

Die Jagd als Spiegel der Gesellschaft

Bemerkungen zum Raumprogramm des Rittersaals in Schloss Weikersheim

VON JAKOB KÄPPLINGER

Betritt man den Rittersaal (1598–1605)¹ in Schloss Weikersheim durch das östliche Portal, so lässt der tunnelartige Zugang unter der Musikempore dem Saal eine immense Raumwirkung zukommen. Imaginiert der Blick aus dem Vorzimmer durch die geöffnete Pforte deren Funktion als Rahmung des weit entfernten Kamins, so expandiert beim Einschreiten schrittweise der Raum um jenen Fixpunkt. Allerdings verdeckt der große Messingleuchter aus dem Jahre 1718 etwas die direkte Sicht auf die Feuerstelle als dem vermeintlichen Zentrum. Der unausweichlichen Ausrichtung von Ost nach West, evoziert durch die Fluchtlinien des „Eingangstunnel“ und des Saals, widerspricht die Raumästhetik, wenn der Besucher in der geometrischen Mitte, also unter besagtem Leuchter, sich umblickt: Die Tendenz zur „Vereinheitlichung des Raumeindrucks“, wie sie August Gebeßler dem Saal zugeschrieben hat, dominiert den „autonome[n] Ausdruck der einzelnen raumschaffenden Elemente“². Von hier aus, aus der exakten Raummitte, nimmt man einen gleichgewichtig gestalteten Saal wahr. Unter der mächtigen Kassettendecke stehen sich harmonisch ausgewogen die Längsseiten wie auch die Schmalseiten gegenüber. Die Einteilung der Wand in Zonen sowie das zeittypische Beschlagwerk der oberen Wandhälfte strukturieren und verklammern den Raum. Portal und Kamin bilden die formal ähnlich gestalteten Pole und trotz eines vierteiligen Detailreichtums bleibt der Gesamteindruck eines klar gegliederten und majestätisch ruhenden Saales. Einzig die östliche Musikempore und

1 Die Leitung der um das Jahr 1595 beginnenden Bauarbeiten an Schloss Weikersheim unterlag Elias Gunzenhäuser aus Stuttgart. Signiert und datiert sind neben dem zentralen Oktogon der Kassettendecke (1603 Katzenberger) sowohl das östliche Portal (GS 1603 = Gerhard Schmidt) als auch die nördliche „Bärenpforte“ (1605 CL = Christoph Limmerich). Den Kaminaufbau fertigte 1602 Michael Juncker mit seinen Söhnen. Vgl. Hasso von Poser: Die Deckenbilder im Festsaal von Schloss Weikersheim, ein Katastrophenfall. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 4 (1980) S. 160–164. und Jost Weyer: Graf Wolfgang II. von Hohenlohe und die Alchemie. Alchemistische Studien in Schloß Weikersheim 1587–1610. Sigmaringen 1992, insb. S. 370–376.

2 August Gebeßler: Der profane Saal des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und den Alpenländern. Gestaltungsprinzipien des profanen Monumentalraumes in der deutschen Renaissance. Diss. München 1957. S. 71.



Abb. 1 Rittersaal Weikersheim, Blick nach Osten

die westlichen Stammbäume mitsamt dem liegenden Grafenpaar lockern das strukturelle Konzept auf.

Der Weikersheimer Rittersaal (Abb. 1), das „Herz des ganzen Baues“³, ist zu weiten Teilen wissenschaftlich umfassend erschlossen. Den Auftakt stellen hierbei die zeitnahen Dissertationen von Fleck⁴ und Gebeßler⁵ dar. Der Fokus dieser Arbeiten richtet sich insbesondere auf die Raumstruktur und die kunsthistorische Einordnung der Architektur sowohl des Rittersaales wie auch des gesamten Schlosskomplexes. Erkannt wurde die Wanddekoration mit Beschlagwerk als „motivisch weitgehend nach [Stichwerken des (d. A.)] Cornelis Floris“⁶. Die herrschaftliche (Jagd-)Trophäengalerie der Tierstuckaturen gilt mit Verweis auf den Spanischen Saal in Schloss Ambras⁷ als konventionelles Ausstattungselement. Analog dazu verhält sich der Wissensstand um Balthasar Katzenbergers Gemälde der Kassettendecke aus dem Jahr 1602, deren Vorlagen Hasso von

3 Walter-Gerd *Fleck*: *Schloss Weikersheim und die Hohenlohischen Schlösser der Renaissance* (Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte Heft 8). Tübingen 1954. S. 32.

4 *Fleck* (wie Anm. 3) und *Ders.*: *Das Schloss Weikersheim, Seine Baugeschichte und seine Stellung innerhalb der Schlossbaukunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*. Diss. Tübingen 1952.

5 *Gebeßler* (wie Anm. 2), insb. S. 47–51.

6 *Ebd.* S. 48.

7 Vgl. *E. Scheicher*: *Der Spanische Saal von Schloss Ambras*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien* 71 (1975) S. 39–94.

Poser⁸ in dem Stichwerk *Venationes Ferarum* des Johannes Stradanus⁹ ausfindig machen konnte. Zudem stellte von Poser den Arbeitsvertrag zwischen Graf Wolfgang und Katzenberger vor. In die kulturhistorische Thematik der bedeutsamen Jagddarstellungen der Decke einfürend, diskutierte Walter Brod¹⁰ die seitlichen Fischerszenen. Die Identifizierung zweier zeitgenössischer Schlossansichten im Hintergrund der „Weidszenen“ – der Schlösser Weikersheim¹¹ (Nr. D) und Württemberg¹² (Nr. 14) – komplettiert den derzeitigen Wissensstand um das Programm der Kassettendecke. Zuletzt warf Jürgen Kniep¹³ einen Blick auf den Rittersaal und dessen Ikonographie. Kniep konnte, ausgehend von der Biographie des Bauherren Graf Wolfgang II.¹⁴, die wesentlichen Kriterien des Raumprogramms insbesondere der Kaminwand mit dessen zentralem Relieffeld erläutern. Als Ergebnis steht primär die politisch-religiöse Aussage des Reliefs in Hinblick auf die Regentschaft Graf Wolfgang.

Anschließend an den zuletzt genannten Aufsatz soll der folgende Text einige wesentliche Beobachtungen zu den Jagdgemälden der Kassettendecke und den Tierstuckaturen beitragen, d. h. zu den bislang als rein dekorativ und bis auf Ausnahmen ikonographisch als gering gewerteten Komponenten der originalen Ausstattung des frühen 17. Jahrhunderts.

Tierstuckaturen

Zunächst liegt die Betrachtung auf den lebensgroßen Tierstuckaturen, die sich in der oberen Wandzone der Längswände befinden. August Gebeßler interpretierte sie richtig als „konsolartige Schwerpunkte“¹⁵ für die Deckenkonstruktion. Die mimetisch ansprechenden Schöpfungen sind im teils vollplastischen Hochrelief ausgeführt und konkordieren in der Regel mit ihren gemalten Artgenossen der jeweils nächsten Achteckkassetten der Decke. Wand- und Deckenprogramm werden folglich anschaulich miteinander vernetzt (Abb. 2).

8 von Poser (wie Anm. 1).

9 J. Stradanus (Jan van der Straet): Jagd auf Tiere. *Venationes Ferarum*, o. O. 1578, Neuauflage der Ausgabe der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Signatur 39,1 Geometr. Fol. 2). Hildesheim 2000.

10 Walter M. Brod: Fischfang und Wasserjagd zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Malerische Darstellungen auf der Kassettendecke im Rittersaal des Schlosses Weikersheim. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 21 (1969) S. 363–366.

11 Brod (wie Anm. 10), S. 366 und von Poser (wie Anm. 1), S. 161.

12 Walter-Gerd Fleck: Eine Darstellung der Burg Württemberg in Schloss Weikersheim. In: ZWL 49 (1990) S. 437–440.

13 Jürgen Kniep: „Gott gibt Glück“. Graf Wolfgang II. von Hohenlohe und die politisch-religiöse Symbolik im Rittersaal von Schloss Weikersheim. In: WFr 89 (2005) S. 39–74.

14 Kurt Futter: Wolfgang II. Graf von Hohenlohe (1546–1610). In: Lebensbilder aus Schwaben und Franken 7 (1960) S. 62–69.

15 Gebeßler (wie Anm. 2), S. 49.

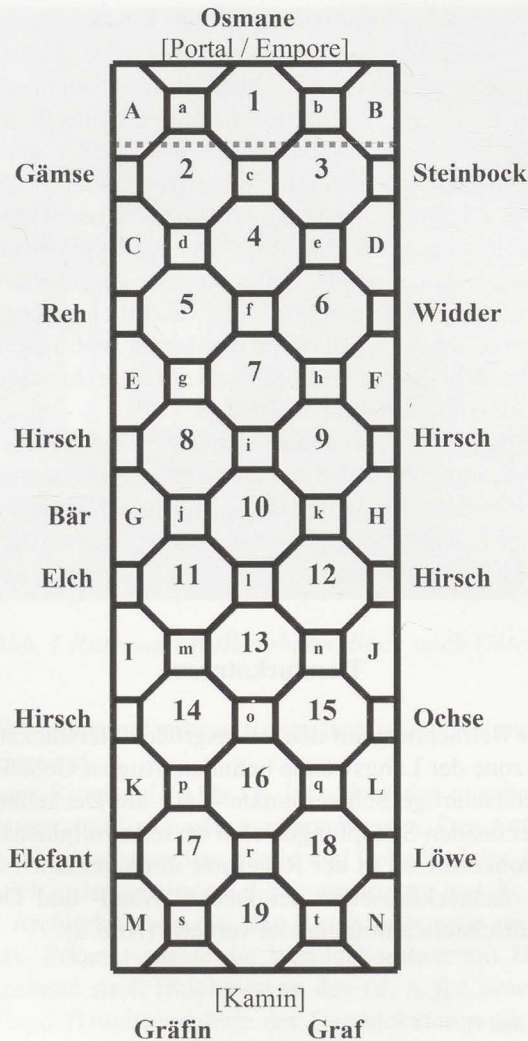


Abb. 2 Rittersaal Weikersheim, Kassettendecke und Tierstück

Durchgängig sind alle Tiere bildparallel modelliert und zum Kamin ausgerichtet. Ihre Köpfe wenden sich dabei meist in den Raum. Betritt nun der Besucher durch das Ostportal den Raum, wird er durch die kommunikative Kopfhaltung der Tiere und ihr längsgerichtetes sowie würdevolles Lagern zu dem Kamin eskortiert. Einzige Ausnahme bildet ein Bär, der in exquisiter trompe-l'oeil-Manier aus einer Rundöffnung an der Nordwand zu springen scheint und den gleichmäßigen Rhythmus der Tierdarstellungen jäh unterbricht. In dem Moment des

Legende Deckengemälde (Abb. 2)

1 Affenjagd	2 Gämsenjagd	3 Steinbockjagd
4 Fuchsjagd	5 Dachs- und Hasenfang	6 Hasenjagd
7 Wildkatzenjagd	8 Straußenjagd	9 Rehjagd
10 Hirschjagd	11 Wildschweinjagd	12 Bärenjagd
13 Elchjagd	14 Idylle mit Hirsch	15 Hirschjagd
16 Stierjagd	17 Elefantenjagd	18 Löwenjagd
19 Orpheus		
a Vogelfang mit Netz	b Vogelfang mit Netz	c Vogelfang mit Netz
d Vogelfang mit Netz	e Vogelfallen	f Falkneri
g Wachteljagd mit Kuhatrappe		h Fallenstellerei auf Kraniche
i Rebhuhnjagd mit Schrot	j Jagd auf Schwäne	k Vogeljagd mit Schrot
l Falkneri	m Rebhuhnjagd im Winter	n Treibjagd zu Pferd
o Treibjagd zu Pferd	p Treibjagd zu Pferd	q Falkneri
r Falkneri	s Fallensteller	t ruhende Jäger
A Fischerei	B Krebsfang	C Aalfang
D Aalfang	E Walfang	F Fischerei mit Fänger
G Fischerei mit Angel	H Fischerei mit Fallen	I Fischerei mit Netz
J nächtliche Fischerei	K Entenjagd	L Entenjagd
M Biberjagd	N Fischerei mit Dreizack	

Sprunges in den freien Raum, diesem visuell höchst ausgereizten, in seinem Naturalismus fast überspannten (Schock-)Effekt und seiner Offensive präsentiert der Bär zutiefst manieristische Inhalte¹⁶. Darüber hinaus verkörpert er als Supraporte über der Pforte zur Altane raffiniert die wesentliche Funktion jener, den Zugang zum Saal.

Das zweite Tier, das die Ordnung der Tiergalerie verlässt, ist ein Elefant und dies nicht allein aufgrund seiner Exklusivität. Dass einzig er auf reich dekoriertem Boden stehend dargestellt ist, wird möglicherweise in dem Umstand gründen,

16 In diesem Zusammenhang ist auf die manieristische Affinität zu dem Sturz- bzw. Sprungmotiv zu verweisen, was in den Themen des Marcus Curtius, Ikarus, Phaeton etc. im späten 16. Jahrhundert vor allem in der (meist gemalten) Fassadengestaltung Eingang fand. Vgl. D. *Koepplin*: Ausgeführte und entworfene Hausfassadenmalereien von Holbein, Stimmer und Bock – Kunthybris mit dem erhobenen Zeigefinger. In: Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539–1584. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel von 23. September – 9. Dezember 1984. Basel 1984. S. 35–82; insb. S. 39–40.

dass der ausführende Künstler Gerhard Schmidt keine Vorlagen sitzender Elefanten besaß und ein leichtes Aufweichen der Bildstruktur somit unumgänglich war. Dennoch und nicht zuletzt deswegen muss der Elefant als ominös-exotisches und in seiner Kolossalität als herrschaftliches Tier gedeutet werden¹⁷. Er beendet die Tierreihe der Nordwand, gehört dem Raumbereich der Gräfin (dargestellt als demi-grisant zur heraldisch Linken des Kamins) an und akzentuiert attributiv deren adelige Abstammung und hohen Bildungsstand.

Die Riege der exponierten Tierstuckaturen beinhaltet auch ein Löwenpärchen. Einzig der Löwe ist mit einem Attribut ausgestattet, und zwar mit einer Krone, die ihn unzweifelhaft als König der Tiere auszeichnet. Seine Platzierung in nächster Nähe zu Graf Wolfgang und dessen Stammbaum verdeutlicht die Stellung des Löwen als Symbol des Regenten und seiner Herrschaft. Er bildet den krönenden Abschluss einer stringenten Aufreihung von Tierarten, die, einer (zeitgenössischen) Hierarchie getreu, vom östlichen Portal zum westlichen Kamin aufsteigt. In einer sekundären Ordnungskategorie alternieren hierbei, ähnlich dem Chorgestühl eines Klosters und ausgehend von dem Primat der heraldisch rechten Kaminwandseite des Grafen, jeweils die ikonographisch höheren Positionen der Süd- mit den niedrigeren Positionen der Nordwand.

Die angesprochene „Tierhierarchie“, die in veränderter Form auch heute existiert, gründet in einem Gemisch kulturellen Prestiges der Tiere, bedingt durch Exklusivität, Größe, Nutzen oder ihrem vor allem symbolischem, ökonomischem, mythologischem Wert. Neben dem angesprochenen Stichwerk des Stradanus¹⁸ ist eine historische Klassifikation der Tiere (um 1600) gut auch anhand der *Hohenloheschen Handschrift*¹⁹ aus dem Hohenlohe-Zentralarchiv in Neuenstein nachzuvollziehen – angesichts der dürftigen Quellenlage dieser Literaturgattung eine bemerkenswerte Nähe zum Weikersheimer Hof. Dieses Werk „eines handwerklichen Lehrmeisters zu Nutz und Frommen seiner Gesellen“ stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und gibt „ein getreues Spiegelbild des fachlichen Wissens eines deutschen Berufsjägers jener Zeit“²⁰. Im Vordergrund der Ausführungen steht die Jagd auf den Hirschen, neben zunehmend knapperen

17 Von dem hohen Prestige des Elefanten zeugt nicht zuletzt der dänische Elefantenorden. Diese Auszeichnung erhielt auch Carl Ludwig, der etwa ein Jahrhundert nach Wolfgang das Schloss bewohnen sollte.

18 Im Stellenwert sukzessive absteigend werden in Stradanus' Stichwerk nacheinander vorgestellt die Jagden auf: Löwen, Stiere, Elefanten, Affen, Großwild, Kleinwild, Vögel und zuletzt die Fischelei. Vgl. *Stradanus* (wie Anm. 9).

19 Eine historische Hierarchie der Tiere kann insbesondere angesichts der Aufteilung und Gewichtung einzelner Jagdgattungen und Tiere aus den deutschen Jagdtraktaten des 16. Jahrhunderts rekonstruiert werden. Eine hervorragende Studiengrundlage bietet hierbei die Anthologie von *Lindner*. Die Hohenlohische Handschrift aus dem Hohenlohischen Zentralarchiv in Neuenstein (Signatur W. 5) wird in Band I, S. 49–152 vorgestellt und behandelt. *K. Lindner* (Hg.): *Deutsche Jagdtraktate des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bände (Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd V, VI). Berlin 1959. Zu weiterer historischer Jagdliteratur *I. Haseder/ G. Stinglwagner*: *Knaurs Großes Jagdlexikon*. München 1984. S. 376 f.

20 *Lindner* (wie Anm. 19), Band I, S. 54 f.

Anmerkungen zu Leithundarbeit sowie Weidsprüchen und schließlich Jagden niedrigeren Ranges (u. a. Reh, Wolf, Fuchs, Hase). Entsprechend der klaren Abgrenzung der Wildjagd zu Fischerei und Vogel-/Beizjagd werden diese Bereiche nicht behandelt.

Im Verbund mit anderen Jagdtraktaten kann die Hierarchie nachvollzogen werden, nach welcher sich die lebensgroßen Stuckaturen in Weikersheim ordnen. Gämsen und ein Steinbock, Angehörige des niederen Weidwerkes, bilden an den östlichen Wandachsen den Auftakt. Rehe als Vertreter des mittleren Weidwerks führen über zum Hirsch, dem edelsten Hochwild. Den höchsten Rang nehmen der Stier, der Elefant und der Löwe ein. Wesentlich ist, dass die Weikersheimer Tierstuckaturen allesamt der Hohen Jagd angehören, jedes großformatige Tier in seiner jeweiligen (Jagd-)Ordnung das hochrangigste Objekt darstellt. Das heißt, dass so wie der Hirsch unter dem Rotwild das höchste Ziel ist, dies beim Schwarzwild das Reh und unter den „kleineren“ Jagdzielen der Steinbock. Niedere Tierarten, vertreten in den kleinformatigen Gemäldekassetten, sind zum Teil als Stuckaturen am oberen Wandabschluss und zur Rahmung der Rundfenster in das Beschlagwerk integriert. Als beliebtes Beiwerk manieristischen Architekturdekors verkörpern sie in einem höheren Grade dekorative Attitüden²¹.

Deckenbilder

Die 69 Kassetten der Decke (Abb. 2) besitzen die Formate eines großen Achteckes oder eines kleinen Quadrates sowie an den Rändern deren jeweilige Hälften (Langseiten) und vier fünfeckige Teilstücke (Schmalseiten). Insgesamt 19 Oktogone beinhalten diverse Szenen der großen Jagd (Nr. 1–19). Dazwischen zeigen die kleinen Quadrate die Jagd auf Vögel (Nr. a–t), also eine separate und untergeordnete Jagdgattung. In den halben Oktogonen des Längsrandes ist die Fischerei vertreten (Nr. A–N). Bis auf die meisten Blätter der großen Jagd, die auf Stradanus' *Venationes Ferarum zurückgehen*, sind die Vorlagen zu den Szenen bislang nicht identifiziert²². Zum Abschluss beinhalten die halben Quadrate Blumen- und Pflanzendarstellungen. Sie sind zu vergleichen mit den unter Carl Ludwig ein gutes Jahrhundert später entstandenen Lambrisbildern in der untersten Wandzone. Bereits diese vier Topoi – Pflanzen, Jagd auf Wild, Vögel und

21 Inwiefern diese kleineren Tiere und figürlichen Darstellungen – wie auch deren Pendants in den Kassettenbildern – einem Programm beipflichten, ist daher nur schwer zu klären. Eine ikonographische Konnotation etwa des geflügelten Herzens über dem Elefanten oder der Eule über dem Kamin, dürfte aufgrund deren institutionalisierten Symbolgehalts vor allem im Zeichen der Emblematik nahe liegen. Das geflügelte Herz ist ein festgelegtes Symbol der obersten Tugend Caritas. Die Eule stellt Weisheit dar, ist jedoch auch ein Todessymbol insbesondere in der Position über einem Wappen als dessen (heraldischer) Helmzier.

22 Vgl. Anm. 9. Den Vorlagen des Stradanus folgen neben einer Vielzahl der kleineren Formate die Oktogone Nr. 1–3, 5–8, 12, 13 und 16–18.

Fische – sind entsprechend den Bildformaten und deren Platzierung geordnet. Danach dokumentieren die Deckengemälde den (auch in der Lebenswirklichkeit) für die Grafen aus Weikersheim höheren Stellenwert der Vogeljagd gegenüber der Fischerei. Auch sind sämtliche Jahres- und Tageszeiten vertreten. Nicht zu vernachlässigen ist die Ausrichtung der Gemälde auf einen Betrachter, der nach Osten gedreht ist. Folglich sind die szenischen Malereien der Kassettendecke auf den Kamin orientiert.

Bei der Gesamtschau der einzelnen Gemälde fällt auf, dass von Osten nach Westen bezüglich der Jagdtechniken erneut ansteigende Hierarchie zum Tragen kommt. Dies betrifft alle Bildformate bzw. Jagdgattungen ebenso wie die Jäger. Grundsätzlich zeigen die Gemälde eine ästhetisierte Darstellung der Jagd. Die Lebenswirklichkeit der Jagd als Handwerk zur Sicherung lebensnotwendiger Einkünfte wird gegenüber einer von essentiellen Zwängen entbundenen Ästhetik und einem traditionsreichen Jagdethos ausgeblendet. Es muss hierbei nicht weiter ausgeführt werden, dass im Gegensatz zur bürgerlichen oder bäuerlichen Jagd die herrschaftliche Jagd als Statussymbol fungierte, als Zuflucht bzw. als Ersatzhandlung zur Selbstbestätigung, als Medium der Unterhaltung und nicht zuletzt zur Stärkung der Tugenden sowie als vorbereitendes *praeludium belli*²³. Entsprechend den großformatigen Tierstuckaturen der Wände zeigen die Gemälde in den Oktogonen Szenen der Hohen Jagd. Unter der Musikempore beginnt der Zyklus mit der Jagd auf Gämsen (Nr. 2), eine anspruchsvolle, aber weniger repräsentative Disziplin, deren Reiz wohl vermehrt im Unterbewusstsein sportlicher Geschicklichkeit und Waghalsigkeit lag. In der Mitte des Saales zeigen die Gemälde die Jagd auf Rot- und Schwarzwild, auf das „hochwertige“ Geflügel Auerhahn, Fasan, Schwan und Raubvögel, auf Hasel- und Birkwild.

Ein zentrales Bildoktagon zeigt die Jagd auf Wildkatzen (Nr. 7). An ihr nimmt der Maler der Deckenbilder, Balthasar Katzenberger, aktiv teil, indem er den Schlagstock ausholt und zugleich attributiv mit Palette und Pinsel ausgestattet ist. Selbstbewusst blickt er dem Betrachter entgegen. Die Verknüpfung des Jagdobjektes mit der Etymologie des Malernamens darf dabei als durchaus geistreiche Variante eines sprechenden Wappens gewürdigt werden²⁴. Mit dem Selbst-

23 In erster Linie ist das Erlegen von Tieren lebensnotwendig. Darüber hinaus ist die Jagd eine kulturelle Handlung, Ausdruck von (männlichem) Können, Status und Macht. Jagdregalien als geltende Rechtsform regelten seit dem Mittelalter den Jagdbetrieb, der ausschließlich dem Landesherren vorbehalten war, während der Untertan, sei es Bürger, Bauer oder Adel, in der Regel keinen Anspruch auf eigenständige Jagd hatte. Es versteht sich von selbst, dass nicht zuletzt als politisches Instrument Ausnahmen und eingeschränkte Privilegien verteilt werden konnten. Häufig waren auch so genannte „Freie Pürschen“ eingerichtet, Gebietsabschnitte, in denen, unter Vormachtstellung des Herrschers, die Jagd jedem mündigen Einwohner freigegeben war. Vgl. Werner *Rösener*: Die Geschichte der Jagd. Kultur, Gesellschaft und Jagdwesen im Wandel der Zeit. Düsseldorf 2004.

24 Auffällig ist zudem ein Vogel über des Malers Haupt, der den Anschein macht, er flöge mit brennendem Gefieder, mit „Raketenantrieb“, wie es Jost Weyer umschreibt. *Weyer* (wie Anm. 1), S. 374. Es ist kaum vorstellbar, dass dieses Detail eine missglückte Darstellung der durch Wolken strahlenden Sonne ist. Denkbar ist vielmehr eine Adaption frühneuzeitlicher Emblemik. Exem-



Abb. 3 Kassettendecke Nr. h,
Fallenstellerei auf Kraniche



Abb. 4 J. Cats, Jagd auf Kraniche

bildnis inklusive Datierung und Signatur bezieht Katzenberger, der hierarchischen Ordnung des Deckenprogramms bewusst, seine Position in der dargestellten Gesellschaftsordnung. Sein Platz entspricht demnach der Zugehörigkeit zur gehobenen Bevölkerungsschicht, im Kontakt sowohl zu dem Landesherrn wie auch zu den niedrigeren Klassen.

Interessanterweise gehören diesen mittleren Bildfeldern die phantasievollsten Jagdtechniken an, etwa das Anschleichen hinter Attrappen oder einfallsreiche Fallen. Das südliche Quadrat neben dem Selbstbildnis beinhaltet eine Szene, in der Kraniche auf kuriose Art gefangen werden (Abb. 3, Nr. h). Hinter Bäumen versteckt beobachten Jäger am rechten Bildrand den erfolgreichen Jagdverlauf. Als Rückenfiguren führen sie in das Bild ein und leiten den Blick des Betrachters auf eine Lichtung im Bildmittelgrund. Dort geraten Kraniche in die im Boden eingelassenen Fallen. Die gleiche Bildkomposition bebildert in einem Tondo in dem Emblembuch des Niederländers Jacob Cats die Habgier (Abb. 4)²⁵. Ein der Emblemkunst entlehnter moralisierender Inhalt des Katzenbergerschen Gemäldes ist wie bei dem Phänomen des „brennenden Vogels“ (Detail in Nr. 7, vgl. Fußnote 24) nicht nachzuweisen. Dennoch soll nicht zuletzt aufgrund der einge-

plarisch sei die Ikon zu dem Emblem Nr. 43 *NEGLIGIT IMA*, des zeitlich und geographisch nahen Emblembuches des Joachim Camerarius aufgeführt. Sie zeigt in ähnlicher Art und Weise einen Reiher mit uneindeutigem Gefieder, der als lat. *Ardea* [= Reiher] die etymologische Nähe zu lat. *ardere* [= brennen] und damit zu unserem Detail schafft. Vgl. Joachim Camerarius: *Symbola et Emblemata*, Centuria III. Nürnberg 1596.

²⁵ Jacob Cats: *EMBLEMATA / MORALIA / ET / AECONOMICA*. / [...], Rotterdam 1627. Emblem Nr. 24, nach: A. Henkel / A. Schöne (Hg.): *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar 1967/96. Sp. 824–826.

henden Beschreibung der Jagdtechnik die erläuternde subscriptio des Emblems zitiert werden²⁶.

Der Kranich und der Geitz / sind gleicher Arth und Preiß.

Welche da die Kranich fangen
 Sie auff diese Weis' erlangen /
 Daß sie machen von Papier
 Ein vermeintlich tieff Geschirr.
 Darinn sie was Speise legen /
 Umb den Vogel zu bewegen /
 Daß / zu füllen seinen Kropff /
 Er darinnen steckt den Kopff.
 Wann er nun darein ihn stecket
 Und die süßen Körner schmecket /
 Ist es bald umb ihn geschehn /
 Nachdem er nicht mehr kan sehn.
 Dann wann er daraus will essen /
 Klebet das Papier indessen
 Sich umb seinem Kopffe fest /
 Daß ihm nichts sehen läst.

Dann es ist mit Leim beschmieret /
 Daß den Vogel man verführet /
 Und hernach ihn leicht erjagt
 Wann er sich damit nun plagt.
 Ja man greiffth ihn mit den Händen
 Wann er sich nicht weiß zu wenden /
 Und auch nicht weiß wo er schwebt /
 Weil ihn das Papier anklebt.
 Wer den Geitzhalß will betrügen /
 Muß nach seinem Sinn sich fügen:
 Dann es steht sein gantzer Sinn
 Eintzig nur bloß auff Gewinn /
 Wer darumb sich will bemühen
 Muß damit ihn an sich ziehen /
 Und ihm blenden das Gesicht
 Das auff Geld und Gold erpicht.

Jacob Cats' Werk *Emblemata* erschien 1627 in den Niederlanden. Die Vielzahl der Bilder war bereits 1618 unter teilweise anderen Lemmata publiziert worden. Da Cats' niederländischer Stecher Jan Gerritsz Swelinck und dessen Vorlagengeber Adriaen van de Venne sich wohl kaum an der früheren Kassettendecke in Weikersheim orientiert haben dürften, müssen beide Versionen sich auf eine gemeinsame Vorlage bzw. zumindest indirekt auf eine um 1600 datierte Urfassung der Bildkomposition beziehen.

Zu den auflagestarken und somit weit verbreiteten Standardwerken der bebilderten Jagdliteratur des ausgehenden 16. Jahrhunderts zählt Jost Ammans *Künstliche Wolgerissene New Figuren von allerlai Jag und Weidtwerck* [...] ²⁷. Die Illustrationen des Werkes basieren zum großen Teil auf Stradanus. Daher lässt sich auch eine Verwandtschaft einiger Bildkompositionen Ammans mit den Weikersheimer Versionen verzeichnen. Beispielhaft zeigt sich dies bei der Jagd auf Wachteln, in der sich ein Jäger mit seiner Flinte hinter einer Kuhatrappe anschleicht (Abb. 5, Nr. g). Die Weikersheimer Ausführung entspricht in der Anordnung und Formulierung der Bildelemente den Wachteljagden des Flamen Stradanus (Abb. 6) und des Frankfurters Amman (Abb. 7) – abgesehen davon, dass bei Amman noch eine Armbrust angewendet wird. Trotz evidenter Überein-

26 Deutsche Übersetzung aus: Des | Unvergleichlichen holländischen Poëten / / JACOB CATS, | [...] Sinnreiche Werke / und / Gedichte / [...]. Hamburg 1701, nach: *Henkel / Schöne* (wie Anm. 25), S. XL und Sp. 825–826.

27 Jost Amman (auch Ammon): *Künstliche Wolgerissene New Figuren von allerlai Jag und Weidtwerck / Durch den Kunstreichen Jost Ammon / Wonhafft zu Nürnberg / an den Tag gebracht*. [...]. Frankfurt a. M. 1582.

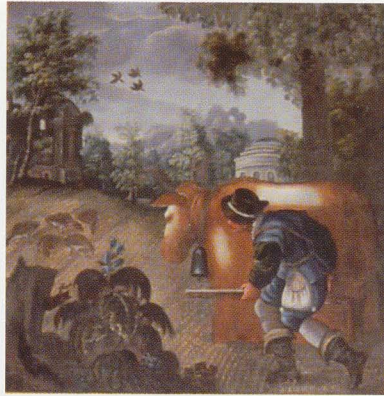


Abb. 5 Kassettendecke Nr. g, Wachteljagd mit Kuhatrappe



Abb. 6 J. Stradanus, Jagd auf Wachteln

stimmungen wie etwa der Kuhglocke weichen die drei Versionen auf interessante Weise voneinander ab und variieren das Thema entsprechend ihrer unterschiedlichen Funktionen. Hat Amman noch Stradanus' Darstellung zweier Szenen – zusätzlich zur beschriebenen Szene werden im Hintergrund Wachteln

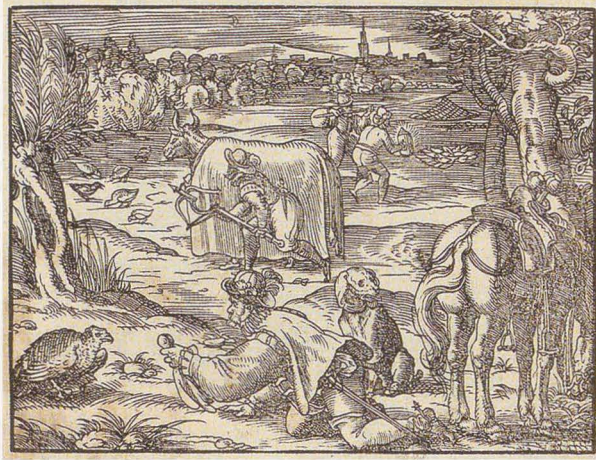


Abb. 7 J. Amman, *Jagd auf Wachteln*

mit Blendlicht und Netz gefangen – aus Gründen einer höheren Informationsdichte seines Lehrbuches um eine dritte Jagdtechnik im Bildvordergrund erweitert, präsentiert Katzenberger in der kleinformatigen Deckenkassette einzig die Kuhattrappe. Daneben behindert bei Stradanus ein Baumstamm den freien Blick auf den Wachtelschwarm. Die beiden späteren Darstellungen wenden sich davon ab und finden unterschiedliche Lösungen, das Jagdobjekt frei zu zeigen. Amman rückt den Baum aus der Sichtachse auf die Wachteln und setzt ihn eng an den linken Bildrand, Katzenberger dagegen kappt ihn und hinterlässt einen Baumstumpf.

Bei der Jagd auf Wildschweine (Abb. 8, Nr. 11) greift Katzenberger nicht auf einen Stich aus den *Venationes Ferarum* zurück. Dagegen fällt bei der Gegenüberstellung mit der Wildschweinjagd Ammans der ähnliche Bildaufbau ins Auge (Abb. 9). In beiden Versionen hat eine Meute Jagdhunde einen Keiler gestellt. Drei Jäger, zu Pferd und zu Fuß herbeieilend, attackieren das Tier mit Saufeder und Schwert. Das Geschehen ereignet sich im Bildvordergrund. Die Achsen der zustechenden Waffen verstärken die Zuspitzung auf das ideelle Bildzentrum, den finalen Todesstoß. Die Jäger sind seitlich an den Bildrändern positioniert, so dass über dem Keiler sich eine freie Sicht auf eine Lichtung mit der Fortsetzung der Wildschweinhetze bietet. Auch hier zeigen sich eindeutige Parallelen zwischen Amman und Katzenberger, insbesondere in der Begrenzung des Jagdfeldes durch Zaunbanden in Form gestutzter Hecken. In sie sind in regelmäßigem Abstand Öffnungen mit Fangvorrichtungen gesetzt. Wenngleich eine Verbindung der Kassettengemälde zu den Holzschnitten Jost Ammans keinesfalls in dem Maße wie zu Stradanus gegeben ist, lässt sich die Verwandtschaft beider Ausführungen klar bestimmen.



Abb. 8 Kassettendecke Nr. 11, Wildschweinjagd

Festzuhalten ist, dass Balthasar Katzenberger neben der direkten Übernahme einer Vielzahl der Bildfindungen aus Johannes Stradanus' *Venationes Ferarum* auch andere (graphische) Bildwerke bei der Ausmalung der Kassettendecke im Weikersheimer Rittersaal verarbeitet hat. In erster Linie handelt es sich dabei um Illustrationen zu niederländischer und deutscher Jagd- sowie Emblemliteratur. Zu nennen sind die Werke von Jost Amman und Jacob Cats bzw. dessen Stichvorlagen des Adriaen van de Venne²⁸.

Eine „noch etwas außergewöhnliche[re]“²⁹ Jagdvariante war für das beginnende 17. Jahrhundert die so genannte eingestellte Jagd, bei der in der Mitte eines um-

28 Auch vermutet Jost Weyer eine direkte Verwandtschaft der Weikersheimer Gemälde zu dem 1617 publizierten *Atalanta fugiens* mit Stichen von Matthäus Merian. Weyer (wie Anm. 1), S. 374.

29 D. Rentsch: Zum Jagdwesen an südwestdeutschen Fürstenhöfen im Barockzeitalter. In: Barock in Baden-Württemberg II. Katalog zur Ausstellung in Schloß Bruchsal von 27. Juni bis 25. Oktober 1981. Karlsruhe 1981. S. 293–310; hier S. 294.



Abb. 9 J. Amman, Jagd auf Wildschweine



Abb. 10 Kassettendecke Nr. 15, Eingestellte Hirschjagd

zäunten Geheges der herrschaftliche Schießstand aufgestellt ist. Eine derartige Szene verbildlicht das Oktogon Nr. 15 (Abb. 10). Während Helfer die zur Jagd bestimmten Tiere in das Gehege treiben, beobachtet die gräfliche Gesellschaft die Kampfsituation aus dem zentralen Zelt heraus und nimmt am Beschuss teil. Folglich stellt dieses Gemälde eine, wenn nicht als Porträt, so zumindest gedachte Realdarstellung des Grafen bei der ihm adäquaten Jagd dar. In diesem Bild ist für die Oktogone der Abschluss der hohenloheschen Jagdrealität gefunden. Orientalische Jäger sowie Palmen und andere afrikanisch-asiatische Landschaftselemente verdeutlichen bereits für die Straußenjagd (Nr. 8) die historische Realität als fremdländisches und für den Weikersheimer Regenten unerreichbares Abenteuer. Wesentliches Kriterium jener Jagdszenen ist die exklusive Präsenz des Fremden, d. h. die im herrschaftlichen Anspruch gründende Neugierde (*curiosità*) und Wertschätzung für Exotisches im Zeitalter der Entdeckung der Welt.

Die Jagd auf den weißen Hirschen (Nr. 10), in deren Hintergrund die Burg Württemberg³⁰ identifiziert wurde, hat Jost Weyer „mit ziemlicher Sicherheit“ als alchemistische Metapher zu Quecksilber gedeutet³¹. Dies erscheint vor dem Hinweis auf das alchemistische Engagement Wolfgangs sicherlich nicht unpassend, doch dürften Weyers weiterführende Ansätze, etwa die drei Hirsche im Hintergrund dieses Bildes als Hinweis auf das Haus Württemberg zu deuten oder die Wildkatzenjagd auf den Leoparden im Hohenloher Wappen zu beziehen, nur schwer aufrecht zu halten sein.

Die drei westlichen Jagdszenen zeigen als Höhepunkt die Jagd auf Elefanten, Löwen und Stier. In besonderem Maße sticht bei Hirsch- (Abb. 10, Nr. 15), Stier- (Abb. 12, Nr. 16) und Löwenjagd (Nr. 18) jeweils der halbnackte Kämpfer im Bildzentrum heraus, der sowohl Hirsch und Löwe ringend wie auch den Stier am Schwanz fortziehend mit bloßen Händen bekämpft. Ohne Zweifel handelt es sich um Herkules, dessen Taten der Bezwingung des Nemeischen Löwen, des Kretischen Stieres und der Kerynitischen Hirschkuh dargestellt werden. Auffallend ist zudem, dass Herkules in diesen drei räumlich aufeinander folgenden Oktogonen sukzessive in den Bildvordergrund tritt und damit einen ansteigenden Akzent Richtung Kaminwand setzt. Als Herrscherideal und Verkörperung der weltlichen Tugenden stellt Herkules bevorzugt die weltlichen Potentaten in deren Machträumen dar. Da an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert sich dieser Topos im gesamten Mitteleuropa wiederfindet und Johannes Zahlten sogar einen expliziten *Hercules Wirtembergicus* identifizieren konnte, offenbart sich auch in den Katzenbergerschen Herkulesgestalten klar eine Personifikation Graf Wolfgangs³².

30 Vgl. Anm. 11.

31 Weyer (wie Anm. 1), S. 374–376. Weyer geht in seinem Buch auch auf andere Gemälde, wie die Katzenjagd und den Orpheus ein, ohne jedoch konkret zu werden.

32 Johannes Zahlten: *Hercules Wirtembergicus*, Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie. In: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 18 (1981) S. 7–46. Die



Abb. 11 Kassettendecke Nr. 1, Affenjagd (Detail)

Den Abschluss der Deckengem alde bildet direkt über dem Kamin die Darstellung des Orpheus (Nr. 19), der mit seiner Leier im Kreise friedlich lagernder Tiere thront. Auffallend sind die individuellen Gesichtsz uge des jugendlichen Orpheus: blasser Teint, hohe Stirn, dunkle Augen, r tlich-blonde Haare in großen Lockenwirbeln, spitzer Oberlippenbart über starkem Kinnbart. Eine Person mit eben diesem markanten Gesicht blickt ebenfalls aus den zwei Kassetten der

ursprünglich auch negativen Aspekte der Figur Herakles/ Herkules wurden in der Adaption durch die christliche Ikonographie gegenüber den guten Eigenschaften zurückgedrängt. Letztere bildeten schließlich den für die Neuzeit ausschließlich positiv konnotierten Charakter des Heroen. Vgl. A. Schmitz: Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen. In: A. Buck (Hg.): H fischer Humanismus (Mitteilungen der Kommission für Humanismusforschung XVI) S. 215–257; R. Vollkommer: Herakles, Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit. In: *Idea VI* (1987) S. 7–29; hier S. 21 ff. Motive aus dem Herkuleszyklus (nach Vorlagen Aegidius Sadeler und Bartholomäus Sprangers) finden sich auch in der Kassettendecke im Rittersaal des Iburger Schlosses (1591–1623, 1652–58 Umgestaltung). Die Iburger Szenen umrahmen dabei eine Scheinarchitektur mit Jupiter im Zentrum. Daneben sind vor allem die Herkulesprogramme im Italienischen Saal der Landshuter Residenz und im Spanischen Saal von Schloss Ambras zu nennen. Vgl. W.A. Buls: Der „italienische Saal“ in der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst XXVI* (1975) S. 123–176; G. Bruck: Habsburger als „Herculier“. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien 14* (1950) S. 191–198.



Abb. 12 Kassettendecke Nr. 16, Stierjagd

Hirsch- (Abb. 10, Nr. 15) und der Stierjagd (Abb. 12, Nr. 16). Beide Male befindet sich der Akteur in lokaler Nähe zu den Herkulesfiguren. Auch der zentrale Weltenherrscher des Kaminreliefs sowie der Drachentöter des Portals zeigen eine ähnliche Physiognomie. Selbst wenn dies nicht eindeutig zu belegen ist, so ist doch die Übereinstimmung mit Gesichtsmerkmalen des Grafen Wolfgang und seines Sohnes Georg Friedrich frappant³³.

Wie die Gestalt des Herkules greift die Darstellung des Orpheus auf die antike Mythologie zurück und war für Wolfgang und seine Hofintellektuellen einmal mehr adäquates Medium, die eigene Identität zu veranschaulichen. Ikonologisch erscheint in Orpheus die Finalität des paradiesischen Zustandes nach endlichen Kämpfen um Leben und Tod (Jagd). Hier ist der Schlusspunkt irdischer Nöte und Zwänge in direkter Folge auf die endgültige Bezwingung des Bösen (durch

33 Vgl. *Kniep* (wie Anm. 13), S. 61–73, insb. Anm. 69.

Herkules) gesetzt. Übertragen auf Graf Wolfgangs Zeit wäre dies der Sieg des reformierten Christentums über Heiden und Katholiken sowie der gesellschaftliche Friede im eigenen Territorium. Folglich manifestiert sich durch den stetig aufsteigenden Status der Figuren in den Kassettengemälden erneut die Raumhierarchie und ihre Ausrichtung auf den Kamin: Von den einfachen Jägern und dem Hofmaler über die real jagenden Landesherrn und den Halbgott Herkules bis zu Orpheus, dem Bewahrer des mühsam errungenen Idealzustandes.

Erfahren die orientalischen Jäger bei Löwen-, Strauß- und Elefantenjagd keinerlei Diskreditierung, was neben der Faszination des Exotischen wohl auch in der rein formalen Übernahme der Bildvorlagen gründet, ist an dieser Stelle auf einen zunächst als Widerspruch erscheinenden Sprung im Gemäldeprogramm hinzuweisen. Ganz im Gegensatz zu den rein als Jägern dargestellten Osmanen steht das östlichste Oktogon (Abb. 8, Nr. 1), das sich, vom Saal nicht einsehbar, über der Empore befindet. Hierauf jagen Orientalen Schimpansen, die sich in ihren Bewegungen und Aktionen sehr menschengleich verhalten. Beispielsweise flüchten zwei ausgewachsene Schimpansen mitsamt ihrem Nachwuchs in ausgesprochen aufrechtem Gang. Besonders auffällig sind drei Verhaltensweisen, die in dem Bild sowohl bei Affen als auch bei den Orientalen auftreten. In der rechten Bildhälfte knien zwei Osmanen, die sich mit Wasser aus großen Schüsseln auf dem Erdboden vor ihnen das Gesicht waschen. In exakt gleicher Haltung waschen sich zwei Affen in der linken Bildhälfte. Im Mittelgrund des Bildes sitzt ein Osmane und schlüpft in einen hohen Stiefel. Auch er findet sein Pendant in einem Affen, der am linken vorderen Bildrand in gleicher Manier einen Stiefel anlegt. Dieser Affe blickt aus dem Bild heraus, bleckt seine Zunge und vollführt mit seiner Rechten die Geste der *corna*, bei der aus der geschlossenen Hand Zeigefinger und kleiner Finger ausgestreckt sind und derart ein Gehörnter dargestellt wird. Einmal mehr wird auch hierin eine Parallele zwischen Affen und Osmanen gezogen, da in der Reliefzone direkt unter dem Gemälde ein Osmane mit nämlicher Geste stuckiert ist. Die *corna* zählt zu den ältesten Gesten der Menschheit. Vermittelte sie die Jahrhunderte hindurch eine Vielzahl auch konträr zueinander stehender Bedeutungen, dürfte sie an dieser Stelle des Rittersaales als heidnischer Fluch und Zeichen des „Gehörnten“ (Teufels) zu sehen sein und weniger in der primären, neuzeitlichen Bedeutung als Auszeichnung eines von seiner Frau betrogenen Mannes.

Da Katzenberger bei diesen Details ausdrücklich nicht auf Stradanus' Affenjagd zurückgriff, bleibt ungewiss, worauf die Analogien zwischen Affe und Osmane beruhen. Entscheidend ist jedoch, dass hier der Jagdvorgang in den Hintergrund tritt. Ihrem Stellenwert nach hätte die Jagd auf Affen, auf menschenähnliche und somit in der Tierhierarchie hochrangige Wesen, erst in den westlichen Kassettengemälden auftreten dürfen. Einen Bruch erfährt das Programm der Deckengemälde und insbesondere des gesamten Raumes dadurch allerdings keineswegs, zeigt sich doch die Affenjagd samt ihres propagandistischen Inhalts als konträres Gegenbild zu Orpheus über dem Kamin. Im Verbund mit der Ikonographie des Por-

tals und der dortigen Türkenschlacht im zentralen Relieffeld bilden der stuckierte Osmane und die gemalte Affenjagd einen explizit antiosmanischen Inhalt auf Grundlage einer politisch intendierten Propaganda.

Die erläuterte Hierarchie der Deckengemälde erklärt auch die Platzierung eines überaus populären Bilddetails. Im nordöstlichen Bereich der Decke ist einer quadratischen Kassette rückenansichtig ein Mann eingemalt, der demonstrativ „sein großes Geschäft verrichtet“ (Nr. d). Sein kauender Nachbar raucht währenddessen Pfeife. Es wird somit anschaulich auf die direkte Folge übermäßigen Tabakkonsums hingewiesen. Lokal wie ikonographisch, und dementsprechend sich einer Etikette unbewusst, steht der Defäkierende diagonal entgegengesetzt zu dem herkulischen Kämpfer der südwestlichen Kassetten. Eine solche Demonstration der öffentlichen Exkretion ist hier als scherzhafte Belustigung an einem niederen Kulturniveau unterer Gesellschaftsschichten zu lesen. Dabei folgt dieses pikante Detail dem seit dem Mittelalter ausgeprägten Typus des Bleckers³⁴. Zu verweisen ist auf entsprechende Konsolfigürchen, personifizierende Laster und genrehafte Bilddetails vor allem Pieter Breughels d. Ä., welche den Unterhaltungswert solcher Obszönitäten „unterer“ Klassen für die Oberschicht verdeutlichen³⁵.

Saal der Spätrenaissance und des Frühbarock

Bereits Gerhard Fleck hatte 1952 die Weikersheimer Disposition der repräsentativen Räume im Saalbau (Vorzimmer, Festsaal, Kapelle) als Vorläufer barocker Schlossarchitektur identifiziert³⁶. Hier anknüpfend ist die klare Ausrichtung des Rittersaales von östlichem Portal zu westlichem Kamin als höchst aktuelle Architekturformulierung der Zeit um 1600 zu würdigen. Aufschlussreich ist hierbei ein Vergleich mit dem Antiquarium der Münchner Residenz³⁷. Unter Albrecht V. in den Jahren 1568–71 als Präsentationsraum für die herzogliche Antikensammlung geschaffen, wurde dieser Saal durch Friedrich Sustris 1581–1600 zu einer Festhalle umgestaltet, in welcher verstärkt eine repräsentative Ikonographie der Wittelsbacher (deren Territorien und Tugenden) Ausdruck fand. Von besonderer

34 An vergleichbarer Stelle im Gefüge eines Bildprogramms im herrschaftlich-repräsentativen Raum zeigt beispielsweise ein Blecker im Hof der Plassenburg ob Kulmbach das nämliche Phänomen. Vgl. K. Kröll / H. Steger (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht*. Freiburg 1994. Frank Matthias *Kammel*: Lebensgenuss, Anametaphorik und moralisierender Spott. Eine Schnupftabakdose des späten 18. Jahrhunderts im kulturgeschichtlichen Kontext. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2007) S. 137–160.

35 Vgl. W.S. *Gibson*: *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*. Berkeley (u.a.) 2006. In diesem Zusammenhang stehen auch der urinierende Knabe (Nr. E) und ein Bilddetail aus der Affenjagd der Osmanen (Abb. 8, Nr. 1), in welchem ein Affe einem Artgenossen in das Gesicht uriniert.

36 *Fleck* (wie Anm. 3), S. 43, Anm. 36.

37 H. *Brunner* / G. *Hojer* / L. *Seelig* / S. *Heym*: *Residenz München, Amtlicher Führer*. München 1996. S. 20–24.

Bedeutung ist hierbei die unter Herzog Maximilian I. zwischen 1597 und 1600 geschaffene Prunkarchitektur der Stirnwände in Form eines Portals sowie eines Kamins, vor welchem eine ausladende Estrade Raum für das herrschaftliche Bankett bot. Wesentlich ist demnach sowohl für den Münchner Prunksaal um die Wende zum 17. Jahrhundert, als auch für den Neubau des Weikersheimer Rittersaals eine ikonographisch dominierende Längsausrichtung von Eingangsportal zu Kamin. Das in seinem ursprünglichen Grundgehalt primär der Renaissance zugehörige Antiquarium war eine Generation später durch die veränderte Ausstattung zu einem Raum des Frühbarock geworden.

Ziel der vorangegangenen Ausführungen war, zu erläutern, dass der vermeintlich nur dekorativen Ausstattung des Weikersheimer Rittersaales, den Stuckaturen der Längsseiten und den Gemälden in der Kassettendecke, ein vielschichtiger Sinngehalt innewohnt. Mittels einer klaren Raumhierarchie im Sinne einer in der Jagd verkörperten Gesellschaftsordnung und anhand diverser Herrscherpersonifikationen samt deren Antitypen verbildlicht die künstlerische Raumausstattung den Stellenwert, die Legitimation und die Glorifizierung des gräflichen Hausherrn. Von großem Interesse bleibt die Frage, wie die Wandflächen unter den im 18. Jahrhundert angebrachten großformatigen Porträtmälden ursprünglich gestaltet waren. Eine bereits unter Graf Wolfgang erstellte Ahnengalerie läge mit Verweis auf Schloss Ambras im Bereich des Möglichen, erscheint jedoch aus Gründen der Redundanz (Stammbäume, liegendes Grafenpaar, evtl. auch Mangel an Persönlichkeiten) und einer vermutlichen Störung des Raumprogramms weniger wahrscheinlich.

Hervorzuheben ist, dass zu den Darstellungsformeln herrschaftlicher Identität in der antikisch gerüsteten *figure accoudée* des Grafen (und seiner Gemahlin als der unverzichtbaren linken Hälfte) mit Stammbaum, dass zu dem Kamin als Feuerstelle mitsamt dessen inhaltsschwerem Aufbau und zentralem Relief, sich die gemalten Darstellungen von Löwe, Herkules und Orpheus gesellen. Die Auslegung der Kaminwand als repräsentierender Schauwand des Herrschers muss daher auf den gesamten westlichen Raumbereich erweitert werden, einschließlich Wand und Kassettendecke. Auch der Bereich des Fußbodens ist mit der anzunehmenden Existenz eines zumindest in ideeller Hinsicht festgelegten Herrscherplatzes direkt vor dem Kamin zu bedenken.

Höchst bemerkenswert ist die Aufnahme unterschiedlichster Herrschertypologien aus Tierwelt, Mythologie, christlicher Ikonographie und Historie. Es zeigt sich, dass des Landesherren Status sich letzten Endes aus einem Gesellschaftssystem definiert, welches hier anhand des Jagdtopos und einer Tierhierarchie dargestellt wird. Die klare Ausrichtung des Raumprogramms führt eindeutig zu dem ideologischen Zentrum des Saales, dem Wärme und Licht spendenden Kamin als Ort und Symbol des Herrschers.

Bildnachweis

Abb. 1, 3, 5, 8, 10, 11, 12 Fotografien des Autors mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg.

Abb. 4 aus *Henkel / Schöne* (wie Anm. 25).

Abb. 6 aus *Stradanus* (wie Anm. 9).

Abb. 7, 9 aus *Amman* (wie Anm. 27). Fotografie Badische Landesbibliothek Karlsruhe.