



Travelling Objects

*Botschafter des Kulturtransfers zwischen
Italien und dem Habsburgerreich*

böhlau

Herausgegeben von
Gernot Mayer und Silvia Tammaro





Schriftenreihe des Österreichischen
Historischen Instituts in Rom

Herausgegeben von Andreas Gottsmann

Band 3

Wissenschaftlicher Beirat:

Emilia Hrabovec (Bratislava), Jochen Johrendt (Wuppertal),
Luca Lecis (Cagliari), Andreas Pülz (Wien),
Sebastian Schütze (Wien), Antonio Trampus (Venedig)

Gernot Mayer und Silvia Tammaro (Hg.)

Travelling Objects

Botschafter des Kulturtransfers
zwischen Italien und dem Habsburgerreich

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Die Beiträge dieser Publikation wurden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Übersetzungen:

Wir danken Annamaria Celeste für die Redaktion und Überarbeitung der englischsprachigen Beiträge, sowie für die Übersetzungen: Sophie Kidd (Beitrag Gudrun Swoboda), Stephan Stockinger (Beitrag Friedrich Polleroß) und Štefan Cebo (Beitrag Katarína Beňová).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Detail aus: David Teniers d. J./Jan van Troyen, Frontispiz des Theatrum Pictorium, Kupferstich, 1660.

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: Michael Rauscher, Wien

Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-20108-3

Inhalt

Andreas Gottsmann	
Vorwort	7
Sebastian Schütze	
Vorwort	9
Gernot Mayer und Silvia Tammaro	
Einleitung	11
Christoph Orth	
Zwischen Italien und Innsbruck. Gereiste Objekte am Tiroler Hof in der Schilderung Philipp Hainhofers von 1628	15
Roberta Piccinelli	
Relazioni artistiche e scambi diplomatici con Vienna durante il ducato di Carlo II Gonzaga Nevers	31
Gudrun Swoboda	
A Telling Gift from Papal Rome Poussin's <i>Destruction of the Temple in Jerusalem</i> and other Barberini gifts for Emperor Ferdinand III	47
Gernot Mayer	
Das Geschäft mit der Ehre. Bildergeschenke von Don Livio Odescalchi an Dominik Andreas von Kaunitz zwischen Freundschaftsgabe und Bestechung	65
Silvia Tammaro	
Kunstagenten im Dienste Prinz Eugens von Savoyen. Ankäufe und Aufträge in Turin, Mailand, Bologna und Neapel	89
Laura Facchin	
Carriere militari e mecenatismo sotto l'ala imperiale. Il caso di Ferdinando Obizzi	115
Bildtafeln	137

Katra Meke	
At the Edge of the Empire. Venetian Paintings and other Objects in the Carniolan Noble Residences in the 17 th and 18 th Centuries	145
Cecilia Mazzetti di Pietralata	
Cose, persone, città. I viaggi dei Savelli e dei loro protetti e il taccuino di Ettore Smeraldi	163
Friedrich Polleroß	
Art Imports from Rome to Vienna. The Example of the Imperial Ambassador Leopold Joseph, Count of Lamberg (1653–1706)	189
Matteo Borchia	
Alessandro Albani e gli scambi culturali tra Roma e Vienna nel XVIII secolo	211
Katarína Beňová	
Count Anton von Apponyi, the Ambassador in Rome	225
Abbildungsnachweis	243
Personenregister	245

Andreas Gottsmann

Vorwort

Im dritten Band der „Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom“ wird der Schwerpunkt auf ein kunsthistorisches Thema gelegt, das Wien und Rom bzw. Österreich und Italien in besonderer Weise miteinander verbindet, nämlich der Kulturtransfer zwischen dem italienischen Raum und dem Habsburgerreich in der Barockzeit. Damit wird einem Forschungsschwerpunkt Rechnung getragen, der seit mehr als einem Jahrhundert Gegenstand vieler Forschungen und Stipendienaufenthalte am Institut war. Auch die Arbeiten meines Vorgängers als Institutsdirektor, Richard Bösel, zur Jesuitenarchitektur liefern diesbezüglich wertvolle Erkenntnisse. Es ist mir eine besondere Freude, dass mit Gernot Mayer und Silvia Tammaro zwei besonders engagierte ehemalige Stipendiaten des Instituts als wissenschaftliche Ideenbringer und Herausgeber dieses Bandes firmieren. Dies nicht zuletzt im Hinblick darauf, dass diese Buchreihe vor allem für junge Forscherinnen und Forscher konzipiert wurde, denen damit eine Möglichkeit geboten wird, die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Arbeit – die teilweise am Österreichischen Historischen Institut entstanden sind – einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Aus diesem Grund wurde auch in der Reihenkonzeption auf ein scharf abgegrenztes inhaltliches Profil verzichtet, zugunsten einer thematischen Vielfalt, in der sich die am Institut durch Forschungsstipendien, wissenschaftliche Tagungen und Publikationen vertretenen Fächer widerspiegeln.

Travelling objects basiert auf einer Tagung, die die beiden Herausgeber im Mai 2017 in Rom organisiert haben. Der daraus hervorgegangene Band ist Ausdruck einer glücklichen Zusammenarbeit zwischen dem Österreichischen Historischen Institut, dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien und dem Böhlau-Verlag und ich danke Sebastian Schütze und Ursula Huber für ihre Unterstützung. Vor allem aber ist den beiden Herausgebern Silvia Tammaro und Gernot Mayer für ihr zielgerichtetes Arbeiten hinsichtlich der Konzeption, Realisierung und Ausarbeitung dieses Bandes zu danken.

Rom 2018

Sebastian Schütze

Vorwort

Das päpstliche Rom und das kaiserliche Wien bilden über Jahrhunderte eine zentrale Achse der politischen und religiösen wie der kulturellen und künstlerischen Topographie Europas. Bereits 1881 wurde das Österreichische Historische Institut in Rom begründet, um die Haupt- und Nebenwege dieser privilegierten Beziehungen und den kontinuierlichen Austausch von Ideen, von Akteuren und Artefakten zwischen Italien und Mitteleuropa im europäischen Kontext zu erforschen und der österreichischen Italienforschung ein internationales Forum zu eröffnen. Diese Aufgaben sind heute so aktuell wie 1881, und an diese große Tradition knüpft die Tagung *Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich* an, die im Frühjahr 2017 am Österreichischen Historischen Institut in Rom stattgefunden hat und deren Ergebnisse nun in publizierter Form vorliegen. Die römische Tagung traf offensichtlich ins Zentrum aktueller Forschungsdiskurse und war außerordentlich gut besucht. Allen Teilnehmern sind die anregenden Diskussionen und die Atmosphäre kollegialen Austauschs in lebhafter Erinnerung. Silvia Tammaro und Gernot Mayer, beide Doktoranden am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien und beide in zentralen Phasen ihrer Dissertationsprojekte Stipendiaten des römischen Instituts, haben die Tagung mit hohem Engagement und großer Professionalität vorbereitet und die Publikation des vorliegenden Bandes betreut. Tagung und Publikation dokumentieren ein weiteres Mal die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Österreichischen Historischen Institut und der Universität Wien auch und gerade im Bereich der Nachwuchsförderung. Für die großzügige Förderung des Projektes gilt mein persönlicher Dank Andreas Gottsmann, dem Direktor des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, Claudia Theune-Vogt, der Dekanin der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, und Lukas Zinner, dem Leiter der DLE Forschungsservice und Nachwuchsförderung der Universität Wien.

Heute wird allzu oft das Ende Europas prophezeit oder die Idee Europas auf ihre politischen und ökonomischen Aspekte reduziert. Anknüpfend an Hugo von Hofmannsthal's berühmte Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* scheint es angelegen, die gemeinsame Geschichte und das große kulturelle Erbe als geistigen Raum Europas zu aktivieren. Diesen geistigen Raum immer aufs Neue zu vermessen und sich anzueignen, ist zentrale Aufgabe der Geisteswissenschaften, und zu diesem großen Projekt wird auch dieser Band seinen Beitrag leisten.

Wien 2018

Gernot Mayer und Silvia Tammaro

Einleitung

Travelling Objects? Als wir 2016 daran gingen, eine Tagung in Rom zu den kulturellen Beziehungen zwischen Italien und dem Gebiet des einstigen Habsburgerreichs in der Frühen Neuzeit zu organisieren, wurde die Sprache – trennend und verbindend wie sie ist – bald zum Problem. Ein englischer Haupt-, ein deutscher bzw. ein italienischer Untertitel, erschienen uns als eine Lösung. In der (vermeintlichen) *lingua franca* heutiger Tage stießen wir schließlich auf unsere *travelling objects*; konkret in einer prägnanten, 2012 vorgelegten Einführung in die Kulturtransferforschung von Anna Veronika Wendland.¹

Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich – Ambasciatori dello scambio culturale tra Italia e Regno Asburgico: Dieser schließlich gefundene Titel ist unleugbar ein Kind seiner Zeit. Gleich mehrere Schwerpunkte der jüngeren kulturwissenschaftlichen Forschung sind in ihm vereint: das gesteigerte Interesse an Diplomatie und symbolischer Kommunikation, die intensiviertere Aufmerksamkeit, die dem Objekt in den letzten Jahren zuteilwurde (Stichwort: Dinggeschichte), und natürlich die verstärkte Auseinandersetzung mit Mobilität, Migration und grenzüberschreitendem Transfer.

Ziel des vorliegenden Sammelbandes ist es, durch konkrete Fallbeispiele den Facettenreichtum der Erforschung kultureller Transfers abzubilden. Die Zusammenschau der einzelnen Aufsätze bietet ein vielfältiges Panorama von Austauschprozessen, das – mit Schwerpunkt auf dem 17. und 18. Jahrhundert – unterschiedliche Regionen des damaligen Habsburgerreichs und Italiens berücksichtigt sowie verschiedene Objektkategorien, Akteure und Motive des Transfers inkludiert. Indem die meisten Beiträge der Herkunft und Vermittlung von Kunstwerken nachgehen, ist diese Publikation zudem ein Beitrag zur sammlungsgeschichtlichen Forschung.

Die ersten beiden Aufsätze widmen sich dynastischen Beziehungsgeflechten als Grundlage von Transferprozessen: Christoph Orth geht dem wechselseitigen Austausch von Objekten zwischen den Höfen von Florenz und Innsbruck nach, wobei er Rezeptions- und Aneignungsprozesse analysiert und auf Phänomene des Wissenstransfers hinweist. Roberta Piccinelli präsentiert neue Quellen zu Kunstgegenständen, die durch die familiären Verbindungen zwischen den

1 Anna Veronika WENDLAND, Cultural Transfer, in: Birgit NEUMANN, Ansgar NUNNING (Hgg.), *Travelling Concepts for the Study of Culture* (Berlin 2012), 45–66, hier 45.

Häusern Habsburg und Gonzaga von Mantua nach Wien bzw. von Wien nach Mantua reisten; ein Austausch der etwa auch auf Architektur und Musiktheater wirkte.

Im Zentrum der folgenden Beiträge stehen Geschenke, die zwischen Süd und Nord verkehrten. Gudrun Swoboda thematisiert eine römische Geschenkendung, die wohl an Kaiser Ferdinand III. adressiert war und unter anderem ein bedeutendes Gemälde von Nicolas Poussin beinhalten. Mittels stilistischer und ikonographischer Analysen geht sie der Intention und (politischen) Aussage dieser Gaben nach. Am Beispiel von Bildergeschenken, die um 1700 von Rom nach Wien gelangten, zeigt Gernot Mayer auf, wie Kunstwerke im Tauschhandel mit der Ehre – für Titel, Rangerhöhung oder Ämter – als Gegengaben fungierten: ein bislang wenig beachteter Faktor für die Entwicklung adeliger Sammlungen im Umfeld des Kaiserhofs.

Die darauf folgenden Texte fokussieren auf die Akteure des Austausches: Auftraggeber und Agenten, die Transferprozesse anordneten, vermittelten oder durchführten. Silvia Tammaro rekonstruiert auf Basis von Quellenfunden die italienischen Agentennetzwerke von Prinz Eugen von Savoyen, die als Grundlage für das Entstehen der bedeutenden Kunstsammlung des Feldherren zu verstehen sind. Laura Facchin stellt einen weniger bekannten Zeitgenossen Prinz Eugens vor: Ferdinando Obizzi, ein ebenfalls lange in Wien lebender italienischer Adliger, der sich als Bauherr und Sammler betätigte. Einer anderen Region aber auch einer anderen sozialen Schicht widmet sich darauf Katra Meke, die Objekt-Transfers zwischen dem Herzogtum Krain und der Republik Venedig untersucht, die vor allem von Händlern initiiert wurden.

Wie diese waren auch Diplomaten von Berufs wegen Vermittler zwischen Nord und Süd. Cecilia Mazzetti di Pietralata präsentiert die Brüder Paolo und Federico Savelli, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die kaiserlichen Interessen in Rom vertraten und für den Transfer von Kunstwerken, Architekten und Musikern verantwortlich waren. Im Zentrum des Beitrags von Friedrich Polleroß steht der kaiserliche Botschafter Leopold Joseph Graf Lamberg, in dessen Auftrag zahlreiche Kunstwerke im frühen 18. Jahrhundert aus Rom in den Norden gelangten. Matteo Borchia schärft auf Grundlage eines neuentdeckten Konvoluts von Dokumenten das Profil des berühmten Antikensammlers Kardinal Alessandro Albani, welcher als Agent sowohl im päpstlichen, savoyischen als auch kaiserlichen Interesse agierte. Abschließend präsentiert Katarína Beňová einen kaiserlichen Botschafter im Rom des frühen 19. Jahrhunderts, Anton von Apponyi, dem eine Schlüsselrolle für die Vermittlung klassizistischer Skulptur in den Norden zukam.

Die hier versammelten Beiträge thematisieren nicht nur Transferprozesse, sie sind selbst Ergebnis eines internationalen Austausches und einer grenzüber-

schreitenden Vernetzung. Ermöglicht wurde dieser Austausch – die Tagung wie auch die vorliegende Publikation – durch die großzügige Förderung des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät sowie der DLE Forschungsservice und Nachwuchsförderung der Universität Wien. Wir danken insbesondere Andreas Gottsmann und Sebastian Schütze für deren Engagement und Unterstützung.

Christoph Orth

Zwischen Italien und Innsbruck

Gereiste Objekte am Tiroler Hof in der Schilderung Philipp Hainhofers von 1628

Einleitung

Unter den dynastischen Verbindungen zwischen Italien und dem Alten Reich dürften die familiären Bande zwischen den Florentiner Medici und der Tiroler Linie des Hauses Habsburg zu den engsten zählen. Die wichtigsten Akteure dieser familiären Verflechtung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren Claudia de' Medici (1604–1648) (Abb. 1) und Erzherzog Leopold V. von Österreich-Tirol (1586–1632) (Abb. 2), der Bruder Kaiser Ferdinands II., die 1626 heirateten. Der Erzherzog, der für die Verbindung den Klerikerstand verlassen hatte, verband mit der Hochzeit die Erwartung auf eine umfassende Mitgift, die ihm aus seiner desaströsen finanziellen Situation helfen sollte.¹ Aufseiten der Medici hingegen dürfte die Einheirat in die bedeutendste Familie Europas sowie Leopolds direkte brüderliche Verbindung zum Kaiser das stärkste Argument gewesen sein, war damit doch auch die Hoffnung auf die Belehnung ihres Großherzogtums mit einer Krone verbunden.²

Maria Magdalena (1589–1631), die Schwester Leopolds V. und als Ehefrau Cosimos II. Großherzogin der Toskana, forcierte mit großem Nachdruck die Vermählung ihrer Schwägerin mit dem Tiroler Erben. Claudia war nach dem Tod ihres ersten Ehemanns Federico Ubaldo della Rovere (1605–1623), Herzog von Urbino, schon mit 19 Jahren Witwe geworden. Um die Hochzeit anzubahnen und Leopold einen Eindruck der zukünftigen Braut zu vermitteln, schickte Maria Magdalena im Herbst 1623 ein kleines Bildnis der jungen Witwe nach Innsbruck.³ Verbunden mit dieser Sendung erhielt der Tiroler Hof die Bestätigung,

1 Vgl. Sabine WEISS, Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604–1648) (Innsbruck 2004), 54.

2 Vgl. Gudrun SWOBODA, Tausch bei Hofe. Über die Gemäldesammlung Ferdinand Karls und den Kulturtransfer zwischen Florenz und Innsbruck im 17. Jahrhundert, in: Sabine HAAG (Hg.), Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol (Kat. Ausst. Innsbruck 2009), 103–116, hier 118.

3 Heute Wien, Kunsthistorisches Museum, Kammer, Inv. Nr. 4323.



Abb. 1: Lucas Kilian, Erzherzogin Claudia de' Medici, 1629, Kupferstich, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.



Abb. 2: Lucas Kilian, Erzherzog Leopold V. von Österreich-Tirol, 1629, Kupferstich, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

dass mit einer erheblichen Mitgift gerechnet werden konnte, die aus Claudias urbinatischem Erbe bestand und von den Medici großzügig aufgestockt werden sollte.⁴ Allerdings bedurfte es vonseiten der Habsburger der Versicherung, dass die medicische Braut am Tiroler Hof standesgemäß versorgt werden konnte: Um diese Bedenken auszuräumen, schickte der zukünftige Bräutigam schon 1624 eine Beschreibung Tirols zu den Medici, in der er den großen Reichtum seines Landes an Rohstoffen und abbaubaren Ressourcen pries. Nur mit einem Satz erwähnt Leopold die drückenden Schulden, räumt aber ein, diese so bald als möglich begleichen zu wollen.⁵ Zusätzlich ließen sich die Florentiner versichern, dass Leopold zumindest einen Teil der Besitztümer, denen er als Landesherr vorstand, auch als erbliches Lehen von seinem Bruder Ferdinand II. erhielt.⁶ Nach dem prokuratorischen Vollzug der Ehe in Florenz reiste Claudia im Frühjahr 1626 nach Innsbruck, wo die neu geschlossene Verbindung mit großem Aufwand ge-

4 Vgl. WEISS, Claudia de' Medici, 63; zu diesem Bildnis siehe auch HAAG (Hg.), Ferdinand Karl, 35f., Kat. Nr. 1.9 (Thomas KUSTER).

5 Vgl. WEISS, Claudia de' Medici, 66, mit einer umfassenden deutschen Übersetzung dieser Passage.

6 Vgl. ebd.

feiert wurde.⁷ Mit der Braut kam die außerordentliche Mitgift von 300.000 Scudi und ein Brautschatz im Wert von nochmals etwa 100.000 Scudi, der aus Juwelen, Kleidung, Silber- und Kristallwaren, aber auch aus Gemälden und anderen Kunstobjekten bestand.⁸

Über Teile dieser gereisten Objekte sowie die in der Tiroler Residenz verwahrten Sammlungen gibt das Reisetagebuch des Augsburger Kaufmanns, Kunstagenten und Kunsthändlers Philipp Hainhofer (1578–1647) Auskunft, der Innsbruck im Mai und April 1628 besuchte.⁹ An seiner Schrift lässt sich sehr konkret der Umgang insbesondere mit künstlerischen Objekten an einem frühneuzeitlichen Hof ablesen. Behandelt werden daher im Folgenden, entsprechend der Beschreibung des Augsburgers, dessen Begegnungen mit Kunstwerken italienischen, insbesondere florentinischen Ursprungs, sowie seine Bemerkungen zu Kunstwerken, die nach Florenz reisen sollten. Ebenso berücksichtigt wird die sich an diesen Objekten entfaltende soziale Interaktion als Form der Selbstrepräsentation und Wissensbildung.

Philipp Hainhofer – Ein Protagonist des Kulturtransfers

Philipp Hainhofer war zweifelsfrei einer der wichtigsten und einflussreichsten Protagonisten des Kunsthandels zwischen dem nordalpinen Raum, dem Habsburgerreich sowie insbesondere dem nördlichen Italien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war als Agent für und Vermittler von Kunstwerken tätig sowie als Händler, der selbst Kunstwerke zum Verkauf zusammenstellte. Unter diesen nahmen seine Kunstschränke den bedeutendsten Rang ein. Er diente verschiedenen deutschen Fürsten in diplomatischen Missionen und agierte als Nachrichtenvermittler zwischen ihren Höfen.¹⁰ Grundlage seines Wirkens auf diesen erstrangigen Bühnen waren dabei ohne Zweifel die weitverzweigten wirtschaftlichen Verbindungen seiner Familie, die seit Generationen im Augsburger Textilhandel eine bedeutende Rolle eingenommen hatte. Ihre Geschäftsbezie-

7 Zu den Hochzeitsfeierlichkeiten siehe ebd., 77–81.

8 Vgl. ebd., 81.

9 Oscar DOERING, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden* (= Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit) (Wien 1901), 31–111 (Transkription der handschriftlichen Aufzeichnungen seines Aufenthaltes in Innsbruck). Zu Philipp Hainhofer vor allem Gerhard SEIBOLD, *Hainhofers „Freunde“*. Das geschäftliche und private Beziehungsnetzwerk eines Augsburger Kunsthändlers und politischen Agenten in der Zeit vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges im Spiegel seiner Stammbücher (Regensburg 2014).

10 Vgl. SEIBOLD, *Hainhofers „Freunde“*, 40f.

hungen beschränkten sich dabei nicht auf den deutschsprachigen Raum, sondern erreichten regelmäßig auch Italien und Spanien sowie Indien und Afrika.¹¹

Knotenpunkt von Hainhofers Aktivitäten war seine Heimatstadt Augsburg, wo er sich nach einer Studienreise durch Italien, die ihn an die Universität Padua, sowie nach Venedig, Rom und Neapel geführt hatte, ab 1596 wieder aufhielt.¹² Dort brachte er nicht nur die Kunstwerke zusammen, die er an seine Kunden weitervermittelte, sondern legte auch eine eigene Kunstsammlung an, die bereits zu seinen Lebzeiten einen herausragenden Ruf genoss. Eine Reihe von Landesfürsten und hohen Adligen machten bei ihren Reisen in Augsburg halt und besuchten Hainhofers Sammlung, wie etwa Herzog Wilhelm V. von Bayern im Jahr 1606.¹³

Unter seinen Gästen war auch Leopold V. von Österreich-Tirol, der 1625 bei ihm in Augsburg einen Kabinettsschrank in Auftrag gab, den er Großherzog Ferdinand II. de' Medici zum Geschenk machen wollte. Ein Jahr später besuchte ihn der Erzherzog ein zweites Mal, jetzt zusammen mit seiner frisch angetrauten Florentiner Braut Claudia. Dass dabei die virulente konfessionelle Spannung in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges offenbar keine Rolle spielte oder zumindest das Zusammentreffen des katholischen Herrscherpaares mit dem Protestanten Hainhofer nicht behinderte, spiegelt das integrative Moment von dessen Person und Funktion.¹⁴ Die nächste und soweit bekannt auch letzte Begegnung des erzherzoglichen Paares mit Hainhofer fand schließlich im Zusammenhang mit der Auslieferung des genannten Kunstschranks im April 1628 in Innsbruck statt¹⁵, wovon das Tagebuch beredtes Zeugnis ablegt.

Allerdings verfügte Hainhofer zu diesem Zeitpunkt nicht nur über enge Kontakte nach Innsbruck, sondern auch bereits zu den Medici: So lebte sein Bruder Christoph ab 1586 dauerhaft in Florenz und hatte dort über die Habsburgerin Maria Magdalena direkten Zugang zum Hof der Großherzöge.¹⁶ Aber auch Phi-

11 Vgl. ebd., 28.

12 Diese Reise wurde mit einem eigenen Hofmeister unternommen, was die gehobene gesellschaftliche Stellung des Augsburgers unterstreicht (Vgl. SEIBOLD, Hainhofers „Freunde“, 30).

13 Vgl. SEIBOLD, Hainhofers „Freunde“, 33.

14 Vgl. ebd.: Dies ist besonders bemerkenswert nach den Maßnahmen, die Kaiser Ferdinand II., also der Schwager des erzherzoglichen Besuchers, im Zuge der konfessionellen Auseinandersetzungen ergriff, indem er alle protestantischen Funktionsträger aus der Augsburger Stadtverwaltung abberufen ließ.

15 Vgl. SEIBOLD, Hainhofers „Freunde“, 50.

16 Vgl. Jill BEPLER, Hainhofer und die Fürstin, in: *Wolfenbütteler Barocknachrichten* 41 (2014), 23–36, hier 26: Der angeführte Brief zeigt sehr deutlich den persönlichen Zugang des Augsburgers zur Habsburger Großherzogin und ihrer Familie, der von ihr „Lieber H.[err] Hainhofer“ genannt wird.

lipp Hainhofer erwähnt in einem seiner Briefe seine direkte Bekanntschaft mit dem großherzoglichen Paar.¹⁷ Es darf also angenommen werden, dass Hainhofer insbesondere über seinen Bruder zumindest bis zu dessen Tod 1616 direkt aus Italien mit Nachrichten über die dortige (vor allem zeitgenössische) Kunstszene in Kenntnis gesetzt sowie mit den nötigen persönlichen Kontakten für seine Arbeit versorgt worden war.¹⁸

Hainhofer in Claudia de' Medicis Kunstkammer

Besondere Aufmerksamkeit in seiner Beschreibung widmet Hainhofer der „kustkammer“¹⁹ der Erzherzogin, einem privaten und gewöhnlich unzugänglichen Raum in der Innsbrucker Residenz. An diesen Ort, den Nukleus ihrer Innsbrucker Hofhaltung, wurde er am 19. April 1628, wie er nicht ohne eine gewisse Spur von Stolz in seinem Tagebuch zu bemerken scheint, von der Erzherzogin persönlich geführt.²⁰ Wie aus seinem Bericht zu erfahren ist, wurde dieser Raum vom *tesoriere* und *guarda robba* Mario Galeotti betreut. Aus erster Bezeichnung lässt sich dessen Aufgabe als Kustode dieser Sammlung kostbarer Objekte eindeutig ablesen. Es erscheint symptomatisch für Claudia ebenso wie für viele angeheiratete Herrscherinnen, nicht nur Objekte überführt, sondern auch Akteure aus der eigenen kulturellen Umgebung mit an den Hof gebracht zu haben. In diesem Fall lässt sich daraus aber auch schließen, dass es von Florentiner Seite offenbar plausibel erschien, in Innsbruck einen Landsmann mit der Konservierung der wertvollen Kunstwerke zu betrauen. Möglicherweise war Galeotti daher nicht nur für die Aufbewahrung und den Erhalt dieser Objekte zuständig, sondern auch für die Erweiterung der Sammlung. Denn zusätzlich zu den Gegenständen florentinischen Ursprungs fanden auch für Claudia bestimmte Geschenke anlässlich ihrer Hochzeit Eingang in die Kunstkammer.²¹

Die Vorstellung der Sammlung beginnt mit einer Beschreibung von Gefäßen aus Kristall, die zum Teil in Gold gefasst waren. Hainhofer erwähnt, dass die Erzherzogin die Objekte selbst aus den wohl noch vom Transport über die Alpen

17 Vgl. ebd., 23.

18 Vgl. SEIBOLD, Hainhofers „Freunde“, 61: In einem von Hainhofers Stammbüchern, das seine besonderen Kontakte mit hochgestellten Persönlichkeiten in ganz Europa belegt, hatte Großherzog Cosimo II. zwei Seiten gestiftet. Diese von Jacopo Ligozzi (1547–1627) gemalten Miniaturen wurden als Geschenk von Florenz nach Augsburg gesandt (Vgl. ebd. 248 und 418 Abb.).

19 Vgl. DOERING, Philipp Hainhofer, 43.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. DOERING, Philipp Hainhofer, 43–45: Diese sind bei Hainhofer mit einer genauen Beschreibung des Gegenstandes sowie dem Namen des Schenkers gelistet.

stammenden *fueteralen* herausnahm, um sie dem Gast auf einem Tisch präsentieren zu können.²² Aus der Schilderung ist zu entnehmen, dass Hainhofer und die Florentiner Prinzessin die Gegenstände gemeinsam ansahen und besprachen. Claudias Ehemann Leopold kam bei dieser Begegnung bemerkenswerterweise keine aktive Rolle zu, wenngleich er wohl auch einige Zeit zugegen war. Wie aus der Beschreibung der Kunstwerke hervorgeht, wurde die Konversation auf Italienisch abgehalten.²³ Die konkrete Nennung einiger italienischer Begriffe zeigt Hainhofers vertrauten Umgang mit dieser Materie.

Claudia zeigt dem Augsburger dann einen in Miniatur gemalten Rosenkranz von einem nicht näher benannten urbinatischen Künstler. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um ein Stück handelte, das aus der Zeit ihrer ersten Ehe mit Federico della Rovere stammte. Hainhofer fügt hinzu, dass die Erzherzogin diesen Maler beauftragt habe, auch eine Seite als Geschenk für sein Stammbuch anzufertigen.²⁴ Da Hainhofer nur für wenige Wochen in Innsbruck verweilte aber anmerkt, dass sein Geschenk innerhalb kürzester Zeit fertiggestellt werden sollte, hat der erwähnte Maler aus Urbino die Prinzessin zweifellos nach Tirol begleitet. Möglicherweise ersetzte er einen der vorher in Innsbruck beschäftigten Hofmaler, die Claudia direkt nach ihrer Ankunft entließ.²⁵

Abgesehen von den unzähligen Kunstkammerobjekten in Claudias Besitz enthielt ihre Sammlung auch eine erhebliche Zahl an Gemälden, die an den Außenwänden und offenbar auch beweglichen Stellwänden angebracht waren.²⁶ Dabei befanden sich dort nicht nur Leinwände und Tafeln, sondern insbesondere auch Malereien auf Kupfer und Stein. Letztere muss Hainhofer besonders interessiert haben, erwähnt er doch akkurat und mit großer Sachkenntnis die verschiedenen gesehenen Steinsorten.²⁷ Die Quellen und Tagebücher geben keinen Hinweis darauf, dass Hainhofer im 17. Jahrhundert noch einmal nach Italien gereist ist. Dadurch, dass Claudias Kunstkammer dem Händler italienische

22 Vgl. DOERING, Philipp Hainhofer, 43.

23 Dies war Hainhofer nach seinem Studium in Italien zweifellos fließend möglich, wie auch seine Briefe belegen; Vgl. etwa die Korrespondenz mit Andrea Cioli, *Primo Segretario di Stato* in Florenz, vom 5. Januar 1629 (Transkription bei Detlef HEIKAMP, *Reisemöbel aus dem Umkreis Philipp Hainhofers*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* (1996), 91–102, hier 98f.).

24 Vgl. DOERING, Philipp Hainhofer, 44: „vnd haben Ihre Drlt. disem maister auch was schönes in mein stambuch angefrümbt, so täglich herauß kommen solle.“

25 Vgl. Sabine WEISS, *Claudia und Anna de' Medici. Kunst- und Kulturtransfer Florenz-Innsbruck-Wien (1626–1676)*, in: Christina STRUNCK (Hg.), *Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512–1743)* (Petersberg 2011), 117–131, hier 119.

26 Vgl. DOERING, Philipp Hainhofer, 44: „An den wändten herumb vnd an den spalierj hangets voller grosser vnd klainer gemahlter täfelen [...]“

27 Vgl. ebd.

Kunstwerke vor Augen stellte, die erst vor Kurzem nach Innsbruck transferiert worden waren, vermittelte ihm die Sammlung den aktuellen Stand südalpiner Kunstproduktion auf allerhöchstem Niveau. Dieses Wissen dürfte dabei eine essenzielle Voraussetzung für seine Arbeit und seinen Erfolg als Kunsthändler und Vermittler gewesen sein. Die translozierten Objekte spielen also in ihrem neuen Kontext eine entscheidende Rolle in der Rezeption und Distribution des Wissens von Kunst.

Konkret fassen lassen sich diese Prozesse des Kulturtransfers bei der von Hainhofer so ausführlich geschilderten Malerei auf Stein. Diese besondere Spezialität Florentiner Kunstproduktion, die durch ihre Anbindung an die *Galleria de' Lavori in Pietre Dure* aufs Engste mit dem Hof der Medici verknüpft war, spielte auch in Hainhofers eigener Kunstkompilation eine entscheidende Rolle, nämlich als Bestandteil seiner Kabinettschränke: In der autografen Beschreibung eines Schrankes, der sich in Wien erhalten hat²⁸, wird ein Gemälde auf Stein erwähnt, das ein Schiff auf stürmischer See zeigt.²⁹ Die Zuschreibung dieser Malerei an den „kunstreichen Hofmaler Ligotio zue Florenz“³⁰ unterstreicht den hohen Wert dieses Kunstwerkes und seine prominente Herkunft. Dies gilt insbesondere für die Rezipienten seiner Worte, das heißt seine potenziellen Kunden, um die er mit dieser Schrift wirbt. Die Übertragung der Kunstwerke von Florenz nach Innsbruck und ihre Präsentation in einer eigenen Kunstkammer ist also nicht nur Teil der Selbstrepräsentation Claudias und ihrer Florentiner Herkunft, sondern gleichzeitig Quelle für die zeitgenössische Rezeption mediceischer Kunstproduktion außerhalb Italiens. In diesem Fall handelt es sich also nicht nur um eine Translozierung künstlerischer Objekte, sondern vielmehr um einen tatsächlichen Kulturtransfer, bei dem die von Hainhofer in ihrer neuen Umgebung gesehene Objekte rezipiert und dann das Wissen darum durch seine eigenen Arbeiten wiederum an einen anderen Ort vermittelt wird.

28 Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. Nr. 3403. Zur Malerei auf Stein als Bestandteil von Hainhofers Kunstkammerschränken siehe Johanna Beate LOHFF, Malerei auf Stein. Antonio Tempesta's Bilder auf Stein im Kontext der Kunst- und Naturtheorie seiner Zeit (München 2015), 74–77.

29 Vgl. Gerlinde BACH, Philipp Hainhofer und ein Kabinettschrank des Kunsthistorischen Museums in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 91 (1995/1996), 131: „[...] so ist inwendig [der Tür] ein gar groß selbs gewachsener wasserstein vom kunstreichen hofmaler Ligotio zue Florenz schife darauf gemahlet.“

30 Jacopo Ligozzi (1547–1627); zu Ligozzi als Maler siehe Alessandro CECCHI, Lucia CONGILIELLO, Marzia FAIETTI (Hgg.), Jacopo Ligozzi. Pittore universalissimo (Kat. Ausst. Florenz 2014) und Marzia FAIETTI, Alessandro NOVA, Gerhard WOLF (Hgg.), Jacopo Ligozzi 2015 (= Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz LVII, 2) (Florenz 2015).

Demonstration von Herrschertugend am gereisten Objekt

Auch über Claudias Kenntnis der mit ihr nach Innsbruck gereisten Kunstwerke berichtet Hainhofer in seinem Tagebuch. Er schreibt: „[...] vnd wissen Ihre Drlt. die maister, wer ainen oder den anderen quadretto gemahlet hat, sonderlich den Bronzino, Civolj, Ligotio, vnd dergleichen, gar wacker zu nennen vnd zu discernieren.“³¹ Hainhofer hebt also ihre besondere Kennerschaft hervor. Dabei wohnt der Nennung der berühmten, aber nicht zeitgenössischen Künstler und des Austauschs über deren Werke auch schon eine historiografische Komponente inne, die als Wissenstransfer anhand der gereisten Objekte charakterisiert werden kann.

Es ist aufschlussreich, dass Hainhofer aus dieser genauen Kenntnis der Sammlung schließt, „das Ihre Drlt. von Jugend auff in die kunst und tugentschuel zu Florentz seyen erzogen worden vnd dannhero Ihr die liebe zur kunst auch eingepflanzt worden [sei].“³² Der augsburgische Besucher bemerkt also dezidiert, wie sich Claudia in ihrer Kunstsammlung und durch diese als kunstsinnige, gebildete und dadurch tugendhafte Person präsentieren kann. Dabei spielen offenbar die Kunstwerke ihrer italienischen Heimat in diesem eindeutig mediceisch kodifizierten Raum eine entscheidende Rolle in ihrer Selbstdarstellung als Herrscherin und Landesherrin. Die ausgedehnte Beschreibung ihres eigenen Kunstbesitzes durch Hainhofer würdigt also diese Praxis insbesondere auch als Darstellungsmodus des *buon governo* einer Fürstin.

Allerdings war Claudias Heimatstadt nicht nur durch ihre Kunstproduktion am Innsbrucker Hof präsent, sondern auch durch Kleidung. Feinste Stoffwaren, von Nonnen am Arno gewebt, erscheinen in großer Zahl im Bestand der Kammer.³³ Diese Gegenstände wurden offenbar als notwendig erachtet, um die gewohnte Lebensweise auch in Innsbruck aufrechterhalten zu können. Die Aufbewahrung der Textilien in diesem Kontext drückt den besonderen Wert aus, der diesen Gegenständen beigemessen wurde: Zum einen sicher auch wegen ihres kunsthandwerklichen Ranges, zum anderen aber zweifellos auch als sichtbares Zeichen der mediceischen Hofhaltung. Die visuelle Präsenz des Vorbildes blieb während ihrer gesamten Herrschaft durch die Übersendung von Kleidung direkt

31 DOERING, Philipp Hainhofer, 44; gemeint sind Agnolo Bronzino (1503–1572), Ludovico Cardi, gen. Il Cigoli (1559–1613) und der schon genannte Jacopo Ligozzi; möglicherweise verwendet Hainhofer hier das Wort *quadretto*, weil es sich bei einem Großteil der Gemälde um kleinere – und transportablere – Formate gehandelt hat.

32 Ebd.

33 Vgl. DOERING, Philipp Hainhofer, 45: „Aine gantze truhen voll, künstlich bebegelte kräßkrägen, schnuptücher oder fatzelen [...] haartücher, hembeter vnd andere leinwath, so wie Ihre Drlt. mit gdst. gesagt, alles die Nonnen zu Florentz machen.“

aus Florenz erhalten.³⁴ So konnte den Kindern von Claudia und Leopold eine Erziehung garantiert werden, die sich auch in dieser Hinsicht am Florentiner Hof orientierte.

Anmerkungen zu zwei Bildnissen Claudias in Hainhofers Beschreibung

Auch außerhalb von Claudias Kunstkammer wurden Werke aufbewahrt, die einen florentinischen Ursprung hatten. Zwei Bildnisse der Erzherzogin sind von Hainhofer in einem Raum verzeichnet, der neben der Kunstkammer lag und an ihr Schlafzimmer angrenzte: „La ser.ma donna Claudia, in Ihrem Hochzeit habit, vnd auch in habito di S.ta Dorothea.“³⁵ Unter den Werken, die sich aus der Innsbrucker Sammlung erhalten haben, passen zwei Gemälde zu dieser Beschreibung, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden. Bei Erstem handelt es sich um das Bildnis *Claudia de' Medicis als Erzherzogin*³⁶ (Tafel 1). Dieses lässt sich im Inventar von Schloss Ambras, das alle 1663 dort vorhandenen Gemälde verzeichnet, zweifelsfrei identifizieren.³⁷ Der später hinzugefügte Erzherzogshut macht deutlich, dass dieses Bildnis noch vor der Hochzeit in Florenz entstanden sein muss und erst danach, in Innsbruck angekommen, um das Herrschaftszeichen erweitert wurde. Auch die Aufschrift „ERZHERZOGIN CLAUDIA / AUSTIACA“, die erst nach der Hochzeit hinzugefügt worden ist, belegt die Neukodierung des Porträts.³⁸

34 Vgl. WEISS, Claudia de' Medici, 99: Insbesondere Claudias Tante Maria Magdalena schickte wiederholt Kleidung aus Florenz nach Innsbruck.

35 DOERING, Philipp Hainhofer, 46.

36 Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 4392 (195 x 115 cm).

37 Vgl. Gudrun SWOBODA, Das Ambraser Gemäldeinventar, in: HAAG (Hg.), Ferdinand Karl, 265–287, hier 265, Nr. 3: „Ire durchlaucht erzherzogin Claudia erzherzogin zu Österreich, mit einem offenen buech in der hand, und das herzog hietl auf dem kopf, lebensgroß.“; die Zuschreibung an den damals knapp 20-jährigen Lorenzo Lippi (1606–1665), die von Günther Heinz diskutiert [Vgl. Günther HEINZ, Karl SCHÜTZ, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800 (= Führer durch das Kunsthistorische Museum 22) (Wien 1976), 280f., Kat. Nr. 250] und später übernommen wurde, erscheint bei einer Datierung ca. 1626 im Zusammenhang mit der Hochzeit nicht plausibel. Das vollständige Inventar (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 8014) in einer Transkription mit der Identifizierung der entsprechenden noch erhaltenen Gemälde im Kunsthistorischen Museum in Wien bei SWOBODA, Ambraser Gemäldeinventar, 265–287; siehe auch Gudrun SWOBODA, Das Ambraser Bilderinventar von 1663. Addenda zu den Provenienzen der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 6/7 (2004/2005), 263–307.

38 Vgl. HAAG (Hg.), Ferdinand Karl, 22f.



Abb. 3: Florenz um 1626,
Bildnis der Claudia de' Medici
als Hl. Christina von Bolsena,
Kunsthistorisches Museum, Wien.

Ein weiteres Gemälde Florentiner Ursprungs, das zur Beschreibung des zweiten Gemäldes passt, lässt sich ebenfalls im Kunsthistorischen Museum auffinden, wenngleich es im Inventar von 1663 fehlt: Es handelt sich um das Bildnis der *Erzherzogin Claudia de' Medici als Hl. Christina von Bolsena* (Abb. 3).³⁹ Die

39 Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 8323 (100 x 70 cm); die Identifizierung des von Hainhofer genannten Porträts mit einem Gemälde im Inventar von 1663 kann nicht aufrechterhalten werden: Das Bilderinventar verzeichnet (SWOBODA, *Das Ambraser Bilderinventar*, 278, Nr. 200): „St. Claudia, so der iezigigen großherzogin contrafaict repraesentieret, in einer acht=eggiger schwarzen ram.“ Es handelt sich dabei zweifelsfrei um Carlo Dolcis *Bildnis der Vittoria della Rovere als Heilige Katharina* (Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 4517; Vgl. HAAG (Hg.), *Ferdinand Karl*, 109, Abb. 14). Abgesehen davon, dass es sich um eine falsche Bezeichnung der Heiligen handelt, zeigt dieses Bildnis entsprechend des Eintrages die damals aktuelle Großherzogin der Toskana und hat ferner das genannte achteckige Format. Das Porträt ist wohl als Andenken Victorias für ihre Mutter nach Innsbruck gekommen. Außergewöhnlich ist die Darstellung der jungen Großherzogin *en face*, die sehr deutlich ihre charakteristischen Gesichtszüge herausstellt. Das kleine Format (66 x 53 cm) spricht ebenfalls für einen persönlichen Kontext dieses Gemäldes und seinen Charakter als Erinnerungsstück.

Erwähnung beider Gemälde in der Beschreibung Hainhofers als Paar sowie der Nachweis zumindest eines der beiden Bildnisse im Inventar von 1663⁴⁰, die Identifizierung des anderen als Kryptoporträt sowie ihre heutige gemeinsame Aufbewahrung im Kunsthistorischen Museum unterstützen die Identifizierung des Gemäldes. Aufgrund der stilistischen Zuschreibung an Lorenzo Lippi wurde seine Entstehung in Zusammenhang mit dessen Aufenthalt am Innsbrucker Hof 1644⁴¹ gebracht, wo er eine große Zahl von Bildnissen der erzherzoglichen Familie und anderer Personen des Hofes fertigte.⁴² Ferner wurde angeführt, dass Claudia mit diesem Bildnis die Möglichkeit gesucht haben könnte, sich nach dem Tod Leopolds 1632 ohne Witwenhabit abbilden zu lassen.⁴³ Dies könnte ein Grund für das Kryptoporträt sein, muss aber in diesem Fall nicht für eine späte Datierung sprechen, sondern könnte auch auf ihre erste Witwenschaft 1626 bezogen werden. Tatsächlich entspricht die Physiognomie des schmalen Gesichtes auf dem Bildnis als HI. Christina den Porträts der 1620er Jahre, wie sie etwa Lucas Kilians Stich als Teil eines Doppelporträts der Eheleute von 1629 zeigt (Abb. 1).⁴⁴ Wenngleich die Darstellung als Heilige mit einer gewissen Idealisierung einhergeht, hebt das Bildnis aber insbesondere auch die körperliche Schönheit und Grazie der Erzherzogin hervor, die durch den tiefen Ausschnitt des Halses und das leichte, fast transparente Tuch, das Schulter und Brust bedeckt, unterstrichen wird. Besonders pikant ist, dass durch das über die linke Schulter gerutschte Kleid der Ansatz der linken Brust enthüllt und die Brustwarze sichtbar wird. Dieser dezidiert intime Charakter des Bildnisses wird auch durch das im Gegensatz zum offiziellen Porträt kleinere Format unterstrichen. Es ist zu vermuten, dass dieses freizügige und private Bildnis im Zuge der Hochzeit als Geschenk an den Bräutigam gedacht war. Dies würde auch seine Anwesenheit 1626 in Innsbruck nochmals plausibel machen. Vor dem Hintergrund genannter Argumente wird daher vorgeschlagen, das *Bildnis Claudia de' Medicis als Heilige Christina von Bolsena* mit dem Gemälde gleichzusetzen, das Hainhofer als Porträt der Erzherzogin „in abito di S. dorothea“ beschreibt. Die unterschiedliche Benennung der Heiligen im Gemälde und Hainhofers Beschreibung könnte auf eine missverstandene Identifizierung des Mühlsteins als Attribut der HI. Christina von Bolsena oder eine spätere falsche Niederschrift Hainhofers zurückzuführen sein.

40 Zu vermuten ist, dass das nicht verzeichnete Bildnis Claudias schon vor 1663 an den Wiener Hof gelangt war.

41 Vgl. SWOBODA, Tausch bei Hofe, 113.

42 Vgl. WEISS, Claudia de' Medici, 173.

43 Vgl. HAAG (Hg.), Ferdinand Karl, 92, Kat. Nr. 1.47 (Gudrun SWOBODA).

44 Vgl. ebd., 32f., Kat. Nr. 1.7 (Katharina SEIDL).