este#/media/File:Studiolo_di_Isabella_d'Este,_pentagramma.jpg

By <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/User:FranzK"
 title="User:FranzK">FranzK - <span class="int-own-work"
 lang="en">Own work;, <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0"
 title="Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0">CC BY-SA 4.0, Link

Abb. 146



Andrea Mantegna, Castello di San Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este,
 Rekonstruktion der ursprünglichen Hängung der Gemälde Mantegnas, 1497 bis
 1498

In: Egon Verheyen: The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua,
 New York 1971,

Abb. 147



Raumplan des Erdgeschosses, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance, Weimar 1999, S. 47.

Markierung: Julia Schmidt 2022.

Abb. 148a

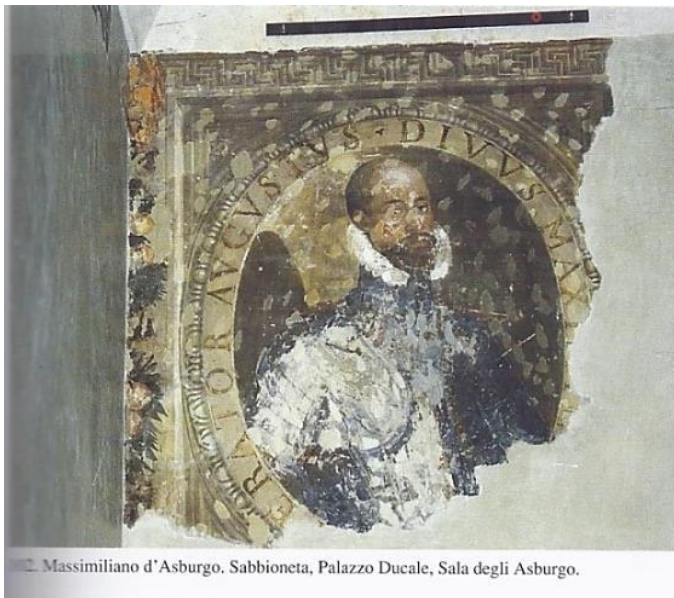


Abb. 148a. Maximilian d'Asburgo. Sabbioneta, Palazzo Ducale, Sala degli Asburgo.

Anonymus; Kaiser Maximilian, o.A., Fresko, o.A., Sala d'Asburgo, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Leoandro Ventura: Vespasiano Gonzaga Colonna, 1531–1591: Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario Della Morte, 1991, S. 213.

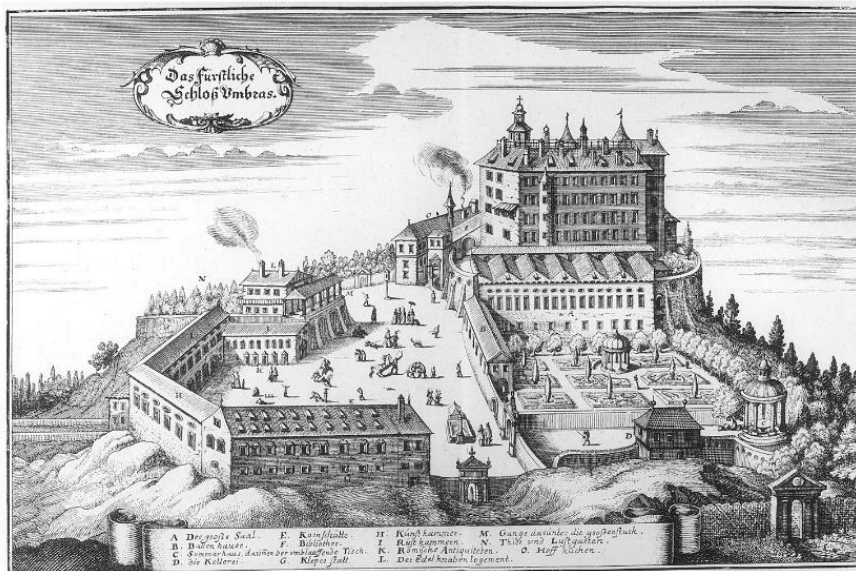
Abb 148b



Anonymus; Kaiser Rudolf II., o.A., Fresko, o.A., Sala d'Asburgo, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Leoandro Ventura: Vespasiano Gonzaga Colonna, 1531–1591: Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario Della Morte, 1991, S. 213.

Abb. 149



Mathäus Merian d.Ä., Ansicht von Schloss Ambras in: Topographia Provinciarum Austriacarum, 1649, Kupferstich.

(gemeinfrei)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schloss_Ambras_in_Tirol.jpg

Abb. 150



Pedro Machuca, Palast Karls V., ab 1526, Südfassade, Granada.

https://de.wikipedia.org/wiki/Palacio_de_Carlos_V#/media/Datei:Alhambra_-_Palacio_Carlos_V._-_South.jpg

Von Ingo Mehling - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, Link

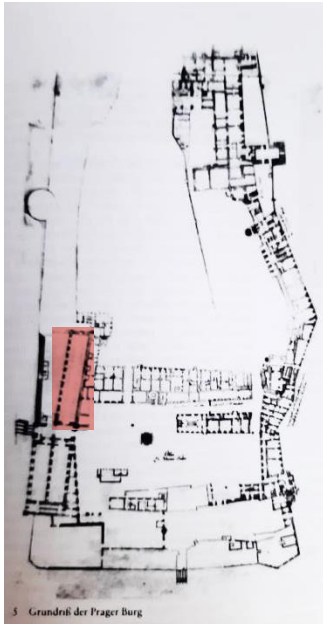
Abb. 151



Anonymus, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Spanischer Saal, Schloss Ambras, Innsbruck

In: Margot Rauch: Alla spagnola oder all'antica? Der Spanische Saal von Schloss Ambras, in: All'Antica. Götter und Helden auf Schloss Ambras, hg. Von Sabine Haag, Wien 2011, S. 44.

Abb. 152



Grundriss der Anlage der Prager Burg mit sogenanntem Spanischem Saal.

In: Ivan Muchka: Die Architektur unter Rudolf II., gezeigt am Beispiel der Prager Burg, in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., hg. von Kulturstiftung Ruhr, Freren 1988, S. 88.

Markierung Spanischer Saal: Julia Schmidt 2022.

Abb. 153



Venezianischer Meister, erhaltene vier Reiterstandbilder der einstigen Cavalcata, um 1587, Holz, polychrom gefasst, lebensgroß, Palazzo Ducale Sabbioneta.

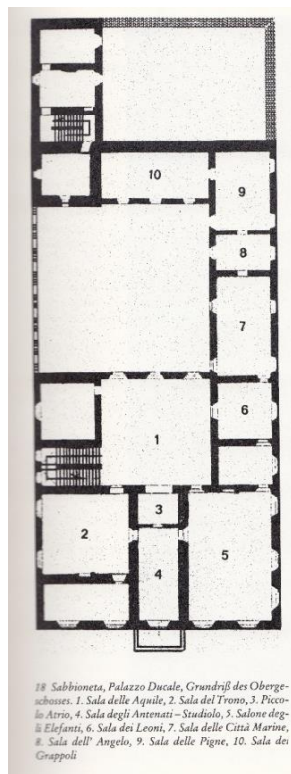
Fotografie: Julia Schmidt, 2016.

Abb. 154



Venezianischer Meister, Reiterstandbild Luigi „Rodomonte“ Gonzagas, 16. Jahrhundert, Palazzo Ducale Sabbioneta, in: Natale Lenzi: Sabbioneta, La Piccola Athene, Sabbioneta 1991, S. 19.

Abb. 155



Grundriss, Erdgeschoss, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Susanne Grötz: Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers, Marburg 1993, S. 21.

Abb. 156



Nord-Östliche ehemalige Raumecke des Salone degli Cavalli, Palazzo Ducale, Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 157a



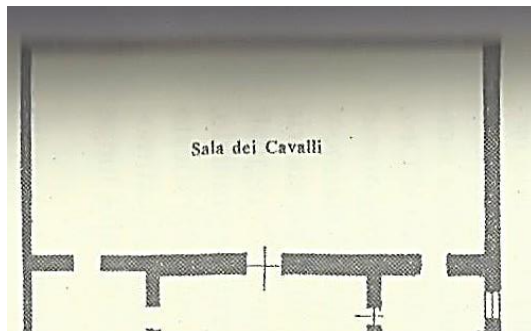
Ostwand des ehemaligen Salone degli Cavalli, Palazzo Ducale, Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 157b



Ostwand des ehemaligen Salone degli Cavalli, Palazzo Ducale, Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

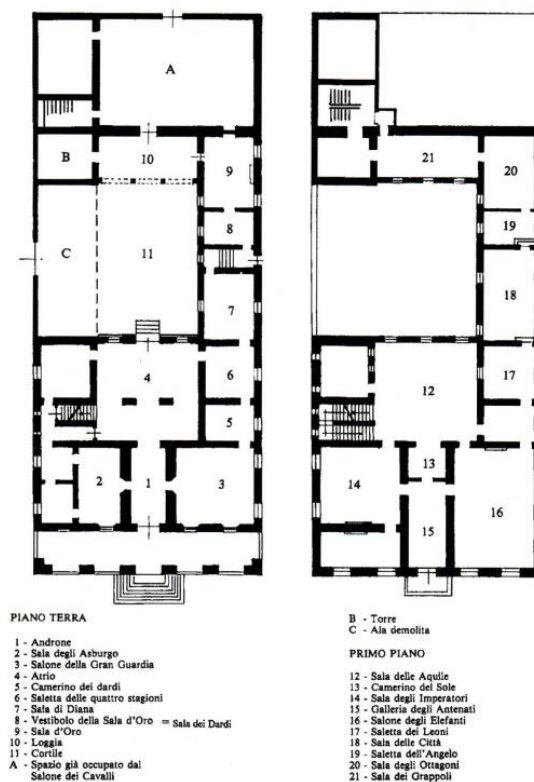
Abb. 158



Rekonstruktion des Grundrisses des Salone degli Cavalli, Palazzo Ducale, Sabbioneta nach Leandro Ventura

In: Leandro Ventura: *Vespasiano e i Gonzaga. Un Percorso di Celebrazione dinastica delle Fabbriche Sabbionetae*, in: *Vespasiano Gonzaga e il Ducato di Sabbioneta*, [Atti del Convegno, Sabbioneta-Mantua, 12.-13. Oktober 1991], hg. Von Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari, Cesare Mozzarelli, Mantua 1993, S. 215.

Abb. 159



Raumplan des Erdgeschosses und des Piano Nobile nebst Raumbenennung, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance, Weimar 1999, S. 47.

Abb. 160



Holzgesims mit Schilden und Stierschädeln, Außenfassade Palazzo del Giardino, Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 161



Postkarte aus Sabbioneta, o. A., Aufstellung der Cavalcata vor 2009, Sala delle Aquile, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

Abb. 162



Mögliche einstige Anordnung der Reiterstandbilder in einer Reihe im Salone degli Cavalli, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

Es zeigt sich, dass dies nur bei einem durchgehenden Sal möglich gewesen wäre.

Modell: Julia Schmidt, 2016.

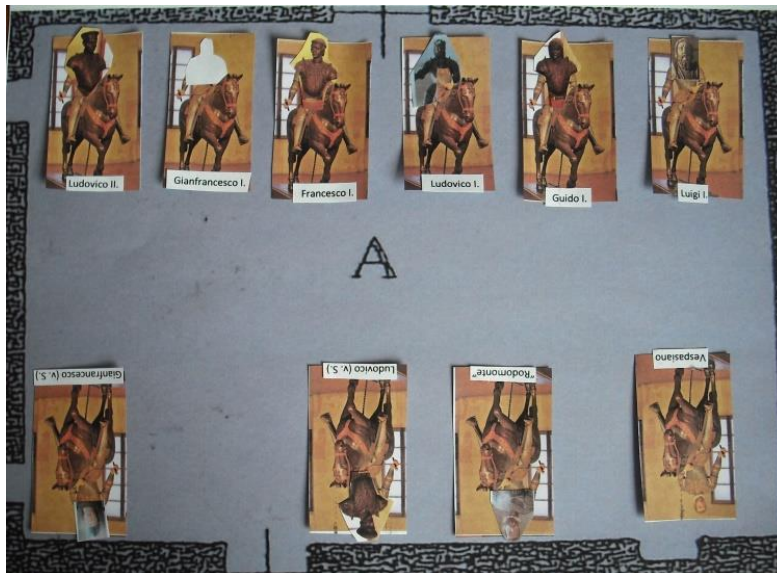
Abb. 163



Treppenfragmente im ehemaligen Salone degli Cavalli, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

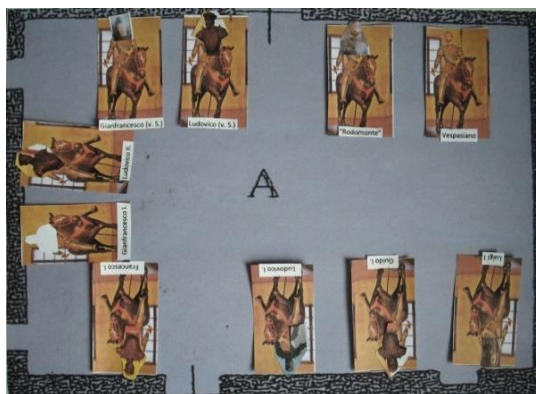
Fotografie: Julia Schmidt.

Abb. 164



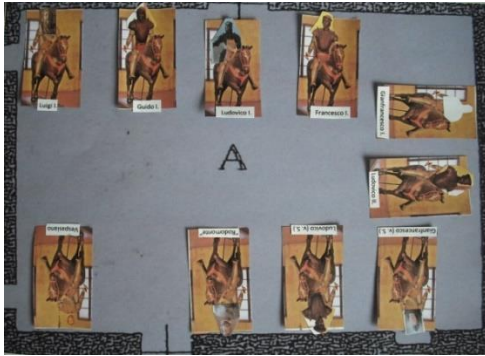
Mögliche einstige Anordnung der Reiterstandbilder in zwei Reihen im Salone degli Cavalli, Palazzo Ducale, Sabbioneta
Modell: Julia Schmidt, 2016.

Abb.165a



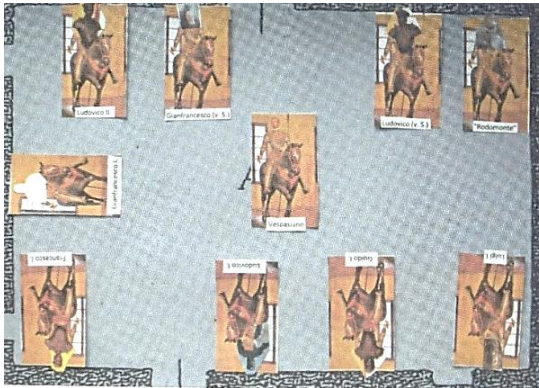
Mögliche einstige Anordnung der Reiterstandbilder in zwei Reihen im Salone degli Cavalli, Variante Ca Palazzo Ducale, Sabbioneta
Modell: Julia Schmidt, 2016.

Abb.165b



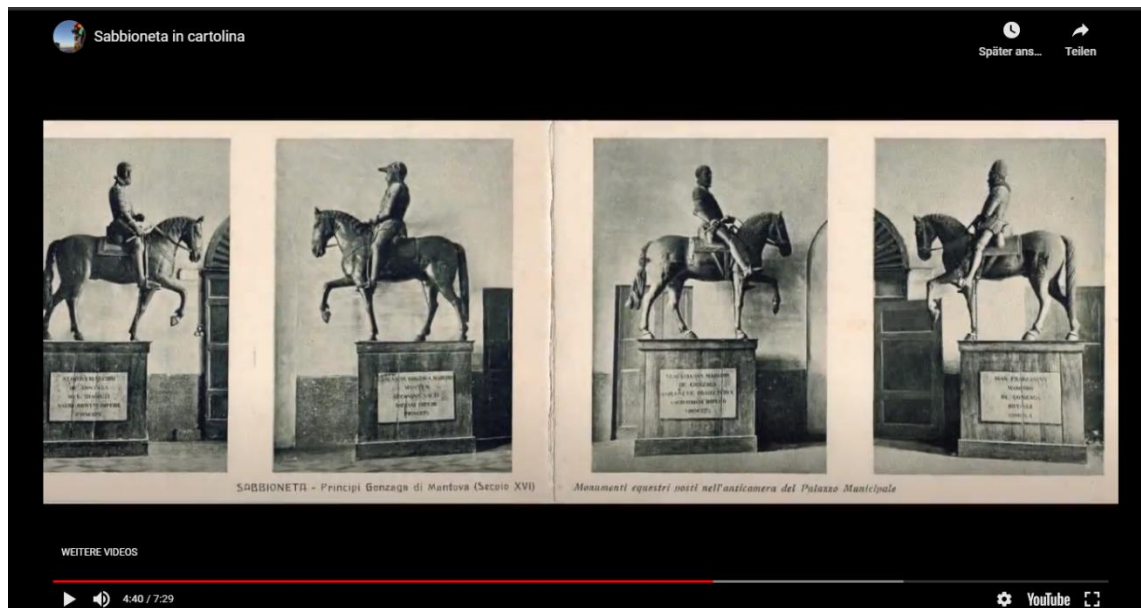
Mögliche einstige Anordnung der Reiterstandbilder in zwei Reihen im Salone degli Cavalli, Variante Cb, Palazzo Ducale, Sabbioneta
Modell: Julia Schmidt, 2016.

Abb.166



Mögliche einstige Anordnung der Reiterstandbilder um Vespasiano Gonzaga Colonna im Salone degli Cavalli, Variante Cb, Palazzo Ducale, Sabbioneta
Modell: Julia Schmidt, 2016.

Abb.167



Still der Bildercollage „Reiterstandbilder“, Palazzo Ducale (ehemals Palazzo Municipale), Sabbioneta, Minute 4.40.

<https://www.youtube.com/watch?v=NrAbPemK6jE>

(c) Fabrizio Castoldi, Sabbioneta in cartolina, 161 Aufrufe 09.07.2014 Sabbioneta (Mantova) rappresentata in alcune vecchie cartoline appartenenti alla mia collezione. Musica: "passacaglia" dalla Suite n.7 in sol minore HWV 432 per clavicembalo (edita nel 1720) di Georg Friedrich Händel (Halle, 23 febbraio 1685 -- Londra, 14 aprile 1759). Brano usato dalla RAI nelle trasmissioni "Intervallo" e suonato dall' Orchestra S.Gabriele della Radio Vaticana dir.e arr. Alberico Vitalini; all'arpa Anna Palomba Contadino.

Abb.168



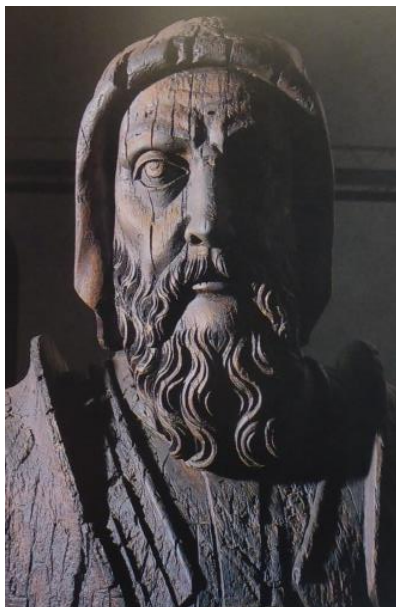
Repliken der Büsten der einstigen Reiterstandbilder der Cavalcata, o.A, o.A.
 ,lebensgroß, Ostfassade Palazzo Ducale, Sabbioneta
 Fotografien: Julia Schmidt, 2018.

Abb.169



Ostfassade ohne Figureschmuck, Palazzo Ducale; Sabbioneta
In: Natale Lenzi: Sabbioneta, La Piccola Athene, Sabbioneta 1991, S. 59.

Abb.170



Venezianischer Meister, Rudiment/Büste der einstigen Reiterfigur Luigi Corradi di Gonzagas, um 1587, Holz, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 155.

Abb.171



Venezianischer Meister, Rudiment/Büste der einstigen Reiterfigur Guido Gonzagas, um 1587, Holz, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 157.

Abb.172



Venezianischer Meister, Rudiment/Büste der einstigen Reiterfigur Francesco I. Gonzagas, um 1587, Holz, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 159.

Abb.173



Venezianischer Meister, Rudiment/Büste der einstigen Reiterfigur Ludovicos II. Gonzagas, um 1587, Holz, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 161.

Abb.174



Piero della Francesca, Federico da Montefeltro, um 1473, Tempera auf Holz, 47cm x 33cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Federico_da_Montefeltro#/media/Date:Federico_da_Montefeltro.jpg.

Abb. 175



Venezianischer Meister, Rudiment/Büste der einstigen Reiterfigur Ludovico Gonzagas (von Sabbioneta), um 1587, Holz, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Leoandro Ventura/Il Bulino edizioni d'Arte und Associazione Pro Loco Sabbioneta: Vespasiano Gonzaga Colonna (1531–1591). Mostra Iconografica Nel Quarto Centenario della Morte, Sabbioneta/Bologna 1991, S. 163.

Abb. 176



Venezianischer Meister, Ludovico I. Gonzaga, um 1587, Holz, polychrom gefasst, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.
In: Giancarlo Malacarne: Sabbioneta. L'anima di un uomo, Verona 1994, S. 110.

Abb. 177



Venezianischer Meister, Gianfrancesco Gonzaga (v. S.), um 1587, Holz, polychrom gefasst, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Giancarlo Malacarne: Sabbioneta. L'anima di un uomo, Verona 1994, S. 110

Abb. 178



Venezianischer Meister, Luigi Rodomonte Gonzaga, um 1587, Holz, polychrom gefasst, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta.

In: Giancarlo Malacarne: Sabbioneta. L'anima di un uomo, Verona 1994, S. 111.

Abb. 179



Anonymus, Stich Rodomonte Gonzagas, um 1780.

In: Ireneo Affò: Vita di Luigi Gonzaga detto Rodomonte, Principe del Sacro Romano Impero, Duca di Trajetto, Conte di Fondi e Signore di Rivarolo; coll'aggiunta delle sue Rime; di brevi annotazioni illustrate, Parma 1780, Reprint, Mantua 2000, S.1.

Abb. 180



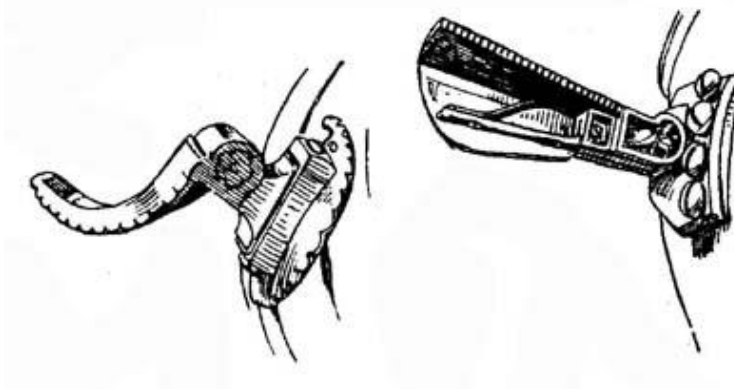
Venezianischer Meister, Pferd Vespasiano Gonzaga Colonnas, Detail: Schweif, um 1587, Holz, polychrom gefasst, lebensgroß, Palazzo Ducale, Sabbioneta. In: Giancarlo Malacarne: Sabbioneta. L'anima di un uomo, Verona 1994, S. 119.

Abb. 181



Venezianischer Meister, Reiterfigur Vespasiano Gonzaga Colonnas, Detail, um 1587, Holz, polychromgefasst, Palazzo Ducale Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 182



Wendelin Boeheim, Rüsthaken, Zeichnung.

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCsthaken#/media/Datei:Lance_Rest_by_Wendelin_Boeheim.jpg

Abb. 183



Meister MZ, Das große Turnier, 1500, Kupferstich, 22,2cm x 31,2cm, Kunstsammlung Veste Coburg.

Inventar: I, 14,13 (K689)

In: Franz Niehoff: Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut, Landshut 2009, S. 217.

Abb. 184

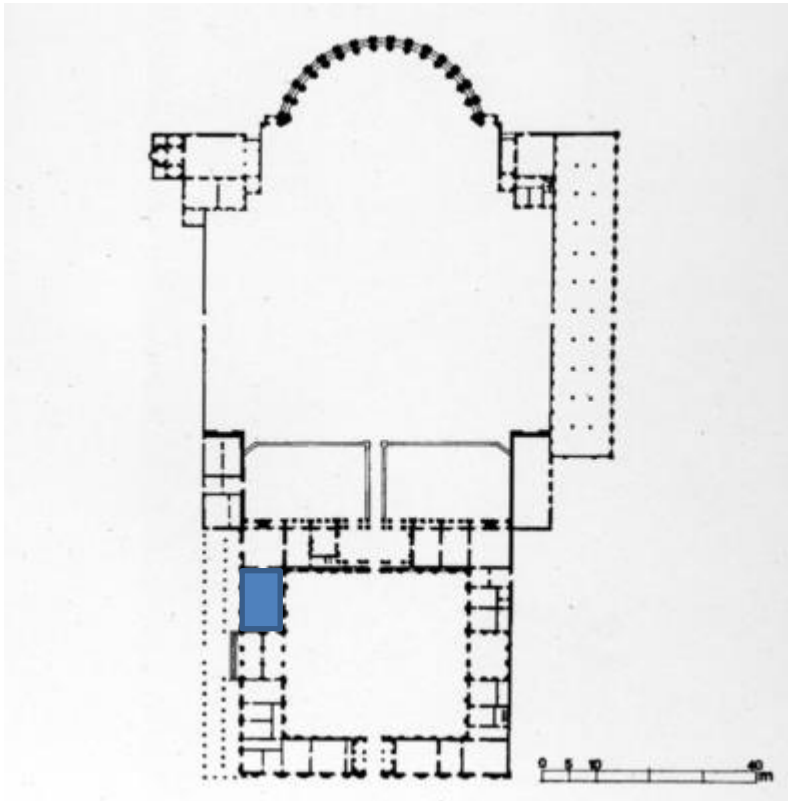


Anonymus, Gesellenstechen der Nürnberger Geschlechter, um 1510, Lavierte Federzeichnung auf Papier, schwarzbraune Zeichung über Kreide, 31,3cm x 131,5cm, Staatliche Grafische Sammlung München

Inventar: 41464Z

In: Franz Niehoff: Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut, Landshut 2009, S.214–215.

Abb. 185



Grundriss, Palazzo del Te mit Markierung des Sala delle Cavalli.
In: Gerhard: Der Italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur
Stadtresidenz Landshut, Landshut 1994, S. 57.
Markierung: Julia Schmidt

Abb. 186



Giulio Romano, Pferdedarstellungen des "Dario" und „Morel Favorito“, Fresko, um 1535, Salone dei Cavalli, Pallazzo del Te, Mantua

In: Giancarlo Malacarne: Il Mito dei Cavalli Gonzagheschi alle Origine del Purosangue, Verona 1995, o.S.

Abb. 187



Dal Codice dei patti di Francesco II Gonzaga.

Exemplarisch ausgewählte Pferdedarstellung des Codice dei Patti, Buchmalerei.

In: Giancarlo Malacarne: Il Mito dei Cavalli Gonzagheschi alle Origine del Purosangue, Verona 1995, o.S.

Abb. 188a



Tintoretto, Der Einzug des Infanten Philipp II. von Spanien in Mantua 1549, um 1580, Öl auf Leinwand, 212cm x 339cm, Alte Pinakothek, München

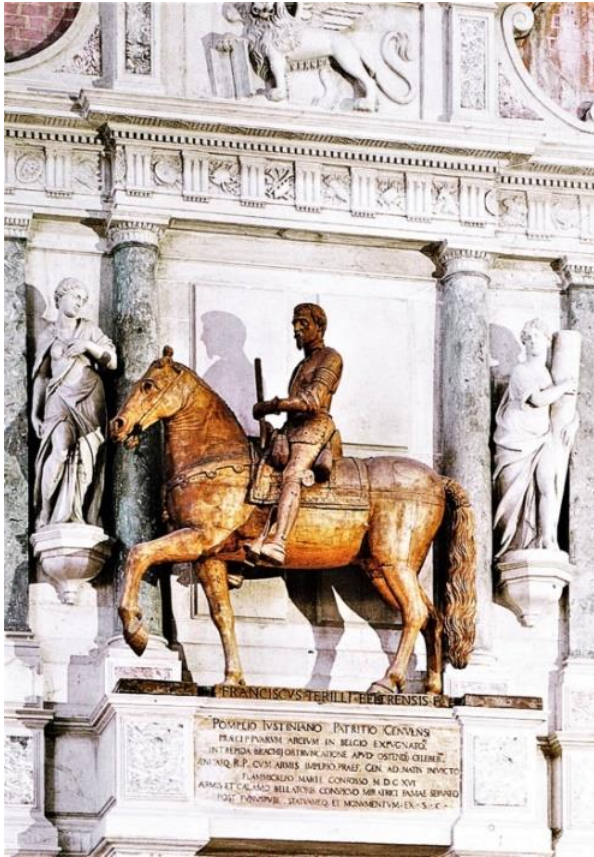
In: Veronika Poll-Frommel/JanSchmidt/Cornelia Syre: Der Gonzaga Zyklus, 8
Einzug des Infanten Philipp von Spanien in Mantua, 1549, in: Tintoretto. Der
Gonzaga-Zyklus, hg. von Cornelia Syre, München 2000, S. 112.

Abb. 188b



Tintoretto, Der Einzug des Infanten Philipp II. von Spanien in Mantua 1549, um
1580, Öl auf Leinwand, 212cm x 339cm, Alte Pinakothek, München
In: Veronika Poll-Frommel/JanSchmidt/Cornelia Syre. Der Gonzaga Zyklus, 8
Einzug des Infanten Philipp von Spanien in Mantua, 1549, in: Tintoretto. Der
Gonzaga-Zyklus, hg. von Cornelia Syre, München 2000, S. 112.

Abb. 189



Francesco Terelli, Grabmonument Pompeo Giustinianis, Holz, vergoldet, Basilika Santissimi Giovanni e Paolo, Venedig
 In: P: Angelo/M. Caccin: Basilika der Heiligen Johannes und Paulus. Geschichte und Kunst, Deutsche Ausgabe, Genua 2004, S. 58.

Abb. 190



Peter Vischer (?), Kaiser Maximilian I., 1512, Bronze, überlebensgroß, Hofkirche, Innsbruck.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innsbruck_Hofkirche_Grabmal_Kaiser_Maximilian_I_Bronzefigur_Maximilian_von_O.jpg

Von © [User:HeinrichStuerzl](//commons.wikimedia.org/wiki/User:HeinrichStuerzl "User:HeinrichStuerzl") [Wikimedia Commons](//commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page "Main Page"), [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0 "Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0"), [Link](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62239682)

Abb. 191



Peter Vischer, König Artus, 1512, Hofkirche, Innsbruck.
(gemenifrei) <https://de.wikipedia.org/wiki/Artus#/media/Datei:Artus2.jpg>

Abb. 192



Alexander Colin, Grabmal Ferdinands II. von Tirol, nach 1595, Stein,
lebensgroß, Silberne Kapelle, Hofkirche, Innsbruck.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_II._\(Tirol\)#/media/Datei:Hofkirche_43.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_II._(Tirol)#/media/Datei:Hofkirche_43.jpg)

Von Burkhard Mücke - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, Link

Abb. 193



Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Süden gesehen.
Fotografie: Julia Schmidt

Abb. 194



Zeichnung der Gestaltung der Capella Castiglione, Santuario della Beata Vergine delle Grazie

In: Gilberto Furlani: Tra stupore e meraviglia. Guida un po' pratica e un po' sognante al Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Mailand, S. 85.

Abb. 195



Fermo Guisoni, Altarretable mit Assunta, Detail: Ferrante I. Gonzaga, Öl auf Leinwand, 16. Jahrhundert, o.A., Marienkapelle, Santuario della Beata Vergine delle Grazie.

(gemeinfrei)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ritratto_di_Ferrante_I_Gonzaga_\(Ghisoni\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ritratto_di_Ferrante_I_Gonzaga_(Ghisoni).jpg)

Abb. 196



Innenraum, Kirche, Santuario delle Beata Vergine della Granzie.
In: Rosella Vantaggi: Mantua und seine Kunstschatze, Deutsche Ausgabe,
Narni 1996, S. 104–105.

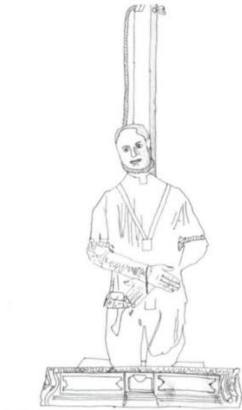
Abb. 197a



Zeichnung einer der Verdammtenfiguren (Gefesselter) des Bildprogrammes des
Santuario della Beata Vergine delle Grazie.

In: Gilberto Furlani: Tra stupore e meraviglia. Guida um po' pratica e un po'
sognante al Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Mailand 211, S. 54.

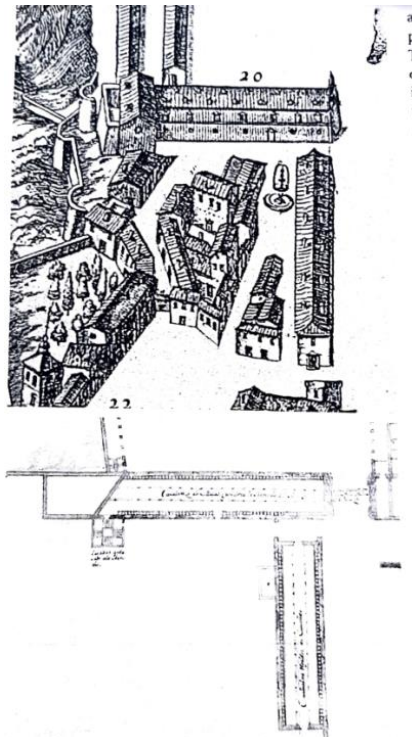
Abb. 197b



Umrisszeichnung einer der Verdammtenfiguren (Gehängter) des Bildprogrammes des Santuario della Beata Vergine delle Grazie.

In: Gilberto Furlani: Tra stupore e meraviglia. Guida um po' pratica e un po' sognante al Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Mailand 211, S. 47.

Abb. 198



Detaildarstellungen der Armeria und königlichen Jagdrüstkammer in Madrid, basierend auf Unterlagen Pedro Texeiras (1656) und dem Palastplan Teodoro Ardemans (1705):

In: Álvaro Soler del Campo: Putting the King's Guns in Order: the Organizing of the Royal Hunting Armory of Madrid, in: The Armorers Art. Essays in Honor of Stuart Pyhrr, hg. Von Donald J. La Rocca, Rhode Island 2014, S. 66.

Abb. 199



Marx Treitzsaurwein, Der Weiß-Kunig: eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, herausgegeben aus dem Manuscripte der kaiserl. königl. Hofbibliothek von Marx Treitzsaurwein auf dessen Angeben zsgetragen, nebst d. von Hannsen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten — Wien, 1775
Hier: Wie der Junng Weyß kunig, gar künstlichen was, in der Platnerey, und harnaschmaisterey.

<https://doi.org/10.11588/diglit.1418#0154>

Abb. 200a



Pompeo Leoni, Kopf Philipps II. von Spanien, Silber, farbig gefasst, um 1580, 28,8cm und Balthasar Moll, Büste, 1753, Terracotta, farbig gefasst, ca. 32 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

Inventar: KK 3412

In: Claudia Kryza-Gersch: Pompeo Leoni's Portrait of Philipp II in Kunthistorisches Museum in Vienna, in: Stephan F. Schröder, Leone & Pompeo Leoni, [Proceedings of the International Symposium, Oktober 2011], Madrid 2012, S. 100.

Abb. 200b



Pompeo Leoni, Kopf Philipps II. von Spanien, Silber, farbig gefasst, um 1580, 28,8cm und Desiderius Helmschmid, Eisen, Ätzungen und Vergoldungen, 1,46m, Kunsthistorisches Museum Wien.

Inventar: KJRK A 547

Abb. 201

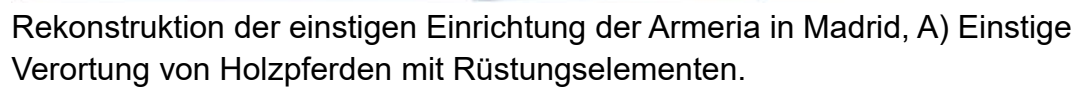
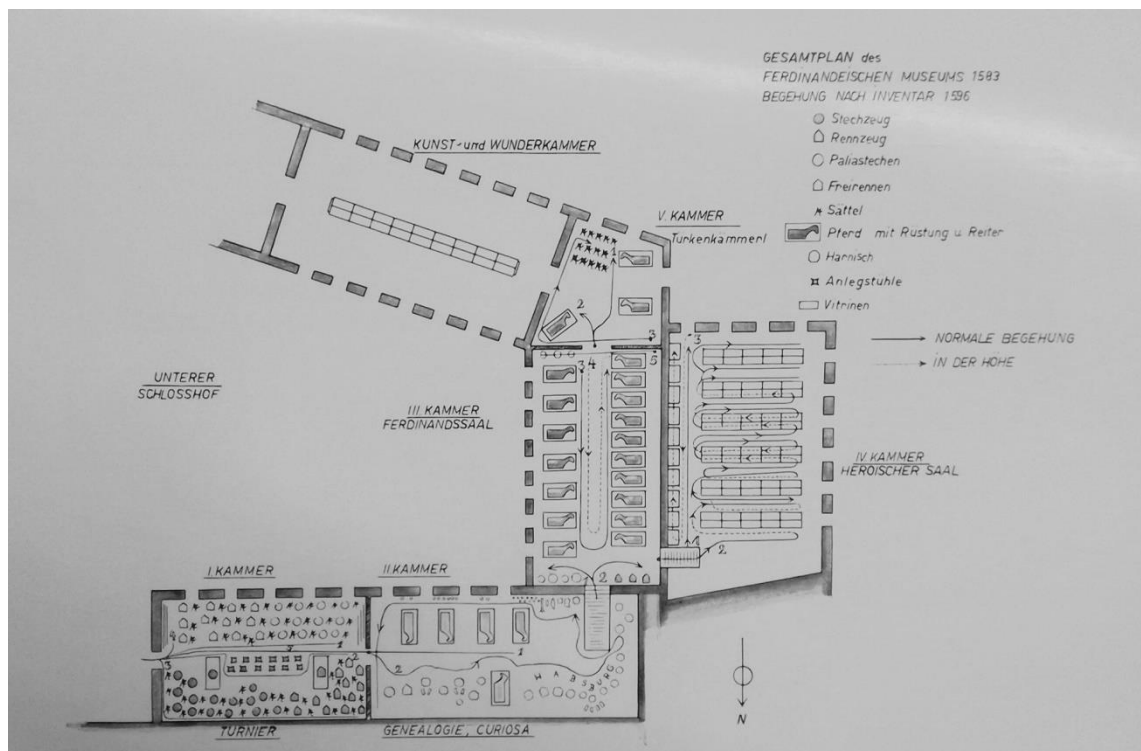


Abb. 202



Laurin Luchner, Rekonstruktion der einstigen Aufstellung der Objekte der Rüstkammern auf Schloss Ambras.

In: Laurin Luchner: Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch der Rekonstruktion des Ambrasers Museums von 1583; Wien 1958, Abb.9, o.S.

Abb. 203



Anonymous, Halber Prunkharnisch Vespasiano Gonzaga Colonnas, Blankes Eisen, geschwärzte Ätzungen, Vergoldungen, um 1570, Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien.

Inventar: A1209

<https://www.khm.at/de/object/371581/>

Abb. 204



Präsentation von zwei Portraitminiaturen (auf grünem Grund) der einstigen Heldenrüstkammerdekoration.

Detail aus: © KHM-Museumsverband – Die Ambraser Heldenrüstkammer- Die Anfänge des modernen Museums!

https://vimuseo.de/museum/schloss_ambras_innsbruck-innsbruck

[zuletzt besucht am: 25.10.2022].

Abb. 205a



Rüstung des sogenannten „Hofriesen“ Bartolomäus Bon(a),
Rüstkammerausstellung Schloss Ambras, Innsbruck, Besitz: Kunsthistorisches
Museum Wien
(gemeinfrei)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/01/Innsbruck_2_252.jpg/800px-Innsbruck_2_252.jpg

Abb. 205b



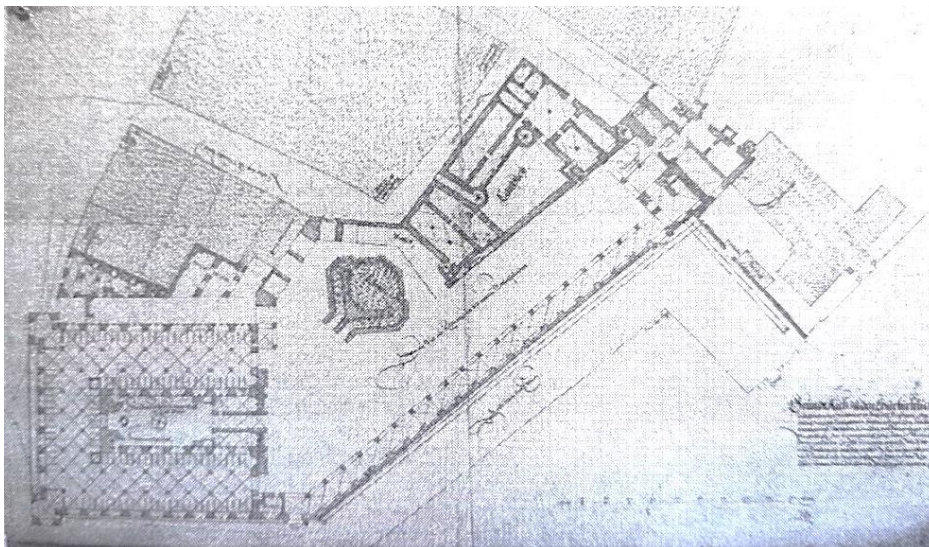
Mannequin Bartholomäus Bonas in Landsknechtsuniform, 16. Jahrhundert, Holz
und Kleidung, farbig gefasst/farbig, Schloss Ambras, Kunsthistorisches Museum
Wien.

In: Laurin Luchner: Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch der Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583; Wien 1958, Abb.19, o.S.
Abb. 206



Lucas Cranach d.J., Kurfürst Moritz von Sachsen in Rüstung, Öl auf Leinwand, 121,5cm x 93cm, Rüstkammer Dresden, Staatliche Kunstsammlung Dresden. Inventar: H0074.
(gemeinfrei)
[https://de.wikipedia.org/wiki/Moritz_\(Sachsen\)#/media/Datei:Lucas_Cranach_the_Younger_-_Prince_Elector_Moritz_of_Saxony_-_Google_Art_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Moritz_(Sachsen)#/media/Datei:Lucas_Cranach_the_Younger_-_Prince_Elector_Moritz_of_Saxony_-_Google_Art_Project.jpg)

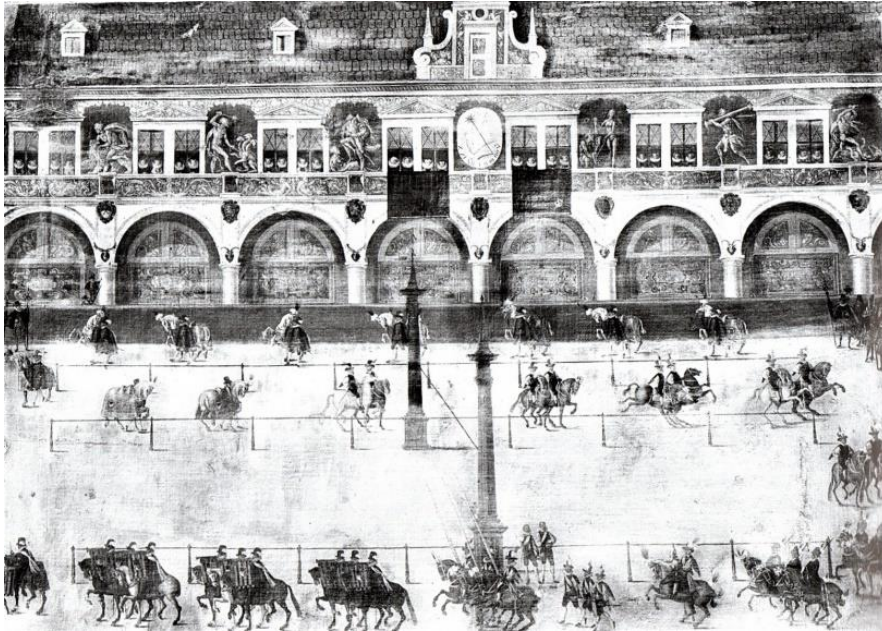
Abb. 207



Paul Buchner, Umgebungsplan des Stallhofes mit dem Stallgebäude, dem Georgenbau und dem Kanzlerhaus sowie Langer Gang, (1586), Landesamt für Denkmalpflege, Dresden.

In: Esther Mützberg: *Aula enim Principis nn equorum videbatur*—Der neue Stall- und Harnischkammerbau in Dresden 1586, in: *Scambio culturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia attorno al 1600* [studi della Biblioteca Hertziana;2], hg. von Sybille Ebert-Schifferer, Mailand 2007, S. 144.

Abb. 208



Anonymus, *Aufzug zum Ringstechen im Stallhof, um 1600* (Kriegsverlust)
In: Angelica Dülberg/Norbert Oelsner, *Die Schlossanlage*, in: *Das Dresdner Residenzschloss*, hg. u.a. von Dens., Berlin/München 2009, S.42.

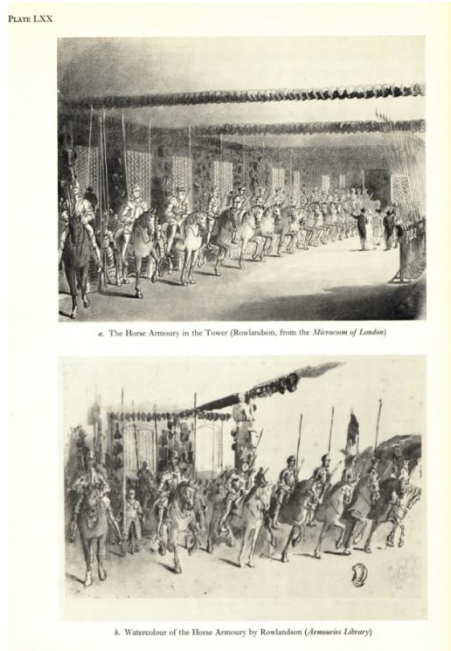
Abb. 209a



Überlieferungen der Line of Kings in Zeichnungsmedien, 19. Jahrhundert.

In: In: Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976, Tafel LXXI, o.S.

Abb. 209b



Überlieferungen der Line of Kings in Zeichnungsmedien, 19. Jahrhundert.

In: In: Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976, Tafel LXX, o.S.

Abb. 210

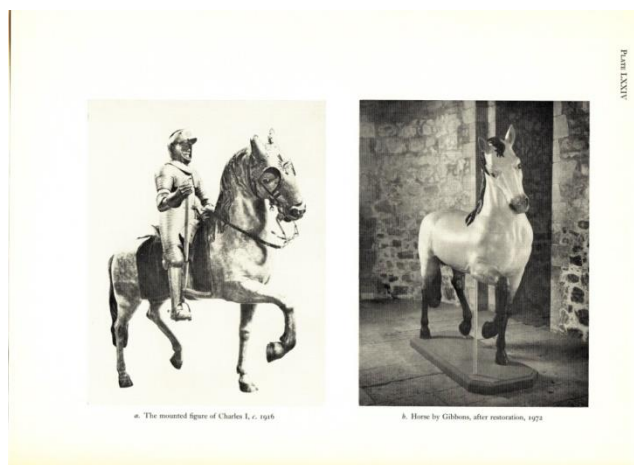


Jan Breughel d.J. Venus in der Schmiede des Vulkan, Detail: Zentrale Szene und Pferdeatrappe im Hintergrund, 1623, ...

In: Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976, Tafel LXVII, o.S.

Markierung: Julia Schmidt, 2022.

Abb. 211a



Hölzernes Pferd aus der Line of Kings vor und nach Restaurierungsmaßnahmen 1972.

In: Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976, Tafel LXXIV, o.S.

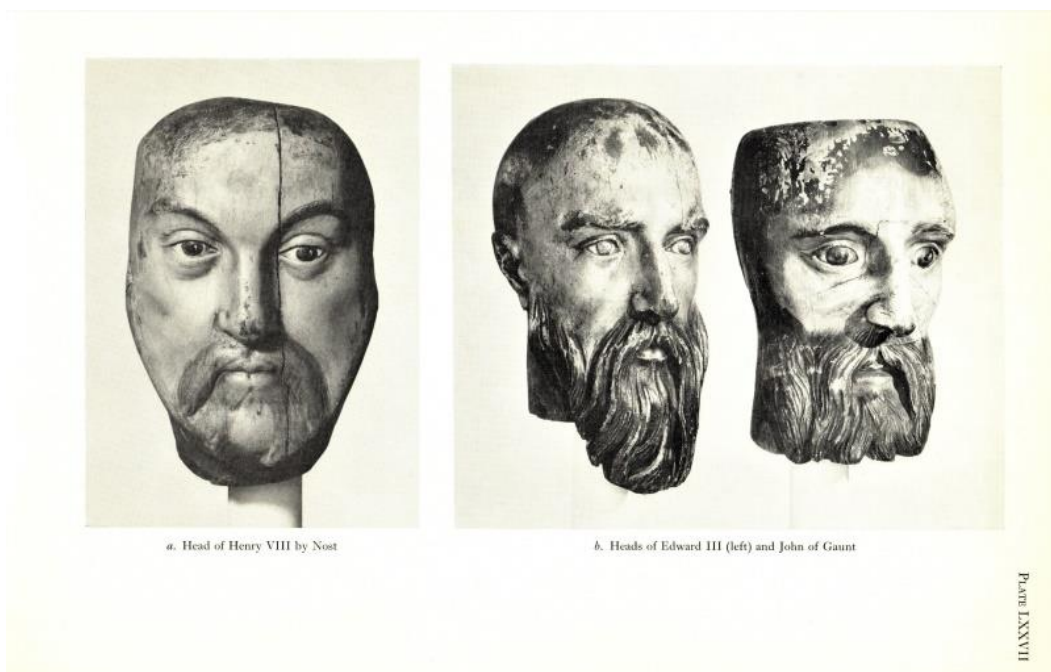
Abb. 211b



Hölzernes Pferd aus der Line of Kings.

In: Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976, Tafel LXXXI, o.S.

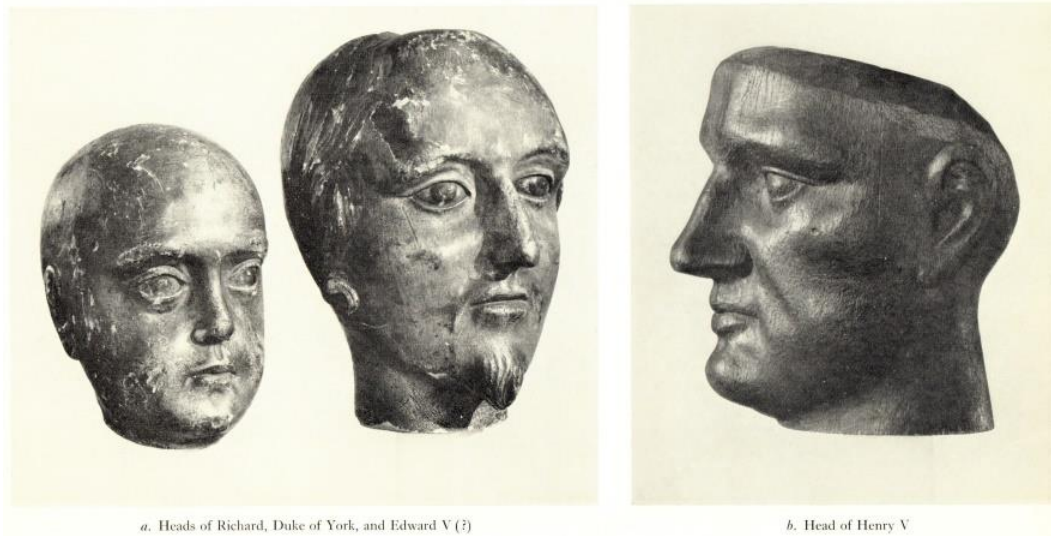
Abb. 212a



Exemplarische Auswahl an Köpfen von Königen in der Line of Kings (Henry VIII., Edward III. und John of Gaunt).

In: Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976, Tafel LXXVII, o.S.

Abb. 212b



Exemplarische Auswahl an Köpfen von Königen in der Line of Kings (Richard, Duke von York, Edward V. (?) und Heinrich V.)

In: Alan Borg: Heads and Horses. Two Studies in the History of the Tower Armouries, Oxford 1976, Tafel LXXIX, o.S.

Abb. 213



Frontispiz des Armamentarium Heroicum, Kupferstich, um 1600

In: Michael Forcher: Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol. Sein Leben, seine Herrschaft, sein Land, Innsbruck/Wien 2017, S. 262.

Abb. 214

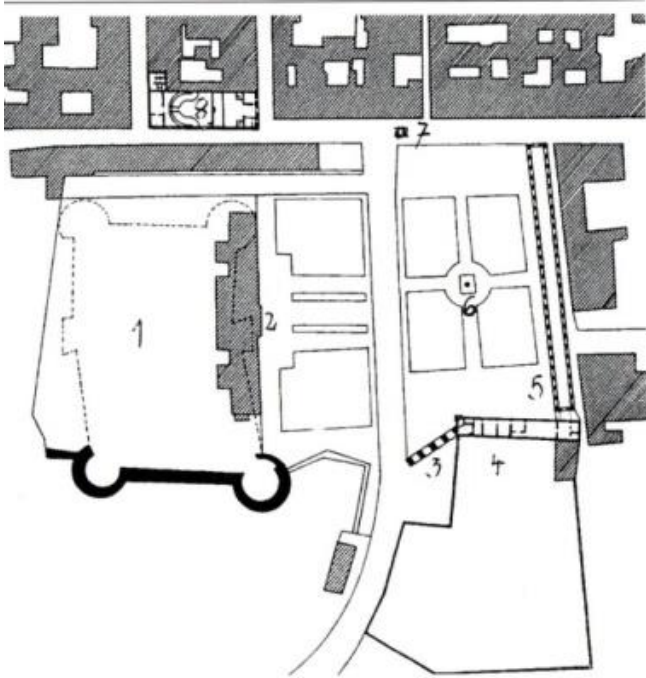


Jacob Schrenck von Notzing, Armamentarium Heroicum, Detail: Seite Vespasiano Gonzaga Colonna, um 1601, Kupferstich

In: Gisela Heinrich. Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999, S. 13.

Hier als: "Giovanni Agricola: Vespasiano Gonzaga, Collezione Vitorio Rossi, Sabbioneta" angegeben.

Abb. 215



15. Piazza d'Armi - 1 Ehem. Rocca, 2 Schulgebäude, 3 Arsenalkorridor, 4 Casino, 5 Galleria, 6 Minerva-Säule, 7 Ehem. Säulenstandort, 8 Teatro Olimpico

Lageplan der südlichen Herzogsbauten mit Markierung des ehemaligen Stadtortes der sogenannten „Minervasäule“ (7) im Zentrum der Straße.

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance, Weimar 1999, S. 30.

Abb. 216



Überformtes Wappen Vespasiano Gonzaga Colonnas im Zentrum der Westfasade des Corridor Grande, Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

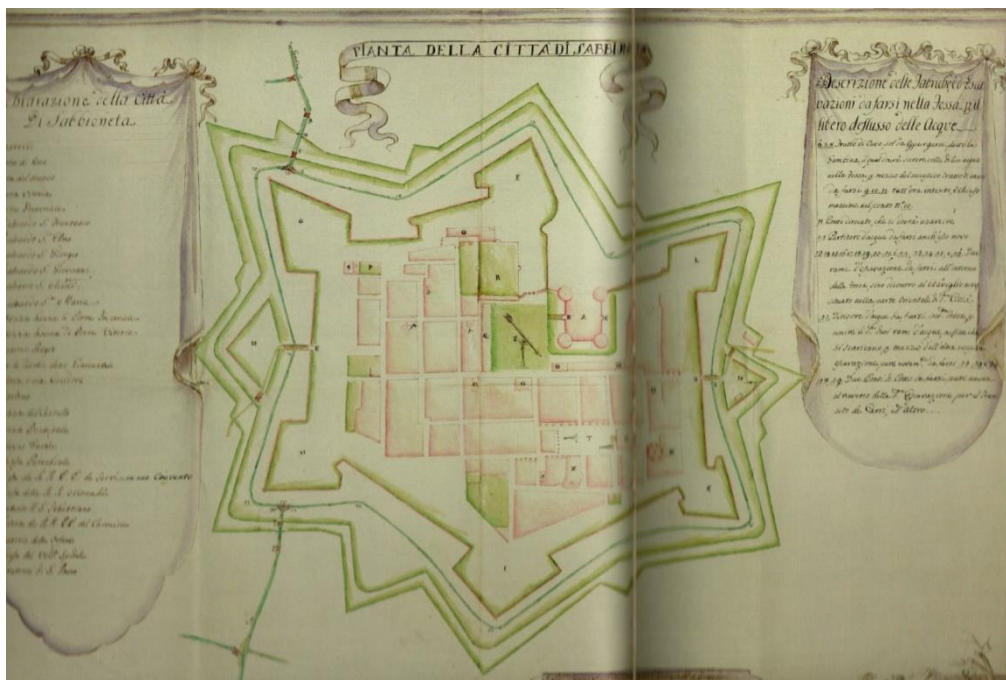
Abb. 217a



Mappa del Catastro Teresiano, 1774, zweite Ausführung, Detail, Archivio di Sztato di Mantova

In: Jan Pieper: Einführung in das Forschungsprojekt, in: Sabbioneta Atlas, hg. u.a. von Dems., Aachen/Berlin 2019, S. 58–59.

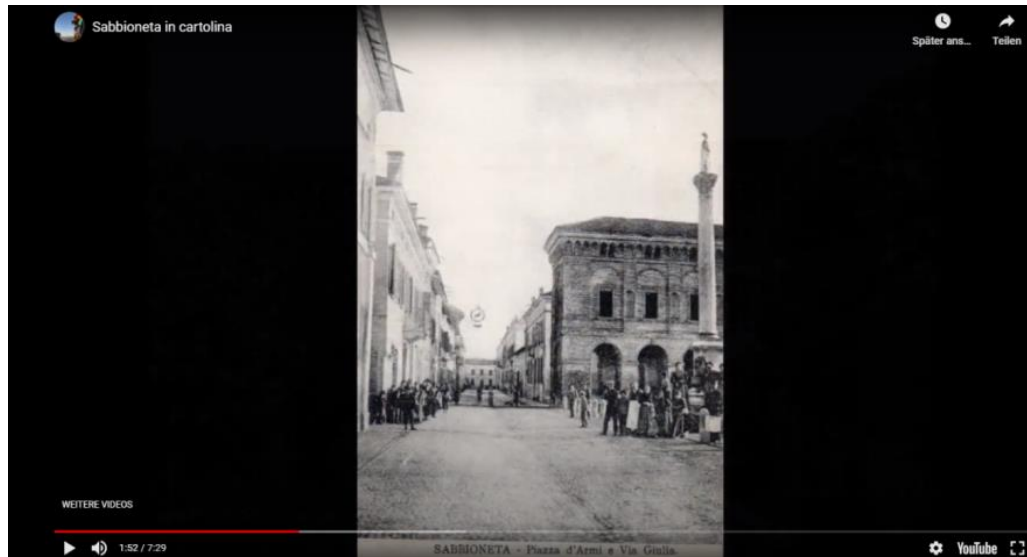
Abb. 217b



Stadtplan Sabbioneta, vermutlich erste Hälfte 18. Jahrhundert, Archivio di Stato di Milano, Militare parte antica busta 381, cartella 181.

In: Jan Pieper: Einführung in das Forschungsprojekt, in: Sabbioneta Atlas, hg. u.a. von Dems., Aachen/Berlin 2019, S. 54–55.

Abb. 218



Still der Bildercollage „Sabbioneta in Carolina“, Via Giulia (heute Via Vespasiano Gonzaga Colonna) und nördliches Platzen der Piazza d'Armi, Minute 1:52,

<https://www.youtube.com/watch?v=NrAbPemK6jE>

(c) Fabrizio Castoldi, Sabbioneta in cartolina, 161 Aufrufe 09.07.2014 Sabbioneta (Mantova) rappresentata in alcune vecchie cartoline appartenenti alla mia collezione. Musica: "passacaglia" dalla Suite n.7 in sol minore HWV 432 per clavicembalo (edita nel 1720) di Georg Friedrich Händel (Halle, 23 febbraio 1685 -- Londra, 14 aprile 1759). Brano usato dalla RAI nelle trasmissioni "Intervallo" e suonato dall' Orchestra S.Gabriele della Radio Vaticana dir.e arr. Alberico Vitalini; all'arpa Anna Palomba Contadino.

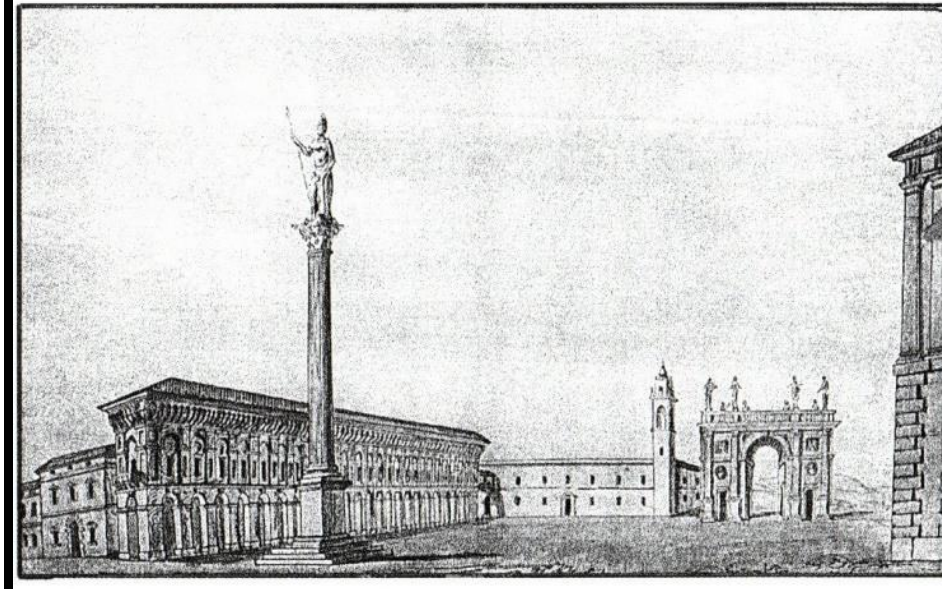
Abb. 219



Alte Fotografie der sogenannten Minervasäule vor dem Corridor Grande, noch direkt am Straßenrand.

In: Luca Sarzi Amadè: Il Duca di Sabbioneta. Guerre e Amori di un Europeo Errante, Mailand/Udine 2013, S. 318.

Abb. 220



Herzogliche Bauten an der Piazza d'Armi, Ende 18. Jahrhundert, Aquarell [?]
In: Hildegard Wulz: Die „Galleria degli Antichi“ des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, Petersberg 2006, S. 45.

Abb.221



Heutige Aufstellung der sogenannten „Minervasäule“ auf der Piazza d’Armi, Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 222a



Figurenschmuck der sogenannten „Minervasäule“
Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 222b



Figurenschmuck der sogenannten „Minervasäule“, Detail: Oberkörper und Kopf, Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2016.

Abb. 223



Areal der Piazzetta (gelb), Venedig.

In: Ettore Vio: Lo splendore di San Marco, Venedig 2001, S. 91.

Markierung: Julia Schmidt, 2022.

Abb. 224



Blick von der Piazzetta auf die Loggia des Palazzo Ducale (Dogenpalast)
Venedig.

Fotografie: Julia Schmidt, 2021.

Abb. 225



Vogelschau auf die Piazza dei Signori, Verona.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Piazza_dei_Signori_\(Verona\)#/media/File:Veronasig_nori1.jpgw](https://it.wikipedia.org/wiki/Piazza_dei_Signori_(Verona)#/media/File:Veronasig_nori1.jpgw)

Di Hans Weingartz - Fotografia autoprodotta, CC BY-SA 3.0 de, Collegamento

Abb. 226



Stich nach Francesco Francia, Minerva und Neptun
 In: Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1977, S. 169.

Abb. 227



Francesco Francia, Minerva und Neptun, Gemäldegalerie Dresden.

In: Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1977, S. 168.

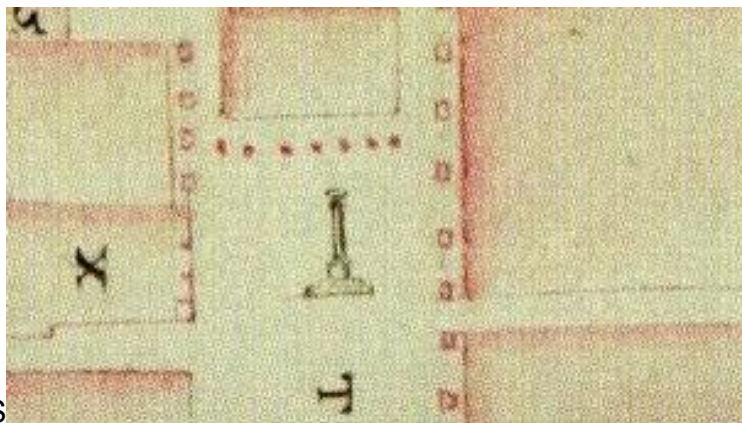
Abb. 228



Heutiges Erscheinungsbild der Säule auf der ehemaligen Piazza Maggior', Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 229



Stadtplan Sabbioneta, Detail: Piazza Maggior', vermutlich erste Hälfte 18.

Jahrhundert, Archivio di Stato di Milano, Militare parte antica busta 381, cartella 181.

In: Jan Pieper: Einführung in das Forschungsprojekt, in: Sabbioneta Atlas, hg. u. a. von Dems., Aachen/Berlin 2019, S. 54–55.

Abb. 230

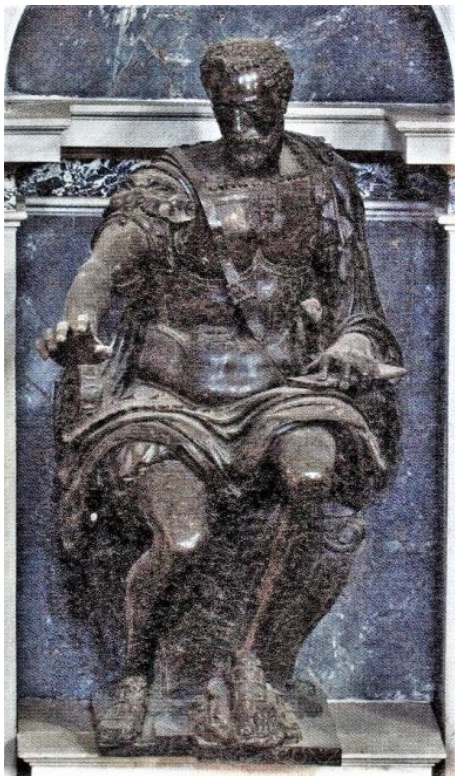


Still der Bildercollage „Sabbioneta in Carolina“, ehemalige Piazza Maggiore mit Blick auf den Palazzo Ducale, Minute 3.45.

<https://www.youtube.com/watch?v=NrAbPemK6jE>

(c) Fabrizio Castoldi, Sabbioneta in cartolina, 161 Aufrufe 09.07.2014 Sabbioneta (Mantova) rappresentata in alcune vecchie cartoline appartenenti alla mia collezione. Musica: "passacaglia" dalla Suite n.7 in sol minore HWV 432 per clavicembalo (edita nel 1720) di Georg Friedrich Händel (Halle, 23 febbraio 1685 -- Londra, 14 aprile 1759). Brano usato dalla RAI nelle trasmissioni "Intervallo" e suonato dall' Orchestra S.Gabriele della Radio Vaticana dir.e arr. Alberico Vitalini; all'arpa Anna Palomba Contadino.

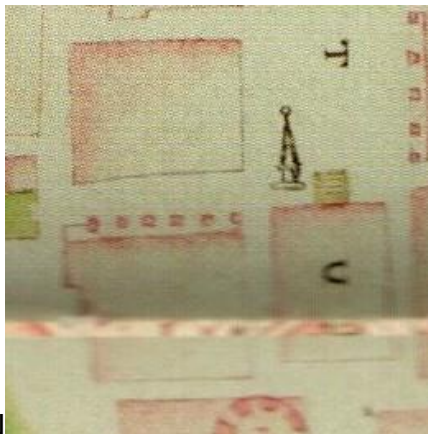
Abb. 231



Leone Leoni, Vespasiano Gonzaga Colonna, um 1588, Bronze, überlebensgroß, Chiesa dell'Incoronata, Sabbioneta.

In: Caroline Helmenstein: Vespasiano Gonzaga, in: Sabbioneta Atlas, hg. u.a. von Jan Pieper, Aachen/Berlin 2019, S. 23.

Abb. 232



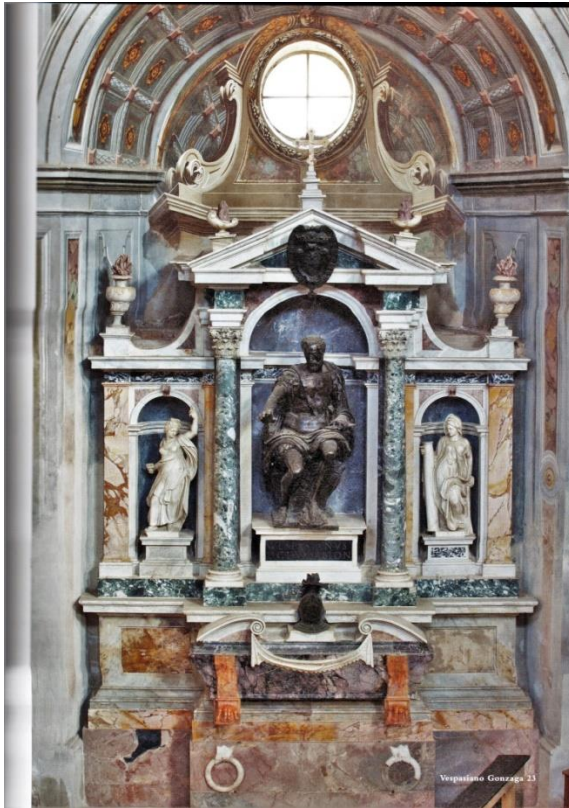
N S

Stadtplan Sabbioneta, Detail: Palazzo Ducale, vermutlich erste Hälfte 18.

Jahrhundert, Archivio di Stato di Milano, Militare parte antica busta 381, cartella 181.

In: Jan Pieper: Einführung in das Forschungsprojekt, in: Sabbioneta Atlas, hg. u.a. von Dems. Aachen/Berlin 2019, S. 54–55.

Abb. 233



Leone Leoni, Vespasiano Gonzaga Colonna, um 1588, Bronze, überlebensgroß, im Grabmal in der Chiesa dell'Incoronata, Sabbioneta. In: Caroline Helmenstein: Vespasiano Gonzaga, in: Sabbioneta Atlas, hg. U.a. von Jan Pieper, Aachen/Berlin 2019, S. 23.

Abb. 234



Leone Leoni, Vespasiano Gonzaga Colonna, um 1588, Bronze, überlebensgroß, Chiesa dell'Incoronata, Sabbioneta.

In: Giancarlo Malacarne: Sabbioneta. L'anima di un uomo, Verona 1994, S. 60.

Abb. 235a



Anonymus, Juan de Austria mit Heerpauke, zweite Hälfte 16. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 223cm x 118cm, Pradomuseum, Madrid.

Inventar: P1148

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Heerpauke#/media/Datei:Don_Juan_d'Austria_1.JPG

Abb. 235b



Andreas Musculus, Der „pluderichte Hosenteuffel“, 1556, Holzschnitt:, o.A.

https://de.wikipedia.org/wiki/Pluderhose#/media/Datei:Andreas_Musculus_-_Vom_Hosen_Teuffel.jpg

Von Johannes Gansauge aus Tangermünde - Vom Hosen Teuffel auf Google Books, <a href="//de.wikipedia.org/wiki/Datei:Andreas_Musculus_-_Vom_Hosen_Teuffel.jpg" title="Die Regelschutzfrist für das von dieser Datei gezeigte Werk ist nach den Maßstäben des deutschen, österreichischen und schweizerischen Urheberrechts (70 Jahre nach dem Tod des Urhebers) vermutlich

abgelaufen. Es ist daher vermutlich gemeinfrei.">PD-alt-100, Link

Abb. 236



Leone und Pompeo Leoni, Karl V. triumphiert über den Furor, 1549–1555, Bronze, überlebensgroß, Pradomuseum, Madrid.

Inventar: E–273

In: Wolf Stadler: Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Bd. 7, Erlangen 1994, S. 259.

Abb. 237



Leone und Pompeo Leoni, Philipp II. Von Spanien, 1549–1564, Bronze, überlebensgroß, Pradomuseum, Madrid

Inventar: E–272.

In: In: Walter Cupperi: „Leo faciebat“, „Leo et Pompeius fecerunt“: autorità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado, in:Stephan F. Schröder, Leone & Pompeo Leoni, [Proceedings of the International Symposium, Oktober 2011], Madrid 2012, S. 69.

Abb. 238



Leone und Pompeo Leoni, Philipp II. Von Spanien, Detail: adlerförmiger Schwertknauf, 1549–1564, Bronze, lebensgroß, Pradomuseum, Madrid
Inventar: E-272.

In: Walter Cupperi: „Leo faciebat“, „Leo et Pompeius fecerunt“: autorità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado, in:Stephan F. Schröder, Leone & Pompeo Leoni, [Proceedings of the International Symposium, Oktober 2011], Madrid 2012, S. 69.

Abb. 239



Leone Leoni, Ferrante I. Gonzaga (triumphiert über den Neid), 1594 (errichtet),
Bronze, überlebensgroß, Piazza Maggiore, Guastalla.
Fotografie: Julia Schmidt 2016.

Abb. 240



Leone Leoni, Münze für Ferrante I. Gonzaga, Bronze, Numismatisches Kabinett, Mailand.

In: Walter Cupperi: La Statua di Ferrante I a Guastalla: una Commissione Monumentale di Cesare I Gonzaga a Leone Leoni, in: Estratto da Archivio Storico per gli Antichi Statui Guastallesi, [Seminario di Studi Storici dell' 11. Novemebre 2000], Bd. III, Guastalla 2002, S. 116.

Abb. 241



Philips Galle, ehemaliges Standbild des dritte Herzoges von Alba nach Jacob Jonghelinckx Bronze.

In: Elena Filippi: Leone Leoni, Jacob Jonghelinck e la Corte di Bruxelles, in: Leone Leoni tra Lombardia e Spagnola, [Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25.–16. September 1993], hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1995, S. 84.

Abb. 242



Anonymus, Antikes Reiterstandbild des Marc Aurel, antike Bronze, ehemals vergoldet, lebensgroß, Musei Capitolini, Rom.

In: Raimund Wünsche: Der Kaiser zu Pferd. Zum Erscheinungsbild des Marc Aurel, in: Marc Aurel. Der Reiter auf dem Kapitol, hg. von Allianz AG, München 1999, S. 58.

Abb. 243a



Michelangelo, Grabmal Giuliano di Lorenzo de' Medici, ab 1524, Marmor, überlebensgroß, Medicikapelle, Florenz.

In: Aurelio Amadeo: Looking at Michelangelo, in: Michelangelo. The Medici Chapel, hg. von James Beck/Antonio Paolucci/Bruno Santi, Bergamo 1993, S. 42.

Abb. 243b



Michelangelo; Grabmal Lorenzo di Piero de' Medici, ab 1524, Marmor, überlebensgroß, Medicikapelle, Florenz.

Detail aus: Aurelio Amadeo: Looking at Michelangelo, in: Michelangelo. The Medici Chapel, hg. von James Beck/Antonio Paolucci/Bruno Santi, Bergamo 1993, S.103.

Abb. 244a



Rekonstruktionszeichnung zum ehemaligen Brückentormonument Capuas mit Sitzfigur Friedrichs II.

In: Alexander Knaak: Prolegomena zu einem Corpuswerk der Architektur Friedrich II. von Hohenstaufen im Königreich Sizilien (1220–1250), Marburg 2001.

Abb. 244b



Rudiment der einstigen Sitzfigur Friedrichs II., Museo Provinciale Campano, Capua.

In: Testi Cristiani/Maria Laura: Nicola Pisano, architetto scultore, Pisa 1987. S. 16, Abb. 12.

Abb. 245



Nachbildungen der einstigen Ehrenmale für Borso (Sitzfigur links) und Niccolò III. d'Este (Reiterstandbild rechts), 1926, Piazza Ducale von Ferrara.
Fotografie: Julia Schmidt 2005.

Abb. 246a



Albrecht Dürer, Ehrenpforte Maximilians I., 1515 (1517/18), Holzschnitt, 36x 45,7cm x 62,2cm, u.a. Metropolitan Museum of Art, New York.

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Ehrenpforte_Maximilians_I./media/Datei:Triumphal_Arch_complete_MET_DP-18319-001.jpg

Abb. 246b



Albrecht Dürer, Ehrenpforte Maximilians I., (Detail), 1515 (1517/18), Holzschnitt, 36x 45,7cm x 62,2cm, u.a. Metropolitan Museum of Art, New York.

(gemeinfrei)

https://de.wikipedia.org/wiki/Ehrenpforte_Maximilians_I./media/Datei:Triumphal_Arch_complete_MET_DP-18319-001.jpg

Abb. 247



Einzüge Kaiser Sigmunds in Basel (rechts) und Paris (links), 15. Jahrhundert, Buchmalereien, Handschrift cvp 13975, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

In: Michail Bojcov: Ephemerität und Permanenz bei Herrschereinzügen im spätmittelalterlichen Deutschland, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 24, 1997, S. 96.

Abb. 248



Entwurf für ein Feuerwerk zu Ehren Erzherzog Philipps für den Einzug in Nürnberg 1551, (Detail mit Schloss und Elefant), um 1550, Aquarell, Staatsarchiv Nürnberg.

Inventar: Bildsammlung 35.1.

In: Harriet Rudolph: Heer und Herrschaftsrepräsentation. Militärische Dimensionen der Selbstinszenierung bei Herrscherbesuchen (1550–1800), in: Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa, hg. von Matthias Müller/Peter-Michael Hahn, Berlin 2017, S. 220 (Anhang, Farbtafel 14).

Abb. 249



Rekonstruktion 1960er Jahre, Gerogebau mit Reiterstandbild in der Fassade.
In: Angelica Dülberg/Norbert Oelsner, Die Schlossanlage, in: Das Dresdner Residenzschloss, hg. u.a. von Dens., Berlin/München 2009, S. 37.

Abb. 250



Matthäus Merian d.Ä. , Stadtplan von Mantua (Detail), um 1630, Museo Palazzo d'Arco, Mantua.

In: Luca Sarzi Amadè: Il Duca di Sabbioneta. Guerre e Amori di un Europeo Errante, Mailand/Udine 2013, S. 264.

Abb. 251



Loggia zwischen Piazza Sordello und Corte Vecchia, Palazzi Ducale Mantua.
In: Rosella Vantaggi: Mantua und seine Kunstschatze, Deutsche Ausgabe,
Narni 1996, S. 38.

Abb. 252



Porta Imperiale im Verlauf der Stadtmauer von Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 253



Laufweg von der Porta Imperiale im Osten bis zum Palazzo Ducale in Westen Sabbionetas.

Stadtplan: Mauro Bini: Sabbioneta. Piccola reggia padana, Modena 1994, S. 6f.
Markierungen: Julia Schmidt

Abb. 254a



Durchtritt durch die Westfassade der Porta Imperiale in die Via Porta Imperiale,
Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 254b



Eintritt in die Via Colonna, nach Norden blickend, Sabbioneta

Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 254c



Eintritt in die Via Vespasiano Gonzaga (früher Via/Strada Giulia), Sabbioneta
Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

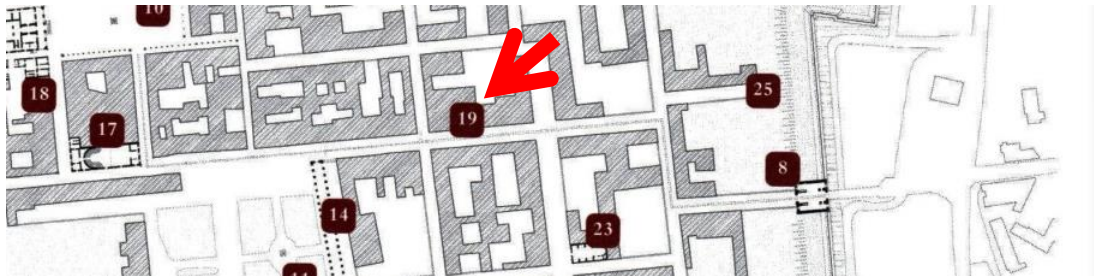
Abb. 255a



Hauseingänge an der heutigen Via Vespasiano Gonzaga Colonna (ehemals Via/Strada Giulia) zwischen Straßeneinmündung bis Piazza d'Armi mit Marmorstufen

Fotografien: Julia Schmidt, 2020.

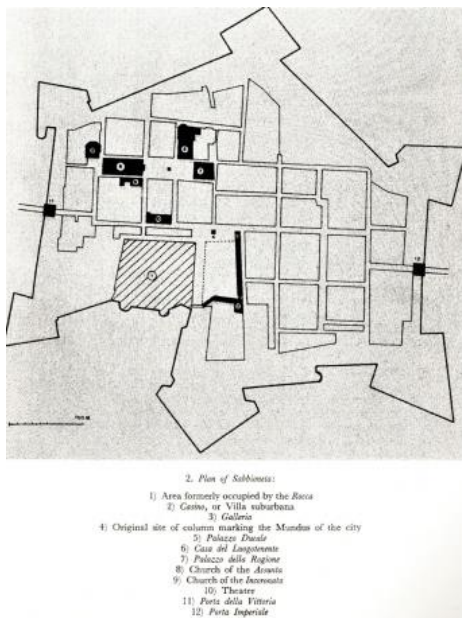
Abb. 255b



Stadtplan Sabbioneta, Detail: ehemalige Strada Giulia und Palazzo del Capitano.

In: Jan Pieper: Einführung in das Forschungsprojekt, in: Sabbioneta Atlas, hg. u.a. von Dems., Aachen/Berlin 2019, S. 39.

Abb. 256



Kurt W. Forster, Rekonstruktion der Bauten und Monumenta in Sabbioneta, sogenannte „Minervasäule“ in Straßenmitte.

In: Kurt W. Forsater: From „Rocca“ to „Civitas“, in: l'Arte; Neu Ausgabe 2, 1969, S. 7.

Abb. 257

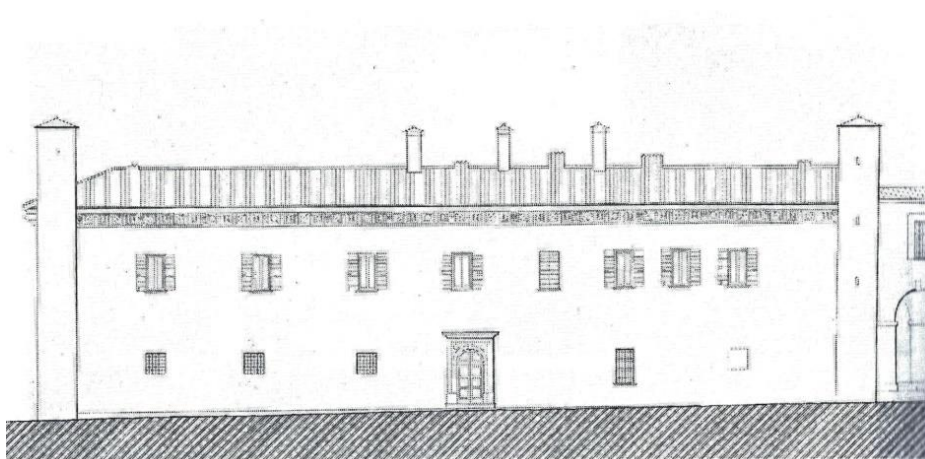


Laufweg über die Piazza d'Armi.

Stadtplan: Mauro Bini: Sabbioneta. Piccola reggia padana, Modena 1994, S. 6f.

Markierungen: Julia Schmidt

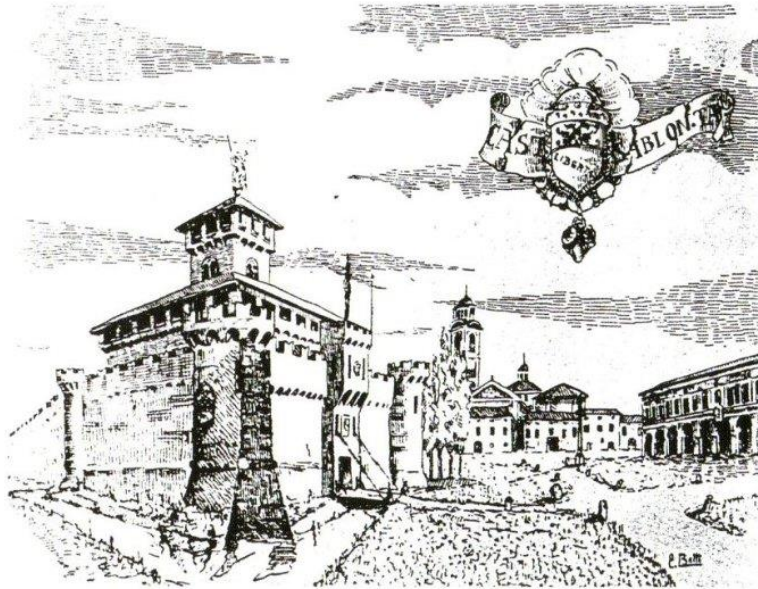
Abb. 258a



Mögliche Rekonstruktion der Nordfassade, Palazzo del Giardino, Sabbioneta

In: Caroline Helmenstein: Holzgesimse der Renaissance in Italien und Spanien. Untersuchungen zur Baugeschichte des Holzgesimses am Palazzo del Giardino in Sabbioneta, Diss, Aachen 2014, S. 31.

Abb. 258b



Luigi Betti (?), Piazza d'Armi, um 1800 (?), vermutlich Federzeichnung,
in: Caroline Sophie Helmenstein: Holzgesimse der Renaissance in Italien und
Spanien. Untersuchungen zur Herkunft und Baugeschichte des Holzgesimses
am Palazzo del Giardino in Sabbioneta, Diss. Aachen, 2014, S. 34
(Abbildungsapparat).

Abb. 259



Laufweg von der Piazza d'Armi über das Theater zur Piazza Maggor'.
 Stadtplan: Mauro Bini: Sabbioneta. Piccola reggia padana, Modena 1994, S. 6f.
 Markierungen: Julia Schmidt

Abb. 260



Straßenverengung der Via Vespasiano Gonzaga Colonna (ehemals Via/Strada Giulia) durch den hervorspringenden Theaterbau.
 Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 261



Eintritt in die Via Scamozzi mit Blickbezug auf die Stadtkirche und vermutlich ehemaligen Aufstellungsort des zweiten Säulenmoumentes.
Fotografie: Julia Schmidt, 2020.

Abb. 262

← → ↻ https://en.numista.com/catalogue/sabbioneta_duchy-1.html

Wikidoto: Q43014

Duchy of Sabbioneta: [Swap](#) [Buy](#) [Banknotes](#) [Exnumia](#)

5 results found. [Display options](#)

Lira (1562-1707)
Lira = 20 Soldi = 240 Denari • Sesino = 6 Denari • Cavalotto = 6 Soldi • Ducatone = 10 Lire

		Sesino - Vespasiano I Gonzaga (1562-1591) Billon • 0.73 g CNI I# 65, MIR# 933/2
		Sesino - Vespasiano Gonzaga (1562-1591) Billon • 0.86 g • ø 16 mm MIR# 933, CNI IV# 10-12
		Sesino - Luigi Carafa and Isabella Gonzaga (1591-1637) Billon CNI XIII# 17
		1 Ducatone - Nicolò Ramirez 1606 Silver • 31.32 g • ø 44.3 mm KM# 6, CNI XIII# 1, MIR# 951, Dav ECT# 4146
		Bianco - Vespasiano Gonzaga (1574-1577) Silver • 4.0 g • ø 27 mm

Numista referee for coins of this issuer is jokinen, Ioruca.
A coin doesn't exist in the catalogue yet? Add it yourself!

Münzen aus Sabbioneta u.a. Vespasiano Gonzaga Colonnas Sesino mit Heiligem Nikolaus.

https://en.numista.com/catalogue/sabbioneta_duchy-1.html

Abb. 263



Heutiger Standort der Säule auf der einstigen Piazza Maggior', der jedoch lediglich näher an den Palazzo verlegt wurde und somit beinahe die Optik der einstigen Aufstellung nachvollziehen lässt

Fotografie: Julia Schmidt

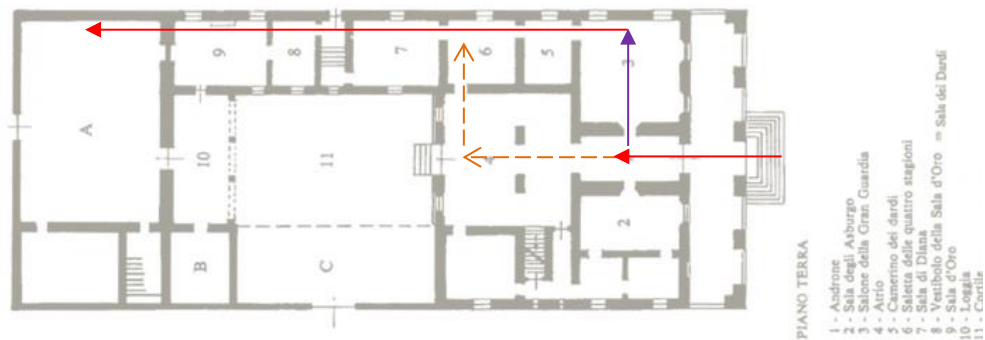
Abb. 264



Rekonstruktion der einstigen Aufstellung der Bronze Leone Leo's vor dem Palazzo Ducale, Sabbioneta

Fotografie und Modell: Julia Schmidt, 2018.

Abb. 265

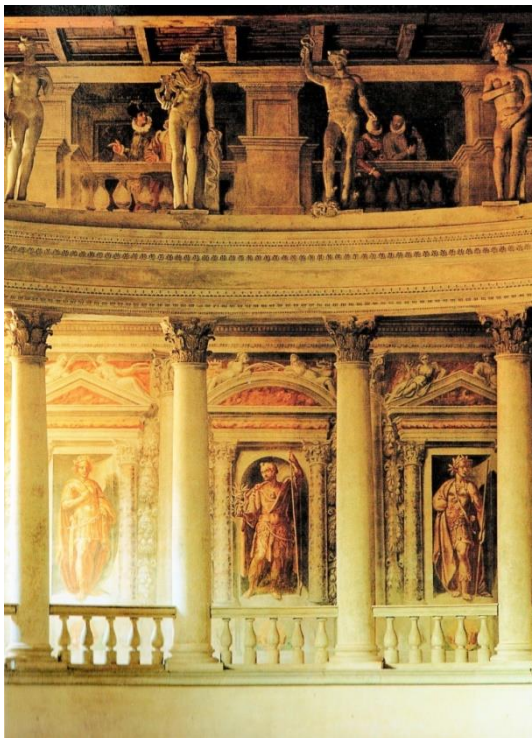


Weiterführung des Laufweges durch das Erdgeschoss des Palazzo Ducale Sabbioneta

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999, S. 47.

Markierungen: Julia Schmidt, 2022.

Abb. 266



Anonymus, Loggia dei Cesari, Detail: Vespasianus mittig, um 1590, Fresko, Teatro all'Antica, Sabbioneta.

In: Giancarlo Malacarne: Sabbioneta. L'anima di un uomo, Verona 1994, S. 73.

Abb. 267



Laufweg im Piano Nobile des Palazzo Ducale Sabbioneta. Der einstige Zustieg ist nicht nachzuvollziehen, ist aber über den heute westlichsten Saal anzunehmen.

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999, S. 47.

Markier

Abb. 268

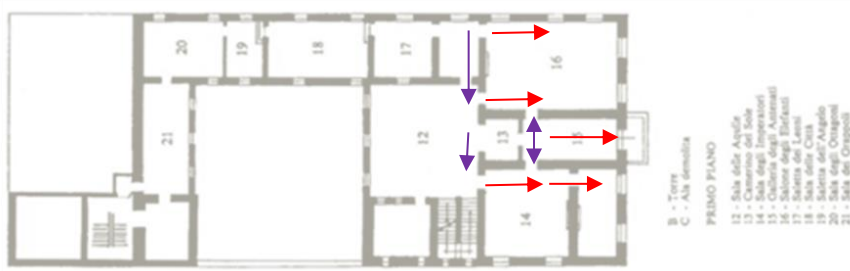


Weiterführender Laufweg in Piano Nobile vom Westen nach Osten, Palazzo Ducale Sabbioneta

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999, S. 47.

Markierungen: Julia Schmidt, 2022.

Abb. 269



Varianten der Zuwegung zum Studiolo im Piano Nobile, Palazzo Ducale Sabbioneta.

In: Gisela Heinrich: Sabbioneta. Eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999, S. 47.

Markierungen: Julia Schmidt, 2022.

12. Eidesstattliche Versicherung:

ERKLÄRUNG

gemäß § 6 Abs.2 g) und h) der Promotionsordnung der Fachbereiche 02, 05, 06, 07, 09, 10 sowie der Hochschulen für Musik und Kunst vom 4. April 2016 i.d.F.v. 26. Januar 2021

Hiermit erkläre ich, Julia Schmidt, dass ich die eingereichte Dissertation selbstständig, ohne fremde Hilfe und mit keinen anderen als den darin angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe,
dass die wörtlichen oder dem Inhalt nach aus fremden Arbeiten entnommenen Stellen, Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen als solche genau kenntlich gemacht sind.

Ich habe zudem von der Ordnung zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis in Forschung und Lehre und zum Verfahren zum Umgang mit wissenschaftlichem Fehlverhalten Kenntnis genommen.

Ich erkläre, keine Hilfe von kommerziellen Promotionsberatern in Anspruch genommen zu haben.

.....

Ort, Datum Mainz, 08.01.2023 (Einreichung) /Mainz 18.08.2025

Unterschrift


JuliaSchmidt

13. Lebenslauf

Name: Schmidt

Vorname: Julia

Geburtsdatum: 1.10.1980

Geburtsort: Wiesbaden

Familienstand: ledig

Schul Ausbildung:

1987 - 1991 Grundschule: Rudolf Dietz Schule, Wiesbaden-Naurod

Abitur/Hochschulzugangsberechtigung: 2000

1991-2000 Gymnasium: Gutenbegschule Wiesbaden

Universität:

2000-2022 Universität: Johannes-Gutenberg Universität Mainz

[2000-2011 Magisterstudium, 2011-2014 Bachelor of Arts Studium, 2014-2016

Master of Arts-Studium, 2017-2022 Promotionsstudium

(Magisterstudium Kunstgeschichte und Anglistik)

Studienfach: Kunstgeschichte (HF) und Anglistik (HF)

(Bachelorstudium Kunstgeschichte, christliche und klassische Archeologie,

Beifach British Studies/Masterstudium Kunstgeschichte)

Anerkennung diverser Studienleistungen aus dem Magisterstudium

Studienfach: Verbundstudiengang Kunstgeschichte, christliche und klassische

Archäologie / British Studies

(Bachelorstudium Musikwissenschaft/Ägyptologie)

Musikwissenschaft/Ägyptologie, Altorientalistik

(Sprachkurse Italienisch)

(Masterstudiengang Kunstgeschichte)

Studienfach:Kunstgeschichte

(Promotionsstudium)

Studienfach: Kunstgeschichte bei Univ.-Prof. Dr. E. Oy-Marra

Berufstätigkeit:

1.1.2017-31.6.2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin/Drittmittelprojekt (Kunstgeschichte/UB der JGU), Provenienzprojekt der JGU und des Deutschen Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg.

1.7.2019-15.5.2020 freie Mitarbeiterin/Drittmittelprojekt (vereinigte Adelsarchive im Rheinland e.V.) Provenienzprojekt der Adelsarchive und des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste, Magdeburg.

1.1.2020-31.12.2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin als Taine/Drittmittelprojekt (Akademie der Wissenschaften zu Göttingen), Residenzforschung, interdisziplinäres Langzeitforschungsprojekt der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

1.1.2022 Gastwissenschaftlerin an der JGU/Abteilung Kunstgeschichte

Publikationen:

2023

Exemplarische Studie zur Residenzstädtischen Entwicklung Landshuts im 15.-17. Jahrhundert für das Handbuch III. 2 : „Repräsentationen sozialer und politischer Ordnungen in Residenzstädten“ der Publikationsreihe des Akademieprojekts "Residenzstädte im Alten Reich (1300-1800) der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

2022

Aufsatz „Das 'Netzwerk Hermann Bunjes'. Ein Kunsthistoriker zwischen Kunstmarkt, Kunstschutz, Museen, der Kunsthistorischen Forschungsstätte Paris und dem Kunsthandel“ in: „Als künstlerisch wertvoll unter militärischem Schutz!“. Ein archivisches Sachinventar zum militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg, hrsg. Heyer, Esther Rahel, Peyronnet-Dryden, Florence de,

Langbrandtner, Hans-Werner, Köln 2022, S. 315-333.

Synopse zu Taschenkalendereinträgen von Kunstschutzakteuren in Paris mit Esther Rahel Heyer in: „Als künstlerisch wertvoll unter militärischem Schutz!“. Ein archivisches Sachinventar zum militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg, hrsg. Heyer, Esther Rahel, Peyronnet-Dryden, Florence de, Langbrandtner, Hans-Werner, Köln 2022, S. 585- 597.

2021

Mitherausgeberschaft an der Sonderpublikation der Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, „Sonderheft 3. Atelier: Bildung-Sammlung-Expertise. Formen und Vermittlungen künstlerischen Wissens in Residenzstädten des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“, Kiel/Mainz 2021.

Aufsatz „Die Bücher der Kunsthistorischen Forschungsstätte Paris in der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Der französischsprachige Bestand – geschenkt, gekauft, gewollt“ in: Der Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland: Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg, hrsg. Langbrandtner, Hans-Werner, Heyer, Esther, Peyronnet-Dryden, Florence, Köln 2021, S. 235-248.

ISBN978-3-412-51994-0

2019

Tagungsbericht zur Fachtagung „Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland. Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg“ vom 19.-21. September 2019 im LVR-Kulturzentrum Abtei Brauweiler.
<https://kunstschutz-wolff-metternich.de/tagung/tagungsbericht/>

Rezension „Collecting Art in the Italian Renaissance Court. Objects and

Exchanges, Cambridge u.a. 2018" von Leah R. Clark im Periodikum „Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge: Stadt und Hof; 8“.

2018

Dissertationsvorstellung: „Vespasiano Gonzaga Colonna. Die Legitimation und Selbstdarstellung des Herrschers von Sabbioneta in Bildwerken" im Periodikum „Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge: Stadt und Hof; 7“.

Aufsatz „Die französischsprachigen Publikationen in „der Mainzer Buchbestand aus der ehemaligen Kunsthistorischen Forschungsstätte Paris (1942-44)“, Katalog zur Ausstellung in der Schule des Sehens der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, hrsg. von Sabine Scherzinger, Texte: Sabine Scherzinger und Julia Schmidt.

Die Dissertation wurde von Frau Professorin Dr. E. Oy-Marra betreut.