

Peter Stoll

Höchste Welt- und Krieges-Häupter

Eine Illustrationsserie zu den Türkenkriegen der Jahre 1714 – 1718

I. Historischer Hintergrund

Höchste / Welt= und Krieges= / Häupter / welche / den Fried=brüchigen Türckischen / Hochmuth / durch zwey Feld-Züge in Ungaren / Also gedemüthiget / daß er in dem dritten den Frieden / Bittlich suchen / und annehmen müssen. / Zu ewigem Angedencken / Durch Kupffer und Beschreibung / Der Welt vorgestellt / Von dem Hoch=Fürstlichen COLLEGIO / S. HIERONYMI / In Dillingen / Anno 1718. ... Augspurg und Dillingen / In Verlag Johann Caspar Bencards. / Im Jahr Christi / 1718.

So lautet der Titel eines der interessantesten illustrierten Bücher aus dem umfangreichen Verlagsprogramm des erfolgreichen Johann Caspar Bencard, der 1675 von den Jesuiten die Druckerei der Universität Dillingen erworben und 1694 Augsburg als Verlagssitz gewählt hatte. Ehe man sich mit den bereits im Titel versprochenen „Kupffern“ beschäftigt, auf denen hier das Hauptaugenmerk liegen soll, muss man sich freilich Inhalt und Struktur des Textes vergegenwärtigen, der, wie bereits im Titel umrissen wird, sich mit politischem Geschehen aus den der Publikation unmittelbar vorhergehenden Jahren und Monaten befasst, nämlich mit den letzten Feldzügen der Habsburger gegen das Osmanische Reich und – in geringerem Umfang – mit den damit in Zusammenhang stehenden Kriegesereignissen an anderen europäischen Schauplätzen.

In aller Kürze lassen sich die geschilderten Ereignisse so zusammenfassen: Nachdem das osmanische Reich durch die Niederlage im Türkenkrieg der Jahre 1683 ff. für Europa viel von seiner Bedrohlichkeit verloren hatte, erklärte der Sultan 1714 dem schwächsten der europäischen Gegner, Venedig, erneut den Krieg und vertrieb die Stadtrepublik von der Peloponnes (Morea) sowie von ihren letzten Stützpunkte auf Kreta. Dass Venedig und Papst Clemens XI. Kaiser Karl VI. unter Berufung auf die Heilige Liga von 1684 um Beistand baten, kam dem Präsidenten des Kriegshofrates, Prinz Eugen von Savoyen, nicht ungelegen, da die Türken 1699 im Frieden von Karlowitz Ungarn ohne das Banat und ohne Temesvar an Österreich abgetreten hatten und somit die von ihnen ausgehende Gefahr noch nicht völlig gebannt schien. So zog also das österreichische Heer (die deutschen Fürsten stellten nur vergleichsweise geringe Geldsummen und Truppenkontingente) erneut gegen die Türken und fügte ihnen unter dem Oberbefehl des Prinzen Eugen von Savoyen, der sich bereits im vorhergehenden Türkenkrieg glänzend bewährt hatte, zunächst 1716 bei Peterwardein und Temesvar schwere Niederlagen zu; als 1717 dann auch Belgrad eingenommen wurde, bedurfte es 1718 nur noch einer militärischen Drohkulisse, um das osmanische Reich an den Verhandlungstisch zu zwingen: Im Frieden von Passarowitz (21. Juli 1718) verzichtete es auf das Banat mit Temesvar, Belgrad und einen großen Teil Serbiens. Eine Fortsetzung des Kriegs im Osten wäre allerdings auch von österreichischer Seite aus riskant gewesen, denn der spanische König Philipp V. hatte die Bindung habsburgischer Streitmacht im Kampf gegen die Türken zu einem Versuch genutzt, in Italien Fuß zu fassen: 1717 tauchte seine Flotte vor dem österreichischen Sardinien auf und besetzte die Insel; im Sommer 1718 erfolgte ein An-

griff auf das savoyische Sizilien. Zwar wurden die Spanier am 11. August in der Seeschlacht von Cap Passaro von den mit Österreich verbündeten Briten geschlagen, doch konnten erst im Dezember 1719 die Spanier ganz aus Sizilien vertrieben werden, das nunmehr frei war für eine Inbesitznahme durch Österreich, während als Ausgleich Sardinien an Savoyen fiel. Dieses endgültige Ergebnis der Kriegshandlungen im Mittelmeerraum konnte das hier zur Diskussion stehende, zumindest der Angabe auf der Titelseite zufolge bereits 1718 erschienene Buch natürlich nicht mehr berücksichtigen; erstaunlich genug, dass es noch in Text und Bild die Schlacht bei Cap Passaro im August desselben Jahres dokumentiert, so dass von einem nicht unbeträchtlichen Zeitdruck bei der Produktion des Buches auszugehen ist. Dass das Buch bereits 1718 auf seinen letzten Seiten das im Glanze eines „triumphierenden Friedens“ strahlende Österreich hymnisch feiert, sollte sich freilich nicht bloß im Hinblick auf den bereits abgeschlossenen vorteilhaften Frieden mit dem osmanischen Reich, sondern auch im Hinblick auf den Ausgang der Mittelmeerkampagnen als durchaus berechtigt erweisen: Ende 1719 erreichte Österreich nach der Übernahme Siziliens seine bisher größte territoriale Ausdehnung, wengleich es diese Position teilweise auch dem Bündnis mit Großbritannien und Frankreich zu verdanken hatte. Als der anonyme Verfasser des Textes sich nun daran machte, die Geschichte dieser kriegerischen Verwicklungen niederzuschreiben, verwendete er dabei ein ganz besonderes Strukturprinzip, das sich bereits im Titel andeutet. Der Kern der als Titel formulierten Nominalphrase bezeichnet nämlich keine Handlungen, sondern Handlungsträger („Höchste / Welt= und Krieges= / Häupter“), deren Tätigkeiten dann im anschließenden Relativsatz („welche / den Fried=brüchigen Türckischen / Hochmuth ...“) genannt werden. Dieser personalen Perspektive des Titels entspricht es dann, wenn im Text auf die eineinhalbseitige „Vorrede“, die knapp vom türkische Angriff auf die Peloponnes berichtet und den Inhalt des gesamten Buches umreißt, zumeist Kapitel folgen, die ihr besonderes Augenmerk jeweils auf eine einzelne am Kriegsgeschehen beteiligte hochgestellte Person richten und diese auch im Titel nennen; insgesamt entsprechen acht der elf (nicht nummerierten) Kapitel¹ diesem Ansatz:

- [1] Papst Clemens XI.
- [2] Kaiser Karl VI.
- [3] Prinz Eugen von Savoyen
- [4] Prinz Karl Alexander von Württemberg
- [5] Prinz Karl Albrecht von Bayern
- [6] Prinz Manuel Joseph von Portugal
- [9] Prinz Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach
- [10] Prinz Ferdinand Maria von Bayern

Auch die Kapitel [7] und [8] fügen sich in diese Struktur, nur sind sie nicht auf eine Einzelperson, sondern jeweils auf eine Gruppe bezogen ([7]: „Joannes Palfius General-Feld-Marschall, Und andere hohe Generalen“; [8]: „Regal, General Feld-Zeugmeister; und andere / in beyden Feld-Zügen glorwürdig geblibene / Helden“); lediglich das Schlusskapitel [11] mit dem Titel „Der Triumphierende Fried“ scheint von der Linie abzuweichen. Es hätte sich, wenn man vom Inhalt dieses Kapitels ausgeht, durchaus angeboten, in Analogie zu früheren Kapiteln etwa den in venezianischen Diensten stehenden Johann Mathias Graf von der Schulenburg zu seinem Titelhelden zu erheben, doch wäre diese Ehre kaum vereinbar gewesen mit der Pflicht des Verfassers, zum krönenden Abschluss des Werkes vor allem noch einmal den obersten Kriegsherren, Kaiser Karl VI., gebührend hervorzuheben. In der Tat hätte der

¹ Für Referenzzwecke wird im Folgenden eine fingierte Kapitelzählung eingeführt ([1], [2], [3], ...), die bei Bedarf auch für Verweise auf die Kupferstiche genutzt wird.

Verfasser über das Kapitel, so wie er es letztlich abfasste, guten Gewissens noch einmal den kaiserlichen Namen setzen können; doch hielten ihn das Bedürfnis nach Variation davon ab und möglicherweise auch das Bestreben, den Abschluss und gewissermaßen Höhepunkt des Werkes durch eine andersartige Kapitelüberschrift zu markieren.

Zunächst wird man sich vielleicht in Anbetracht der Entstehungszeit der Schrift nicht darüber verwundern, dass der Verfasser sein historiographisches Material so anordnet, dass es über weite Strecken als eine Serie von Lobreden auf hochgestellte Persönlichkeiten erscheint, gehört derartige Panegyrik doch zu den bevorzugten Textsorten der Zeit. Andererseits ist dies nicht unbedingt eine Struktur, die sich empfiehlt, wenn man über ein sich über mehrere Jahre entfaltendes historisches Geschehen berichten will; und in der Tat hat sich der Verfasser seine Aufgabe dadurch erschwert, dass er nun versucht, den personenzentrierten Ansatz mit einer im Großen und Ganzen chronologischen Schilderung der Geschehnisse zu verbinden. Dass diese Prinzipien gelegentlich miteinander im Widerstreit liegen, zeigt sich etwa im Falle des Prinzen Eugen, dessen Person die gesamten österreichischen Feldzüge dieser Jahre gegen die Türken dominiert, so dass es nicht unbedingt hinreichend motiviert erscheint, wenn mit seinem Namen ein Kapitel mit einem bestimmten chronologischen Segment überschrieben wird. Aber auch wenn man dem Verfasser insgesamt durchaus ein gewisses Geschick bei der Verschmelzung beider Prinzipien zuschreiben wird (in der Praxis kann er häufig nicht anders verfahren, als längere Passagen einzuschieben, die mit dem Widmungsträger des Kapitels nichts zu tun haben), und auch wenn man davon ausgeht, dass er diese strukturellen Schwierigkeiten eben einfach in Kauf nahm, um seine panegyrischen Zwecke verfolgen zu können, so wird man nun doch weitere Fragen nach der genaueren Natur dieser panegyrischen Zwecke stellen: Warum etwa sah er sich genötigt, Lobreden auch für Kriegsteilnehmer abzufassen, die kaum entscheidenden Einfluss auf das militärische oder politische Kriegsgeschehen nahmen und deren Verdienste dementsprechend des öfteren nur recht pauschal benannt werden können oder durch geschickte Rhetorik aufgewertet werden müssen; warum wurden die Prinzen von Bayern, Pfalz-Sulzbach und Portugal, die immerhin vier Kapitel und damit etwa ein Drittel des Buches für sich beanspruchen, in den Reigen der „höchsten Welt- und Krieges-Häupter“ aufgenommen und, zumindest innerhalb der Struktur des Buches, weit bedeutenderen „Häuptern“ wie Prinz Eugen und Alexander von Württemberg gleichgestellt? Zumindest die Prinzen von Sulzbach und Portugal ist man geneigt in die Reihe derer einzuordnen, die Max Braubach in seiner Biographie Prinz Eugens süffisant als für den Fortgang des Krieges eher entbehrliche „Volontäre und Schlachtenbummler“ bezeichnet;² den bayerischen Prinzen kommt – unabhängig von ihrer persönlichen Leistung – immerhin dadurch eine gewisse Bedeutung zu, dass sie mit eigenen Truppen ausgestattet auf dem Kriegsschauplatz erschienen und dass die Entsendung des kurbayerischen Kontingents zu den Schachzügen im Rahmen von Max Emanuels Annäherung an das Kaiserhaus gehörte, verband der 1715 aus dem Exil nach Bayern zurückgekehrte Kurfürst damit doch als Bedingung die förmliche Wiedereinsetzung in seine Würden, wie sie dann auch im Mai 1717 in Wien erfolgte. Aber auch

² „Aber wieder umgaben ihn, als er nun zum zweitenmal vor Belgrad erschien, eine Anzahl von tatenlustigen Prinzen, meist freilich – wenn man von dem Feldzeugmeister Prinz Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Bevern absieht, der ihm auch zum Freund werden sollte – nicht als Waffengefährten, sondern als Volontäre und Schlachtenbummler, vornehme junge Herren aus Deutschland, aber auch aus dem romanischen Westen, die sich das große Schauspiel des Feldzugs gegen die Türken gegen die Ungläubigen nicht entgehen lassen wollten ... im ganzen hat man rund 40 fürstliche Persönlichkeiten gezählt, die, im Grunde wohl nicht zu seiner besonderen Freude, die Erlaubnis zur Teilnahme am Feldzug erhalten hatten.“ Max Braubach: *Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie*, Bd.3: *Zum Gipfel des Ruhmes*, München 1964, S. 348.

in Anbetracht dieser Zusammenhänge wird man darüber spekulieren, ob die Würdigung der bayerischen Prinzen nicht mit einer besonderen Interessenlage der Publikation zu tun hat, und in der Tat lassen sich Gründe dafür benennen, warum ihr besonderes Interesse der Familie Wittelsbach und ihren verschiedenen Linien (u. a. auch Pfalz-Sulzbach) gelten könnte; und auf diesem Wege lässt sich sogar erklären, warum aus den bei den Feldzügen anwesenden ausländischen Prinzen gerade der portugiesische für das Buch ausgewählt wurde.

Die entscheidenden Hinweise geben die ersten Seiten des Buches. Die „höchsten Welt- und Krieges-Häupter“ wurden, wie bereits die Titelseite angibt, „der Welt vorgestellt Von dem Hoch=Fürstlichen COLLEGIO / S. HIERONYMI / In Dillingen“, d. h. dem Konvikt, in dem die Studenten der von Jesuiten geführten Universität Dillingen zusammenlebten; und als Widmungsträger wählten die Konviktuale den damaligen Fürstbischof von Augsburg, Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg (1663 - 1737; Bischof seit 1690), zu dessen Hochstift Dillingen gehörte, den Landesherrn also, auch wenn die Jesuiten das landesherrliche Regiment des Bischofs über die Universität nicht immer ohne weiteres hinnehmen wollten und es auch mit Alexander Sigismund in dieser Frage mehrfach zu Meinungsverschiedenheiten kam.³

Mit einem Widmungsträger aus der wittelsbachischen Linie Pfalz-Neuburg erscheint die besondere Berücksichtigung der Wittelsbacher im Buch nun weniger überraschend, zumal in der „Dedicatio“ betont wird, die Welt habe allen Grund, an der Person des Fürstbischofs „eine so hohe Anverwandtschaft zu bewundern / dergleichen schwärzlich bey einem anderem Kirchen-Haupt in der gantzen Welt wird befindtlich seyn“ und diese dem Ruhm des fürstbischöflichen Würdenträgers förderlichen Verwandtschaftsbeziehungen dann auch aufzählt: Der Verweis auf die „hohe Anverwandtschaft“ wird also bereits zu Beginn des Buches als geeignete Strategie erachtet, dem Widmungsträger zu huldigen. Unter den drei in den folgenden Kapiteln dann ausführlich gewürdigten Wittelsbacher Prinzen kommt dem Pfalz-Sulzbacher Erbprinzen Joseph Karl (1694 – 1729, Kapitel [9]) eine besondere Bedeutung zu, war doch mit dessen Person seit kurzem auch die Zukunft der Linie Pfalz-Neuburg verbunden: Da der seit 1716 als Kurfürst von der Pfalz regierende Bruder des Augsburger Fürstbischofs, Karl Philipp, keine männlichen Nachkommen hatte, verheiratete er 1717 seine einzige noch lebende Tochter Elisabeth Auguste Sofie (1693 – 1728) mit Joseph Karl, so dass die Pfälzer Kurwürde wenigstens für das Haus Wittelsbach gesichert wurde. (Dass die für beide Familienzweige wichtige Heirat nur eine verspätete Teilnahme des Prinzen den Türkenfeldzügen erlaubte, wird im Text von Kapitel [9] erwähnt, allerdings ohne dass der Namen der Braut genannt würde.) Freilich verstarben sowohl Joseph Karl als auch alle seine Söhne noch zu Lebzeiten des Kurfürsten Karl Philipp; es war erst sein Neffe Karl Theodor, der Sohn seines Bruders Johann Christian, der schließlich 1743 die Nachfolge Karl Philipps als Kurfürst von der Pfalz antreten konnte.

³ Josef Johannes Schmid (*Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg, Fürstbischof von Augsburg 1690 – 1737. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Schwabens im Hochbarock*, Weißenhorn 1999) fasst das Konfliktpotenzial so zusammen: „Die Universität war, von der ehemals bischöflichen Ausbildungsstätte zu einem unabhängigen, eigenständigen Gebilde geworden, das aber immer noch unter der vermeintlichen Oberhoheit der Augsburger Fürstbischöfe stand.“ Zu Meinungsverschiedenheiten zwischen Alexander Sigismund und der Universitätsleitung kam es etwa 1695, als der Fürstbischof gegenüber dem Rektor auf dem Recht der bischöflichen Visitation für das Konvikt bestand; 1698 entschied Rom zugunsten der Jesuiten. Als es im gleichen Jahr zu Differenzen bezüglich der Neubesetzung eines Lehrstuhls für Zivilrecht kam, konnte sich Alexander Sigismund durchsetzen. Unterschiedlich beurteilten die beiden Parteien auch die jährliche Überreichung der sog. Fundationskerze durch den Rektor an den Bischof: Während der Bischof dies als Symbol der Unterordnung des Rektors unter den Bischof deutete, sah der Rektor darin lediglich ein Zeichen der Dankbarkeit. Der Streit über das Kerzenopfer kam dann 1730 zum Ausbruch. (Schmid, S.262 ff.)

Was die Beziehungen Alexander Sigismunds zu seiner kurbayerischen Verwandtschaft angeht, so scheinen sie durch den unlängst beendeten Spanischen Erbfolgekrieg nicht über Gebühr belastet worden zu sein;⁴ ohnedies fiel die Publikation des Buches in die Jahre, in denen sich Bayern und Pfalz-Neuburg annäherten: Bereits 1717, also ein Jahr zuvor hatten sich der bayerische Kurfürst Max Emanuel und der Pfälzer Kurfürst Karl Philipp an der Gruft ihrer Ahnen in Scheyern getroffen; 1718, im Erscheinungsjahr des Buches, bahnte sich bereits ein Ehebund zwischen den beiden Linien an, der dann 1719 geschlossen wurde, nämlich die Heirat zwischen dem auch im Buch gefeierten bayerischen Prinzen Ferdinand Maria und Maria Anna Karoline von Pfalz-Neuburg, einer Nichte des Augsburger Fürstbischofs (ein knapper Hinweis auf diese Heirat im Text des Buches); und die Entwicklungen der folgenden Jahre führten schließlich 1724 zur Wittelsbachischen Hausunion, in der sich die katholischen Linien des Hauses darauf einigten, ihre Interessen gemeinsam zu verfolgen und sich gegenseitig zu unterstützen. Gerade im Zuge dieses Zusammenrückens der Linien Bayern und Pfalz-Neuburg musste es in einem Alexander Sigismund gewidmeten Buch als durchaus angemessen erscheinen, durch die besondere Berücksichtigung der beiden am Türkenkrieg beteiligten bayerischen Prinzen Karl Albrecht und Ferdinand Maria der Welt Anlass zu geben, die „hohe Anverwandtschaft“ des Fürstbischofs zu bewundern; außerdem konnte, wie sich noch zeigen wird, auf diesem Wege der Vater der Prinzen, der bayerische Kurfürst Max Emanuel, als illustres Mitglied der „hohen Anverwandtschaft“ eingebracht werden, das zwar am Türkenkrieg der Jahre 1716 ff. nicht teilnahm, als Held früherer Feldzüge gegen die Türken aber kaum unerwähnt bleiben konnte.

Zur „hohen Anverwandtschaft“ unter den „höchsten / Welt= und Krieges= / Häuptern“ zählte des weiteren der in Kapitel [6] gefeierte Prinz Manuel Joseph von Portugal (1697 – 1766), der Bruder des regierenden portugiesischen Königs Johann V., denn Manuel Joseph entstammte der Ehe König Peters II. mit Maria Sophia von Pfalz-Neuburg, einer Schwester des Augsburger Fürstbischofs, war also dessen Nefee. Schließlich fiel ein besonderer Glanz dadurch auf Alexander Sigismund, dass ihn enge verwandtschaftliche Beziehungen auch mit dem Kaiserhaus verbanden: Seine Schwester Eleonore Magdalena (1655 – 1720) war die dritte Gattin Kaiser Leopolds I. und die Mutter Karls VI., der also ebenfalls zu den Neffen Alexander Sigismunds zählte; außerdem war sein Bruder Johann Wilhelm, der 1690 – 1716 als Kurfürst von der Pfalz regiert hatte, in erster Ehe verheiratet mit Erzherzogin Maria Anna Josepha von Österreich (1654 – 1689), einer Tochter Kaiser Ferdinands III., des Großvaters Karls VI. (Leopold I., der Vater Karls VI., und Maria Anna Josepha entstammten allerdings verschiedenen Ehen Ferdinands III.)

Im Zusammenhang mit den Beziehungen Alexander Sigismunds zum Kaiserhaus sollte man sich wohl auch eine Passage der „Dedicatio“ ins Gedächtnis rufen, die darauf hinweist, dass das vorliegende Buch Alexander Sigismund nicht nur dadurch nützt, dass es ihn in den Kontext einer erlauchten Verwandtschaft einbindet, sondern dass es auch in anderer Hinsicht sein Interesse befördert: Durch die „gegenwärtige[n] Blätter“, so wird argumentiert, würde „Schätz- und Verehrung [des Fürstbischofs] umb ein merckliches zunehmen / wann sie anderst noch zunehmen kann“, denn: „Es ist nemblich kaum etwas so mächtig / die Hertzen grosser Länder und Königreich an sich zuziehen / als das / in der Welt außgebreitete / Lob ihrer höchsten beliebtesten Häupter“; und mit „zarter Empfindlichkeit“ werden es diese „Hertzen“ zur Kenntnis nehmen, dass ihr Ruhm „auff Ihre Durchleuchtigkeit gnädigsten Willen durch Kupffer und Beschreibung in der Welt außgebreitet werde“. Man darf hier viel-

⁴ „Die unterschiedlichen Positionen im Spanischen Kriege scheinen beide Vettern als die souveräne Entscheidung eines Fürsten akzeptiert zu haben, ohne daß damit ihre persönliche Beziehung über die Maßen beeinträchtigt worden wäre.“ (Schmid, wie Anm. 3, S. 238)

leicht insbesondere an zwei „Hertzen“ denken, von denen Alexander Sigismund bereits kurz vor Veröffentlichung des Buches einen entscheidenden Gnadenbeweis erhalten hatte, und gegenüber denen er weiterhin das Bedürfnis verspüren mochte, sie durch wohl kalkulierte Gesten günstig zu stimmen, und zwar die „Hertzen“ Kaiser Karls VI. und Papst Clemens' XI. Kaiser und Papst hatten nämlich zu Beginn des Jahres 1718 einen für Alexander Sigismund höchst misslichen Zustand beendet, der im Jahre 1709 damit seinen Anfang genommen hatte, dass das Domkapitel im Zusammenhang mit gesundheitlichen Problemen des Fürstbischofs die Administration der Diözese und die Regierung des Hochstifts an sich zu ziehen begann. 1714 übernahm dann der zum Koadjutor gewählte Konstanzer Fürstbischof Johann Franz Schenk von Stauffenberg diese Aufgaben; und erst 1718 bestimmten – nach mehrfacher Fürsprache aus dem Kreis der pfalz-neuburgischen Verwandtschaft – päpstliche bzw. kaiserliche Dekrete, dass der entmachtete Alexander Sigismund in vollem Umfang wieder in seine Ämter einzusetzen sei.⁵ Wenn also das Dillinger Konvikt dem Augsburger Fürstbischof im Jahr 1718 ein Buch widmete, so erfolgte dies gerade zu einem Zeitpunkt, als dessen Schicksal eine außergewöhnlich glückliche Wendung genommen hatte, und man darf das Buch wohl auch als eine Art Festgabe zu diesem Ereignis verstehen, ähnlich wie Jesuitenkolleg und Konvikt auch 1691 zum Amtsantritt Alexander Sigismunds eine Huldigungsschrift vorgelegt hatten.⁶ Zwar spielt der Text der „Dedicatio“ mit keinem Wort auf die jüngst erfolgte Rechtfertigung Alexander Sigismunds an, der beigegebene Kupferstich ist jedoch, wie zu zeigen sein wird, ganz auf diese Rückkehr ins Amt abgestimmt.

Dafür, dass es sich um keine beliebige Festgabe handelt, sondern um eine auf den Widmungsträger, seine persönlichen Umstände und seine Familie abgestimmte Publikation, konnten bereits einige Anhaltspunkte gegeben werden; ergänzend wäre nachzutragen, dass Alexander Sigismund offenbar auch besonders gute Beziehungen zu Prinz Eugen unterhielt⁷ und dass die „Dedicatio“ behauptet, es seien des Fürstbischofs „hohe Tugenden“, die „in disem Buch / wiewohlen unter frembden Nahmen / entworfen werden.“ Freilich erscheint dies gerade in Anbetracht des Umstands, dass sich das Buch vor allem mit kriegerischen Tugenden befasst, als eine Huldigungsfloskel, die kaum geeignet ist, einen spezifischen Bezug herzustellen zwischen dem Widmungsträger und dem Inhalt des Buchs. Unabhängig davon, ob es nun um die „hohen Tugenden“ der „Welt- und Krieges-Häupter“ oder um die des Fürstbischofs geht, ist abschließend aber noch auf den eigentümlichen Umstand hinzuweisen, dass die Lobreden gelegentlich ihren Zweck nicht mit dem zu erwartenden Nachdruck verfolgen. Gemeint sind nicht solche Passagen, bei denen vermutlich schon zur Entstehungszeit des Buches der skeptische Leser argwöhnte, dass sich

⁵ In der Phase unmittelbar davor tat Alexander Sigismund offenbar „alles in seiner beschränkten Macht stehende, um den Kaiserhof versöhnlich zu stimmen“. So zelebrierte er z. B. 1717 am Namenstag des Kaisers ein Hochamt. (Schmid, wie Anm. 3, S. 213)

⁶ *Leo custos virginis*, Dillingen 1691; verlegt ebenfalls von Johann Caspar Bencard.

⁷ Nach Schmid (wie Anm. 3, S. 235 f.) führte Alexander Sigismund eine „ausgedehnte, langjährige Korrespondenz mit Prinz Eugen.“ So war er „stets über dessen 'Kriegsfortune' unterrichtet und auch, oder gerade, als er scheinbar umnachtet von allen aufgegeben worden war, erhielt er aus der Hand des Savoyers am 9. März 1714 eigenhändig die Kommunikation über den Friedensschluß von Rastatt. Diese guten, auch und gerade in Krisenzeiten verlässlichen Kontakte hielten bis zum Ende der Regierung des Fürstbischofs an.“

Ob auch Karl Alexander von Württemberg nicht nur wegen seiner militärischen Leistung im Türkenkrieg, sondern auch wegen persönlicher Beziehung zum Fürstbischof im Kontext der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* eine Rolle spielt, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Schmid erwähnt einen Brief Karl Alexanders aus dem Jahr 1735 an Kaiser Karl VI., in dem er sich im Hinblick auf die andauernden Querelen Alexander Sigismunds mit Schenk von Stauffenberg vorsichtig zugunsten des ersteren äußert; dieser sei „keineswegs ‚blöde‘, sondern allenfalls alt und mitunter kränkelnd.“ (S. 357)

hinter dem rhetorischen Aufwand keine gleichgewichtigen konkreten Verdienste verbergen, denn derartigen Zwängen unterliegt die Gattung ganz einfach; gemeint sind vielmehr Stellen, an denen man sich kaum des Eindrucks erwehren kann, dass hier nur notdürftig verschleierte Kritik an den zu Feiernden geübt wird, oder an denen Begebenheiten geschildert werden, die nicht unbedingt geeignet erscheinen, die betreffende Person im besten Licht erscheinen zu lassen. Auf Beispiele hierfür wird im Zusammenhang mit der Besprechung einzelner Illustrationen einzugehen sein; wie diese Passagen in die Wirkungsintention des Buches einzuordnen sind, muss vorläufig allerdings offen bleiben.

II. Die Illustrationsserie

Die Illustrationsserie zu den *Höchsten Welt- und Krieges-Häuptern* besteht aus insgesamt zwölf ganzseitigen hochformatigen Kupferstichen im Format 16,5 x 27 cm (Bildrand), wobei jedem Kapitel und der „Dedicatio“ jeweils ein Kupferstich zugeordnet ist. Ein Kupferfrontispiz als Auftakt zu einem ansonsten so aufwändig illustrierten Buch fehlt eigenartigerweise, was möglicherweise auf den Zeitdruck zurückzuführen ist, unter dem die Publikation fertig gestellt werden musste.

Während durch entsprechende Bezeichnungen alle zwölf Tafeln für den seit 1701 in Augsburg nachgewiesenen Jacob Andreas Fridrich d. Ä. (1684 Nürnberg – 1751 Augsburg)⁸ als ausführenden Kupferstecher gesichert sind, machen nur drei Tafeln Angaben zu den Schöpfern der Vorlagen. Der Kupferstich bei der „Dedicatio“ ist bezeichnet „Ioh. Georg Berckhmüller delin.“ und nennt mit Johann Georg Bergmüller (1688 Türkheim – 1762 Augsburg) einen Künstler, der damals eben im Begriff stand, sich von Augsburg aus einen Namen zu machen und zu einem der gefragtesten Altarbild- und Freskomaler im süddeutschen Raum aufzusteigen.⁹ 1713, also wenige Jahre vor der Publikation der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter*, hatte Bergmüller durch Heirat Bürgerrecht und Meistergerechtigkeit in Augsburg erworben; bereits im folgenden Jahr ist er als Mitglied des Großen Rats dokumentiert. Auf dem Gebiet der Freskomalerei, auf dem er später seine bedeutendsten Leistungen erzielen sollte, hatte er sich zwar vor seiner Niederlassung in Augsburg bereits zweimal betätigt,¹⁰ doch wurde er mit derartigen Arbeiten in seinen ersten Augsburger Jahren nicht betraut; und es war eben um die Zeit der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter*, als die Karriere des Freskantens Bergmüller mit noch bescheidenen Aufträgen einen neuen Anlauf nahm,¹¹ der ihn dann 1721 immerhin bereits in die Marienkapelle des Augsburger Doms und die Klosterkirche Notre Dame in Eichstätt führte. Das, womit sich Bergmüller während seiner ersten Zeit in Augsburg vorwiegend beschäftigte, waren Altarbilder im bayerisch-schwäbischen Raum und, für den vorliegenden Zusammen-

⁸ Zu Fridrich siehe *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 45, München und Leipzig 2005, S. 74 f.

⁹ Zu Bergmüllers Gesamtchaffen liegt keine neuere Monographie vor. Der neueste Überblick zu Biographie und Oeuvre in Josef Strasser: *Johann Georg Bergmüller 1688 – 1762 : Die Zeichnungen*, Salzburg 2004 (*Schriften des Salzburger Barockmuseums*; 29) [Katalog zur Ausstellung im Salzburger Barockmuseum und in der Staatlichen Graphischen Sammlung München].

¹⁰ 1708/09 Hospitalkirche St. Hubertus in Düsseldorf, 1710 Kreuzpullach. Zu Bergmüllers Fresken siehe Alois Epple: *Johann Georg Bergmüller – pinxit al fresco*, Türkheim 2001.

¹¹ 1717 Augsburg, Rehlingerhaus, Restaurierung und vermutlich Ergänzung der Fassadenfresken von Giulio Licino (1560), 1717/18 Kapelle St. Radegundis bei Augsburg (zur dortigen Zusammenarbeit mit Heinrich Matthäus Mayr siehe zuletzt Tilman Falk: „Burgkmair, Bergmüller und St. Radegundis“, *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 40 (2006), S. 243 – 263 .)

hang besonders wichtig, Vorlagen für Druckgraphik,¹² wie sie in Augsburg, der „Bilderfabrik Europas“,¹³ in diesen Jahren in großer Zahl benötigt wurden. Zu diesen Vorlagen zählten drei für Frontispizien,¹⁴ wobei die beiden Frontispizien der beiden 1715 veröffentlichten Bücher den Beginn der langjährigen und auch im Rahmen der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* praktizierten Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher Jacob Andreas Fridrich d. Ä. bedeuteten;¹⁵ des weiteren entstanden Vorlagen für Thesenblätter der jesuitischen Universitäten in Wien, Graz, Linz, Olmütz, Prag und auch Dillingen.¹⁶ Für einen Beitrag zu einem in Augsburg bzw. Dillingen verlegten und an der Dillinger Universität entstandenen Buch empfahl sich Bergmüller als aufstrebender lokaler Künstler, der bereits mehrfach für Kupferstecher gearbeitet hatte und sich überregionale Kontakte zu Jesuitenkollegien aufgebaut hatte, somit in mehrfacher Hinsicht. In zeitlicher Nachbarschaft der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* scheint Bergmüller den fürstbischöflichen Würdenträger auch gemalt zu haben, denn ein Schabkunstblatt von Gottlieb Heiss nach diesem Gemälde¹⁷ ist einer Freiburger juristischen Dissertation des Jahres 1719 beigegeben, wodurch sich 1719 als *Terminus ante quem* für das Gemälde bestimmen lässt.¹⁸ Dass Bergmüllers künstlerischer Werdegang in den Jahren vor Augsburg mehrfach mit den Wittelsbachern verflochten war, wird für die *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* weniger eine Rolle gespielt haben, doch seien diese Verflechtungen immerhin erwähnt: Bergmüller verdankte nämlich dem in seiner Geburtsstadt Türkheim residierenden Regenten der Grafschaft Türkheim-Schwabegg, dem Herzog Maximilian Philipp von Bayern, einem Bruder des bayerischen Kurfürsten Ferdinand Maria, eine Lehre bei Johann Andreas Wolff in München (1702 – 1708) und wohl auch die Vermittlung der ersten Freskoaufträge; wichtiger als die Kreuzpullacher Malereien im Auftrag des Hofmarksherrn Petrus von Lehner, einem Rat-, Rent- und Zahlmeister bei Herzog Maximilian Philipp, ist dabei im vorliegenden Fall die Ausmalung der Hospitalkirche St. Hubertus in Düsseldorf für den wittelsbachischen Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, einen Bruder Alexander Sigismunds, der zur Zeit der Entstehung der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* allerdings bereits verstorben war.

Während Johann Georg Bergmüllers Laufbahn insbesondere als Freskant im Jahr der Publikation dieses Buches sich erst in ihrem Anfangsstadium befand, hatte der zweite als Entwurfszeichner für das Buch verbürgte Künstler, der vorhergehenden

¹² Karin Friedlmaier: *Johann Georg Bergmüller : Das druckgraphische Werk*, München, Universität, Dissertation, 1996, zugleich: Marburg 1998 (*Edition Wissenschaft / Reihe Kunstgeschichte*; 10).

¹³ So die griffige Formulierung im Titel einer neueren Aufsatzsammlung zum Thema: *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, hrsg. von John Roger Paas, Augsburg 2001 (*Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen*; 21).

¹⁴ *Marianisches erstes Jubeljahr von der löblichen Congregation Unser Lieben Frauen Himmelfahrt der Herren Burger zu Augspurg und von der löblichen Congregation Mariae-Reinigung ... beschlossen und durch folgende Freuden-Octav ... feyerlich begangen, auch von 8 ... Lob- und Ehren-Predigen gezieret*, Augsburg 1715; Joseph Neumayr: *Hortus Rosario-Marianus Das ist: Marianischer Rosengarten In welchem Nach dem Evangelischen Text Eines jedwederen Sonntags durch das gantze Jahr, Wie auch An denen vornehmeren Unser Lieben Frauen Festen eine geistliche Rosen abzubrechen ... In formierten Predigen ... zusammen gepflanzet, und getragen*, Eichstätt 1715; *Das Frolockende Augspurg, Wie solches wegen der höchst-beglückten Geburt deß ... Ertz-Hertzogen und Printzen von Asturien Leopoldi II. Seine allerunterthänigste Freude den 17. May 1716 durch verschiedene Illuminationes dargestellet hat*, Augsburg, 1716; vgl. Friedlmaier (wie Anm. 12), Katalog D1 – D3.

¹⁵ Karin Friedlmaier: „Materialien zu einem katholisch/evangelischen Entwerfer-Stecker-Team : Johann Georg Bergmüller (1688 – 1762) und Jacob Andreas Fridrich d. Ä. (1684 – 1751)“. In: *Augsburg, die Bilderfabrik Europas* (wie Anm. 13), S. 99 – 108.

¹⁶ Sammelthesenblatt mit Darstellung der Vermählung Mariens für eine Disputation der Universität Dillingen am 13.07.1717; vgl. Friedlmaier (wie Anm. 12), Katalog D24.

¹⁷ Vgl. Friedlmaier (wie Anm. 12), Katalog D 295.

¹⁸ Franz Joseph Michael Einhorn: *Rota Judiciaria*, vgl. Schmid (wie Anm. 12), S. 207 ff.

Generation angehörend, zu diesem Zeitpunkt seine wesentlichen Leistungen bereits vollbracht. Der von München aus tätige Melchior Steidl (1657 Innsbruck – 1727 München), mit dessen Namen die Tafeln zu den Kapiteln [10] (Prinz Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach) und [11] (Prinz Ferdinand Maria von Bayern) bezeichnet sind,¹⁹ schuf in diesen Jahren seine letzten Freskenzyklen,²⁰ die an Umfang und Bedeutung nicht mehr an seine früheren Pionierleistungen heranreichen. Zwar hatte Steidl um die Jahrhundertwende in Augsburg zwei Räume im Haus des Kupferstechers Elias Heiss (dem heutigen Maximilianmuseum) ausgemalt und sich wenige Jahre vor den *Höchsten Welt- und Krieges-Häuptern* durch die Fresken der Kollegiatstiftskirche St. Moritz (ca. 1715) in der Stadt in Erinnerung gebracht, doch erklärt dies kaum befriedigend, warum Steidl anlässlich dieses Buches überraschend und nach bisherigem Wissensstand einmalig als Vorlagenzeichner für Augsburger Druckgraphik auftritt,²¹ für deren Entwürfe an sich genügend einheimische Kapazität zur Verfügung stand. Auch lassen sich keine engeren Beziehungen Steidls zu jesuitischen Auftraggebern nachweisen; und schließlich wird man sich auch nicht mit dem Hinweis zufriedengeben, dass Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, ein Bruder Alexander Sigismunds, als Fürstpropst von Ellwangen Steidl mit den Fresken der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg (1711/12) beauftragt hatte und dass er außerdem Hochmeister des Deutschen Ordens war, für dessen Kommende Blumenthal Steidl dann 1720 seine spätesten bislang nachgewiesenen Fresken malte. Während die näheren Umstände der Beteiligung Steidls an den *Höchsten Welt- und Krieges-Häuptern* also vorläufig unklar bleiben müssen, wird man nicht lange rätseln müssen, wenn man von den mit Steidls Namen bezeichneten Kupferstichen zum letzten, nur den Stecher nennenden Kupferstich des Buches weiterblättert („Pax triumphans“) und sich fragt, wem in diesem Fall die Vorlage zu verdanken ist: In den gedrängten, dynamisch durchpulsten Bildanlagen mit den füllig gerundeten Figuren kommt unübersehbar ein ähnliches künstlerisches Temperament wie in den beiden vorhergehenden Stichen zum Ausdruck, so dass auch die Vorlage zum „triumphierenden Frieden“ eindeutig Steidl zugewiesen werden kann.

Es bliebe nun noch zu klären, wer die Vorlagen für die ebenfalls nur mit dem Namen des Stechers bezeichneten Tafeln zu den Kapiteln [1] – [8] geliefert hat. Steidls Handschrift lässt sich in diesen gegenüber seinen Erfindungen wesentlich weniger schwungvollen Kompositionen mit den mitunter auch ein wenig steif oder sogar hölzern agierenden Figuren sicher nicht erkennen; mit Bergmüller wären diese Eigenheiten noch eher vereinbar. Dass sein Name auf den Tafeln fehlt, muss nicht zwangsläufig gegen seine Autorschaft sprechen (auch Steidl wird auf dem sicher auf ihn zurückgehenden Kupferstich zum letzten Kapitel nicht noch einmal genannt), doch wird man auch die – vielleicht vom Zeitdruck diktierte – Beteiligung eines dritten

¹⁹ Zu Steidl allgemein siehe Viktoria Meinecke: *Die Fresken des Melchior Steidl*, München, Universität, Dissertation, 1971; Josef Straßer: *Melchior Steidl : (1657 - 1727) ; die Zeichnungen*, Salzburg 1999 (*Schriften des Salzburger Barockmuseums*; 23) [Katalog zur Ausstellung des Salzburger Barockmuseums].

²⁰ 1717 Babenhausen, 1719 Waidhofen, 1720 Blumenthal

²¹ „Bemerkenswert ist eine Reihe kleinformatiger Zeichnungen ..., bei denen man an Entwürfe für Kupferstiche oder Radierungen denken könnte. Zwar lassen sich damit keine ausgeführten Druckgraphiken verbinden, aber immerhin hat Steidl für zwei von Jacob Andreas Fridrich gestochene Illustrationen der „Höchsten Welt- und Krieges-Häupter“ von 1718 die Vorlagen geliefert.“ (Straßer, wie Anm. 19, S. 22) Gertrude Aurenhammer (*Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*, Wien 1958) nennt im Katalogteil (I 11, S. 130) folgende Zeichnung: „Trophäenaufbau. Vorzeichnung für den Stich von Jacob Andreas Friedrich in ‚Höchste Welt- und Krieges-Häupter usw.‘, Augsburg 1718. Feder in Tusche, laviert, 265 : 163, ehem. München, Privatsammlung.“ Meinecke (wie Anm. 19) führt das Blatt mit der Standortangabe Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv.-Nr. 6643, als fragliche bzw. falsche Zuschreibung als Kat. II, 01: „Das Blatt ist, entgegen Aurenhammer, nicht gesichert, da es, wie auch der ausgeführte Stich, keinen Autor nennt.“

entwerfenden Künstlers nicht ausschließen, wenngleich man in einem solchen Fall vielleicht erwarten würde, dass dieser dritte Namen nicht gänzlich unerwähnt bleibt. Zwar begegnet man häufig durchaus qualitativvoller Augsburger Druckgraphik des 18. Jahrhunderts, die keine Aussage zum Entwerfer der Vorlage macht, aber da im vorliegenden Fall die Vorlagenzeichner Bergmüller und Steidl mit Namen berücksichtigt werden, bedürfte es besonderer Erklärung, warum dann ein dritter Vorlagenzeichner anonym bleibt.

In Betracht ziehen sollte man auf jeden Fall, dass sich Jacob Andreas Fridrich selbst als Entwerfer betätigt und dann – warum auch immer – darauf verzichtet hat, seinem Namenszug ein darauf hinweisendes „delineavit“ oder „invenit“ hinzuzufügen. Die Personalunion von Entwerfer und Kupferstecher entspricht zwar nicht unbedingt der Norm, lässt sich aber immer wieder nachweisen, auch für Fridrich: So hat er das Gesangbuch *Glaubiger Kinder Gottes Englische Sing-Schule*²² mit einem Frontispiz sowie zahlreichen qualitativvollen Vignetten ausgestattet und auf dem Frontispiz explizit vermerkt „Jacob Andreas Fridrich Invent. et Sculpt. Aug. Vind.“ Auch wenn das Oktavformat dieses Frontispizes den Vergleich mit den Kupferstichen der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* etwas erschwert, so glaubt man auf ihm doch Eigenheiten zu beobachten, die sich mit den Kupferstichen ohne Erfindervermerk in dem wenig später erschienen Buch gut vereinbaren ließen: die schlanken Figuren mit den eher steifen, kantig gebrochenen Gewändern etwa oder die Art, wie die musizierenden Engel zu einem ausgesprochen symmetrischen, nicht sonderlich inspirierten Ensemble zusammengesetzt sind. Schließlich sollte man, wenn man über die Vorlagen zu den Stichen der Kapiteln [1] – [8] der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* spekuliert, noch die Möglichkeit erwägen, dass mehrere Hände daran beteiligt waren, von denen dann eine wiederum Bergmüller oder Fridrich gehören könnte. So erscheinen etwa die Gewänder der das Papstporträt flankierenden Engel auf dem Stich zu Kapitel [1] weicher und fülliger als die scharfkantigeren Stoffe der Stiche zu den Kapiteln [2] – [8] (ein Hinweis auf Bergmüller?); und Friedlmaier will aus der Gruppe dieser Stiche den Stich mit dem portugiesischen Prinzen aussondern und aufgrund der „Kompositionsprinzipien“ und „Figurentypen“ für Bergmüller beanspruchen, was allerdings nur bedingt nachvollziehbar ist.²³

Nicht vergessen werden sollte, dass neben den Zeichnern der Vorlagen und dem ausführenden Kupferstecher eine weitere Person einen wichtigen Beitrag zum Erscheinungsbild der Kupferstiche geleistet hat, nämlich derjenige, der das inhaltliche Konzept erstellt hat und der mit dem Verfasser des Textes identisch sein könnte. Zwar gehören eine ganze Reihe von Elementen der bildlichen Darstellung zum Standardrepertoire visueller Heldenverherrlichung, bei dessen Einsatz ein gut ausgebildeter Künstler wohl keine Hilfestellung benötigte (z. B. Herkules, Minerva / Pallas Athene, Fama mit der Posaune); trotzdem ist davon auszugehen, dass den Entwerfern ein detailliert ausgearbeitetes Konzept vorgelegt wurde, denn insgesamt sind die Darstellungen sehr komplex und korrespondieren immer wieder eng mit den Texten, auch wenn diese Texte keine vollständige oder gar systematische Beschreibung der Kupferstich enthalten.

Wahrscheinlich ist der Konzeptor auch für das Erscheinungsbild der Serie als Ganzes mitverantwortlich, dafür, dass die Stiche durch zahlreiche strukturelle Gemeinsamkeiten miteinander verbunden sind. (Die Anordnung der kleinen Abbildungen

²² Johann Dietrich Herrichen: *Glaubiger Kinder Gottes Englische Sing-Schule hier auf Erden / Gott zu Lobe / Dem Nächsten zur Erbauung, und sich selbst im Herrn zu erfreuen*, Ulm 1717.

²³ Friedlmaier (wie Anm. 12), Katalog D5: „Der Vorlagenzeichner ist zwar in der Radierung nicht genannt. Kompositionsprinzipien, Figurentypen und nicht zuletzt die Kenntnis der häufigen Zusammenarbeit zwischen Fridrich und Bergmüller lassen vermuten, daß Bergmüller hierbei die Vorlage gezeichnet hat“; ähnlich Friedlmaier (wie Anm. 15), S.102.

folgt nicht der Reihenfolge im Buch, sondern soll in erster Linie diese Gemeinsamkeiten verdeutlichen.) Nach demselben Grundmuster sind insbesondere die acht Tafeln gestaltet, die den jeweils einem einzigen „Welt- und-Krieges-Haupt“ gewidmeten Kapiteln beigegeben sind. Jede dieser Tafeln zeigt einen zu Ehren der betreffenden Person errichteten mehrgeschoßigen denkmalartigen Aufbau, dessen architektonische Grundstruktur je nach Kupferstich bald mehr, bald weniger klar hervortritt. Im Obergeschoß dieses Denkmals wird jeweils die Person in effigie durch ihr Haupt (vgl. den Buchtitel) vergegenwärtigt, zumeist durch ein ovales Porträt, das als Gemälde in das Denkmal integriert zu denken ist, in einem Fall (Eugen von Savoyen, [3]) durch eine Büste als einen plastischen Bestandteil des Denkmals. Das Untergeschoß wird stets für Historienbilder genutzt, in denen die betreffende Person eine Rolle spielt und die wie die Porträts als gemalte ‚Bilder im Bild‘ gestaltet sind, gemalt entweder direkt auf den mensaartigen Sockel oder auf eine dort befestigte Leinwand oder auf eine dem Sockel vorgeblendete Kartusche;²⁴ auf einer Tafel (Eugen von Savoyen, [3]) dienen auch Fahnentücher als Bilduntergrund. Es ist stets mindestens ein solches Historienbild vorhanden; mehrmals werden Ensembles aus einer großformatigen Hauptszene und mehreren kleinen Begleitszenen geboten. Umgeben werden diese aus Porträt und Historienbild(ern) zusammengesetzten ideellen Zentren der Denkmäler jeweils von Figuren (häufig Personifikationen) und stilllebenartig gruppierten Objekten (besonders Waffen und Kriegstrophäen) in von Kupferstich zu Kupferstich unterschiedlicher Anordnung, wobei diese Elemente entweder als plastischer Schmuck des Denkmals gedeutet werden können oder als innerhalb des Bildraumes real vorhandene Personen bzw. Gegenstände, als szenischer Kontext eines Kunstwerks gewissermaßen. Bei den zu Seiten des Historienbildes auf Sockeln positionierten Figuren der Pallas Sagata und der Pallas Togata auf Kupferstich [5] (Karl Albrecht von Bayern) wird man z. B. eher an Skulpturen denken, bei der dem Denkmal vorgelagerten und mit ihm nur noch gestisch verbundenen, sich also stark verselbstständigenden Figurengruppe auf Kupferstich [6] (Manuel Joseph von Portugal) dagegen an innerhalb der fiktiven Bildwelt reale Personen; doch besteht gerade in diesen Unschärfen bzw. Doppeldeutigkeiten im Hinblick auf die Seinsebene des Dargestellten ein gewisser ästhetischer Reiz der Kupferstiche. Wenig Beachtung wird dem räumlichen Umfeld geschenkt, in dem die Denkmäler platziert sind, was nicht zuletzt daran liegt, dass sie in bildfüllender Nahsicht gegeben sind. Nicht von ihnen beanspruchte Flächen sind häufig neutral durch Parallel- bzw. Kreuzlagen gestaltet; allerdings wird mitunter (Kaiser Karl VI, [2]; Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach, [9]) durch Wolkenformationen eine Aufstellung im Freien angedeutet und suggerieren die Säule und die Vorhangdraperie links auf Kupferstich [3] (Prinz Eugen) einen Innenraum. Die unterschiedliche Ausformung der eben beschriebenen Grundstruktur auf den acht Kupferstichen führt zu Ergebnissen, die man in unterschiedlichem Maße als gelungen betrachten wird. Vier der Kupferstiche (Clemens XI. [1]; Prinz Karl Alexander von Württemberg, [4], Karl Albrecht von Bayern, [5]; Manuel Joseph von Portugal [6]) zeigen zweigeschoßige Anlagen, bei denen der Sockel mit den vorgelagerten figuralen bzw. gegenständlichen Ensembles und der darüber errichtete Aufbau jeweils etwa die Hälfte des Bildfeldes einnehmen, was dann aufgrund der Ausnutzung der Bildbreite dazu führt, dass das den Sockel abschließende Gesims das Bildfeld in zwei annähernd gleichgewichtige Teile zerfallen lässt und spannungsarme Bildanlagen erzeugt. Besonders stark ausgeprägt sind dieser wenig glückliche Trenneffekt

²⁴ Es wurde auch vorgeschlagen, die Historienbilder als Reliefs zu verstehen, doch werden zumindest keine spezifischen künstlerischen Gestaltungsmittel eingesetzt, um sie als Imitationen von Reliefs erscheinen zu lassen. Vgl. *Kurfürst Max Emanuel : Bayern und Europa um 1700*, München 1976 [Aufsatzband und Katalog zur Ausstellung im Alten und Neuen Schloss Schleißheim], Bd. 2; Kat.-Nr. 515, S. 230; Kat.-Nr. 514, S. 229 f.



[1] Papst Clemens XI.



[4] Prinz Karl Alexander von Württemberg



[5] Prinz Karl Albrecht von Bayern



[6] Prinz Manuel Joseph von Portugal

des Gesimses und seine Folgen auf Kupferstich [1] (Clemens XI.), auf der die Zweiteilung dadurch befördert wird, dass das Untergeschoß ganz vom großformatigen Rechteck der Historienszene dominiert wird. Auf Kupferstich [4] (Karl Alexander von Württemberg) wird die Zweiteilung immerhin dadurch überspielt, dass die Sockelzone in zwei unterschiedlich gestaltete Streifen mit historischen Szenen untergliedert ist (unten: friesartiges Rechteck; oben: zwei ornamental gerahmte ovale Kartuschen); auf den Kupferstiche [5] (Karl Albrecht von Bayern) und [6] (Manuel Joseph von Portugal) ragen dann, wenn auch nicht allzu bildwirksam, Figuren der unteren Zone über das Gesims in die obere Zone und sorgen daneben durch ihre Gestik für kompositionelle Bezüge zwischen den beiden Zonen. Wesentlich befriedigender erscheint eine dreigeschoßige Anlage, wie sie auf Kupferstich [3] (Eugen von Savoyen) verwendet wird, wo über dem Sockel mit der querrechteckigen Historienszene eine mittlere Zone mit weiteren Historienszenen auf Fahnen und Kartuschen angeordnet ist und darüber als Bekrönung die von zwei Figuren flankierte Büste des Gefeierten; auf Kupferstich [2] (Karl VI.) ist die Dreigeschoßigkeit nicht ungeschickt mit einer pyramidalen Struktur verbunden, die von der Basis der fast die ganze Bildbreite beanspruchenden Historienkartusche über die Diagonalen der sitzenden Personifikationen zur Spitze der Kaiserkrone führt.

Während das Prinzip horizontaler Schichtung auf diesen beiden Kupferstichen noch klar und zumindest im untersten Bilddrittel fast überdeutlich erkennbar bleibt, wird es auf den beiden Kupferstichen [9] (Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach) und [10] (Ferdinand Maria von Bayern), von ihrer Grundanlage her ebenfalls dreigeschoßig, souverän überspielt, und zwar dadurch, dass die seitlich angeordneten und dicht gedrängten Figuren, Tiere und Gegenstände einen äußerst dynamischen vertikalen Fluss erzeugen, der alle übereinandergelagerten Ebenen miteinander verklammert. Gegenüber diesen beiden für Melchior Steidl gesicherten Kompositionen, insbesondere gegenüber dem in kreisende Bewegung versetzten Ensemble um Ferdinand Maria mit den komplizierten Drehungen und Verkeilungen der Körper, wirken die anderen bisher betrachteten Anlagen befangen und geradezu ängstlich; und auch unter den vier noch verbleibenden Kupferstichen, die von dem bisher beobachteten Denkmalschema abweichen, ragt die Melchior Steidl zuzuschreibende Erfindung für den „triumphierenden Frieden“ auf Kupferstich [11] als besonders effektvolle und geschickt die horizontalen Schichtungen überspielende Lösung hervor.

Was die Grundstruktur dieses Kupferstichs angeht, so unterscheidet sie sich von den acht eben analysierten eigentlich nur dadurch, dass den Fokus der Zone oberhalb des Sockelaufbaus mit der Historienszene nun nicht mehr ein Porträt bzw. eine Büste bildet, sondern die Personifikation des im Titel des zugehörigen Kapitels genannten „triumphierenden Friedens“, die auf derselben Realitätsebene wie die sie umgebenden Figuren und Gegenstände angesiedelt ist. Das gemalte Porträt als Gestaltungselement kehrt zwar ebenfalls wieder, sogar in Doppelung, doch sind diese Porträts nun kleiner gehalten und aus dem Bildzentrum an den Rand gerückt; auch darin spiegelt sich der Umstand, dass das letzte Kapitel nicht in gleichem Maße personen-zentriert ist wie die vorhergehenden. Auffällig am Kupferstich des „triumphierenden Friedens“ ist außerdem, dass der Sockel relativ weit nach hinten in den Bildraum versetzt ist und dadurch eine geräumige Vorderbühne für die flankierenden Personifikationen der unteren Zone und die am Boden aufgehäuften Kriegstrophäen entsteht; Ähnliches ließ sich bereits auf Kupferstich [6] (Manuel Joseph von Portugal) beobachten. Was auf derartigen tiefen Vorderbühnen angesiedelt ist, neigt dazu, sich aus dem Verband des Denkmals zu lösen; d. h., es wird nicht mehr als skulpturaler Bestandteil des Denkmals selbst aufgefasst, sondern als dessen aus realen Gegenständen und Figuren bestehender szenischer Kontext. Beim „triumphierenden Frieden“ ist darüber hinaus zu fragen, ob man außerhalb des Kontexts der Illustrati



[2] Kaiser Karl VI.



[3] Prinz Eugen von Savoyen



[9] Prinz Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach



[10] Prinz Ferdinand Maria von Bayern

onsserie überhaupt noch ein Denkmal assoziieren würde und den Sockel mit den zu dem prachtvollen Sessel empor führenden Stufen und dem hinterfangenden Vorhang nicht vielmehr als Thronarchitektur ansprechen würde.

Von den nunmehr noch verbleibenden drei Kupferstichen zeigen die beiden, die den jeweils einer Gruppe von Offizieren gewidmeten Kapiteln [7] und [8] beigegeben sind, wiederum eindeutig als solche erkennbare Denkmäler, die nun freilich ganz anders gestaltet sind. Hier erhebt sich jeweils über einem bis auf eine Inschrift schmucklosen und auf Historienbilder verzichtenden Sockel ein zweigeschoßiges Arrangement aus Kartuschen, die nicht die Porträts, sondern lediglich die Namen der Gefeierten aufweisen; als Bekrönung dient einmal ein Stillleben aus Kriegstrophäen, das andere Mal ein sich aus dem Feuer erhebender Phönix. Diese Denkmäler sind weiter in den Bildmittelgrund gerückt und beanspruchen weniger Bildfläche als die Denkmäler der anderen Stiche; entsprechend mehr Platz bleibt für Figuren und Kriegstrophäen, deren Anordnung auf den beiden Kupferstichen zwar nicht identisch ist, aber doch strukturelle Gemeinsamkeiten aufweist (Gruppe aus einer aufrechten und mehreren liegenden Figuren im Vordergrund; flankierende Figuren zu Seiten des Sockels; Fahnenreihen im Hintergrund; kartuschenhaltende Engel in den oberen Bildecken). Figuren und Gegenstände können wieder entweder als skulpturale Bestandteile des Denkmals oder als dessen realer szenischer Kontext interpretiert werden können, wobei die skulpturale Interpretation zumindest bei den Engeln im oberen Bild Drittel versagen dürfte, da diese offenbar auf Wolkenformationen des freien Himmels platziert sind.

Der letzte verbleibende Kupferstich, der „Dedicatio“ zugehörig und Fürstbischof Alexander Sigismund gewidmet, verwendet zwar wieder ein gemaltes Porträt, ein Bild im Bild, als gedankliches und kompositionelles Zentrum, doch hat er ansonsten wenig gemeinsam mit den anderen ein solches Porträt integrierenden Stichen. Das Porträt auf dem Stich der „Dedicatio“ ist nämlich nicht in eine (mehr oder weniger statische) Denkmal- bzw. Thronarchitektur eingebaut, sondern fungiert als wichtigstes Requisit in einer szenischen Handlung mit allegorischem Personal, die sich vor einer Loggia mit Ausblick auf den Augsburger Dom abspielt und derart folienartig flach gehalten ist, dass sie kaum mit dem Raum hinter ihr interagiert.

Ehe nun die nähere Erläuterung der einzelnen Kupferstiche anzugehen ist, muss auf den bemerkenswerten Umstand hingewiesen werden, dass die gesamte Illustrationsserie 1719, also etwa ein Jahr nach Erscheinen der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter*, nochmals Verwendung fand, und zwar in einer ebenfalls von Johann Caspar Bencard verlegten theologischen Dissertation. Diese Dissertaion war Grundlage einer im August 1719 abgehaltenen Disputation, bei der der Dillinger Professor Johann Evangelist Rassler²⁵ als Präses fungierte (der damit vermutlich als Verfasser des Textes angesprochen werden kann) und als Defendenten der als Priester bezeichnete Joseph Vinzenz Holland und der als Zögling des päpstlichen Alumnats „Decanus“ bezeichnete Jacob Löffler auftraten. Der mehrgliedrige Titel der Dissertation lautet *Pallas sagata et togata Hungariae servatrix, serviae Liberatrix, sive concordia praedeterminantionis physicae vere thomisticae cum libertate*; wobei das eigentliche Thema der Abhandlung in dem auf das „sive“ folgenden Alternativtitel angegeben wird: Es geht darum, wie die bei Thomas von Aquin formulierte Idee von der Vorherbestimmung des Menschen durch Gott mit dem freien menschlichen Willen in Einklang gebracht werden kann. Der zuerst genannte Titel bedient sich zunächst des Topos von den beiden gegensätzlichen bzw. komplementären Ausprä

²⁵ Die Titelseite nennt Löffler „SS. D. N. Clementis XI. Alumn[us]“. Das päpstliche Alumnat an der Universität Dillingen war 1584/85 durch päpstliche Bulle eingerichtet worden und diente der Ausbildung von Priestern für den oberdeutschen Raum. Thomas Specht: *Geschichte der ehemaligen Universität Dillingen (1549 – 1804) und der mit ihr verbundenen Lehranstalten*, Freiburg 1902, S. 425 ff.



[11] Der triumphierende Frieden



[Dedicatio] Fürstbischof Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg



[7] J. B. S. Graf Pálffy von Erdöd [u.a.]



[8] Maximilian Ludwig Graf Regal [u.a.]

gungen der Pallas Athene, der den Kriegsmantel (Sagum) tragenden Pallas als Schutzherrin des Krieges und der das Friedensgewand (Toga) tragenden Pallas als Schutzherrin der Künste und Wissenschaften; angefügt sind zwei konkrete Rollen der kriegerischen Pallas im jüngst vergangenen Türkenkrieg: Retterin Ungarns („Hungariae servatrix“) und Befreierin Serbiens („Serviae Liberatrix“). Wie dieser Pallas-Titel zu verstehen ist, erläutert das „Praeloquium“ der Dissertation: Im eben erst zu Ende gegangenen Türkenkrieg, so der Verfasser, hat die Pallas sagata Ungarn gerettet und Serbien befreit („sagata quidem Pallas & Hungariam serva[ve]rit, & Serviam libera[ve]rit“); die vorliegende Dissertation aus dem Bereich akademischer Gelehrsamkeit gehört im Gegensatz dazu auf das Gebiet der Pallas togata. Doch können die beiden Rollen der Pallas als Allegorien für die theologischen Positionen der Dissertation gelten: Pallas sagata als Retterin Ungarns, das das Kreuz und damit ein göttliches Symbol im Wappen führt, steht dann für das Eintreten der Dissertation für die göttliche Vorherbestimmung menschlichen Handelns; der Pallas sagata als Befreierin Serbiens entspricht das gleichzeitige Eintreten der Dissertation für die Freiheit des menschlichen Willens.²⁶

Diese etwas forcierte Verschränkung von Zeitgeschichte und Theologie sollte wohl in erster Linie als Anknüpfungspunkt dienen, über den sich die Einfügung der Kupferstiche aus den *Höchsten Welt- und Krieges-Häuptern* in die Dissertation rechtfertigen ließ. Auf diese Weise konnte die Dissertation einerseits ungewöhnlich prächtig ausgestattet werden (u. a. mit bildlichen Huldigungen an den Fürstbischof Alexander Sigismund, unter dessen Patronat die Disputation stattfand, und an den Papst, den Wohltäter eines der Defendenten), während sich andererseits der Aufwand in Grenzen hielt, da die Kupferplatten ja bereits vorlagen. Neu verfasst wurden allerdings jeweils ca. zweiseitige lateinische Lobreden, teils in Vers, teils in Prosa, als spezielle Begleittexte zu den Kupferstichen. Zwar nimmt das „Praeloquium“ eine weitere ansatzweise Einbindung der Kupferstiche in den theologischen Kontext vor, indem darauf hingewiesen wird, wie den zwölf Kupferstichen zwölf im Text behandelte Theologen entsprächen, die in ihren Schriften für die allegorisch verstandene „Rettung Ungarns“ bzw. „Befreiung Serbiens“ eingetreten seien; doch erfolgt im Text der Dissertation keine weitere Ausarbeitung dieser pauschalen Parallele. Der letzte Absatz des „Praeloquiums“ räumt denn auch ein, dass die Kupferstiche und die ihnen beigegebenen Texte nur in lockerem Zusammenhang mit dem theologischen Haupttext stehen: Sie werden mit theatralischen Interludien verglichen, die den Fortgang der eigentlichen Dramenhandlung nicht tangieren, als Erholungspausen bzw. Momente der Abwechslung bezeichnet, letztlich sogar als nicht der Dissertation zugehörig („non partes operis“).²⁷ Wenn im Folgenden noch gelegentlich von der *Pallas sagata et togata* zu sprechen sein wird, so deshalb, weil die dortigen lateinischen Lobreden zu den Kupferstichen gelegentlich einen Aspekt der bildlichen Darstellung kommentieren, der im Text der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* unerwähnt bleibt; sofern die lateinischen Lobreden nichts Ergänzendes zum Bildverständnis beitragen, werden sie hier nicht näher analysiert. Als besonders interessant werden sich die neuen Verse zum Kupferstich mit Karl Albrecht von Bayern erweisen, auf dem die beiden Pallas-Figuren auch bildlich dargestellt sind; möglicherweise ging von diesem Kupferstich die unmittelbare Anregung für den Titel der Dissertation aus.

²⁶ „Hungaria in scuto ... fert Crucem ... Praesens igitur Lucubratione ex mente Angelici Praemotionem Physicam docet, sed Indifferentem. Dum Praemotionem docet, servat Jura Die & quando Crux est symbolum Deitatis, servat Crucem, servat Hungariam. Dum Praemotionem docet esse Indifferentem, servat arbitrij creati Libertatem, ... Serviam liberat.“ (S. 1)

²⁷ „Heroum elogia & Iconismi eo ferè pacto faciunt ad Disputationem hanc Theologicam, quo Interludia faciunt ad Tragoediam; quae ... fabulae seriem nec turbant, nec promovent. Intervalla sunt respirationis, non parte Operis. Itaque & iconismos, qualiacunque taediorum remedia, ut res & concinnitas feret, interponemus.“ (S. 3)

III. Die einzelnen Kupferstiche

Fürstbischof Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg

Kupferstich zur „Dedicatio“

Benennung auf dem Schriftband oberhalb des Porträts: „Alex[ander] Sigis[mund] Episc[opus] Aug[ustanus] Com[es] Pal[atinus]“

bezeichnet: „Ioh. Georg Berckhmüller delin.“; „Iac. Andr. Fridrich sc. Aug. Vind.“

Den Mittelpunkt der Tafel bildet das ovale Porträt des Fürstbischofs, das von drei Putten getragen wird, die zugleich Bischofsstab und Mitra vorweisen. Darüber lagert auf Wolken die Personifikation der göttlichen Vorsehung, der zum Zeichen dafür, dass sie die Welt beherrscht, eine Weltkugel und ein Szepter beigegeben sind. Üblicherweise schwebt über dem Zepter das Dreifaltigkeitssymbol mit dem Auge Gottes, doch wurde dieses letztere Element im vorliegenden Fall getrennt vom Szepter über dem Kopf der Personifikation platziert, so dass das Auge Gottes geradezu als Applikation des diademartigen Kopfschmuckes gelten könnte. Diese Variation der ikonographischen Tradition erlaubt es, dass die göttliche Vorsehung mit dem Zepter nach unten auf das Porträt deutet, wodurch ausgedrückt wird, dass das Porträt auf ihre Weisung hin von den Putti der stehenden Frauengestalt entgegengetragen wird, die am Schmuck ihres Mantels als Personifikation des Bistums (wohl auch des Hochstifts) Augsburg erkennbar ist: Die gestickte Zierborte zeigt dort, wo sie im Brustbereich von der Schließe zusammengehalten wird, die beiden Schutzheiligen des Bistums, links den heiligen Bischof Ulrich (der ihm als Attribut beigegebene Fisch nur andeutungsweise erkennbar) und rechts die an einen Baumstamm gefesselte und von Flammen umgebene heilige Märtyrerin Afra; die Schließe selbst schmückt eine Büste der Gottesmutter, der Patronin des Augsburger Doms.

Dass es sich hier um eine Allegorie darauf handelt, wie die Wege der göttlichen Vorsehung Alexander Sigismund nach Jahren der Entmachtung zurück in seine Ämter führen, wird durch den Bibelvers bestätigt, der auf dem um das Zepter gewundenen Schriftband zitiert und auf diese Weise der göttlichen Vorsehung in den Mund gelegt wird: „Ego ducam et reduca[m] Eu[m] ad Te. Tob.5“ – ‚Ich werde ihn [den Bischof] führen und dir [der Bistumspersonifikation] wieder zuführen.‘ (Tobit 5, 15 [Vulgata])²⁸ Der als Bildunterschrift gewählte Bibelvers ist demgegenüber als von der Bistumspersonifikation gesprochen zu denken: „Gaudebit tecum cor meum. Prov. c.23“ (Buch der Sprichwörter 23, 15) – ‚Mein Herz wird sich mit dir [mit dem Bischof oder mit der göttlichen Vorsehung] darüber freuen.‘ Die Palmzweige links neben der Mitra, die als ornamentaler Auswuchs des Porträtrahmens erscheinen, sind möglicherweise als weiteres Symbol des bischöflichen Triumphes zu verstehen.

In der loggiaartigen Halle, die sich hinter dem allegorischen Vorgang öffnet, steht bereits der mit seinem Wappen geschmückte bischöfliche Thron für Alexander Sigismund bereit; links außen zwei weitere Hinweise auf die lokale Verankerung des Geschehens, in der Dreidimensionalität des Bildraumes weit voneinander entfernt, in der Fläche jedoch unmittelbar aneinandergerückt: der Pyramide aus dem Augsburger

²⁸ Es handelt sich um die Worte des Engels an Tobit, nachdem dieser ihm seinen Sohn Tobias für eine Reise anvertraut hat. Der ursprüngliche biblische Kontext spielt, wie häufig bei derartigen Zitaten, keine größere Rolle.



[Dedicatio] Fürstbischof Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg

Stadtwappen²⁹ sowie der Ausblick auf den Ostchor und das Turmpaar des Augsburger Doms, wobei sich, entgegen den tatsächlichen geographischen Gegebenheiten, unmittelbar hinter dem Dom ein Berg zu erheben scheint.³⁰

[1] *Papst Clemens XI.*

Kupferstich zu Kapitel [1]: „Clemens XI. Römischer Pabst / Ein Zerstörer der Türckischen Anschläg.“

Benennung im Kupferstich auf dem Schriftband unterhalb des Wappens: „Clemens XI. P[ontifex] M[aximus“; auf dem Gesims darunter: „Consilii Turcici Dissipator“³¹ bezeichnet: „Iacob Andreas Fridrich sculpsit Aug. Vind.“

Das erste Kapitel ist Papst Clemens XI. zugeordnet, der nach dem türkischen Angriff auf die Peloponnes sich an den Anstrengungen beteiligte, um eine schlagkräftige Allianz gegen die Türken zustandezubringen. Eine für die Interpretation des Kupferstichs besonders wichtige Initiative bestand darin, „durch eyffrig-brinnende Brieff / durch nachtruckliche Gesandtschaften / durch alle nur mögliche Weiß Spanien / Portugal / Maltha, absonderlich Ihro Majestät den Kayser so lange zubestreiten / biß endlich / dises grosse Welt-Haubt sich ergeben / und den 3. April 1716. in eine so genannte Off- und Defensiv-Alliantz wider die Türcken sich eingelassen.“ (S. 5) Diese diplomatischen Bemühungen werden allegorisch dargestellt, indem von dem von der Tiara und den Petruschlüsseln bekrönten Porträt des Papstes aus Engel mit Briefen, die den Aufschriften zufolge für Venedig, Malta, Lissabonn und Wien bestimmt sind, in verschiedene Richtungen davon streben. Unterhalb der Engel, am Sockel mit dem Wappen des der Familie Albani entstammenden Papstes und zu dessen Seiten sind Gegenstände stilllebenartig angeordnet, die die katholische Kirche, ihre Würdenträger und Glaubensinhalte vergegenwärtigen: links sind zwei Mitternachtsmessen, ein Kelch mit Patene und Hostie, Messkännchen, ein Krummstab sowie ein erzbischöfliches Kreuz mit zwei Querbalken zu erkennen; rechts ein Papstkreuz mit drei Querbalken, ein weiterer Krummstab, Kardinalshüte und ein Kruzifix; außerdem sind am Sockel Pektoralien aufgehängt.

Während die obere Bildhälfte mit dem Papstporträt, den Engeln und den eben aufgezählten Gegenständen ganz der Christenheit bzw. der katholischen Kirche vorbehalten ist, ist die untere Bildhälfte mit dem Historienbild und dem Stillleben aus Kriegsgerätschaft den Türken gewidmet, so dass der Kupferstich also die Widersacher nach einem streng antithetischen Prinzip einander gegenüberstellt. Eine besondere Betonung erfährt im Rahmen dieser antithetischen Konzeption die längsgerichtete Mittelachse des Bildes, auf der die Figur des Sultans unterhalb des Papstporträts platziert ist und der Tiara oben der dem Sultan zugehörige Turban entspricht. Im Rahmen dieser Konzeption mag man auch das aus ästhetischer Perspektive weniger

²⁹ Zu Herkunft und Geschichte des häufig auch als Pinienzapfen apostrophierten Pyrs siehe den Eintrag im *Augsburger Stadtlexikon*, 2., völlig neu bearbeitete und erheblich erweiterte Auflage, Augsburg 1998.

³⁰ Konkrete Bezüge zum Geschick Alexander Sigismunds prägen auch den das Porträt des Fürstbischofs umgebenden allegorischen und emblematischen Apparat auf dem unbezeichneten Frontispiz zum dritten Band von Corbinian Khamms *Hierarchica Augustana chronologica tripartita*, Augsburg 1717. (Vgl. Schmid, wie Anm. 3, S. 213 f.)

³¹ In den Kapiteln [1] – [3] sind in den Überschriften den Personen Ehrentitel zugeordnet, die dann in lateinischer Übersetzung auf den Kupferstichen wiederkehren. Aus unbekanntem Gründen fand dieses Verfahren in den folgenden Kapiteln keine Anwendung mehr.



[1] Papst Clemens XI.

glückliche Gesims rechtfertigen, das das Bild der Quere nach durchschneidet und die Trennung in eine christliche und eine türkische Hälfte betont.

Das Historienbild illustriert, was dem Past aus Konstantinopel gemeldet worden war und wogegen vorzugehen er als „Consilii Turcici Dissipator“ entschlossen ist: „Er ware durch gewisse Nachrichten hinder die aufgeblasene vermessene Anschläg deß Türckischen Divan, oder Grossen / zu Constantinopel gehaltenen / Kriegs-Rath gekommen: Er wuste / daß in solchem beschlossen worden / denen Christen die äusserste Plätz und Schirm-Oerter mit Gewalt hinweg zu reissen“ (S. 4), und zwar, wie die von den Ratsmitgliedern zu Seiten des Sultans gehaltenen Schriftstücke aussagen, die Orte Wien, Buda, Rom und Loreto. Die beiden letzteren Ortsnamen deuten an, dass man zeitweise tatsächlich befürchtete, die türkische Flotte könnte vor der italienischen Ostküste auftauchen und dabei etwa das südlich von Ancona gelegene Loreto bedrohen, dem als bedeutender Marienwallfahrtsort in diesem Zusammenhang hohe symbolische Bedeutung zukam, oder überhaupt die an der Ostküste gelegenen Gebiete des Kirchenstaates, der hier durch den Namen Rom repräsentiert wird.

[2] Kaiser Karl VI.

Kupferstich zu Kapitel [2]: „Carolus VI. Römischer Kayer / Ein Schrecken der Türcken.“

Benennung im Kupferstich auf dem Sockel des Porträts: „Carolus VI. Rom[anus] Imper[ator] Semper August[us]“; oberhalb des Adlers und auf den Schilden links und rechts außen: „Asiae Terror“, „Hungariae Servator“, „Serviae Liberator“ bezeichnet „Jacob Andreas Fridrich sculpsit Aug. Vind.“

Das von der Kaiserkrone überragte Porträt Karls VI. ist von weiblichen Figuren umgeben, die Tugenden des Kaisers personifizieren. Es handelt sich dabei um den Glauben (links oben, mit Bibel, Kelch und Dreifaltigkeitssymbol), die Gerechtigkeit (rechts oben, mit Waage und Schwert, das unmittelbar neben der Krone auch als Herrschaftssymbol gedeutet werden kann), die Standhaftigkeit oder auch Tapferkeit (links unten; mit Helm, Brustpanzer und Säule) und die Klugheit bzw. Voraussicht (rechts unten; mit von einem Auge bekröntem Zepter). Dass die Auswahl dieser Personifikationen durchaus auf den Text des zugehörigen Kapitels abgestimmt ist, belegt die folgende Passage, die ausführt, wie der Kaiser bei seiner Entscheidung zum Kriegseintritt eben diese Tugenden praktiziert (die relevanten Phrasen im Zitat kursiv markiert):

So wichtige Gegen-Ursachen [d. h. Gründe, die gegen einen Kriegseintritt Österreichs sprechen] kunten sich zwar dem *weit-außsehenden* Gemüthe Caroli vorstellen; waren jedoch viel zu schwach / seinen *Heldenmuth* auff die andere Seithen zu lencken. Es bleibe bey dem großmüthigen Schluß / der *höchst-betragten Christenheit beyzustehen*; und der Friedbrüchigen Türckey / ja der gantzen Welt zu zeigen / daß vor die *Gerechtigkeit* und *Ehre Gottes* bey Carolo der *Muth und Standhaftigkeit* umb so vil mehr anwachse / je grössere Gefahren sich wider ihn auffleineten / und seine Unternehmungen zu unterbrechen sucheten. Damit aber so Wunder-grosser Endschluß desto glücklicher anfangete / und ein noch glücklicheres End erhaltete / wurde selbiger auß Befelch der *Weißheit* noch in etwas zurück / und in dem Kayserlichen Herten verschlossen gehalten; umb zu sehen/ ob nit etwann durch gütige Vergleich-Mittel dem Blut-Vergießen noch vorgebogen / und der beliebte Frieden einerseiths erhalten / andererseiths aber könnte widerbracht werden. (S. 8)



[2] Kaiser Karl VI.

An weiteren sinnbildlichen Elementen enthält der Stich die beiden Frauengestalten links und rechts außen, wohl Personifikationen Ungarns und Serbiens, da die von ihnen gehaltenen Schilde den Kaiser dem historischen Geschehen vorausgreifend als „Hungariae Servator“ und „Serviae Liberator“ apostrophieren; außerdem hat der Adler mit Hilfe seines Schnabels und seiner Klauen einen Halbmond in zwei Teile zerbrochen, eine Allegorie auf den auch von den seitlichen Posaunen verkündeten kaiserlichen Sieg über die Türken, die entweder Zukünftiges vorwegnimmt oder an den Türken zugefügte Niederlagen erinnert.

Die große querovale Kartusche unterhalb des Adlers zeigt die Zusammenziehung von Truppen und deren Einschiffung auf der Donau bei Wien (Stadtsilhouette rechts im Hintergrund erkennbar); die mit Münzen gefüllten Kisten und Säcke links im Vordergrund verweisen auf die finanziellen Ressourcen, die nötig sind, um derartige Truppenkontingente zu mobilisieren. Das querrechteckige Bildfeld auf dem tabernakelartigen Zwischengeschoß oberhalb des Adlers bezieht sich auf eine im Text ausführlich beschriebene Szene:

Er [Prinz Eugen] wurde unversehens nacher Hof in das geheime Zimmer deß Kaysers beruffen; Empfienge vor einer Bildnuß deß gecreutzigten Heylands den höchsten Gewalts-Stabe: vernahme folgenden so großmüthigen als heiligen Befelch: Ich übergebe Euch mein Volck! gehet hin / führet sie an wider die Feinde Gottes und der Christenheit ... Einen eintzigen Rath-Geber schlage ich Euch vor ... Dieser ist der gecreutzigte Heyland ... Gehet / streitet / siget! der Euch solches auß Willen der Gerechtigkeit und deß Himmels anbefehlet / ist Carolus. (4)

[3] *Prinz Eugen von Savoyen*

Kupferstich zu Kapitel [3]: „Eugenius Printz von Savoyen Soissons, Ein Bezwingen der Feinde.“

Benennung im Kupferstich auf dem Sockel der Büste: „Eugenius Dux Sabaudiae“; oberhalb des Historienbildes: „Hostium Debellator“ bezeichnet: „Iac. Andr. Fridrich sculps. Aug. Vind.“

Bereits in Homers *Ilias* stehen Ares und Athene für komplementäre Tugenden der Kriegsführung, Ares für Tapferkeit und Kampfesinsatz, Athene für strategisch-taktisches Geschick. Indem diese beiden Gottheiten nun (bzw. ihre römischen Äquivalente Mars und Minerva) die Büste des Prinzen Eugen mit einem Lorbeerkranz bekronen, zollen sie ihm dafür Anerkennung, dass er über beide Eigenschaftskomplexe verfügt. Auch der Text rühmt die Verdienste Eugens auf beiden Gebieten, ohne dass sich freilich eine Textstelle angeben ließe, die diese ideale Kombination so prägnant zusammengefasst zum Ausdruck bringt wie der Kupferstich. Die Darstellung auf dem Schild des Ares / Mars variiert mit dem Adler, von dem aus zerstörerische Blitze auf einen Halbmond niedergehen, eine bereits auf dem vorhergehenden Stich verwendete allegorische Konstellation, wobei dieser Adler entweder als Hinweis darauf gedacht ist, dass Eugen in kaiserlichen Diensten steht oder allgemein als Bild für einen kriegerischen Helden verwendet wird.

Die fünf Historienbilder zeigen Episoden aus der Schlacht von Peterwardein im August 1716, der ersten bedeutenden Konfrontation zwischen kaiserlichen und türkischen Truppen im Verlauf dieses Krieges. Auf der rechten ornamental gerahmten Kartusche sind Eugen und seine Truppen nach dem Sieg über die Türken in deren Lager vorgedrungen.



[3] Prinz Eugen von Savoyen

[4] *Prinz Karl Alexander von Württemberg*

Kupferstich zu Kapitel [4]: „Alexander. Printz von Württemberg.“
Benennung im Kupferstich auf dem Sockel des Porträts: „Alexander Dux Wurtemb[ergensis]“
bezeichnet: „Iacob Andreas Fridrich sculpsit Aug. Vind.“

Das Porträt Karl Alexanders wird flankiert von zwei Heroen, die, indem sie das Porträt halten und sich dem Porträtierten zuwenden, andeuten, dass dieser ihnen an Kampfestugend gleichkommt. Die linke Figur, die die türkische Unterlegenheit durch den auf den Turban gesetzten Fuß besonders pointiert zum Ausdruck bringt, lässt sich anhand der Keule und der Löwenhaut eindeutig als Herkules identifizieren; mit dem jungen Krieger in antiker Rüstung dürfte Alexander der Große als berühmter Namensvetter des württembergischen Prinzen gemeint sein. Das Pallas Athene assoziierende Schild mit dem Gorgonenhaupt könnte darauf hinweisen, dass ähnlich wie auf dem vorhergehenden Schild komplementäre Tugenden wie Tapferkeit und Klugheit bei der Kriegsführung dargestellt werden sollen.

Über dem Porträt verkündet die geflügelte Fama mit einer Posaune den Ruhm des Prinzen; darunter zeigen die Historienszenen die große Bewährungsprobe Karl Alexanders im unmittelbaren Anschluss an die Schlacht von Peterwardein: Die in türkischer Hand befindliche Stadt Temesvar hatte „der voraus geschickte Feld-marschall Balfi mit seiner Reutterey schon eingeschlossen; anbey aber dem Printzen Eugenio nachtrucklich eingerathen / ein so hochwichtige Belagerung dem Printzen Alexander zu übergeben ... Bliche es demnach bey disem Außsspruch; und zwar umb so vil mehrer / weilen Eugenius selbst ein so grosse Ehr diesem Printzen schon längst zuvor zudedacht hatte.“ (S. 18 f.) In der Tat, so der Text weiter, muss man „dieses Orths billich den ersten Preyß geben dem ... Printzen Alexander von Württemberg“ (S. 19), denn „Alexandro von Württemberg ist die glückliche Eroberung der so starcken [Vorstadt] Palancka, und in selbiger der gantzen Vestung Temesswar zuzuschreiben.“ (S. 20) Die querovalen Kartuschen zeigen links die Belagerung der Stadt und rechts ihre Erstürmung; auf dem großformatigen Rechteckfeld übergeben zwei Türken Prinz Karl Alexander (mitte) die Schlüssel der Stadt, während rechts im Hintergrund ein türkischer Tross die Stadt verlässt. („Die Bedingmuß der Übergabe waren vor die außziehende Besatzung gar gütig aufgesetzt“, S. 21)

[5] *Prinz Karl Albrecht von Bayern*

Kupferstich zu Kapitel [5]: „Carolus Albertus. Chur-Printz auß Bayern.“³²
Benennung im Kupferstich auf dem um den Rahmen des Porträts gewundenen Schriftband: „Carol[us] Albert[us] Elect[us] Bav[ariae] Princeps“
bezeichnet: „Iac. Andr. Fridrich sculps. Aug. Vind.“

Das Porträt zeigt den Prinzen mit dem Orden vom Goldenen Vlies, der ihm im Februar 1715 in Graz verliehen worden war. Dort hielt sich der Prinz auf, weil er nach der Verhängung der Reichsacht über seinen Vater Max Emanuel 1706 auf kaiserlichen Befehl zusammen mit drei seiner Brüder nach Österreich verbracht worden war (1706 zunächst nach Klagenfurt, 1712 dann nach Graz). Die Ordensverleihung erfolgte wenige Monate nach der Aufhebung der Reichsacht und kurz vor der Rückkehr

³² Erläuterungen zu diesem Kupferstich auch in *Kurfürst Max Emanuel* (wie Anm. 24, Bd. 1, S. 20; Bd. 2, Kat.-Nr. 514, S. 229 f.



[4] Prinz Karl Alexander von Württemberg

der Prinzen nach Bayern, damit also in der sensiblen Phase der Wiederannäherung der bayerischen Wittelsbacher und des Kaiserhauses, einer Phase, in die Max Emanuel wenig später gestaltend eingriff, indem er dem Kaiser Truppenkontingente unter der Führung zweier seiner Söhne zur Verfügung stellte. Die Ordenskette als Zeichen kaiserlicher Huld erscheint auf diesem Kupferstich also besonders signifikant, ebenso wie man es in Anbetracht der erst jüngst an Max Emanuel restituierten Kurwürde als besonders bedeutsam empfinden mag, dass das Porträt des Kurprinzen und voraussichtlichen Nachfolgers Max Emanuels von einer Personifikation Bayerns mit Rautenmuster im Mantel und Kurhut gehalten wird.

Unterhalb des Porträts kauern zwei Löwen: ein ausgewachsener Löwe, der einen Halbmond bereits in zwei Teile zerbrochen hat und nun seine Zähne in eines der Bruchstücke gegraben hat, sowie links neben ihm ein junger Löwe, der einen noch intakten Halbmond in den Klauen hält und zum großen Löwen hinüberblickt, als wolle er von diesem lernen, wie er seinen Halbmond zerstören könne. Es handelt sich hierbei um eine vom bayerischen Wappentier inspirierte Allegorie darauf, wie der Kurprinz im nunmehrigen Krieg seinem Vater, dem bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, nacheifert, der sich in früheren Feldzügen gegen die Türken Ruhm erworben hatte. Dass mit dem jungen Löwen, der hier die Abstammung von seinem Vater unter Beweis stellt (Inscription unter ihm: „Probat, qualis ist orgine natus“) Karl Albrecht gemeint ist, wird durch die Gestik der Personifikation Bayerns verdeutlicht, die die linke Hand auf das Porträt legt und mit der rechten auf den jungen Löwen weist. Die Allegorie wird außerdem im Text des zugehörigen Kapitels verbal formuliert: „Und eben dieses hohe Beyspihl [des Vaters] ermahnte diese zwey junge Durchleuchtigste Löwen [Karl Albracht und sein Bruder Ferdinand Maria] / daß sie sich an den Türckischen Mond wagen / und selbigen an eben jenem Orth einen empfindlichen Streich beyzubringen entschlossen / wo deren Durchleuchtigster Herr Vatter in dem Jahr 1688. zu ewigem Angedencken der Nachwelt ihme sein gröstes Horn so heldenmüthig abgestossen.“ (S. 23)

Das Vater-Sohn-Verhältnis thematisiert daneben der geflügelte Genius am oberen Bildrand mit den beiden Posaunen, die die Worte „patrios assurgit in ausus“ ausstoßen. Da der linken Posaune „patrios“, der rechten hingegen „assurgit in ausos“ zugeordnet ist und da der Genius die linke eben abgesetzt hat, um in die rechte zu blasen, steht die linke Posaune also für die weiter zurückliegenden Ruhmestaten des Vaters, die rechte für die erst unlängst erworbenen des Sohnes. Auch der Putto links neben dem Genius stellt eine Beziehung zwischen Vater und Sohn her, indem er den Arm mit Kronen und Lorbeerkranz in Richtung des Wortes „patrios“ erhebt und mit der anderen Hand auf Karl Albrecht deutet. Dass er zwar zwei Kronen (je eine für den Vater und den Sohn), aber nur einen Lorbeerkranz vorweist, lässt sich vielleicht damit erklären, dass die Karl Albrecht zugeordneten Lorbeerzweige (zusammen mit Palmzweigen) am Rahmen des Porträts befestigt sind; der Lorbeerkranz des Puttos wäre dann dem Vater zuzuordnen.

In Übereinstimmung mit dieser sinnbildlichen Vergegenwärtigung der Vorbildrolle Max Emanuels für Karl Albrecht werden auch in den Historienbildern sowohl Vater als auch Sohn vergegenwärtigt. Die vier das Porträt flankierenden Kartuschen zeigen glanzvolle Momente der Teilnahme Max Emanuels am Türkenkrieg der 1680er Jahre: die Entsatzschlacht von Wien 1683 („Vienna Liberata“, links oben), die Einnahme von Buda 1687 („Buda Subjugata“, rechts oben) sowie der Übergang über die Save und die anschließende Eroberung Belgrads 1688 („Savi Trajectio“, „Belgradi expugnation“, links und rechts unten). Das große Historienbild der Sockelzone ist dann dem Sohn Karl Albrecht vorbehalten und zeigt ihn umringt von feindlichen Reitern in einer für ihn höchst gefährlichen Situation, in die er geriet, als er, gewissermaßen auf den Spuren des Vaters, nun seinerseits an einer neuerlichen Belagerung von Belgrad



[5] Prinz Karl Albrecht von Bayern

teilnahm. Zu dieser Situation kam es, weil der Prinz eine Anhöhe am Saveufer aufgesucht hatte, um sich einen guten Ausblick auf zu verschaffen, „gleichsamb als wollte er auff derselbigen Wäll und Mauren ein Orth außsehen / auff welchen er das Beyspihl der unüberwindlichen Vätterlichen Tugend erneuern / und seine sigende Löwen-Fahnen aufstecken kunte“ (S. 23). Was dann geschah, schildert der Text folgendermaßen:

Er ware mit gar wenigen der Seinigen begleitet; hoffete auch / alldorten gantz sicher zu seyn vor dem Anfall der feindlich-blitzenden Säbel / nachdeme die erschrocklich sausende Stuck-Kuglen gegen seine Persohnn unkräftig gewesen in dem Lager. Aber augenblicklich brache ein Hauffen Feinde auß einem verdeckten Hinterhalt hervor / und setzte das hohe Leben dises theuren Printzens in die äusserste Gefahr. Er ware zwar entschlossen / nicht zu weichen ... Aber wie hätte dieser Durchleuchtigste Held so vilen können gewachsen seyn / wann auch ein Hercules gegen zwey nicht bestehen kann? Dancke nur dem Himmel / O werthes Bayerland / und Oesterreich / daß er ein Troupp Christlicher Reuter noch in zeiten herbey geführet [im Bild rechts] ... Mithin stunde das Heyl dises grossen Printzen in Sicherheit ... Allein der grosse Eugenius namme sich gegen ihm eines ernstlichen Weesens / und schier Vätterlichen Gewaltes / an; indeme er ihme starckmüthig befohlen / furohin sich so grosser Gefahr zu entäussern. Er wuste nämlich gar zu wohl / wie vil der Christenheit an dem Leben Caroli Alberti gelegen. (S. 26 f.)

Nun sind in den Text dieses Kapitels zwar durchaus die in diesem panegyrischen Kontext zu erwartenden Äußerungen der Bewunderung für Karl Albrechts Kühnheit eingestreut („Sein hohes Gemüth stunde unter allen / hin- und hersausenden Stuck-Kuglen wie ein Felsen unter denen Donner-Keylen“, S. 26), es mutet aber doch eigenartig an, dass eine Begebenheit besonders ausführlicher Berichterstattung in Wort und Bild für wert erachtet wird, die auch in den Worten des Lobredners und Chronisten als eine leichtsinnige und aus strategischer Sicht völlig irrelevante Eskapade Karl Albrechts erscheint, aus der ihn nur eine glückliche Fügung des Himmels rettete und die ihm anschließend offenbar einen Tadel des Prinzen Eugen einbrachte. Auch an anderer Stelle des Textes fragt man sich, ob der Lobredner sein Handwerk mit hinreichender Kunstfertigkeit betreibt, ob nicht auch die zeitgenössischen Leser den klaren Eindruck gewinnen mussten, dass die Präsenz Karl Albrechts vor Belgrad keine nennenswerten Auswirkungen auf das militärische Geschehen hatte, und ob die Beschwörung des väterlichen Ruhmes – ebenfalls in Wort und Bild – nicht diese ausgesprochene Nebenrolle Karl Albrechts noch deutlicher hervortreten ließ. So liest man etwa wenige Seiten vor dem oben zitierten Vorfall, dass Karl Albrecht, als die kaiserliche Armee bei Belgrad über die Donau setzte, „mit Gewalt gesucht / auff denen ersten Uberfuhr-Schiffen das feindliche Land zu betreten“, freilich vergeblich: „Aber disesmahl muste sein hohes Gemüth der ungewissen Gefahr in etwas weichen. Jedoch muste man ihm feyrlich versprechen / daß wenigsten bey der dritten [!] Übersetzung er unter denen ersten solte eingelassen werden“ (S. 24). Als Karl Albrecht schließlich den Fluss überquert hatte, hatten sich die Türken bereits zurückgezogen und „durch ein schändliche Flucht ihme die Gelegenheit benommen“ (S.24), sich zu beweisen, so dass ihm nur eines zu tun blieb: „Er sahe mit feurigen Augen die Vestung Belgrad an / und sagte durch seine Gedancken: Du sollest erfahren / daß auch in mir / in meinen Aderen das unerschrockene Blut Emmanuelis walle. Zugleich wendete er sich gegen der anderen Seithen der Donaw / als wollte er dem übrigen Krieges-Heer wincken / sich nit zu saumen.“ Doch nicht einmal mit dieser Geste gelingt es dem Prinzen, aktiv in das Geschehen einzugreifen; sie erweist sich als überflüssig: „Aber es brauchete keines Zusprechens. Es ware ohne dem bey allem Volck ein solche Begierd und Hitze / daß es / umb nur geschwind sich einschiffen zu können / freywillig meistens biß an die Gürtel in das Wasser gewattet.“ (S. 25) Auch im Hinblick auf das letzte Tableau, das der Chronist von Karl Albrechts Rolle in der Belagerung von Belgrad entwirft, mag man geteilter Meinung sein, ob es sich um

effiziente Panegyrik handelt, denn anstelle des erfolglos zum Kampfgeschehen Hindrängenden oder des leichtsinnigen Abenteurers erlebt der Leser nun einen passiven Beobachter: Als durch den Beschuss über die Save hinweg Belgrad eingeäschert wird, ist dem Prinzen dies

eine rechte Augen- und Ohren-Wayde. Solcher desto besser zu geniessen / verfügte er sich bald auff eine Anhöhe / bald auff die andere Seithen des Sau-Flusses: bezeugte äusserlich / was vor ein grosse Freud und Begierd in dem Herten brinnede / die Christliche Fahnen durch sein / und der Seinigen Löwenmüthigen Aufführung auff denen erschütteten Belgradischen Thürn und Mauren zu sehen. Die Feder wurde kein End finden ... Sie überlasset demnach das übrige einer weit-läuffigeren Beschreibung. (S. 27)

Was den Kupferstich angeht, wären noch die beiden seitlichen Standfiguren der unteren Bildzone zu erläutern, die Pallas Athene bzw. Minerva in ihren beiden unterschiedlichen Ausprägungen vor Augen führen. Links trägt die Göttin das Sagum, den Mantel der römischen Soldaten (vgl. die Unterschrift „sagata“) und ist außerdem durch Speer, Brustpanzer, Schild mit Gorgoneion und Geschützrohr als Herrin des Krieges gekennzeichnet; der Löwe auf ihrem Helm symbolisiert die im Krieg besonders wichtige Tapferkeit. Rechts trägt sie die Toga, das Gewand der Friedenszeit (vgl. die Unterschrift „togata“), schmückt sich mit Ölzweigen und kann deswegen auch als Schutzherrin der im Frieden blühenden Künste und Wissenschaften auftreten, die durch das Stillleben zu ihren Füßen vergegenwärtigt werden: Globus, Skulptur, Palette, Malerstock (? , unterhalb der Büste), geöffnetes Buch, Zirkel, Kompass (?), und nicht zuletzt ein Blatt mit einer Zeichnung und eine Kupferplatte mit Grabstichel, womit die beiden entscheidenden Produktionsphasen derjenigen Kunstform einbezogen werden, die der Betrachter unmittelbar vor Augen hat. (Offen bleiben muss, ob der Entwerfer der Vorlage an einen Zusammenhang zwischen dem Gorgoneion links und dem mit geschlossenen Augen zur Seite sinkenden skulptierten Kopf rechts gedacht hat und so auf die Wirkung des Gorgoneion hinweisen will.) In einem allgemeineren Sinn steht diese Pallas auch für Klugheit, wie an der Schlange ersichtlich, die sich um ihren linken Arm windet.

Mit diesem Figurenpaar knüpft der Kupferstich an einen im barocken Herrscherlob beliebten Topos an, demzufolge der ideale Fürst komplementäre Vorzüge in sich vereinigt und seinen Ruhm „ex utroque“ bezieht; ein Topos, der in der vorliegenden Serie bereits zu Ehren Prinz Eugens (und vielleicht auch Prinz Alexanders von Württemberg) eingesetzt wurde, dort allerdings in engerer Perspektive auf den militärischen Aspekt beschränkt. Sibylle Appuhn-Radtke fasst im Rahmen ihrer Analyse der Thesenblätter Bartholomäus Kilians nicht nur die Grundzüge dieses Topos zusammen,³³ sondern gibt auch ein konkretes Beispiel, das nähere lokale und inhaltliche Bezüge zur vorliegenden Huldigung an Karl Albrecht aufweist: ein Thesenblatt, auf dem das Porträt Max Emanuels flankiert ist von einer „Minerva Bellatrix“ und einer „Minerva philosophans“ und das 1678 für die Dillinger Disputation des Defendenten Ignaz Gugler gestochen wurde, ein Thesenblatt, das dem Konzeptor des vorliegenden Kupferstichs möglicherweise bekannt war.³⁴ Im vorliegenden Fall ist freilich zu fragen, ob der Kupferstich wirklich ein Gleichgewicht der beiden Tugendkomplexe impliziert. Die Haltung der Sagata, die sich in starkem Gegensatz zur kühlen Statuarik der Togata schwungvoll mit ausgebreiteten Armen dem Porträt des Prinzen zuwendet und mit dem rechten Zeigefinger auf ihn weist, lässt sich nämlich durchaus dahingehend interpretieren, dass sie es ist, die den Prinzen gegenwärtig für sich beanspruchen kann, und dass dessen Disposition momentan von kriegerischer Gesin-

³³ Sibylle Appuhn-Radtke: *Das Thesenblatt im Hochbarock : Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weissenhorn 1988, S. 67 ff.

³⁴ Appuhn-Radtke (wie Anm. 33), S. 144 ff.

nung beherrscht wird. Des weiteren sind möglicherweise Gestik und Mimik der *Togata*, der zum Porträt erhobene Blick in Verbindung mit dem pointiert nach unten weisenden Finger der linken Hand, demgegenüber als Aufforderung zu verstehen, der Prinz möge sich zu gegebener Zeit auch wieder den von ihr vertretenen Tugenden zuwenden. (Zumindest ein modernen Betrachter mag außerdem einen Bezug herzustellen zwischen der im Historienbild illustrierten Abenteuerlust des Prinzen und dem Umstand, dass sich die Schlange der Klugheit um die auffordernde linke Hand der *Togata* windet; doch lässt sich eine solche allegorische Mahnung an einen Prinzen, wieder Klugheit walten zu lassen, wohl kaum mit dem im Bildtypus des Herrscherlobs zu beobachtenden Dekorurn vereinbaren und kann wohl trotz der im Text kaum verhüllten kritischen Untertöne eher ausgeschlossen werden.)

Die Allegorie der beiden gegensätzlichen *Pallas*-Figuren spielt im Text des zugehörigen Kapitels keine Rolle, der die Verdienste Karl Albrechts um Künste und Wissenschaften gänzlich ausklammert. Die Karl Albrecht zugeordneten Verse in der Dissertation *Pallas togata et sagata* hingegen rühmen zunächst die Gelehrsamkeit des Prinzen und im Anschluss daran seine kriegerischen Tugenden; es kommt sogar zu einer besonders engen Verschränkung der beiden mit der Figur der *Pallas* verbundenen Gedankenkomplexe, indem seine gelehrte Betätigung in die Allegorie eines von *Pallas* initiierten Kampfes eingekleidet wird:

Pallas potiri Principe voluit
 Pro quo omnes deae certarent.
 Ergò illum, ut caperet suavius, ac teneret fortius,
 Circo inclusit Literario.
 Oppugnatur Graecij Latinis Armis:
 Veteranis Ducibus objicitur Juvenis:
 Docty obsidione undique cingitur.
 Sed haec solvitur & quidquid objicitur.
 Dissoluta argumenta erudditae militiae
 Vertuntur in argumentum publicae Laetitiae.
 Victorem victi salutant
 Tubae canunt, accinunt per omnem Styriam
 Alaudae Austriacae.

Unschwer lässt sich dieser gelehrte Kampf, an dessen Ende die österreichischen Lerchen den Ruhm Karl Albrechts in der ganzen Steiermark erklingen lassen, als Anspielung verstehen auf die Grazer Disputationen, an denen der Prinz teilnahm, insbesondere auf die 1714 von den Grazer Jesuiten veranstaltete öffentliche Disputation, bei der der Prinz in Anwesenheit des Fürstbischofs von Seckau und von Mitgliedern des Grazer Adels und Klerus unter Beweis stellte, dass er „universam philosophiam defendiren“ könne, wofür ihm dann der Kaiser seine Anerkennung aussprach.³⁵ Auch wenn die von zeitgenössischen Berichterstattern mehrfach angeführten Studienerfolge Karl Albrechts im Text der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* noch keinen Niederschlag gefunden haben, waren sie dem Konzeptor der Kupfer-

³⁵ Vgl. auch das Lobgedicht („Carolo Alberto thesium philosophicarum propugnatori celeberrimo epinicion“) im zweiten Teil der von Jesuiten herausgegebenen Festschrift zur Rückkehr Max Emanuels in sein Kurfürstentum *Fortitudo Leonina in utraque fortuna Maximiliani Emmanuelis* (München 1715), S. 113 – 116. Zu den Grazer Studien des Prinzen und der umfassenden Prüfung in lateinischer Sprache, die er 1718 in München ablegte, siehe auch Friedrich Schmidt: *Geschichte der Erziehung der Bayerischen Wittelsbacher von den frühesten Zeiten bis 1750*, Berlin 1892 (*Monumenta Germaniae Paedagogica*, XIV); S. CVI f. Die vor allem von Augustinern getragenen und Bemühungen des Jahres 1720, eine erste bayerische Akademie unter der Schutzherrschaft des Kurprinzen ins Leben zu rufen, dürften für den Kupferstich in den bereits 1718 erschienenen *Höchsten Welt- und Krieges-Häuptern* nicht relevant sein. Vgl. Ludwig Hammermayer: *Gründungs- und Frühgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Kallmünz 1959 (*Münchener historische Studien / Abteilung Bayerische Geschichte*; 1) S. 37 ff.

stiche möglicherweise doch bekannt, so dass die Anwesenheit der Pallas togata auf dem Kupferstich also nicht lediglich als standardisiertes, formelhaftes Fürstenlob zu werten ist, sondern doch einen konkreten Bezug zur Biographie des Prinzen herstellt.³⁶

[6] *Prinz Manuel Joseph von Portugal*

Kupferstich zu Kapitel [6]: „Emmanuel. Königlicher Printz auß Portugal.“
Benennung im Kupferstich auf dem Rahmen des Porträt: „Emanuel Regius Princeps Portugalliae“
bezeichnet: „Iac. Andr. Fridrich sc. Aug. Vind.“

Das Porträt des Prinzen wird überragt vom portugiesischen Wappen, das wiederum von der gekrönten Personifikation des Königreichs Portugal gehalten wird. Rechts und unterhalb von ihr hantieren Putten mit verschiedenen Ehren- und Würdenzeichen: Ein Putto schmückt eine Pyramide mit einem Blumengewinde; weitere Putten halten ein mit Lorbeer umwundenes Schwert, einen Feldherrnstab, einen Palmzweig und ein Zepter.

Eine besondere Inspirationsquelle für diesen Kupferstich war die Kolonialmacht Portugal mit ihren Besitzungen in Südamerika (Brasilien), Westafrika und Indien. Die dunkelhäutige Frau mit Federschmuck links vom Porträt, die einen Speer trägt und von einem Diener mit Sonnenschirm begleitet wird, entspricht dem Figurentyp, wie er im 18. Jahrhundert für Personifikationen der Erdteile Afrika und Amerika verwendet wird; da die Figur in der linken Hand u. a. geschmiedete Ketten mit Anhängern hält, denkt man besonders an Brasilien, dessen seit 1676 abgebaute Goldvorräte maßgeblich zu kulturellen und wirtschaftlichen Blüte Portugals im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, also zur Erscheinungszeit des Buches, beitrugen. Zu Füßen dieser Figur verweisen zwei Zuckerhüte auf eines der wichtigsten portugiesischen Kolonialprodukte; weniger markant sind das ihnen als Standfläche dienende Schiffsruder sowie der Stoßzahn eines Elefanten neben dem Ruder. Bildwirksamere Hinweise auf die Bedeutung von Meer und Seefahrt für das Kolonialreich geben die beiden Meerresgottheiten rechts unten: ein sich auf ein Ruder stützender Mann und dahinter eine Frau, die eine Muschel mit Perlen in der ausgestreckten Hand hält und damit zum Ausdruck bringt, dass das Meer seine Schätze dem Prinzen bzw. dem Land darbietet.

Das Historienbild zeigt, wie beim Sturm auf Belgrad eine Kugel (die rechts aus einer Rauchwolke heraus abgeschossen wird) zuerst den Ärmel des Prinzen Eugen durchdringt und dann das Pferd des portugiesischen Prinzen tötet (links außen, wobei das Pferd schon gestürzt ist, aber rechts unmittelbar neben dessen Kopf die noch im Fluge befindliche Kugel erkennbar ist.) „Was vor grosse Hoffnung der gantzen Christenheit wäre nicht gefallen / wann der Himmel dises unbarmhertziges Eisen nicht entkräftet hätte?“ (S. 33), so kommentiert der Text diesen Vorfall; der Beginn dieses

³⁶ Der Prinz wusste sich, so Graf Breuner (betraut mit der Oberdirektion über den Hofstaat der Prinzen) an den Kaiser, gegen seine jesuitischen Gegner „ohne geringste Secundirung seines Patris professoris sowol in reassumirung der proponierten argumenten, als Beantwortung und auch distinguirung derenselben gebenden disparitaeten und andrer responsionen zu jedermanns verwunderung dergestalt woll zu halten, dass ihme von samentlichen ein billiges Lob ausgesprochen worden ist und also er hiedurch auch seine angebohrne guette talenta und sonderbahre application genuessam erwiesen hat.“ (Zitiert bei Karl-Theodor von Heigel: „Die Gefangenschaft der Söhne des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern“. In: *Sitzungsberichte der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften. Historische Klasse. Sitzung vom 5. Mai 1888*, S. 1 – 78; Zitat: S. 71)



[6] Prinz Manuel Joseph von Portugal

Satzes kehrt in lateinischer Übersetzung („Spes quanta perisset“) auf dem Schriftband wieder, das der antikisch gewandete Soldat hält. Um unmissverständlich klar zu machen, wer mit „spes“ gemeint ist, richtet dieser Soldat (möglicherweise ist auch der Kriegsgott Mars / Ares gemeint) den Zeigefinger der rechten Hand auf die Figur des Prinzen im Historienbild; zugleich wendet er sich, um die Botschaft des Schriftbandes noch eindringlicher zu machen, aus dem Bild heraus an den Betrachter. Zwar lässt der Text des Kapitels keinen Zweifel daran, dass der portugiesische Prinz in diese für ihn um ein Haar tödliche Gefahr aufgrund seines Heldenmuts geraten war und die das Kapitel abschließenden Verse bringen seine glückliche Errettung sogar in einen kausalen Zusammenhang mit moralischem Verdienst („Drumb Emmanuel nicht fällt / Weil die Tugend selbst ihn halt“, S. 33), trotzdem lässt sich aus dem Text immer wieder auch Kritik daran herauslesen, dass Manuel Joseph dazu neigt, sich in übertriebenem Kampfeifer unnötiger Gefahr auszusetzen und dabei auch die Anordnungen des Oberbefehlshabers, Prinz Eugens, zu missachten. Bei der illustrierten Episode wird diese Neigung weniger betont, um so mehr aber etwa bei der Beschreibung eines Vorfalles, der sich bei der Belagerung von Temeswar ereignete, also vor dem auf dem Kupferstich dargestellten, mit diesem aber einige Gemeinsamkeit aufweist und dem Chronisten einen ersten Anlass gibt, den entsetzten Ausruf von der beinahe zerstörten Hoffnung in den Text einzubringen. Der erste September 1716, so der Text, war der Tag,

an welchem durch Eröffnung der Lauff-Gräben der Anfang zu würcklicher Belagerung sollte gemacht werden. So grosser / aber auch gefährlicher Unternemung nit beyzuwohnen / wollte dem hohen Gemüth Emmanuelis unerträglich fallen. Begabe sich demnach in aller Stille zu Pferd; Eyllte ohne alles Vorwissen Eugenij an jenes Orth der Lauff-Gräben / auff welches die Kuglen auß groß und kleinem feindlichen Gewöhr gleich einem Hagel daher prallete : kunte auch auß gar zu grossem Eyffer nit hinweg gebracht werden / biß endlich ein Stuck-Kugel ihne gezwungen. Sie zerschmetterte das Pferd unter dem Leib dises Königlichen Printzen / und verletzte das rechte Bein außwärts durch ein empfindliche Wunden. Was vor grosse Hoffnung nit allein deß Königreiches Portugall, sondern der gantzen Christenheit / hätte dazumahl können außgelöschet werden? (S. 28 f.)

Sind bereits in dieser Passage kritische Töne unüberhörbar („ohne alles Vorwissen Eugenij“, „auß gar zu grossem Eyffer“), so zögert der Chronist nicht, im Anschluss daran aus dem Vorfall explizit eine Lehre zu ziehen, in der der portugiesische Prinz als negative Exempelfigur erscheint, dessen Verhalten nicht zur Nachahmung empfohlen wird: „Aber der Himmel hatte ... der feindlichen Kugel mehrer Gewalt nicht gestattet / als daß sie disen grossen Printzen ohne Gefahr verletzen / und eben darumb die Welt unterweisen kunte / daß grosse Krieges-Häubter die Gefahr zwar verachten / aber in selbige ohne genugsame Ursach ihr hohes Leben nicht stürzen sollten.“ (S. 29)

Die Welt mochte dadurch zwar unterwiesen sein, Prinz Manuel Joseph vorläufig aber nicht, wie der weitere Text belegt, demzufolge sich der Prinz auch vor Belgrad durch eigenmächtige und schwer in die Bahnen strategischer Vernunft zu lenkende Kühnheit auszeichnet und sogar so verblendet ist zu glauben, er, „deme die Stuck-Kuglen bey Themeswar nicht geschadet / sey hinfüro von aller Gefahr befreyt“. (S. 30) Auch wenn Prinz Manuel Joseph dann zu dem Zeitpunkt, als beim Sturm auf Belgrad sein Pferd zum zweiten Mal einer feindlichen Kugel zum Opfer fällt, an der Seite Prinz Eugens kämpft und sich in diesem Moment offenbar keiner tollkühnen Eigenmächtigkeiten schuldig macht, so erscheint er im Lichte seiner früheren Hybris bei seinem neuerlichen Fall doch noch einmal als warnendes Exempel, und es ist bemerkenswert, dass gerade diese Situation im Kupferstich festgehalten ist.

[7] *Johann Bernhard Stephan Graf Pálffy von Erdöd [u. a.]*

Kupferstich zu Kapitel [7]: „Joannes Palfius General-Feld-Marschall, Und andere hohe Generalen.“

Benennung von insgesamt 11 Personen im Kupferstich auf den Schilden bezeichnet: „Iac. Andr. Fridrich sculps. Aug. Vind.“

Dieses Kapitel, in dem der Bericht von der Schlacht bei Belgrad fortgesetzt wird, ist das erste der beiden Kapitel, die nicht einer einzelnen Person, sondern einer Gruppe von Befehlshabern gewidmet sind. Um das knappe Dutzend der zu Ehrenden ins Bild einzubringen, erheben sich über dem Unterbau des Denkmals vier mit Lorbeer umwundene Schilde, auf denen die Namen eingraviert sind, wobei zwei Personen besonders gewürdigt werden, indem ihrem Namen in der oberen Reihe jeweils ein eigener Schild zugestanden wird: der bereits in der Kapitelüberschrift hervorgehobene Johann Bernhard Stephan, Graf Pálffy ab Erdöd

k. k. Feldmarschall sowie Feldmarschall Sigbert Graf Heister. Links vom Denkmal die geflügelte Personifikation des Ruhmes (Fama) mit Posaune und Lorbeerkränzen; rechts eine nicht näher zu identifizierende Figur mit Kronen, Orden und Ketten, die für die Ehrung der Helden gedacht sind. Bekrönt wird das Denkmal durch Kriegstrophäen, unterhalb derer die Inschrift „Vivorum immortalitati“ angebracht ist, die angibt, dass das Denkmal für den unsterblichen Kriegsruhm von Befehlshabern errichtet wurde, die lebend aus dem Krieg zurückgekehrt sind; der folgende Kupferstich ist, gewissermaßen komplementär zum vorliegenden Blatt, als Totengedenken angelegt. Die weiteren Elemente des Kupferstichs veranschaulichen die Tugenden der Gefeierten. Am oberen Bildrand werden zwei Embleme dadurch in das Bild integriert, dass die Icones auf von Putten gehaltenen Kartuschen gemalt sind und die zugehörigen Lemmata auf Schriftbändern darüber schweben. Links ist zu erkennen, wie ein Reiter von Blitzen zu Fall gebracht wird (Lemma: „Sternunt, quacumque feruntur“); rechts stürmt ein Löwe auf gegen ihn gerichtete Waffen zu (Lemma: „Per tela, per arma, per ignes“). Beide Sinnbilder werden im Text erläutert:

Ich lasse einem / auß denen erzürneten Wolcken hervor brechendem Donnerkeyl seinen Gewalt ... Ich gestehe / daß der großmüthige Löw ein dermassen beherzte Stärke mit sich herumb trage / daß er sich durch keine Gefahr erschrecken / durch keinen Gewalt auffhalten lasse ... Aber zugleich muß ich gestehen / daß durch diese zwey Sinn-Bilder das unüberwindliche Hertz und Faust dieser grossen Krieges-Helden nicht uneben entworffen werden. (S. 38)

Die Formulierung „diese zwey Sinn-Bilder“ deutet bereits an, dass der Autor an emblematische Strukturen denkt, wie sie auch auf dem Kupferstich abgebildet sind; und noch enger wird die Beziehung zwischen Text und Kupferstich wenig später, wenn die auch im Kupferstich vorhandenen lateinischen Lemmata zitiert und durch deutsche Paraphrasen ergänzt werden:

Es schiene / auch der höchst-widrige Gewalt / ja die Gefahr selbst / höreten auff zu seyn / was sie in der Sach waren / wann sie disen grossen Generalen aufstosseten, Wenigstens kommeten beyde zu kurtz; und musten / großmüthig überwunden / bekennen / nicht allein dem beherzten Löwen / sondern auch disen ohen Krieges-Häubteren sey eigen:

Per tela, per arma, per ignes!

Sich an Feuer / sich an Schwerdt

Keiner dieser Helden kehrt!

Wie auch jenes / welches sonst die / mit Forcht und gewisser Niederlag einbrechende / Donnerkeyle ihnen / als eigentlich / zu messen:



[7] Johann Bernhard Stephan Graf Pálffy von Erdöd [u. a.]

Sternunt, quacumque feruntur.
 Wo sie [Blitze] immer tringen ein /
 Alles muß erschlagen seyn!“ (38 f.)

Von derartigen unmittelbaren Verweisen aus dem Text heraus auf einzelne Elemente des zugehörigen Kupferstichs macht das Buch sehr selten Gebrauch, und auch in diesem Fall geht der Verfasser nicht so weit, explizit festzustellen, dass die von ihm beschriebenen Sinnbilder auch auf dem begleitenden Kupferstich berücksichtigt sind. Der Umstand allein, dass der Verfasser von „Sinnbildern“ redet und Lemmata zitiert, lässt nicht zwingend auf eine parallele visuelle Darbietung schließen; Texte des 17. und 18. Jahrhunderts beschreiben immer wieder auch Embleme, ohne dass den Texten Illustrationen beigegeben wären.

Neben den im Emblem versinnbildlichten Vorzügen der Helden ist es eine weitere ihnen zugesprochene Tugend, die auf dem Kupferstich vergegenwärtigt und im Text ausführlich behandelt wird: „Euer standhafte / großmüthige / behertzte Tugend und Stärke ist es nicht allein gewesen / O unüberwindliche Helden / welche so grosse / wunderbahre Sachen außgewürcket. Es hat sich zu selbiger auch vergesellschaftet ein unverruckte Einigkeit der Hertzen und Willen.“ (S. 39) Diese „Einigkeit“, vorübergehend geradezu ein Schlüsselbegriff des Textes, bestimmte den günstigen Verlauf der Schlacht in allen ihren Phasen, sie „hat den großen Vortrag Eugenii, den Feind anzugreifen / ... gut geheissen; den schriftlich-gegebenen Befelch / und Schlacht-Ordnung angenommen / außgetheilet / vollzohen. Diese hat die Schlacht angefangen / die Ordnung erhalten / oder also gleich widerumb hergestellt“ (S. 40); und noch in den das Kapitel abschließenden letzten Versen wird diese „Einigkeit“ beschworen: „Zittre / Constantini Stadt! / Einigkeit gethan diß hat.“ (40)

Die bildbeherrschende Gruppe in der unteren Zone des Kupferstichs kleidet den Gedanken dieser zum Sieg führende „Einigkeit“ auf dem Schlachtfeld in eine Allegorie: Dort gehen mehrere Türken entsetzt zu Boden beim Ansturm einer Frau mit Helm und Brustpanzer (wohl Pallas Athene / Minerva) in Begleitung zweier Löwen, die an Bändern von ihr geführt werden. Das auffällige Detail der in der erhobenen Linken der Frau kunstvoll ineinander verschlungenen Bänder deutet die Verbundenheit der beiden Löwen an, ihr einträchtiges Vorgehen gegen den Feind; und ebenso wie hier die Bildlichkeit der Embleme aufgegriffen und mit einem neuen Akzent versehen wird, geschieht dies bei einem weiteren Sinnbild der „Einigkeit“ in diesem Ensemble, nämlich dem durch Bänder zusammengehaltenen Pfeilbündel in der rechten Hand der Frau, erinnern die Pfeile mit ihren Spitzen formal an die stilisierten Blitze auf dem linken Emblem. Bei näherem Hinsehen erkennt man in der Helmspitze außerdem zwei (vom Kampfesmut) entflammte, unmittelbar aneinander gerückte Herzen (vgl. im Zitat oben die „unverruckte Einigkeit der Hertzen“, S. 39).

Es bot sich sicher an, bei der kollektiven Behandlung mehrerer maßgeblich am Kriegsgeschehen beteiligter Personen diese Tugend der „Einigkeit“ besonders hervorzuheben; nichtsdestoweniger fragt man sich, ob der Verfasser mit diesem Hymnus auf die „Einigkeit“ nicht auch noch einen anderen Zweck verfolgte und es als rühmenswertes Gegenbild entwarf zu dem im vorhergehenden Kapitel geschilderten Verhalten des portugiesischen Prinzen, der zu eigenmächtigem Handeln außerhalb der „Ordnung“ und wider die höhere Befehlsgewalt neigte.

[8] Maximilian Ludwig Graf Regal [u. a.]³⁷

Kupferstich zu Kapitel [8]: „Regal, General-Feld-Zeugmeister; und andere / in beyden Feld-Zügen glorwürdig geblibene / Helden.“

Benennung von 23 Personen im Kupferstich auf den Schilden bezeichnet: „Iac. Andr. Fridrich sculps. Aug. Vind.“

Das Kapitel über die endgültige Eroberung Belgrads und einiger weiterer Orte wird genutzt für ein „Ewiges Angedencken / und Lob der hohen Helden / so ihr Leben vor die Christenheit auffgeopffert“, wie es bereits in dem dem Kapitel vorangestellten „Begriff“ (der Inhaltsangabe also) formuliert wird (S. 41). Wenn der Text dann an späterer Stelle diesen Zweck paraphrasiert, so ergibt sich eine der ganz seltenen Stellen, an denen der Text explizit den Umstand benennt, dass ihm eine Illustration beigegeben ist, und sogar den Akt der Betrachtung verbalisiert. Der Verfasser bedient sich bei dieser Gelegenheit einer direkten Anrede und wendet sich an „Euch / alle und jede grosse Befelchs-Haber / deren hohes Geschlechte und Nahmen / beywohnende Tugenden / außgeübte Helden-Thaten / der Welt ohne dem zwar genug bekannt seynd; jedoch in dem / dieser Beschreibung vorgesetztem Kupffer-Blat vorgestellt werden / damit eures / der Ewigkeit würdiges / Andencken so oft erneuert werde / als oft bemeltes Kupffer mit denen Freud- und Leyd-vollen Augen übergangen wird.“ (S. 45)

Es wurde bereits erwähnt, dass dieser zweite einer Personengruppe gewidmete Kupferstich, der den Lebenden antithetisch die Toten gegenüberstellt, mit dem ersten große Übereinstimmung hinsichtlich der formalen Anlage aufweist; in den Einzelheiten wird die Bildanlage des ersten Stiches freilich variiert. So wird hier etwa für den bereits in der Kapitelüberschrift genannten „General-Feld-Zeugmeister“ Maximilian Ludwig Graf von Regal ein fünftes, zentrales Schild eingeführt, das von zwei Totenschädeln flankiert ist; die bekrönenden Trophäen werden ersetzt durch einen sich aus den Flammen erhebenden Phoenix, Sinnbild für das Weiterleben der Gefallenen im Gedächtnis der Nachwelt (vgl. die Inschrift darunter „Mortuorum memoriae“). Außerdem wird – ein ganz neues Element – der Prozess der Entstehung des Denkmals vergegenwärtigt, und zwar durch die mit einer Feder eben den letzten Namen schreibende Frau, die vielleicht als Personifikation der Geschichtsschreibung angesprochen werden kann; ihr zur Seite ein Putto, dessen Attribute Kugel und Reif wieder auf die Ewigkeit und damit den dauerhaften Ruhm der Verstorbenen hinweisen.

Die Standfiguren zu Seiten des Denkmals lassen sich unschwer als Personifikationen des Herzogtums Österreich (links; Herzoghut, Wappen der Mantelschließe, Orden des Goldenen Vlieses) und des Königreichs Ungarn (rechts; Königskrone; Wappen der Mantelschließe) bestimmen; ihre gegensätzlichen, durch Inschriften auf dem Gesims neben ihnen bezeichneten Emotionen, die Trauer Österreichs („Dolere“) und die Freude Ungarns („Gaudere“), finden im Text folgende Erklärung: „Euer Tod hat das Durchleuchtigste Oesterreich in ungemeynen Schmerzen und Leyd versencket; Weilen es nur gar zu wohl gewust / was / und wie vil es an euch verlohren! Aber eben dieser heldenmüthige Tod hat Ungarn / und in selbigem der gantzen Christenheit / die höchste Freud erworben: Weilen beyde durch selbigen der grausam-antrohenden Gefahr entrissen / und in höchst-verlangte Sicherheit übersetzt worden.“ (S. 45)

Verkürzt ist dieser Gedanke auch auf dem Schild der Personifikation des Todes wiedergegeben: „Mors utrumque jubet“, ist dort zu lesen, ‚der Tod befiehlt beides‘, nämlich Trauer und Freude. Der Tod ist durch seinen Lorbeerkranz und durch die Platzie

³⁷ Heeresgeschichtliches Museum: *Prinz Eugen von Savoyen 1663 – 1736. Ausstellung zum 300. Geburtstag. Oktober bis 31. Dezember 1963*, Wien 1963, Kat.-Nr. 172, S. 204 f.



[8] Maximilian Ludwig Graf Regal [u. a.]

rung eines Fußes auf dem Rücken eines gestürzten feindlichen Kriegers als Triumphantor wiedergegeben, was hier nicht einfach besagt, dass sich die Türken zu seinen Füßen seiner Macht beugen müssen, sondern dass die in diesem Kapitel gefeierten Helden „durch ihr heldenmässiges Unterliegen“, also durch ihren Tod, „den Weeg zu dem vollkommenen Sige gebahnet.“ (S. 45) In diesem Sinne interpretieren den Tod auch die beiden Embleme am oberen Bildrand, die ähnlich wie die Embleme des vorhergehenden Kupferstichs im Text beschrieben werden:

[zum Emblem links:]

„Ihr seyt gestorben / aber gleich denen / in der Luft erzürnet-brennenden Bomben / welche zwar endlich bersten / und darauff gehen müssen; aber nit ungerochen; sondern zugleich alles darnider schlagen / was ihnen feindlich auffstosset / mit der beherzten Überschrift: Nequaquam moriuntur inulti:

Zwar dem Gewalt sie unterliegen
Ihre Feinde doch besigen.“ (S. 45)

[zum Emblem rechts:]

Ihr seyt gestorben / aber gleich einem großmüthigem Feld-Stuck; welches ihme zu höchster Glückseeligkeit rechnet / wann es mit Schrecken und Niderlage der Feinden seine feurig-brinnende Seel außblasen / und fortschicken kann / wie solches die großmüthige Beyschrift erkläret:

Sic expirasse, decorum est:
Flamm-beherzte Seel fahr hin!
Lob und Ehr ist dein Gewinn.“ (S. 46)

[9] Prinz Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach

Kupferstich zu Kapitel [9]: „Josephus Carolus &c. Erb-Printz von Sultzbach.“
Benennung im Kupferstich auf dem oben am Porträt befestigten Schriftband:
„Carolus Princ[eps] Haered[itarius] Sulzbac[hensis]“
bezeichnet: „Melch: Steudl. del: Monach:“; „Iacob And: Friedrich sculp“

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass im Jahr 1717 die für die Wittelsbacher Hauspolitik bedeutsame Ehe zwischen dem auf diesem Kupferstich gefeierten Prinzen Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach und Elisabeth Auguste Sofie von der Pfalz geschlossen wurde, eine Ehe, die den Übergang der Pfälzer Kurwürde von der über keine männlichen Nachkommen verfügenden Linie Pfalz-Neuburg auf Pfalz-Sulzbach sicherstellen sollte. (Möglicherweise ist die im Kupferstich über dem Porträt aufragende Palmkrone in diesem Zusammenhang im genealogischen Sinn zu verstehen als Hinweis auf die zu erwartenden Nachkommen, die dem edlen Stamm entsprossen mögen.) Diese Eheschließung hatte zur Folge, dass zwar der „erste / Anno 1716. so glücklich außgeführte / Feld-Zug ... genugsame Beyspihl von sothanen Helden-Tugenden [des Prinzen Joseph Karl] gesehen“ hatte (S. 47), dass im Jahr 1717 der Prinz jedoch dem Kriegsschauplatz fern bleiben musste und erst im folgenden Jahr wieder nach Osten aufbrechen konnte:

Aber die Hoffnung deß Durchleuchtigsten Chur-Hausses von Pfaltz / das Verlangen der Erden / der vorsichtigste Befehl deß Himmels behinderte es [seine Kriegsteilnahme im Jahr 1717]. Er musste seinen Heldenmuth zwingen / ja selbigen durch heilige / und starcke / Bande einer Durchleuchtigen Ehe bestriken / da er verhoffte / der Türckey die Fessel anzulegen. Jedoch durch disen Aufschub wurde die Großmüthigkeit dises Printzen nur geschärfet; und entschlosse sich solcher / in dem dritten Feld-Zug [1718] nachtrucklich zu ersetzen / was er



[9] Prinz Joseph Karl von Pfalz-Sulzbach

in dem anderen gezwungen unterlassen. Er tratte die Reißmit großmüthig-beherzter Freude an; da doch selbige den besten Theil seines Hertzens in Leyd und Schmerzen versenckte. (47 f.)

Dieser durch den Krieg bedingte und das Herz des Prinzen in „Leyd und Schmerzen“ versenkende Trennung von seiner Gattin wird in dem Emblem unterhalb des Porträts thematisiert, dessen Ikon ein Schwert inmitten von Preziosen zeigt und dessen Lemma („Pretiosa relinquit“ – ‚er lässt die Schätze zurück‘) die Wahl des Prinzen andeutet, der vorübergehend das Schwert dem sinnbildlichen Schatz des Familienglücks vorzieht.

Freilich zieht Joseph Karl nun ein zweites Mal in den Krieg, als dessen Schlachten bereits geschlagen sind, und indem der Verfasser sein Kapitel über Joseph Karl an dieser Stelle einbaut, stellt er sich die undankbare Aufgabe, eine Lobrede auf den Prinzen halten zu müssen, ohne dessen tatsächliche militärische Verdienste in den Mittelpunkt rücken zu können. Aktiv am Krieg teilgenommen hatte Joseph Karl im Jahr 1716, doch waren die Kapitel zu den Geschehnissen dieses Jahres den weit wichtigeren „Krieges-Häuptern“ Prinz Eugen und Prinz Alexander von Württemberg gewidmet und ließen somit keinen Raum für den Sulzbacher. Da die Chronologie der Erzählung inzwischen bis ins Jahr 1718 fortgeschritten ist, hätte man höchstens in längeren Rückblenden die Teilnahme Joseph Karls am Kriegsgeschehen thematisieren können, doch verzichtet der Verfasser auch auf diesen Kunstgriff. Er beschränkt sich darauf, den sulzbachischen Beitrag zum Jahr 1716 mit knappen Worten ins Gedächtnis zu rufen und nur summarisch an die zur „Zeit der Welt-berühmten Belagerung von Temeswar in denen Lauff-Gräben / bey denen Außfällen / bey Zuruckschlagung der Feinde / bey allen gefährlichen Begebenheiten so oft abgelegte / großmüthige Prob-Stücke“ prinzlichen Heldenmuts zu erinnern (S. 51); vor allem versucht er jedoch darzulegen, wie das Auftreten Joseph Karls auch abseits des Schlachtfeldes Zeugnis von seinen kriegerischen Tugenden ablegt: So konnte „seinem grossen Gemüthe nichts betaurlicher fallen / als die Nachricht / wie ernstlich die geschwächte Türckey den Friden suche“ (S. 48) und konnte sich „sein großmüthiges Hertz ... noch nicht bereden lassen / daß es mit dem Friden schon sollte so weit gekommen seyn“ (S. 53); so wird betont, wie die Ankunft des Prinzen und der Ruhm seiner vergangenen Taten „genugsam starck gewesen [wären]/ alle noch übrige Hoffnung der Türckey zubenemmen“ (S. 51) und wie er in Passarowitz die türkischen Bevollmächtigten derart stark beeindruckt, dass dies sogar Auswirkungen auf den Friedensschluss hat: „Ja sie [die Türken] verwilligten gantz geneigt unterschiedliche Stücke / welche niemahlen einzugehen sie anderwärtig her schier waren beredet worden.“ (S. 53) Da die Einzelheiten dieser Einflussnahme des Sulzbacher Prinzen auf die Friedensbedingungen aber nicht näher ausgeführt werden und so auch dieses – potenziell gewichtige – Verdienst relativ unscharf bleibt, haftet den rhetorischen Strategien, die für die Lobrede auf Joseph Karl eingesetzt werden, insgesamt doch die Aura einer mühsam erarbeiteten Notlösung an. Und auch die visuelle Panegyrik des Kupferstichs leidet unter dieser aus der Struktur des Buches erwachsenen Notwendigkeit, das Lob des Prinzen mit dem Jahr 1718 zu verbinden, denn das Historienbild auf dem Sockel des Denkmals zeigt den Besuch Joseph Karls (rechts außen im Bild) in der im Vorjahr schwer zerstörten Stadt Belgrad, wo er „bewunderte / wie solches [Belgrad] inner so kurtzen Zeit sich nicht allein auß seinem Stein-Hauffen erschwingen / sondern zu einem so vollkommenen Stand gelangen können / daß es billich den Nahmen einer Königin von allen Vestungen verdiene“ (S. 53) – ein Bild, das im Grunde wesentlich mehr über die Strategie der österreichischen Heeresführung aussagt, die sofort damit beginnt, die verwüstete Stadt als zukünftiges Bollwerk gegen die Türken auszubauen, als über den Heldenmut des auf dem Blatt gefeierten „Kriegshauptes“.

Die seitlichen Streifen variieren das bereits in dem Karl Albrecht von Bayern gewidmeten Kupferstich durch die beiden Pallas-Figuren gegenwärtige Prinzip, die zu ehrende Person mit den komplementären Tugenden des Krieges und des Friedens zu assoziieren. Hier halten zwei Frauen das Porträt Joseph Karls und deuten daneben durch hinweisende Gesten an, dass der Prinz die von ihnen personifizierten Tugenden praktiziert. Die rechte mit dem Helm, dem Wappen des Kriegsschauplatzes Ungarn hinter ihr und dem militärischen Stillleben zu ihren Füßen steht für den Krieg und lässt sich als Pallas Athene, Minerva oder Bellona benennen; die präzise Benennung der linken fällt schwerer. Das Stillleben ihr zu Füßen mit dem aus einem Füllhorn quellenden Münzen, Ketten, Instrumenten (Hörner, Laute, Violine), Notenblättern und Federballschlägern (?) bezeichnet eindeutig die Segnungen der Friedenszeit, möglicherweise mit Bezug auf besondere Vorlieben des Prinzen; doch fehlen weitere Attribute wie z. B. Ölzweige, die sie unmissverständlich als Personifikation des Friedens ausweisen würden. Unterhalb der Kriegsgöttin symbolisiert der (auch im pfalz-sulzbachischen Wappen enthaltene) Löwe Tugenden wie Stärke, Tapferkeit und möglicherweise auch Wachsamkeit und bringt diese Tugenden auch dadurch mit dem Krieg in Verbindung, dass seine Pranke auf einer Granate ruht, die bereits entzündet ist, da von der Lunte Rauchwolken aufsteigen. In pointiertem Gegensatz zu dem aufmerksam nach oben blickenden Löwen ist unterhalb der Friedensgruppe Artemis / Diana, durch Speer, Pfeile, Horn, Netze und Hund als Göttin der Jagd gekennzeichnet,³⁸ in tiefen Schlaf versunken, was möglicherweise andeuten soll, dass dieser Zeitvertreib hoher Herren Friedenszeiten angehört und der Prinz ihm momentan nicht frönen kann. Der Jagdhund erweckt den Eindruck, als wolle er Artemis / Diana aufwecken, um sie auf das Historienbild aufmerksam zu machen, und bringt so einen gewissen humoristischen Akzent ins Bild; dass dies sinnbildlich aufzufassen ist und dass damit eine konkrete inhaltliche Aussage verbunden ist (Hinweis auf das bevorstehende Kriegsende und die sich infolgedessen bald wieder bietende Gelegenheit für Jagdpartien?) ist eher unwahrscheinlich. Festgehalten zu werden verdient, dass die Assoziation der das Historienbild flankierenden Motive mit Krieg und Frieden in ähnlicher Form auch auf dem oben genannten Dillinger Thesenblatt zu Ehren Max Emanuels auftaucht (und möglicherweise auch in anderen thematisch verwandten bildlichen Darstellungen): Der „Minerva philosophans“ rechts vom Porträt Max Emanuels sind dort u. a. Wildbret und eine Jagdszene zugeordnet, der „Minerva bellatrix“ gegenüber u. a. ein Löwe, dessen Pranke auf einem Reichsapfel ruht, ein geläufiges Motiv im Zusammenhang mit dem bayerischen Herrscherhaus.³⁹ Bei der Übernahme des Löwen (aus dieser oder einer anderen Vorlage) in den Kupferstich zu Ehren des Sulzbacher Prinzen erlebte der Reichsapfel dann eine bemerkenswerte Metamorphose: Die Kugelform, der Äquatorialreif und der im rechten Winkel darauf aufsetzende Reif blieben erhalten, das Kreuz freilich wurde durch eine Lunte ersetzt und verwandelte den Reichsapfel damit in eine Granate. Es ist denkbar, dass bereits bei der Konzeption des Kupferstichs der Reichsapfel im Zusammenhang mit einem Pfalz-Sulzbacher Prinzen als nicht mehr passend empfunden wurde; nicht auszuschließen ist daneben, dass die Vorlagenzeichnung an dieser Stelle skizzenhaft undeutlich war, der Kupferstecher den Reichsapfel nicht erkannte und ihn dann als Granate deutete.

³⁸ Der Halbmond im Kopfschmuck verweist auf die traditionelle Assoziation der Artemis / Diana mit der Mondgöttin Selene / Luna.

³⁹ Appuhn-Radtke (wie Anm. 33, S. 130): „Der Reichsapfel fehlt in panegyrischen Allegorien auf die Wittelsbacher seit Maximilian I. selten, da die bayerischen Kurfürsten das Amt des Reichstruchsessens innehatten und bei feierlichen Aufzügen den Reichsapfel zur Rechten des Kaisers tragen durften.“ Nach *Kurfürst Max Emanuel* (wie Anm. 24) „verdeutlicht der den Reichsapfel hütende Löwe die namentlich unter Ferdinand Maria ausgeprägte Vorstellung der sich auf die Verteidigung beschränkende Wachsamkeit“ (Kat.-Nr 32, S. 18 f.; Dillinger Thesenblatt von 1678 für Ignaz Gugler).

Ähnlich wie im Falle des auf dem Kupferstich von der Pallas sagata und der Pallas togata begleiteten bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht geht auch im Falle des von einem thematisch verwandten Figurenapparat umgebenen Sulzbacher Prinzen das zugehörige Kapitel nicht darauf ein, wie der Gefeierte kriegerische und friedliche Tugenden in seiner Person vereinigt. In dem Lobgedicht, das in der Dillinger Dissertation *Pallas sagata et togata* dem Kupferstich mit dem Sulzbacher beigegeben ist, wird dieses Spannungsfeld jedoch länger erörtert:

Vides, sed citra invidiam,
 In Aula Josephum, in Castris Carolum
 hoc est:
 Aulicam gratiam; & bellicam Ferociam:
 Josephi nomen amabile, & terribilis Caroli
 In una coruscare Indole.
 Comitatem Palatini Comititis, & Ducis Severitatem:
 Amoris Ingenium, & Martium Spiritum,
 Ex eodem micare vultu.
 Nec facile divinaveris:
 Magisne aliquando timendus Carolus hostibus,
 An Josephus amandus subditis?
 Anceps interim inter Charites, & Bellonam lis est,
 Uter illum Spiritus animet pulcrius,
 An Lenis iste in Toga,
 An Ille Asper in Sago?

Ausgehend von einer antithetischen Interpretation der Namensbestandteile Joseph („nomen amabilis“) und Karl („nomen terribilis“) wird hier das Charakterbild eines Prinzen gezeichnet, der das dem Hof und dem Feldlager („aula“ – „castra“) geschuldete Benehmen gleichermaßen kennt („aulica gratia“ – „bellica ferocia“), der angemessen aufzutreten weiß gegenüber Freunden in Friedenszeiten („comitas“, „amoris ingenium“, „amandus subditis“) und Feinden in Kriegszeiten („severitas“, „martius spiritus“, „timendus hostibus“), ein Prinz, angesichts dessen sich die Grazien („Charites“) und Bellona nicht einigen könne, ob der mit der Toga verbundene Geist der Milde („lenis spiritus“) oder der mit dem Sagum verbundene Geist der Strenge („asper spiritus“) ihn schöner beseele, wobei freilich zum gegenwärtigen Zeitpunkt Bellona den Sieg davonträgt – „Gratulor tibi Bellona, vicisti“, heißt es kurz nach den oben zitierten Zeilen. Bei der Apostrophierung des Prinzen als „amandus subditis“ mag man sich daran erinnern, dass auf dem Kupferstich dem Füllhorn zusammen mit anderen Friedenssegnungen auch Münzen entquellen; vielleicht ein Hinweis auf die Freigebigkeit gegenüber den Untertanen.

[10] Prinz Ferdinand Maria von Bayern

Kupferstich zu Kapitel [10]: „Ferdinandus Maria, &c. Printz auß Bayren.“⁴⁰
 Benennung im Kupferstich auf dem Porträtrahmen: „Ferdinandus] Mar[ia] Bavar[iae] Princ[eps]“
 bezeichnet: „Melchior Steudl del: Monach:“; „Iacob Andr. Fridrich sculp: A: V:“

Das letzte personenzentrierte Kapitel ist dem Prinzen Ferdinand Maria von Bayern gewidmet, einem jüngeren Bruder des bereits in einem früheren Kapitel berücksichtigten bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht. Aus ähnlichen Gründen wie im vorher

⁴⁰ Erläuterungen zu diesem Kupferstich auch in *Kurfürst Max Emanuel* (wie Anm. 24), Bd. 1, S.20; Bd.2, Kat.-Nr. 515, S.230



[10] Prinz Ferdinand Maria von Bayern

gehenden Kapitel hatte der Lobredner hier keine ganz einfache Aufgabe, da die chronologische Anlage der Erzählung, die nun dem Frieden von Passarowitz zustrebt, eine ungünstige Voraussetzung darstellt für die Schilderung der dem vorhergehenden Jahr angehörenden kriegerischen Verdienste des Prinzen. Immerhin nutzt der Verfasser den Kunstgriff der Rückblende hier ausgiebiger als im Zusammenhang mit dem Sulzbacher Prinzen und nähert sich schon fast einer literarischen Gestaltungsweise seines Textes, wenn er Ferdinand Maria bei einem Aufenthalt in Belgrad in Gedanken noch einmal kriegerische Episoden des vergangenen Jahres durchleben lässt, an die ihn verschiedene Orte in der Stadt und ihrer Umgebung erinnern. Die wichtigste Strategie, um an dieser Stelle der Erzählung Ferdinand Maria angemessen würdigen zu können, besteht freilich darin, ihn als das bereits mehrfach angesprochene Idealbild des sich in Krieg und Frieden gleichermaßen bewährenden Fürsten zu entwerfen: „Ich glaube“, so der Verfasser, „der Himmel habe ihn durch seine Vorsichtigkeit auch dieses Jahr [1718] in Ungarn der Ursachen berufen damit er ebenfalls einen grossen Antheil an dem Frieden habe / der in verflorenem / Weltberühmtem / Jahr denen höchst-beglückten Waffen ein so grosses beygetragen; [damit] mithin die gantze Christen-Welt erkennete / daß zu beyden Zeiten / deß Krieges / und Friedens / Ferdinandus einer auß denen größten Printzen seyn werde.“ (S. 58) Zwar wird Ferdinand Marias Seele zunächst von „Ruhm-würdig gegen einander streitende[n] / Neigungen“ hin- und hergerissen, „da ihm der / vor die Christenheit so vortheilhaftig-nahe / Frieden ein billiche Freud; die entzogene Gelegenheit aber / seinen Durchleuchtigen Löwen-Muth / wie vor einem Jahr / sehen zu lassen / ein gerechtes Leyd verursachete“ (S. 58); doch gelingt es ihm, den inneren Konflikt durch die Einsicht aufzulösen, „daß er an denen zweyen Feld-Zügen einen grossen Antheil gehabt: In deren einem die Christliche Waffen den grösten Welt-Sig erfochten; in dem anderten aber den bittlich verlangten Frieden der Türckey großmüthig ertheilet hätten.“ (S. 61)

Zwar dürfte sich die politische Rolle der bayerischen Prinzen in Passarowitz in Grenzen gehalten haben und bleibt der Verfasser etwas pauschal bei der Bestimmung ihres Anteils am Friedensschluss („Wenigstens entschlossen sich die Türkische Gevollmächtigte / auch der Ursachen mit dem endlichen Frieden-Schluß zu eylen / damit sie jene zwey Durchleuchtigste Löwen-Helden alleinig ehren kunten / welche sei zu Krieges-Zeiten zu fürchten gelehret hatten.“, S. 61); doch genügt für die Zwecke des Lobredners letztlich die Anwesenheit Ferdinand Marias am Friedensort Passarowitz, um den Topos vom Fürsten zu entfalten, der in seiner Doppelrolle als Kriegsheld und Friedensfreund die Bewunderung seiner Umgebung erregt:

Wo er immer [in Passarowitz] sich hinwendete / da gieng ihm also gleich ein ungemeyne Hoch-schätzung und Bewunderung entgegen / wie doch in jenem Angesicht ein so annehmliche Friedens-Sonne hervor leuchten könnte / auß welchem kurtz zuvor lauter großmüthige / auff Blut und Niederlagen der Feinden abzählende / Donner-Strahlen hervor geblitzet. Alles machete den einmüthigen Schluß / es müsse Ferdinandus eben so wohl von dem Gott deß Friedens als deß Krieges gebohren / und erzogen seyn; indeme er sich in beyde so ausserordentlich zu finden wisse; Und bey der Sachen Beschaffenheit bald als ein großmüthig erzürneter Löw mit erschrocklicher Niederlage seiner Feinden ansetze; bald aber sich durch das sanfftmüthige Oel-Zweig / gleich einem friedsamem Lämmlein / leithen und ziehen lasse. (S. 62)

Noch die das Kapitel abschließenden Verse zeigen Ferdinand Maria im Spannungsfeld zwischen „Bellona“ und „Fridens-Göttin“, zwischen „Grüne[m] Oel-Zweig“ und „blutig[em] Eysen“ (S. 62), so dass der bereits auf früheren Kupferstichen thematisierte Gedanke der komplementären Kriegs- und Friedenstugenden in diesem Kapitel also erstmals ausführlich auch im Text der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter*

behandelt wird. (Die im Zusammenhang mit dem Sulzbacher Prinz zitierten Verse zu diesem Topos waren der Dissertation *Pallas sagata et togata* entnommen.)

Der Gegensatz Krieg – Frieden kommt auch auf dem Ferdinand Maria gewidmeten Kupferstich zum Ausdruck; während sich freilich auf den Kupferstichen [5] und [9] die Kriegs- und Friedenspersonifikationen bzw. –gruppen formal ausgewogen gegenüberstehen, sind bei Ferdinand Maria die Akzente eindeutig zugunsten des Krieges verschoben. Die Kriegstrophäen, insbesondere die eine Art Strahlennimbus bildenden, dicht gestaffelten Fahnen, vereinigen sich mit dem wilden Kampfgetümmel zur glanzvollen Apotheose eines Kriegshelden; ein Ensemble, das den bayerischen Prinzen weit wirkungsvoller und mitreißender in Szene setzt als alle anderen im Buch vorgestellten „Krieges-Häupter“ und innerhalb dessen es demzufolge die friedliche Komponente, das Historienbild mit der Unterzeichnung des Vertrages von Passarowitz, nicht leicht hat sich durchzusetzen. Freilich könnte auch, wie unten näher zu erläutern sein wird, die kämpferische mittlere Zone des Kupferstichs eine auf den Frieden bezogene Botschaft vermitteln.

Die Heldentugenden des Prinzen werden durch die beiden Löwen unten verkörpert, eine Verbildlichung, die wie auf dem Kupferstich [5] für Karl Albrecht u. a. im Hinblick auf das bayerische Wappen gewählt wurde und die ihre Spuren wiederum in der Metaphorik des Textes hinterlassen hat (Ferdinand als „großmüthig-erzürnete[r] Löw“, S. 62). Auch den Blitze schleudernden Adler möchte man hier weniger mit Kaiser oder Reich in Verbindung bringen als mit dem gefeierten Prinzen, da dieser Adler ein Schriftband hält, auf dem abgekürzt Worte zitiert sind („Quos Ego! sed etc.“), die im Text dem Prinzen in den Mund gelegt sind und dort seine kriegerische, einem Friedensschluss noch abgeneigte Gesinnung zum Ausdruck bringen:

Ja ich glaube / es werde nicht nur einmahl ihme [Ferdinand Maria] jenes so beherzte ... Trohen deß Poeten entkommen seyn:

Quos ego! sed!

Hoff / zu sehen bald die Zeit /

Daß ihr saget: Es uns reut. (S. 61)

Das Zitat ist den Worten des Neptun im ersten Buch von Vergils *Aeneis* (135 f.) entnommen, als dieser darüber erzürnt ist, dass sein eigener Herrschaftsbereich, das Meer, durch den Windgott Aeolus in Aufruhr versetzt wurde. Neptun erklärt, er werde zunächst die Fluten besänftigen, droht aber gleichzeitig Aeolus und seinem Gefolge mit Strafmaßnahmen, falls sie sich dergleichen Übergriffe noch einmal anmaßen sollten:

Quos ego ...! sed motos praestat componere fluctus;

post mihi non simili poena commissa luetis.

Euch [Windgötter] will ich ...! aber zunächst geht's vor, die Fluten zu glätten.

Nächstens büßt so leicht ihr nicht für solches Vergehen.⁴¹

Es ist klar, dass das Zitat den Prinzen als jemanden charakterisieren soll, der sich zunächst nur widerstrebend dem sich abzeichnenden Frieden fügt; noch deutlicher als in Vergils ursprünglicher Formulierung kommt dies in den Worten zum Ausdruck, die in den *Höchsten Welt- und Krieges-Häuptern* als deutsche Entsprechung zum lateinischen Zitat angegeben werden („Hoff / zu sehen ...“), aber eigentlich nur in lose inhaltlicher Beziehung zum Original stehen. Wenn man sich fragt, wer genau über was später einmal Reue empfinden soll, so können, wenn man die dem Zitat unmittelbar vorangehenden Zeilen liest, damit zwei Personengruppen gemeint sein:

⁴¹ Vergil: *Aeneis lateinisch-deutsch*. In Zusammenarbeit mit Maria Götte herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte; 6., vollständig durchgesehene und verbesserte Auflage; Darmstadt 1983.

Entweder sollen die Türken bereuen, dass sie furchtsam vor weiterer Konfrontation zurückgeschreckt sind, oder die Friedensbefürworter auf österreichischer Seite sollen bereuen, dass sie vom weiteren Vorgehen gegen die Türken abgeraten haben; beides würde besagen, dass der Prinz, ehe sich „endlich sein großmüthiger Verdruß legen“ musste, einen weiteren Waffengang gegen die Türken bevorzugt hätte:

Wie oft wird er bey ihme selbst den Türcken ihre forchtsame Zagheit vorgeruffet / und gewünscht haben / dass sie ... minder forchtsam wären gemacht worden ... damit der Krieg / und mit selbigen die Gelegenheit der beherzten Tugend verlängeret wurde? Wie oft wird er ... wider diejenige einen rechtmässigen Zorn und Rach-Begierd gefasset haben / welche die sigende Oesterreichische Waffen sich anderwärtig hin zu wenden / mithin gegen der Türckey sich gelinder anzulassen / bemühet / als es die Billichkeit / und bißherige gröste Sige erfordert? (S. 61)

Im Zentrum des Kupferstichs herrscht ein dichtes Gedränge aus Menschen und Tieren, die zum einen in Verwirrung gestürzt scheinen durch das sieghaft über ihnen aufragende Porträt des Wittelsbachers, zum anderen bedrängt werden von den Ferdinands Tugend symbolisierenden Löwen. Links sind wilde Tiere, ein Soldat mit Fackel sowie ein Mann mit Schlangen in Haaren und Händen (Personifikationen des Krieges und der Zwietracht) ineinander verkeilt; angesichts der sowohl Krieg als auch Frieden einbeziehenden Thematik des Stiches könnte damit der Triumph Ferdinands über die Osmanen gemeint sein, vielleicht aber auch sein Triumph über die Mächte des Krieges allgemein, der sich aus seiner Beteiligung am Friedensschluss ergibt. Rechts liegt überwunden die Personifikation des Truges (eine Frau mit Maske und doppeltem Herzen), der ein Pfau (Hochmut, vgl. die Erwähnung des „Türkischen Hochmuth[s]“ im Titel des Buches) und ein Fuchs (List) beigegeben sind. Dies könnte sich allgemein auf den besiegten Osmanen zugeschriebene Eigenschaften beziehen oder auch auf deren taktische Maßnahmen während der Friedensverhandlungen; so heißt es an einer Stelle des Textes, der Kaiser habe „nur gar zu wohl“ erkannt, „auß was vor einem Ursprung so ungewisse / auff Schrauffen gestellte / auff die lange Banck abzielende / Vorträge [der Türken] herfließeten“, doch habe man Mittel gewusst, „die / von der Türckey arglistig gelegte Hindernusseß auß dem Weeg zu räumen.“ (S. 56) (Der Text bemüht sich allerdings zumindest ansatzweise um ausgewogene Beurteilung der Parteien und bescheinigt einem der türkischen Gesandten, dass niemand „mit grösserer Anständigkeit ein so hohes Werck [die Friedensverhandlungen] anzugreifen / und glücklich zu enden / gewust hätte.“, S. 57) Das von den Löwen flankierte Historienbild schließlich gewährt einen Blick in das in Passarowitz zu Verhandlungszwecken errichtete Zelt und illustriert einige der auch im Text erwähnten Begebenheiten in Zusammenhang mit dem Friedensschluss: „die in Lateinisch- und Italienischer Sprache gegen einander abgelesene Friedens-Bedingnussen; die von denen Herren Botschaffteren zugleich ergriffene / und ange-setzte Feder; die würcklich allerseiths vollbrachte Unterschreibung; die öffentliche Umbfangung / und von gesambten Herren Bevollmächtigten einander gegebener Kuß deß Fridens“; im Hintergrund sind das „allgemeine / biß an die Wolcken antrinquende Freuden-Geschrey“ (S. 62) sowie trommelnde und trompetende Soldaten zu erkennen. Welche der vornehm gekleideten Europäer als Ferdinand Maria oder sein Bruder Karl Albrecht zu identifizieren sind, ist nicht eindeutig zu entscheiden.

[11] *Der triumphierende Frieden*

Kupferstich zu Kapitel [11]: „Der Triumphierende Fried.“

Benennung im Kupferstich auf der Kartusche oben: „Pax Triumphans“
bezeichnet: „I. A. F. : fec:“

Wie bereits erwähnt, übernimmt das abschließende Kapitel mehrere Funktionen, die sich auch im begleitenden Kupferstich spiegeln. Zum einen wird der Friedensschluss von Passarowitz gefeiert und dies zum Anlass genommen, abschließend noch einmal Kaiser Karl VI. eine Huldigung darzubringen, zum anderen wird von Kriegshandlungen berichtet, die sich parallel zu den Feldzügen gegen die Türken in anderen Teilen Europas abgespielt haben und die zeitlich über Passarowitz hinausgreifen. Gedanklicher Mittelpunkt des Kupferstiches ist die herrschergleich auf einem Thron platzierte Personifikation des triumphierenden Friedens, wobei der Triumph hier sowohl darin besteht, dass sich der Frieden durchgesetzt hat als auch darin, dass Österreich gesiegt und einen Zugewinn an Territorium erzielt hat. Die Personifikation ist mit traditionellen Attributen ausgestattet, einem Kranz aus Ölbaumblättern, einem Füllhorn, einem Palmzweig, und zwei an ihrer Perlenkette befestigten, einträchtig nebeneinander hängenden Herzen. Der Engel rechts mit Schwert und Waage kennzeichnet den Frieden und Sieg als gerecht; der Adler mit Schwert und Reichsapfel zu Füßen der Personifikation assoziiert den Verdienst um diesen „Friedens-Triumph“ und den daraus erwachsenden Ruhm mit Kaiser Karl VI., wie dies auch der Text tut. Dort wird das Ende des Krieges Karls „Fried- und Eingikeit liebendem Gemüthe“ zugeschrieben, der ansonsten auch „einen längeren vorteilhaftigen Krieg dem / weniger vorteilhaftigem Frieden [hätte] vorziehen können“ (S. 65); und gegen Ende des Kapitels findet der Chronist die folgenden hymnischen Worte:

Alles übertrifft in gegenwärtigem höchstverwunderlichem Friedens-Triumph Carolus der VI. Dieser hat vor allen anderen dem Frieden / diesem der Fried den höchsten Ehren-Gipffel bey der Welt erworben; und der Sig-prangende Aufzug deß einen machet auch den Nahmen deß anderen unsterblich. Und was redet anderst die / auff dem Kupffer-Blat entworffene / bittliche Bekantnuß der feindlichen Waffen? Was der / mit der Bildnuß Caroli so erfreudig prangende Fried? Was der Titul? Was alles / so darin entworffen? (S. 71)

Zu Ende des Buches begegnet hier noch einmal einer der seltenen direkten Verweise aus dem Text heraus auf das „Kupffer-Blat“, der freilich in einem Punkt befremdet: Während die „feindlichen Waffen“ der Türken tatsächlich zu Füßen des Thrones aufgehäuft sind (darunter eine zerschlossene Fahne und eine Trommel mit geplatzttem Fell und der Aufschrift „nulla salus Bello“), sucht man die „Bildnuß Caroli“, mit der der Friede angeblich „erfreudig prangt“, vergeblich. Möglicherweise sah das Konzept für den Kupferstich (in Anlehnung an die vorhergehenden Kupferstiche) zunächst eine solche „Bildnuß“ in Form eines Porträts vor und wurde später abgeändert; möglicherweise hat sich der Zeichner der Vorlage eigenmächtig über eine ihm gemachte Vorgabe hinweggesetzt: Von den beiden in den ausgeführten Kupferstich integrierten Porträts zeigt jedenfalls keines Karl VI.; abgebildet sind vielmehr weniger hochrangige Protagonisten, die den den Krieg eröffnenden Angriff der Türken auf die damals venezianische Peloppones und die sich anschließenden Kriegshandlungen im Mittelmeerraum ins Gedächtnis rufen. Links hält der geflügelte und von einem Nimbus bekrönte Markuslöwe das Porträt des von 1709 bis 1722, also auch während der im Buch abgehandelten Jahre, regierenden Dogen Giovanni Cornaro (Corner); rechts präsentiert ein Putto, auf dessen Helm ebenfalls ein geflügelter Löwe kauert,



[11] Der triumphierende Frieden

das Porträt des Johann Matthias Graf von der Schulenburg, der 1715 als Feldmarschall in venezianische Dienste trat und sich in der Folgezeit insbesondere durch die Verteidigung Korfus gegen die Türken auszeichnete (1716). Aber ebenso wie auf dem Kupferstich die politischen und militärischen Häupter Venedigs nun zwar noch eine gesonderte Würdigung erfahren, ihre Porträts sich aber mit einem vergleichsweise bescheidenen Platz zu Füßen der von Kaiser Karls Ruhm kündenden Friedenspersonifikation begnügen müssen, ebenso spricht der Text Cornaro und Schulenburg zwar Anerkennung aus, betont aber, dass deren Verdienste den kaiserlichen nachgeordnet sind:

Es [Venedig] bekennet solches mit danckbarem Gemüth und Zungen vor der gantzen Welt / es seye zwar vil seinem grossen Hertzog Joanni Cornaro, aber noch mehrer Carolo, verbunden: Seitemahlen jener ohne disen endlich hätte unterligen müssen; dieser aber ohne jenen also zu sigen gewust / daß er dem / so hart betrangtem / Venedig das noch übrige durch seine Waffen erhalten / durch den Frieden das Verlohrene guter Dings ersetzt. Es will die Feder durch diesen Außspruch dem helden-beseeltem Cornaro an seinem hohen Ruhm gar nicht zu nahe treten. ... Sie gestehet / Cornarus allein seye es gewesen / welcher inner kurtzen Zeit so vil Schiff zu bewaffnen / so vil Mannschafft anzuwerben / solche Feld-Generalen auffzubringen gewust / durch welche er den Türckischen Übermuth nicht allein stutzen gemacht / sonderen auch gezwungen / von der / schon weit gebrachten / Belagerung Corfü mit Schand und Spott abzustehen ... Sie bekennet daß der / zu Land und Wasser so berühmte / Graff von Schulenburg ein rechtes Wunder von einem unerschrockenem Herten / und höchster Kriegeserfahrenheit seye; und gereiche es dem grossen Cornaro zu eben einer so hohen Ehre / daß er ein so Welt-berühmtes Hautb vor seine Waffen außersehen ... Dises / und noch höheres / Lob kann / noch will die Feder dem Durchleuchtigen Venetianischen Hertzog absprechen; aber herentgegen kann noch will auch dieser dem grossen Carolo etwas an seiner Krieg- und Fried-beglückten Hochheit minderen. (S. 65 f.)

Während die mit den Namen Cornaro und Schulenburg verbundenen Ereignisse überwiegend den zurückliegenden Jahren angehören und innerhalb des chronologisch strukturierten Buches eine Rückblende darstellen, befasst sich das letzte Kapitel daneben auch mit dem aktuellen süditalienischen Kriegsschauplatz; und auch dies findet seinen Niederschlag im Kupferstich: Das Historienbild illustriert die durch den spanischen Vorstoß nach Sizilien provozierte Schlacht von Cap Passaro, in der am 11. August 1718 die britische Flotte über die Spanier siegte. Der Bericht über diese Schlacht endet mit Worten, die das Geschehen mit dem Frieden von Passarowitz in Verbindung bringen und damit auch rechtfertigen, dass es auf dem Kupferstich zum „triumphierenden Frieden“ dargestellt wird: „Da ware nun auff einmahl jene grosse Wasser-Macht [Spanien] zu Grund gerichtet / welche in der Welt so vil Weesens und Geschrey verursacht. Da hatte der Ungarische Fried auch in Italien gesiget; Massen gewiß / daß ohne jenen schwärlich die Engelländische Hülfsslotten in dem Mittelländischen Meer wurde erschinen seyn.“ (69)

Diese Sicht erlaubt es des weiteren, auf dem Kupferstich sowohl die Personifikationen Ungarns als auch Italiens am Fuße des Friedensthrones darzustellen: links Ungarn mit der Königskrone und einer Karte des osteuropäischen Kriegsschauplatzes (wo Österreich einen „mächtigen Zusatz von Ländereyen / und Vestungen“ gewonnen hat, 63), rechts Italien mit der Mauerkrone,⁴² einem Ölzweig und einem Schriftband mit der Bitte um Frieden („Te poscimus omnes“); letzteres vielleicht ein Hinweis darauf, dass der Frieden in Italien noch nicht ganz gesichert ist, wie es auch der Text trotz allen Jubels anklingen lässt: In Italien ist zwar das „auß seinen verdeckten Aschen endlich liechterlohe hervorbrechende / Krieges-Feuer .. auff einmahl durch einen so mächtigen Guß von Blut und Wasser beschüttet worden“, nämlich durch die

⁴² Die Mauerkrone ist bei Ripa eines der Attribute der Personifikation Italiens. Vgl. Yassu Okayama: *The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia*, Doornspijk 1992, S. 145.

Schlacht von Cap Passaro, ganz erloschen ist dieses Feuer aber noch nicht und man kann nur zuversichtlich konstatieren, „daß es seine / weit und gefährlich antro- hende / Flammen schon zimlich geleet / und hoffentlich von selbigen in Bälde nichts mehr wird übrig vermercket werden.“ (S. 63) Auf die spanische Beteiligung am Kriegsgeschehen in Italien dürfte das Lilienwappen verweisen, das, auf den ersten Blick leicht zu übersehen, am linken Oberschenkel auf das Gewand der Personifika- tion Italiens appliziert ist.