

2 Das Belvedere als Bild adligen Selbstverständnisses

2.1 EUGENS IKONOGRAPHISCHE (SELBST-)STILISIERUNG IN DEN BILDPROGRAMMEN SEINER SCHLÖSSER

2.1.1 Allgemeine Überlegungen

Wie die architektonische Analyse in Teil B ergeben hat, besitzt das Obere Belvedere ganz unterschiedliche Eigenschaften: Es ist eine herrschaftliche *villa suburbana*, ein fürstlicher Palast, ein Feldherrnzelt, ein Musensitz sowie eine Stätte der Erholung, der geistigen Produktivität, der leiblichen Ertüchtigung und des Ruhmes. Nicht zuletzt ist es der Fokus einer Art Adelshofes. Diese Funktionen und Bedeutungen vermittelt der Bau durch seine buchstäblich erhabene Lage, die Exklusivität der inszenierten Blicke, den Zuschnitt seines Grundstücks, aber auch durch den bildhaften und den abbildenden Charakter seiner Architektur.

Diese Erkenntnis führt uns zu zwei Fragen: Inwiefern fand der gedankliche Gehalt der Architektur in ihrer Ausstattung und bildlichen Ausgestaltung eine Entsprechung oder gar eine Vertiefung? Und inwiefern lässt sich das Belvedere in seiner gedanklichen Aussage mit anderen Schlossbauten vergleichen, etwa mit den Residenzen der Reichsfürsten oder den Palästen des Kaiserhofs und des Wiener Adels?

Auf diese Fragen hat die Forschung teilweise geantwortet, wobei sie sich allerdings auf die Bildprogramme der Innenräume (Aurenhammer³⁹, Seeger⁴⁰, Krapf⁴¹), den Belvederegarten (Aurenhammer⁴²) und den Marstall (Krapf⁴³) konzentrierte und die Bedeutung der Architektur ausklammerte. Auch ich werde mich, bevor ich auf die Bedeutung der Architektur eingehe, mit der bildlichen Ikonographie befassen, da diese weitaus konkreter und folglich auch leichter zu entschlüsseln ist. Allerdings muss ich mich dabei auf die wichtigsten Aspekte beschränken. Eine erschöpfende ikonographische Deutung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

2.1.2 Der Hauptsaal des Oberen Belvedere: Eugen und der Ruhm des Hauses Savoyen

Beginnen wir mit dem Hauptsaal im Oberen Belvedere, in dem sich nach Seeger das politische Ansehen, das der Prinz als Präsident des Hofkriegsrates und als ständiges Mitglied der Geheimen Staatskonferenz genoss⁴⁴, manifestiert. Die Allusion auf das Haus Savoyen, die eigentlich von Anfang nahegelegen hätte, sei, so Seeger, erstaunlicherweise erst hier erfolgt, nämlich in dem Deckenfresko, das Carlo Carlone im großen Saal geschaffen habe und in dem der apotheosierte Held vom Wappenschild seiner Familie überfangen werde. Seeger führt diese Zurückhaltung darauf zurück, dass Eugen seinen Aufstieg nicht mit seiner prominenten Abkunft, sondern ausschließlich mit seinen militärischen und politischen Erfolgen habe begründen wollen.⁴⁵

Seegers Beobachtung konnte Krapf in einem wesentlichen Punkt präzisieren: Die Personifikationen, die an der Decke des Hauptsaals Gaetano Fantis Scheinarchitektur bevölkern (Prudentia, Justitia, Virtus, Fortitudo, Nobilitas, Consilium), alludieren auf die ›Gute Herrschaft‹. Ergänzt werden sie durch die in den Medaillons dargestellten Fürstentugenden Ratio, Virtus, Gloria Principis, Liberalitas, Prudentia, Magnificentia und Magnanimitas.⁴⁶ Offensichtlich beanspruchte Eugen für sich die Qualitäten eines (nicht regierenden) *principe*.

Über die Beobachtungen von Seeger und Krapf hinaus lassen sich weitere Beobachtungen anstellen. Wie die gefangenen Türken am Fuß der Hohlkehle verweisen die Tugendpersonifikationen einzig auf die Eigenschaften und Taten des Bauherrn. Sie sind der Grund, dass Eugen, mit einem Lorbeerkranz bekrönt, auf Wolken in den Himmel auffährt. Dementsprechend hinterfängt das Wappen des Hauses Savoyen den Prinzen nicht nur, wie Seeger meinte, sondern wird mit ihm emporgetragen und dabei mit der Fürstenkrone ausgezeichnet. Außerdem werden Prinz und Wappen von einer riesigen Draperie hinterfangen, die Chronos gerade entfaltet hat. Einerseits erinnert die Draperie an den aufgezogenen Vorhang einer *apparitio*, wodurch der Prinz fast schon wie ein Heiliger erscheint. Andererseits zeigt der Vorhang, den die Zeit lüftet, die Offenbarung einer Wahrheit an.⁴⁷

Fügt man die einzelnen Bildmotive zusammen, so ergibt sich folgende Aussage: Der Lauf der Geschichte hat nicht nur als eine unumstößliche Wahrheit offenbart, dass Eugen durch

seine Tugenden und Verdienste unsterblichen Ruhm erlangte und er es folglich nicht nötig hatte, für sein Prestige den Namen seiner Familie zu bemühen, vielmehr kam im Gegenzug sein Ruhm auch noch dem gesamten Haus Savoyen zugute.

Dass im Bildprogramm des Oberen Belvedere wirklich Eugens persönlicher Ruhm und nicht die Größe des Hauses Savoyen im Mittelpunkt stand, zeigt das Deckenbild des Audienzimmers, in dem der Prinz sich ein weiteres Mal – nun ohne jeden dynastischen Bezug – verherrlichen ließ. Ohnedies war es für die Zeitgenossen in Wien selbstverständlich, dass es Eugens Verdienste waren, denen das Haus Savoyen sein Ansehen verdankte. In diesem Sinne stellte denn auch der Jesuitenpater Franciscus Peikhart bei der Leichenrede auf Eugen, die er 1736 im Stephansdom hielt, fest:

Villeicht hat der grosse GOTT / des Helden EUGENII seinen Ruhm desto seltsamer zu machen / wollen / daß er aus seinem Geschlecht der einzige wäre / der allen andern die Zierde und das Liecht geben sollte. Dann nichts Neues in der Welt / daß von einem Erstorbenen gantze Familien seynd unsterblich worden.

Doch weshalb sollte nicht auch Eugen vom Ansehen seiner Angehörigen Nutzen ziehen können? Wieso sollten diese gar auf seinen Ruhm angewiesen sein? Besaß das Haus Savoyen nicht eine Königswürde – ein Umstand, den Peikhart selbst hervorhob?⁴⁸ Und floss in den Adern der Savoyer nicht auch das Blut noch berühmterer Geschlechter? Immerhin war Eugens Vater,

der Comte Eugène Maurice de Soissons, sowohl ein Vetter Kaiser Leopolds als auch ein Sohn der Marie de Bourbon. Darüber hinaus zählten neben den Habsburgern und Bourbonen Herrscherdynastien wie die Staufer und Normannen, die Anjou und die Medici zu Eugens Ahnen.

Die Antwort auf diese Fragen ist leicht zu finden: Auf den Anteil bourbonischen Blutes wird Eugen angesichts des schlechten Verhältnisses, das er zu Ludwig XIV. besaß und von dem in Kapitel C 2.1.4 noch die Rede sein wird, nicht allzu viel gegeben haben. Und die Bande zwischen den Savoyern und den Habsburgern versuchte er auf seine eigene Art zu festigen – indem er sich von Leopold gewissermaßen politisch »adoptieren« ließ (siehe C 2.4.3.2).

Was nun das Haus Savoyen selbst betrifft, so hatte Eugens Vetter zweiten Grades, der Herzog Viktor Amadeus II., seine Königswürde erst im Frieden von Utrecht (1713) erlangt – als er von dem bourbonisch regierten Spanien das Königreich Sizilien erhielt. Bei dieser Gelegenheit war ihm auch Montferrat, um dessen Besitz er sich lange bemüht hatte, zugefallen. Die doppelte Tatsache, dass Savoyen zu Eugens Geburt noch ein Herzogtum war und dass die spätere Entwicklung nicht zuletzt Eugens Siegen über Frankreich zu verdanken war, macht hinlänglich deutlich, wer hier wem seinen Ruhm verdankte.

Die Klärung dieses Sachverhalts war umso bedeutsamer, als Viktor Amadeus 1696 das Lager gewechselt und bis 1704 auf Seiten Frankreichs gekämpft hatte.⁴⁹ Die von Eugen leidenschaftlich geäußerte Hoffnung, die Interessen des Kaisers und

die des Hauses, dem anzugehören er die Ehre habe, so vereinigt zu sehen, dass man sie ohne jeden Vorbehalt für die gleichen halten könne,⁵⁰ erfüllten sich erst, nachdem Viktor Amadeus sich der kaiserlichen Allianz wieder angeschlossen und die Franzosen mit Eugens Hilfe bei Turin geschlagen hatte (1706). Nur im Einklang mit den Interessen Habsburgs konnte Savoyen aus dem Krieg Vorteile ziehen.

Wenn Eugen seinen Angehörigen indirekt unterstellte, auf die *gloria*, die sein Verdienst ihnen bescherte, angewiesen zu sein, so ging es also nicht um die Befriedigung einer persönlichen Eitelkeit. Vielmehr wollte er zeigen, dass nur der Einsatz für den Kaiser, das Reich und den katholischen Glauben dem Haus Savoyen Ruhm einbringen konnten. Wer sich für diese Ziele nicht einsetzte, erwarb auch keine Ehre.

Ausgerechnet mit dieser Sichtweise konnte Eugen sich auf eine – freilich viel ältere und in Turin offenbar vergessene – Familientradition berufen. Denn gerade die bedeutendste Persönlichkeit des Hauses Savoyen, Amadeus VI. (1343–1383), der legendäre »grüne Graf«, war nicht nur eine der bedeutendsten Herrscherpersönlichkeiten des Hochmittelalters gewesen. Nach seinem Sieg über die Türken bei Gallipoli im Jahre 1367 bezeichnete Papst Urban V. den *conte verde* offiziell auch als den »Beschützer des Heiligen Stuhles« und als einen »Athleten der Kirche«.⁵¹ Und Kaiser Karl IV. sah in Amadeus, den er 1372 zum Reichsvikar von Italien erhoben hatte, gar seinen »rechten Arm«.⁵² Sehr wahrscheinlich dachte Peikhart vor allem an diesen Fürsten, als er davon sprach, Eugen habe

»in seiner Stammen-Reih viel deren Helden« gehabt, »worauf einige den Welt-Boden unter ihren Füßen oft zittern machten«. ⁵³

Wie das Bildprogramm im Marmorsaal des Unteren Belvedere dokumentiert (siehe das nachfolgende Kapitel), war Eugen für seine Siege über die Türken gleichfalls vom Heiligen Stuhl ausgezeichnet worden. Und als Statthalter in Mailand vertrat er wie sein Vorfahr die Interessen des Kaisers in Oberitalien (wenngleich er nicht mehr das Königreich Italien als einen Teil des *Sacrum Imperium Romanum*, sondern das Herzogtum Mailand als ein Territorium der Habsburger verwaltete).

Wenn Eugen den Grünen Grafen auch nicht als Referenzfigur in das Bildprogramm des Oberen Belvedere aufnahm, so dürften die historischen Parallelen dem politisch kundigen Betrachter doch klar gewesen sein. Und somit war auch ersichtlich, wer von den gegenwärtigen Mitgliedern des Hauses Savoyen das Erbe des *conte verde* wirklich fortsetzte.

Die Vorstellung, dass das prominenteste Mitglied einer Familie der *gloria* derselben dient und dieser Ruhm dann auf die anderen Familienmitglieder abstrahlt, war in der barocken Adelskultur weit verbreitet. Daher tat jede Familie gut daran, ihren bedeutendsten Mitgliedern ein möglichst langes Andenken zu bewahren.

Gerade innerhalb dieser dynastischen Kommemoriorhetorik setzt das Obere Belvedere aber einen anderen Akzent. Um diesen zu verstehen, empfiehlt es sich, anhand zweier anderer Beispiele auf die Argumentationsmuster und das ikonographi-

sche Repertoire des traditionellen Kommemorioralkults einzugehen. Richten wir dazu unseren Blick zunächst nach Rom.

Wie John Beldon Scott, Volker Reinhardt, Daniel Büchel und Arne Karsten gezeigt haben, war der Kommemorioralkult bei den römischen Eliten besonders ausgeprägt. ⁵⁴ Das größte Sozialprestige genoss eine Familie, wenn sie einen Papst stellte. Entsprechend wichtig war es, nach dem Ableben des Pontifex dessen *memoria* wach zu halten. Zu diesem Zweck ließ beispielsweise der Neffe Innozenz' X., der Fürst Camillo Pamphilj, durch Gianlorenzo Bernini die Kirche Sant'Andrea al Quirinale errichten. ⁵⁵

Wie ich schon andernorts ⁵⁶ gezeigt habe, erweist sich die Kirche sowohl mit ihrer ›pamphilianischen‹ Säulenordnung als auch mit der Symbolik ihres Grundrisses als Sinnbild einer auf ewig erneuerten *Domus Pamphiliانا*: Die Kapitelle sind mit Tauben und Lilien als Elementen des Familienwappens besetzt, die Hauptachsen zeichnen die Initialen des zehnten Innozenz, also ein I und ein X, nach. Des Weiteren ist die für einen Zentralbau ungewöhnliche Anzahl von zehn Anräumen als Allusion auf den Pontifex zu lesen. Zu dessen Ehren ließ Camillo über dem Haupteingang eine Inschrift anbringen, die zwei Famen samt dem Familienwappen emportragen. Letzteres wird sogar von einer der beiden Ruhmesgöttinnen mit einer Fürstenkrone ausgezeichnet. 118

Des Weiteren wird die Familie dadurch aufgewertet, dass das X im Grundriss auch das Kreuz des heiligen Andreas evoziert. Dessen Martyrium ist am Hochaltar dargestellt – genau gegenüber der Inschrift mit dem Wappen. Wie das Wappen 119

wird das Altarbild von Engeln in die Höhe getragen. Dort warten weitere Engel darauf, dem Retabel bzw. dem auf ihm dargestellten Heiligen die Märtyrerkrone aufzusetzen. Durch diese ikonographischen Entsprechungen wird die Domus Pamphiliiana gleichermaßen mit dem Kirchengebäude wie mit dem Kirchenpatron selbst identifiziert.

Mit dem Bau der Kirche demonstrierte Camillo gegenüber seinem Onkel nepotistische *pietas*. Zugleich erwies er dem heiligen Andreas die nötige Reverenz. Vor allem aber erhöhte er den Ruhm seiner Familie, um seinerseits an diesem zu partizipieren. Dies hatte Camillo in der Tat nötig, war er doch nur ein Jahr nach seiner Erhebung zum Kardinal von dieser Würde wieder resigniert, um die Fürstin Olimpia Aldobrandini von Rossano zu ehelichen. Diese Heirat, die zunächst als Skandal empfunden worden war, ließ sich nun als eine Maßnahme darstellen, die dem Fortbestand einer höchst ehrwürdigen Familie diene.⁵⁷

Die Strategie, das eigene Verhalten oder die eigene Position mittels der Aufwertung des prominentesten Familienmitgliedes zu rechtfertigen, fand auch innerhalb des Heiligen Römischen Reiches Anwendung. Dies beweist das Deckenbild, das Carlo Carlone 1747/50 im Gardensaal der kurkölnischen Residenz zu Brühl schuf. Es zeigt Kaiser Karl VII. aus dem Hause Wittelsbach, der auf einem Wolkenthron in den Himmel aufschwebt. Nachdem Karl, so die implizite Botschaft des Bildes, durch seine Wahl zum Reichsoberhaupt das Prestige seiner Familie in nur denkbarer Weise gemehrt hat, geht dieses auf den Hausherrn und Bruder des Kaisers, den Kölner Fürsterzbischof

Clemens August, über.⁵⁸ In diesem Sinne sehen auch Wilfried Hansmann und Aloys Winterling in dem Fresko einen Hinweis auf die Bedeutung, die Clemens August besaß: als »wichtiger Reichsfürst«⁵⁹ und als »Glied eines Herrscherhauses, das sich als Verteidiger des Christentums berufen weiß und dies mit großer Machtfülle demonstriert.«⁶⁰

Liest man zur Gegenprobe das Fresko so, dass der Ruhm des Hauses Wittelsbach auf den Kaiser ausstrahlt, so ergibt dessen Darstellung in der Residenz des Bruders keinen Sinn. Schließlich ging es Clemens August nicht darum, die Wahl Karls zu rechtfertigen. Sein Anliegen war es vielmehr, seine eigene, von Papst Benedikt XIII. nur zögernd bestätigte Ernennung zum Kurfürsten und Erzbischof von Köln zu legitimieren.⁶¹ Dies versuchte er mit dem Hinweis auf die Zugehörigkeit des Hauses Wittelsbach, deren *gloria* im Licht der kaiserlichen Gnadensonne umso heller strahlte.

Selbstverständlich lässt sich zwischen Sant'Andrea al Quirinale, Schloss Brühl und dem Oberen Belvedere keine unmittelbare Verbindung konstruieren. Die Ähnlichkeit der Motive ergibt sich lediglich daraus, dass die Bildprogramme aller drei Monumente derselben Rhetorik folgen – mit einem entscheidenden Unterschied: In Rom und Brühl versuchten die Bauherren, über ihre Familien am Ruhm der verherrlichten Hauptfigur (dem heiligen Andreas bzw. dem Kaiser) teilzuhaben. In Wien ist das traditionelle Argumentationsmuster dagegen auf den Kopf gestellt. Hier ist der Bauherr mit der verherrlichten Hauptfigur identisch. Er ist es, der seiner Familie *gloria* ver-

leiht, und seine Verwandten in Savoyen und Piemont sind die möglichen Nutznießer. Nicht zuletzt waren sie dies 1706, als Eugen das von den Franzosen belagerte Turin, die Residenzstadt der Savoyer, entsetzte. Nicht von ungefähr ließ der Prinz dieses Ereignis im sog. Schlachtenbildersaal seines Stadtpalais verewigen.⁶² Und folgt man der systemimmanenten Logik dieser Kommemorialrhetorik, so kann man eben auch sagen, dass die Verwandten dieser Aufwertung auch bedürfen. Folglich erscheint das Savoyer-Wappen im Hauptsalfresko des Oberen Belvedere nur in ganz allgemeiner Gestalt: als ein weißes Kreuz auf rotem Grund. Auf eine Darstellung dynastischer Allianzen und Querverbindungen, wie sie der vielfach unterteilte Wappenschild auf Kleiners Titelpuffer enthält, verzichtete Eugen wohl ganz bewusst.

130

2.1.3 *Der Marmorsaal im Unteren Belvedere: Eugens Verdienste um Kaiser und Künste*

Das Untere Belvedere repräsentiert nach Seeger vor allem Eugens Pariser Herkunft und seine intime Kenntnis des französischen Hofes. Darüber hinaus habe der Prinz – Seeger schließt sich hier der älteren Forschung an⁶³ – das Gedeihen der Künste in Friedenszeiten als einen seiner militärischen Erfolge gefeiert. In diesem Sinne sei im Deckenfresko des Marmorsaals, mit dem Martino Altomonte 1716 den Marmorsaal des Unteren Belvedere geschmückt habe, das Wirken Apolls als Musenführer dargestellt.⁶⁴

14, 15

Auch diese Aussage lässt sich präzisieren. Im Deckenfresko fährt ein jugendlicher Held in den Olymp auf. Dort heißen ihn Merkur und die Musen willkommen. Zu Häupten des Jünglings fährt Apoll im Sonnenwagen über den morgendlichen Himmelsplan. Die ältere Forschung hat im Sonnengott eine Verkörperung der musischen und im Jüngling eine Anspielung auf die kriegerischen Eigenschaften des Hausherrn gesehen.⁶⁵ Indes verstieße es gegen die ikonographische Syntax, ein und dieselbe Person in einem Handlungsrahmen zweimal darzustellen. Ebenso verletzte es das Dekor, den Prinzen mit dem Sonnengott gleichzusetzen. Aus diesem Grund habe ich schon vor Längerem vorgeschlagen, in Apoll den Musenführer, aber auch die Personifikation des Kaisertums zu sehen. Eugen erlangt seine Unsterblichkeit also gleichsam im Glanz der kaiserlichen Gnadensonne. Sie allein – und diese Aussage dürfte nicht zuletzt an Eugens Türiner Verwandtschaft gerichtet sein – ist die Spenderin des Ruhmes und der Zielpunkt jeder Apotheose (vgl. C 1.2.1).⁶⁶

Mit der Apotheose verbunden ist die Rückkehr des Prinzen in den Schoß der Musen. Ebenso wie die Lage auf einer Anhöhe (vgl. B. 4.4.3) weist dieses Motiv das Belvedere als einen Musensitz aus. Darüber hinaus vermittelt das Fresko die Botschaft, dass Eugen den Krieg nie als Selbstzweck, sondern immer nur als eine *ultima ratio* der Politik verstand.⁶⁷ Peikhart sah in Eugens Friedensliebe sogar ein konstitutives Element von dessen militärischer Begabung:

1, 17

Niemahls ward ein Friedens-Werck mit solchem Eyfer angefangen / und mit solcher Eintracht geendet / als dieser Orthen : Und konnte man EUGENIO auf sein Begehren nichts versagen / weilen alles / wie bey ihme gewöhnlich / auf die Vernunft und Billigkeit gegründet ware. Es ist ein Irrthum / wann man den Helden nicht erkennen will / er habe dann den Degen in der Faust / als wäre er in dem Friedens-Saal nicht so mächtig / als er mitten in dem Lager gewesen ist.⁶⁸

Sicher ginge es zu weit, mit Bauer zu behaupten, Eugen habe seine Kriege nur geführt, um seine künstlerischen Projekte realisieren und die hierfür aufgenommenen Schulden bezahlen zu können.⁶⁹ Der Savoyer sah in der Pflege der Künste sehr wohl den Lohn, sicherlich aber nicht den Zweck seiner militärischen Erfolge. Eben darin unterschied er sich auch von Ludwig XIV., der, wie Dietrich Erben richtig bemerkte, nie einen Zweifel daran ließ, »dass die Erlangung von *gloire* durch Bauherrentätigkeit in Friedenszeiten nur ein zeitweiliger Ersatz für den Kriegsruhm sei«.⁷⁰

Nicht zuletzt thematisiert das Fresko Eugens Verdienste um den Glauben. So liegen neben dem Helden nicht nur mehrere Bücher, eine Flöte, ein Zirkel, ein Winkelmaß sowie ein Lorbeer- und ein Palmzweig, sondern auch ein hermelingefütterter Hut und ein perlenbesetztes Schwert. Wie eine Beischrift, auf die Merkur eigens hinweist, erläutert, hatte Papst Clemens XI. diese beiden Gaben 1716 geweiht und sie dem Prinzen dann zum Dank für den Sieg der christlichen Truppen bei Peter-

wardein verliehen.⁷¹ Den hohen Symbolwert beider Attribute erläutert Peikhart wie folgt:

Und wer will sich anjetzo wunderen / wann auch alle Christliche Häupter zusamm getretten / EUGENIUM zu belohnen. PABST CLEMENS XI. Statthalter CHristi auf Erden / hat ihm den kostbaren Hut eines Schützers / und das reiche Schwerdt eines Verfechters der Heiligen Kirchen umgehangen / welche Ehre in vielen Jahrhunderten kaum einen widerfahren ist.⁷²

Wenn es auch nicht unmittelbar ausgesprochen wird, so erscheint Eugen dank diesen Gaben wie sein Vorfahr, der *conte verde*, als ein »Athlet Christi«.

2.1.4 Das Bildprogramm des Stadtpalais: Eugen als Tugendheld

Bereits vor Vollendung des Unteren Belvedere hatte Eugen seine Verdienste um den Kaiser und das christliche Abendland in seinem Stadtpalais verherrlichen lassen. Da ich mich auch hierzu bereits geäußert habe,⁷³ kann ich mich auf eine Zusammenfassung beschränken.

Das Bildprogramm beginnt mit den Reliefs, die den rechten Eingang flankieren und Taten des Äneas und des Herkules darstellen. Über das Vestibül gelangt der Besucher zu einer dreiläufigen, von Atlanten getragenen Treppe. In der Wandnische über dem Wendepodest steht eine Herkulesstatue, die den Helden nach Erlangung der Hesperidenäpfel zeigt. Unmittel-