

Schrift-Bilder. Zum Werk des Mikrographen
Johann Michael Püchler d. J. (1679–1709)

Im Rahmen der Tirol-Exkursion der Autorengruppe der *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich: Barock* konnte der Verfasser 1998 mit Herrn Prof. Möseneder auch ein mikrographisches Blatt von Johann Michael Püchler diskutieren. Es handelte sich um einen immerwährenden Kalender mit einer Huldigung an das Haus Habsburg aus dem Jahre 1702. Eine Beschäftigung mit der seltenen und von der Kunstgeschichte kaum beachteten Kunst der Mikrographie, also der aus kleinen Schriftzügen aufgebauten Darstellung, sowie mit dem aus einer oberösterreichischen Familie stammenden Johann Michael Püchler scheint in diesem Rahmen nahe liegend, hat sich doch der Oberösterreicher Karl Möseneder immer wieder mit dem vielfältigen Verhältnis von Bild und Text etwa in Gestalt von Emblemen sowie illustrierten Büchern beschäftigt¹.

Im Mittelpunkt unserer Studie wird einer der seinerzeit ebenso prominenten wie heute kaum mehr bekannten Hauptmeister dieser Kunstform stehen, mit dem das »Kunstvoll-Verkünstelte einen Grad erreicht hatte, über den nicht mehr hinauszukommen war«². Dem Mikrographen Johann Michael Püchler war zwar 1992 ein eigener Abschnitt im Band 33 des Hollstein-Druckgraphik-Handbuches gewidmet³, sein dort noch nicht enthaltenes Porträt zur Krönung Friedrichs I. zum König in Preußen (1701) wurde aber noch 2001 als »laienhaft ausgeführtes Beispiel für im Barock beliebte figurale Textanordnungen« abqualifiziert⁴. Abgesehen von den bei Hollstein noch nicht verzeichneten, aber in der älteren und neueren Literatur publizierten, sowie mehreren in den letzten Jahren im Kunsthandel aufscheinenden Werken Püchlers bzw. der Familie Püchler kann dieses Oeuvre auch um die Kenntnis einiger bisher in der Literatur unbekannter Blätter in öffentlichen Sammlungen erweitert werden⁵. Darüber hinaus sollen einige Überlegungen zum kulturgeschichtlichen Stellenwert dieser Kunstform formuliert werden.

poesis ludens und pictura loquens

Die Tradition medial hybrider Kunstwerke lässt sich durch *carmina figurata* bzw. *Technopaignia* bis in die griechische Antike zurückverfolgen und erlebte im 20. Jahrhundert eine neue Blüte⁶. Durch die *Anthologia Graeca* wurde dieses Verfahren 1494 von der Handschrift in den Buchdruck übertragen. Als 1516 in Rom die erste Ausgabe der griechischen Epigramme des Theokrit (um 270 v. Chr.) erschien, wurden die Verse von *Peletys* und *Syrinx* von einem Holzschnittrahmen in Gestalt einer Kriegssaxt bzw. einer Panflöte umgeben⁷. Parallel dazu hat man auch geistliche Texte in Bildform angeordnet. So wurden etwa die in einer Handschrift von 813 als Gittergedichte bzw. in Kreuzform gestalteten Texte von *De laudibus Sanctae Crucis* des Hrabanus Maurus (um 780–856) schon 1503 bei einem Pforzheimer Buchdruck in dieser Form gesetzt⁸. Im Gefolge der antiken Rhetorik und des Horazschen *ut pictura poesis*, demzufolge ein Gedicht ›redende Malerei‹ und ein Gemälde ›stumme Poesie‹ sein sollte, erlebten Emblem und Typogramm, aber auch die Figuren- oder Umrißgedichte

im 17. Jahrhundert eine besondere Blüte. Auch für den Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) basierten Malerei sowie Poesie auf gemeinsamen Wurzeln, und er propagierte daher nicht nur die Herausgabe illustrierter Bücher, sondern auch Figurengedichte zur Steigerung der sinnlichen Eindrücklichkeit⁹.

Ein schönes Beispiel für die an diesen Darstellungen geschätzte Kunstfertigkeit ist ein 1629 in Augsburg gedrucktes Blatt, das in einem Typogramm einen Hirschen nachbildet und vom Kunstagenten Philipp Hainhofer (1578–1647) anlässlich der Beschreibung eines solchen Tieres in der kurfürstlichen Kunstammer zu Dresden in seinen Reisebericht eingebunden wurde, gleichsam als künstlerisches Substitut für das echte Kunstammerobjekt¹⁰. Besonders beliebt war die *poesis artificiosa* im Rahmen geistlicher oder fürstlicher Panegyrik. Die religiöse Dichtung kleidete ihre Texte in Kreuze, Passionswerkzeuge, Kelche oder marianische Sterne¹¹, höfische Huldigungsgedichte bedienten sich der Form von Pyramiden und Triumphbögen¹², während Verse zur Kaiserkrönung Franz I. Stephans 1745 in Form des Doppeladlers gestaltet wurden¹³.

Die Mikrographie verbindet nun sozusagen die Tradition der bildlichen Textgestaltung eines Figurengedichtes oder Typogramms mit der kunsthandwerklichen Fertigkeit der Kalligraphie (Schönschrift), die im 16. Jahrhundert in Deutschland in Mode kam und im 17. Jahrhundert ebenfalls für die Gestaltung von Porträts herangezogen wurde¹⁴. Ein frühes mikrographisches Beispiel zeigt Herzog August d. J. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579–1666) aus Psalmenzitaten zusammengesetzt. Die Graphik stammt von Heinrich Julius Willershausen, der von 1645–70 Kammer-schreiber des Fürsten war¹⁵. Der Ahnherr der Schwäbisch Gmünder Schreiberdynastie, Johann Püchler, kam eindeutig von der Tradition der Kalligraphie, die ja auch an der Linzer Landschaftsschule u. a. 1622–24 durch den vermutlich verwandten Schreibmeister Sigmund Pichler unterrichtet wurde¹⁶. Erst Johanns Sohn Johann Philipp scheint die Kleinschrift auch zur Figurenbildung eingesetzt und damit der künstlerischen Mikrographie zum Durchbruch verholfen zu haben. Durch Johann Michael Püchler d. J. wurde die Technik schließlich Ende des 17. Jahrhunderts vom traditionellen Medium der Schreibmeister, der Federzeichnung, ins »Massenmedium« der Druckgraphik übertragen und damit offensichtlich dem Wunsch eines größeren Publikums Rechnung getragen.

Johan Michael Püchler Gam[undianus] Suevus

Aufgrund des stilistisch ziemlich einheitlichen Werkes wird die im kunsthandwerklichen Bereich ohnehin schwierige Zuschreibungsfrage in diesem Falle noch problematischer, da wir es mit Erzeugnissen einer Mikrographendynastie zu tun haben, die allein zwei Vertreter mit dem Vornamen Johann Michael hervorbrachte. Diesem Umstand haben die Kunsthistoriker bisher kaum Rechnung getragen, obwohl die Problematik der genealogischen Forschung schon länger bekannt ist. Leider sind die biographischen Daten der meisten Familienmitglieder bisher ebenso wenig gesichert wie der Umfang und die stilistischen Unterschiede ihres Oeuvres¹⁷.

Der Ahnherr der Familie war der Bader, Wundarzt und Mikrograph Johann Püchler, der 1612 in Linz evangelisch getauft wurde. Vermutlich 1624 emigrierten seine Eltern aus religiösen Gründen nach Regensburg. Von dort zog Johann Püchler nach Schwäbisch Gmünd weiter, wo er eine Agnes heiratete. Dieser Ehe entsprossen von 1641 bis 1660 fünf Kinder. Das älteste bekannte Werk Püchlers ist ein der Reichsstadt Wimpfen am Neckar gewidmeter *Ewiger Kalender* im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart mit den eingeschriebenen sieben Bußpsalmen und der Unterschrift »Jo-

hann Püchler *Lincensis Austriacus. Manu mea scripsi 1658*«. Dieses *Calendarium perpetuum* besteht aus einer konzentrischen Kreisscheibe mit Monaten, Tagen und Taufnamen des Jahres; außerdem sind die Festtage und Tierkreiszeichen enthalten. 1660 überreichte der Mikrograph einen solchen Kalender den oberösterreichischen Ständen, die ihm dafür vier Reichstaler verehrten. Im folgenden Jahr ließen sich die steirischen Stände ein solches »Kunststuckh« sogar zehn Taler kosten. Laut eigener Aussage widmete Püchler außerdem den niederösterreichischen Ständen, Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662) und dem Kaiser entsprechende Kunstwerke, die er »von freyer Handt mit der Feder gerissen und geschrieben« hat¹⁸. Als letztes dokumentiertes Werk entstand 1666 ein Kalenderblatt für den Rat der Reichsstadt Memmingen (Museum im Prediger in Schwäbisch Gmünd) mit der Signatur »Johannes Püchlerus Lincensis Austriacus 1666 manu mea scripsi«¹⁹.

Bald danach dürfte der Mikrograph verstorben oder aus Schwäbisch Gmünd weggezogen sein. Denn Johann Püchler könnte teilweise das Leben eines Wanderkünstlers geführt haben, da ein Sohn in Augsburg geboren wurde und mehrere seiner Werke für Sachsen entstanden sind. 1662 schuf der Mikrograph nämlich zwei 70 x 40 cm große Pergamentblätter im Auftrag des Bürgers Wolfgang Heinrich Schön für den Bürgermeister und Rat der sächsischen Stadt Freiberg. Das eine Stück zeigt »von Freyer Hand geschrieben, gemahlt u. erfunden« den Propheten David umgeben von den sieben Bußpsalmen und Blumen sowie Früchten. Das Gegenstück präsentiert hingegen einen *Ewigen Kalender*, das Stadtwappen und die Signatur »Joannes Püchler, Linzensis Austriacus. Manu mea Scripsi.«²⁰. 1665 erhielt der Schreibermeister von der Stadt Wittenberg acht Taler »für ein dem Rath alhier dedicirtes Kunststücke auf Pergament mit der Feder gerissen«. Der 81 x 55 cm große *Ewige Kalender* (heute im Melanchthonhaus) zeigt in der oberen Hälfte den kaiserlichen Doppeladler mit Wappen und einem Abendmahlskelch, während die Texte das Vaterunser und die Bußpsalmen wiedergeben. Die untere Hälfte des Blattes enthält den kreisförmigen Kalender²¹. Da Johann Püchler also bisher nur als Autor von Kalenderblättern belegt ist, erscheint mir die Zuschreibung eines 2005 in Berlin versteigerten Porträts von Kaiser Leopold I., Federzeichnung und Aquarell auf Pergament, an ihn als problematisch²².

Püchlers 1653 in Augsburg geborener Sohn Johann Philipp folgte seinem Vater sowohl im Beruf des Wundarztes als auch des Schönschreibers. Vom Spätwerk seines Vaters ausgehend verband er zunächst den *Ewigen Kalender* mit einem ebenso wichtigen religiösen oder politischen Motiv. Bei einem dem Geistlichen Johann Franziskus Schlecht in Schwäbisch Gmünd gewidmeten Werk (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart) setzte er offensichtlich im Gegensatz zu seinem Vater die Kleinschrift nicht mehr nur aus praktischen Gründen ein, sondern zur künstlerischen Gestaltung des über dem Kalender dargestellten Schmerzensmannes: »in gegenwärtige Figurs Cronen, Augenbrauen und Bartt ist die hl. Passion und der bittere Leiden und Sterben Jesu Christi geschrieben / Von freyer Hand bloßer Feder und unterschiedlichen Dennten gemacht und Entworfen durch Jo philipp püchler«.²³

In Schwäbisch Gmünd blieb außerdem ein bis jetzt innerhalb der Familie ganz singuläres mikrographisches Werk Johann Philipps erhalten, nämlich ein *ewiger Kalender* mit Passauer Mariahilfbild (Tusche und Tempera auf Pergament). Während der in Augsburg geborene Johann Philipp Püchler also offensichtlich in bzw. für Schwäbisch Gmünd und auch für Herzog Eberhard III. von Württemberg (1614–1674) tätig war²⁴, wird in der älteren Literatur ein um 1690/92 in Augsburg aktiver Mikrograph namens Johann Gregor Püchler genannt, der ein Porträt Leopolds I. sowie ebenfalls einen *Christus mit Dornenkrone* geschaffen hat²⁵.

Ebenso verwirrend ist die Tätigkeit zweier weiterer Familienmitglieder mit dem Vornamen (Johann) Michael. Michael Püchler wurde 1617 in Linz evangelisch getauft, war der jüngere Bruder

von Johann, und übernahm offensichtlich nach dessen Tod mit dem ›Firmenvorsitz‹ auch dessen Vornamen²⁶. Denn 1670 ließ der Rat der Stadt Linz einem Johann Michael Pichler »wegen eines verehrten Künstlichen mit der Föder gemachten Kayserlichen Contrafeths« 18 Schilling auszahlen²⁷. Im selben Jahr entstand das mit »Johann Michael Büchlern« signierte Huldigungsbild für den Würzburger Dompropst Franz Ludwig Faust von Stromberg (1605–1673). Es stellt über dem Doppeladler Bildnisse Leopolds I. und seiner Gattin Margarita von Spanien dar. In den Haaren des Kaiserpaares ist etwas unmotiviert die Passion nachzulesen²⁸.

Von den Werken seiner Vorfahren sollte nun das Oeuvre von Johann Michael Püchler d. J. sowohl zeitlich als auch stilistisch klar abzugrenzen sein, zumal dieser bisher vorwiegend durch mikrographische Kupferstiche bekannt geworden ist. Er war laut Thieme-Becker zwischen 1680 und 1702 u. a. Stadtschreiber in Meiningen und vielleicht auch in Nürnberg tätig²⁹. Die ältesten ihm zugeschriebenen Werke müssen um 1686–89 entstanden sein. Die Lebensdaten, die wir Bernhard Schemmel verdanken, scheinen allerdings gegen beide Thesen zu sprechen: Johann Michael Büchler wurde nämlich erst am 19. August 1679 in Schwäbisch Gmünd als Sohn des Jacob und der Maria Magdalena getauft und ist in seiner Geburtsstadt am 27. Dezember 1709 verstorben³⁰. Gab es also vielleicht noch einen dritten Mikrographen mit dem Vornamen Johann Michael, der generationsmäßig zwischen dem 1617 und dem 1679 geborenen Schreiber anzusiedeln wäre? Bedauerlicherweise ist auch nur ein Teil der für Johann Michael Püchler in Anspruch genommenen Mikrographien vollständig signiert, darunter das eingangs genannte Blatt »gemacht und entworffen durch Johann Michaelen Püchlern 1.7.0.2« (irrtümlich meist 1701 angegeben; Nr. 27) und ein Bildnis Josephs I. mit den Worten »gemacht und entwurffen / Durch Joh: Michael Püchler / der edlen Stöch: Reiss und schreib / kunst liebhabern« (Nr. 12)³¹. Noch seltener sind Datierungen, doch können einige Fürstenbildnisse aufgrund der historischen Ereignisse zeitlich eingeordnet werden, darunter das oben erwähnte Porträt des preußischen Königs von 1701. Mehrere Blätter, die Erzherzog Karl als spanischen Thronprätendenten zeigen, müssen nach 1700 bzw. um 1703 geschaffen worden sein, während die Aufschrift »Lang lebe Josephus der Rom. Kayser« (Nr. 12) nicht vor 1705 entstanden sein kann. Ein nicht bei Hollstein genanntes Bildnis des Herzogs von Marlborough ist zwar nicht signiert, aufgrund der Umschrift aber sogar erst 1706 zu datieren (siehe unten).

Von freyer hand mit blosser feder und dinten gemacht und entworffen

Das Oeuvre von Johann Michael Püchler d. J. lässt sich im Wesentlichen in drei Werkgruppen gliedern: Passionsdarstellungen, Bildnisse evangelischer Theologen sowie fürstliche Porträts. Letztere scheinen sich in den Jahren um 1700 zu konzentrieren, aber es gibt keinen (stilistischen) Hinweis, dass die christlichen Themen und die Porträts der Reformatoren ausschließlich aus der Frühzeit Püchlers stammen. Im Graphik-Handbuch von Hollstein wurden im Jahre 1992 27 Werke katalogisiert, von denen allerdings vier Blatt damals physisch nicht nachweisbar waren. Diese Arbeiten sollen hier kurz genannt werden, um die Neufunde einordnen zu können:

1. Dornengekrönter Christus; unsigniert (Coburg)
2. Allegorie des Alten und Neuen Testaments; »Püchler fecit« (Coburg)
3. Hl. Benedikt; unsigniert (Coburg)
4. Johann Calvin nach links blickend; »JM. Püchler« (Berlin)

5. Johann Calvin nach rechts blickend; »JMPJJS / Püchler fecit« (Berlin)
6. Johann Calvin, Brustbild; unsigniert (Augsburg)
7. Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (nicht nachweisbar)
8. König Gustav Adolf von Schweden nach links blickend; unsigniert (Berlin)
9. König Gustav Adolf von Schweden nach rechts blickend; unsigniert (Berlin)
10. Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen; »Püchler fecit« (Amsterdam)
11. König Joseph I.; unsigniert (Wien MAK)
12. Kaiser Joseph I.; unsigniert (Wien MAK)
13. Kaiser Joseph I. und König Karl III. von Spanien mit dem Doppeladler; unsigniert (Wien MAK)
14. König Karl III. von Spanien (nicht nachweisbar)
15. König Karl XII. von Schweden; unsigniert (Coburg)
16. Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden (nicht nachweisbar)
17. Martin Luther mit Bibel; unsigniert (Amsterdam, Berlin)
18. Martin Luther ohne Bibel; unsigniert (Berlin)
19. Martin Luther, Brustbild; unsigniert (Berlin, zwei Exemplare)
20. Martin Luther mit Bibel; unsigniert (Berlin)
21. Martin Luther mit Bibel; unsigniert (Berlin)
22. Martin Luther und Katharina von Bora (Berlin, zwei Exemplare; Coburg)
23. König Wilhelm III. von England (nicht nachweisbar)
24. Philipp Jacob Spener; »Püchler fecit« (Berlin)
25. Krone von König Friedrich I. in Preußen; »Joh: Michael Püchler f:« (Berlin)
26. Wappen Königs Friedrichs I. in Preußen; unsigniert (Berlin)
27. Immerwährender Kalender mit Leopold I, Joseph I. und Erzherzog Karl; »gemacht und entworfen durch Johann Michael Püchlern 1.7.0.2« (Berlin, Wien MAK).

Dieses Verzeichnis kann zunächst um sechs Exemplare des eingangs genannten habsburgischen Kalenderblattes (Nr. 27) in der Staatsgalerie Stuttgart (Inv.-Nr. A 31514)³², im Museum im Prediger in Schwäbisch Gmünd (Inv.-Nr. JEB 244/J.M. Püchler 14)³³, in der Staatsbibliothek Bamberg (Inv.-Nr. I Qf 18)³⁴, im Berliner sowie im Züricher Kunsthandel³⁵ und in Wiener Privatbesitz ergänzt werden. An die dreißig zusätzliche Abzüge der bei Hollstein genannten Bildnisse befinden sich in den graphischen Sammlungen des Museums im Prediger in Schwäbisch Gmünd³⁶ und der Staatsgalerie Stuttgart³⁷, in der Staatsbibliothek Bamberg³⁸, im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek³⁹ (Abb. 1), im Museum für angewandte Kunst in Wien⁴⁰ sowie im Stift Göttweig in Niederösterreich⁴¹. Ein Porträt des Kurfürsten Johann Georg III. (Nr. 10?) kann außerdem im Melanchthonhaus zu Freiberg in Sachsen nachgewiesen werden, während ein Bildnis von Erzherzog Karl dort nicht erhalten blieb⁴².

Das in Schwäbisch Gmünd vorhandene Porträt des Großen Kurfürsten (Inv.-Nr. JEB 247/J.M. Püchler 17) ist offensichtlich mit der Nummer 7 von Hollstein zu identifizieren. Der 80 x 55 mm kleine Kupferstich von Friedrich Wilhelm (1620–1688) zeigt diesen mit einem Lorbeerkranz auf dem Haupt über einem Wappenmedaillon mit Szepter und Kurfürstenhut.

Die Nr. 14 von Hollstein dürfte in einem kleinen Bildnis Erzherzog Karls in Wien (Abb. 2) und Schwäbisch Gmünd überliefert sein⁴³, das eine formale Paraphrase zum Porträt Karls XII. von Schweden (Nr. 15) bildet. Das Blatt besitzt den identischen ornamentalen Aufbau, nur die Porträtbüste ist in die Gegenrichtung gewendet. Die Umschrift lautet: »*Carolus Tertius von Gottes genaden in Hi-*

spannien und Indien König, Ertzhertzog zue Österreich, Graf zue Görtz, Thyrol und Habsburg etc.«. Der in den Haaren und den Palmblättern geschriebene Text betont das Gottesgnadentum des habsburgischen Thronprätendenten und das Fortleben seines Stammes durch den Vergleich mit den biblischen Königen: »*Gott hat seinem Diener David verheissen, dass er ...*«.

Das von Hollstein unter Nr. 16 aufgelistete Bildnis des kaiserlichen Reichsfeldmarschalls und Markgrafen Ludwig Wilhelm I. von Baden (1655–1707) ist ebenfalls in Schwäbisch Gmünd vorhanden. Der Kupferstich existiert sogar in drei sowohl in der Gestaltung des Porträts als auch der Umschrift und Eckornamente geringfügig voneinander abweichenden Versionen (Inv.-Nr. JEB 250/J.M. Püchler 20; JEB 251/J.M. Püchler 21; JEB 252/J.M. Püchler 22; 158 x 108 – 163 x 110 mm). Da der »Türkenlouis« schon als Generalleutnant der kaiserlichen Truppen bezeichnet wird, können die Graphiken nicht vor 1691 entstanden sein.

Auch das Hollstein nicht vorliegende Porträt König Wilhelms III. von Oranien (Nr. 23) hat sich in Schwäbisch Gmünd (Inv.-Nr. JEB 249/J.M. Püchler 19) erhalten. Es trägt die Umschrift »*Wilhelmus Von Gottes gnaden zu Engelland, Franckreich, Schodland und Irland König, Gros Fürst aus Brytannien*« und präsentiert in der Schrift der Perücke die Lebensgeschichte des mit dem Kaiser verbündeten Herrschers⁴⁴. Eine Signatur fehlt, aber die Ornamente in den Ecken sind typisch für die Arbeiten von Johann Michael Püchler.

Eine Zeichnung von König Gustav Adolf von Schweden auf Pergament in Berkeley beruht auf derselben Vorlage wie Püchlers Mikrographien (Nr. 8 und 9) und wurde daher auch Johann Michael zugeschrieben⁴⁵. Da jedoch nicht nur die Haargestaltung und Dekoration des Blattrandes, sondern auch die Form der Schrift und die Texte von jenen der Kupferstiche abweichen, scheint es mir sinnvoll, die Autorschaft einem anderen Familienmitglied zuzuweisen.

Darüberhinaus lässt sich das Oeuvreverzeichnis von Hollstein aus dem Jahre 1992 um folgende 34 Werke ergänzen, unter denen sich allerdings auch Zeichnungen befinden. Von den Arbeiten in Feder und Tusche auf Pergament können wir jedoch vor allem die ersten nicht mit gutem Gewissen für unseren Künstler in Anspruch nehmen. Denn obwohl Schemmel von Kopien nach Vorlagen in Familienbesitz ausgeht, scheint dies für einen sieben- bis zehnjährigen Knaben ebenso schwer vorstellbar wie für einen siebzigjährigen Greis.

28. Kaiser Leopold I im Lorbeermedaillon mit Wappen, 1686; Konstanz, Rosgartenmuseum (Inv.-Nr. G 206): Aufgrund der ähnlichen Haargestaltung ließe sich diese dem Bürgermeister und Rat der Stadt Konstanz gewidmete großformatige (675 x 385 mm) Federzeichnung eher dem älteren Michael Püchler zuschreiben. Sie ist auch tatsächlich nur mit »*Michael Büchler*« signiert⁴⁶. Stilistisch fällt das Blatt aus der Reihe der späteren Mikrographien, da der Text auf sehr weitmaschige und ornamental wirkende Haarsträhnen aufgeteilt wurde. Der Lorbeerrahmen entspricht jedoch jenem in den jüngeren Mikrographien des Kaisers, der Kaiserin und Josephs I. (Nr. 47, 49, 52 und 53), was vielleicht aber auch nur auf die jeweils als Vorlage dienenden Kupferstiche zurückzuführen ist.
29. Ecce Homo, vor 1687; St. Gallen, Stiftsbibliothek: Die 450 x 327 mm große Federzeichnung basiert auf der Darstellung von Guido Reni und bildet eine seitenverkehrte Variante von Hollstein Nr. 1 mit einer Wiedergabe der Passionsgeschichte in Bart, Haaren und Dornenkrone. Das dem Abt Gallus II. Alt (1654–1687) gewidmete Blatt trägt eine Widmung mit den Initialen JMP sowie folgende Signatur: »*Von freyer hand und bloser feder und tinten gemacht und endtworfen durch Johann Michael Püchlern von Gmündt.*«⁴⁷

30. Ecce Homo, vor 1687 (?); St. Gallen, Stiftsbibliothek: Auch diese 352 x 250 mm große Federzeichnung auf Pergament auf Holz, eine weitere Variante nach Guido Reni mit einfachem Randornament und seitenverkehrt zur vorhergehenden Nummer, ist von Johann Michael Püchler signiert und steht unter dem Motto »*Schauwe Mensch*«⁴⁸.
31. Ecce Homo, 1689; Bamberg, Staatsbibliothek (Inv.-Nr. I Qf 16): Ebenfalls eine Federzeichnung auf Pergament entspricht nicht nur der Kopf Christi mit der Passionsgeschichte weitgehend dem etwas älteren Exemplar in St. Gallen, sondern auch die Signatur: »*Von freyer hand mit bloser feder und dinten gemacht und endworffen durch Johannem Michaelem Püchlern Anno 1. 6. 89.*«⁴⁹
32. Ecce Homo; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 254/J.M. Püchler 24): Ebenso wie die Zeichnung des Schmerzensmannes existiert auch die Kupferstichversion in mehreren Varianten. Die mit 275 x 210 mm besonders grosse Druckgraphik mit handschriftlicher Schrift unter dem Motto »*Schawe Welch ein Mensch*« bietet eine fast identische Darstellung des Hauptes wie Hollstein Nr. 1, nur die Verteilung der Worte der Umschrift unterscheidet sich geringfügig. Signatur und Datum fehlen⁵⁰ (Abb. 7).
33. Ecce Homo; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 255/J.M. Püchler 25): Die kleinste druckgraphische Version (101 x 58 mm) nennt den Titel in der lateinischen Version »*ECCE HOMO*« und weist eine leere Wappenkartusche sowie die Signatur »*Püchler fec.*« auf⁵¹.
34. Kruzifix; Heidelberg, Kunsthandel Schwing⁵²: Die 312 x 222 mm große Tuschfederzeichnung auf Pergament mit dem Text der Leidensgeschichte Jesu (»*In disem hie instehenden Cruzifixlein ist die gantze Passion oder Leyden und Sterben unsers Ewigen Heylandes, Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi gantz deutlich geschrieben*«) ist signiert (»*von freyer hand gemacht und endworffen Durch Johann Michael Büchler*«) und dürfte der Kupferstichversion vorausgegangen sein.
35. Kruzifix; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 259/J. M. Püchler 29): Die Federzeichnung auf Pergament, 215 x 117 mm, bildet eine kleinere Variante von Nr. 34.
36. Kruzifix; Berlin, Kunsthandel: Der 220 x 95 mm große silhouettierte Kupferstich in Punktiermanier wurde sowohl aufgrund der mikrographischen Technik als auch aufgrund der Blattwerksornamentik von der Galerie Bassenge in Berlin mit Berechtigung unserem Künstler zugeschrieben⁵³ (Abb. 8). Ein gleichartiges Exemplar wurde 2006 von der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart angekauft⁵⁴.
37. Kruzifix mit Gesetzestafeln des Moses und Rankenwerk; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 258/J.M. Püchler 28): Der kleinformatige Kupferstich (98 x 83 mm) bildet als Allegorie des Alten und Neuen Bundes eine Variante von Nr. 2, die Form des Gekreuzigten entspricht aber den vorhergehenden Werken.
38. Allegorie des Alten und Neuen Bundes (Kelch mit Hostie über Gesetzestafeln) in einem Medaillon aus Umschrift und Schriftranken; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 256/J.M. Püchler 26): Der kleine Kupferstich (Plattengröße 89 x 53 mm) listet in den Gesetzestafeln die zehn Gebote auf, während der Kelch das Evangelium des hl. Johannes und die Hostie das Vaterunser enthält.
39. Martin Luther nach rechts blickend unter einem Architekturbogen; Berlin, Kunsthandel: Die ebenfalls von der Galerie Bassenge Püchler zugeschriebene Feder- und Bleistiftzeichnung mit Goldhöhnung misst 145 x 110 mm und folgt in der Vorlage den bekannten Lutherporträts (Nr. 17–19) bis auf die andere Gestaltung der rechten Hand⁵⁵. Die für Johann Michael Püchler d.J. ungewöhnliche Architekturräumung sowie die geringere Schriftmenge ist entweder auf das

- Medium der Zeichnung bzw. das kleine Format zurückzuführen, oder spricht für die Zuschreibung an den älteren Püchler.
40. Martin Luther nach links blickend; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 234/J.M. Püchler 4): Diese Federzeichnung auf Pergament (237 x 159 mm) bezeichnete und signierte der Mikrograph mit den Worten »*wahre Controfectur des Hocherleuchten Manns Doct. Mart. Luth. Seel., wie solcher von Luca Cranachen dem Leben nachgebildet worden. Von freyer hand gemacht und endtwarffen durch Johann Michael Büchler*«⁵⁶.
 41. Martin Luther nach links blickend; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 233/J.M. Püchler 3): Die etwas kleinere Federzeichnung auf Pergament (205 x 149 mm) ist ebenfalls signiert und hat mit dem vorhergehenden Stück auch den engeren, auf die Darstellung der Bibel in der Hand Luthers verzichtenden Bildausschnitt gemeinsam⁵⁷.
 42. Martin Luther nach links blickend; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 235/J.M. Püchler 5): Der Kupferstich (220 x 145 mm) bildet eine seitenverkehrte Variante von Hollstein Nr. 17.
 43. Martin Luther nach links blickend; Bamberg, Staatsbibliothek (Inv.-Nr. I Qf 19b): Dieser »*J. M. P.*« signierte Kupferstich entspricht weitgehend den (nicht seitenverkehrten!) Zeichnungen in Schwäbisch Gmünd (Nr. 40 und 41), bietet aber einen etwas weiteren Bildausschnitt, sodass auch die linke Hand mit der Heiligen Schrift zu sehen ist. Mit Nr. 42 stimmt der Hinweis auf die Vorbildlichen Bildnisse Cranachs überein: »*Wahre Controfactur weyland des Hocherleuchten Mannes Doc: Martin luth: Wie solcher von luca Cranachen dem leben nach gemacht worten*«⁵⁸. Der Text aus dem Buch der Weisheit und das Motto entsprechen Hollstein Nr. 17 und 18.
 44. Martin Luther und Katharina von Bora; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 237/J.M. Püchler 7): Der 118 x 82 mm kleine Kupferstich präsentiert im Unterschied zu Hollstein Nr. 22 den Reformator und seine Gattin nicht in einem Bildfeld, sondern in zwei getrennten Medaillons.
 45. Johann Friedrich Mayer; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Porträtsammlung (Theol. Gr./Mayer Johann Friedrich): Der 2004 von der Bibliothek erworbene Kupferstich zeigt den streitbaren anti-pietistischen Wittenberger Theologen Johann Friedrich Mayer (1650–1712) im Brustbild umgeben von einer Umschrift und einem leeren Wappenmedaillon⁵⁹.
 46. Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern, um 1685/90; Stift Göttweig, Graphische Sammlung: Der leider am rechten Rand beschädigte Kupferstich im Format 106 x 72 mm (Plattenrand) zeigt ein Brustbild von »*Maximilianus Emanuel in ober und Nieder Bayern auch der oberen Pfaltz herzog, Pfaltz graf bey Rhein, des heyl: Rom. Reichs etc.*« Unterhalb des Medaillons befindet sich eine Wappenkartusche mit Fürstenhut und kurfürstlich-bayerischem Wappen samt Reichsapfel. Die Graphik ist nicht signiert, doch entsprechen sowohl die Gestaltung der Haare, in denen Sprüche aus dem Buch der Weisheit enthalten sind, als auch die Randornamente dem Typus von Johann Michael Püchler (Abb. 3).
 47. Kaiser Leopold I.; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 241/J.M. Püchler 11): Die Federzeichnung auf Pergament mißt 250 x 222 mm und zeigt den Kaiser in einem aus einem Lorbeerkranz gebildeten Medaillon⁶⁰. Die Graphik dürfte wie die folgenden Mikrographien anlässlich der Krönung 1690 in Augsburg entstanden sein.
 48. Kaiserin Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg, 1690 (?); München, Kunsthandel: Die 2003 bei Hampel um 8000 Euro versteigerte, 300 x 245 mm große Federzeichnung in Originalrahmen zeigt die Gattin Leopolds I. umgeben von einem Lorbeerkranz und wirkt daher wie ein Gegen-

- stück zur Zeichnung des Kaisers in Schwäbisch Gmünd (Nr. 47). Die Graphik ist signiert: »*von freyer hand mit Feder und Dinten gemacht durch Johann Michael Püchler*«⁶¹ (Abb. 4).
49. Kaiser Leopold I. und Kaiserin Eleonore Magdalena, um 1690; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 239/J.M. Püchler 9): Der 85 x 130 mm große Kupferstich verbindet Varianten der gezeichneten Einzelbildnisse des Paares (Nr. 47 und 48) mit einem leeren Wappenschild und trägt die lateinische Signatur »*Johan Michael Püchler Gam[undianus] Suevus*«⁶².
 50. Kaiser Leopold I. und Kaiserin Eleonore Magdalena, um 1690; Paris, Bibliothèque Nationale⁶³: Die beiden nach Stichvorlagen gestalteten und einander zugewendeten Brustbilder des Herrscherpaares sind von Umschriften und den für Püchler typischen Eckornamenten umgeben. Im Unterschied zur vorhergehenden Druckgraphik sind die sehr ähnlichen Porträtbüsten jedoch näher gerückt, und es fehlt auch die Signatur (Abb. 5).
 51. König Joseph I., 1690; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 242/J.M. Püchler 12): Die 250 x 222 mm große Federzeichnung auf Pergament porträtiert den Habsburger mit Krone und Szepter in jugendlicherem Alter als das folgende Blatt und bildet aufgrund des gleichartigen rahmenden Lorbeerkranzes offensichtlich ein Gegenstück zum Porträt Leopolds I. (Nr. 47) anlässlich der Augsburger Krönung von 1690.
 52. König Joseph I., 1691; Bamberg, Staatsbibliothek (Inv.-Nr. I Qf 17): Die mit 361 x 259 mm überdurchschnittlich große Federzeichnung auf Pergament zeigt den 1690 in Augsburg zum Römischen König gekrönten ältesten Sohn Leopolds I. in einem Oval, und in den Haaren Sprüche aus dem Buch der Weisheit. Die Signatur lautet: »*Von freyer hand mit bloser feder und dinten gemacht und endtworfen Durch Johann Michael Büchlern 1691*«⁶⁴. Der die Bildnisbüste umgebende Lorbeerkranz und die Gestaltung der Zwickelfelder entspricht jenen auf der Zeichnung der Kaiserin (Nr. 48), während die Gestaltung des Gesichtes und der Haare mit dem folgenden Kupferstich identisch ist.
 53. König Joseph I., um 1691; Wien, Wien Museum (Inv.-Nr. 283.054): Der Kupferstich (318 x 222 mm) des jugendlichen Habsburgers in Rüstung und mit dem Vliesorden bildet eine Variante der vorhergehenden Zeichnung. Während Gesicht und Haare übereinstimmen, sind die Kleidung und die Ornamentierung der Zwickelfelder verschieden. Trotz fehlender Signatur läßt sich die Druckgraphik eindeutig dem Werk Püchlers zuweisen (Abb. 6).
 54. Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 246/J.M. Püchler 16): Der kleine Kupferstich (Plattengröße 150 x 110 mm) des Landesfürsten (1676–1733) im Profil mit dem Wappen wurde von Naegele aus stilistischen Gründen Johann Michael Püchler zugeschrieben⁶⁵. Es könnte bald nach Regierungsantritt des Herzogs im Jahre 1692 oder in Zusammenhang mit dessen Teilnahme an der Schlacht von Höchstädt 1704 entstanden sein.
 55. Württembergisches Wappen unter Herzog Eberhard Ludwig; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Inv.-Nr. JEB 232/J.M. Püchler 2): Kupferstich mit einer Plattengröße von 132 x 92 mm.
 56. König August II. von Polen, 1697; Warschau, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 62183): Der 100 x 60 mm kleine Kupferstich zeigt »*Fridericus Augustus Dei Gratia Polonor. Rex Saxoniae Dux et Elector etc. etc.*« im Brustbild mit einer turbanartigen Krone. »*In dieser Glorwürdigen Königl. Figur ist die gantze beschreibung Polnischer Crönu[n]g begriffen*«⁶⁶. Diese Graphik ist ebenfalls nicht signiert, aber stilistisch eindeutig Püchler zuzuweisen. Ein weiteres Exemplar befindet sich in der Staatsbibliothek Bamberg (Inv.-Nr. I Qf 20c)⁶⁷.

57. König Friedrich I. in Preußen, 1701: Der in Potsdam (SPSG Plankammer Pk I 45 19) sowie im Berliner Kunsthandel nachweisbare Kupferstich misst 135 x 95 mm, ist mit »J. Michael Püchler« signiert und trägt die Umschrift: »Dem Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friderico dem Tritten König in Preusen, Des heiligen Römischen Reichs Ertz Cammerern und Churfürsten. In disen Glorw. figurs haaren ist der gantze Verlauf der Preyswürdigen Krönung Friderici des Tritten Königs in Preusen leserlich und ausführlich begriffen.«⁶⁸
58. Prinz Eugen von Savoyen; Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. A 31835): Der Kupferstich (Plattengröße 96 x 63 mm) dürfte – aufgrund des gleichen Mottos – wie Nr. 61 im Zusammenhang mit dem Spanischen Erbfolgekrieg entstanden sein, wohl nach der Schlacht bei Höchstädt 1704.
59. Kaiser Joseph I., 1705 (?); Bamberg, Staatsbibliothek (Inv.-Nr. I Qf 20a): Der irrtümlich als Leopold I. katalogisierte Kupferstich (130 x 89 mm) unterscheidet sich von Hollstein Nr. 12 (II) nur durch ein anderes Wappen, nämlich einen aufrechten Hund. Er zeigt die Porträtbüste im Oval und die Erklärung: »In dieser figur sambt umgebnen Züglein ist der glorwürdigste Stammen Ertzhauses Öesterr: begriffen / gemacht und entworffen Durch Joh: Michael Püchlern der Edlen Stüch, Reiß und schreibkunst liebhabern«. Eine beschädigte Version dieses Blattes befindet sich in Schwäbisch Gmünd (Inv.-Nr. JEB 240/J.M. Püchler 10)⁶⁹.
60. Kaiser Joseph I., 1705 (?); Wien, Wien Museum (Inv.-Nr. 217.868): Der 159 x 105 mm kleine Kupferstich stellt eine Variante von Hollstein Nr. 12 (I) dar. Die hinsichtlich der Kleider und Perücke etwas veränderte Büste des jungen Herrschers ist vom gleichen, aus Schrift aufgebauten Rankenwerk umgeben. Vergleichbar ist auch die Huldigungsschrift unterhalb, inmitten von zwei Wappen »Lang lebe Josephus der Röm: Keyser«. Während der kaiserliche Doppeladler in beiden Fällen links erscheint, ist das rechte Wappen einmal der österreichische Bindenschild, bei Nr. 60 hingegen das schwarz-silberne Wappen der Reichsstadt Ulm. Ganz neu ist die Bekrönung mit der heraldischen Kaiserkrone und den Initialen I[oseph] I R[omanorum] I[mperator]. »In dieser figur sambt umgebne Züglein ist ger [!/] Österr. Stammen von Rudolpho I. Begriffen«. Das Blatt ist nicht signiert, weist aber auch die für Püchler charakteristische Eckgestaltung auf (Abb. 9).
61. John Churchill, Herzog von Marlborough, 1706; Berlin, Kunsthandel⁷⁰: Das mit dem für Püchler typischen Rankenwerk in den Ecken umgebene Brustbild des Herzogs von Marlborough (1650–1722) nennt unter dem Namen ein biblisches Motto »Ioh. Dux de Marl. / Si Deus pro nobis quis contra nos.« (Wenn Gott für uns ist, wer kann gegen uns sein? Röm 8,31). Der den Haaren eingeschriebene Text bezieht sich auf den Erfolg des Engländers in der Schlacht bei Ramilies (Belgien) am 23. Mai 1706: »in disen Controfacturs haaren ist der bericht von denckwürdigen blutigen treffen auf den hl. Pfingsttag 1706 in Praband geschrieben« (Abb. 10).

O Haupt voll Blut und Wunden

Der mikrographierte Text hat also unmittelbar mit dem Bild zu tun, einerseits ein Bericht oder der biblische Text über das historische Ereignis, an das das Bildnis erinnern soll, andererseits ein allegorischer oder geistlicher Text mit indirektem Bezug zum Porträtierten. Bei den religiösen Darstellungen, die zu den ältesten Mikrographien Johann Michael Püchlers zählen, ist dieser Zusammenhang besonders nahe liegend.

Wie oben erwähnt, handelt es sich bei den Werken des ältesten Familienmitgliedes Johann Püchler durchwegs um Kalender mit Bußpsalmen. Die Anregung dafür dürfte von einer Kupferstichserie aus dem Jahre 1608 ausgegangen sein. Die von Melchior Model entworfenen und von Anton II. (1555/59–1604) sowie Hieronymus (1553–1619) Wierix gestochenen Textfigurenbilder unter dem Titel *SEPTEM PSALMI DAVIDICI* stellen in winzigen Darstellungen Szenen aus dem Leben Christi dar, um die sich als kunstvoll verschlungene Textornamente die Verse des entsprechenden Bußpsalms ranken. »Die Kleinheit und Feinheit der Wortschleifen zwingen den Leser zu höchster Konzentration und kontemplativer Hingabe.«⁷¹

Das herausragendste Thema innerhalb der jesuitischen Andachtsgraphik bildete jedoch die Leidensgeschichte Christi, die schon Ignatius von Loyola in seinen *Exercitia spiritualia* in den Mittelpunkt der geistlichen Betrachtungen stellte. Seit Ende des 16. Jahrhunderts wurden daher entsprechende Bilder, die zur *Compassio* aufforderten, zu einem Hauptmotiv jesuitischer und allgemein gegenreformatorischer Bildpropaganda⁷². Die besondere Rolle des *Vera Ikon* bzw. Schmerzensmannes in der theologisch-künstlerischen Glaubensvermittlung und Bilddidaktik wird auch durch allegorische Kupferstiche des 17. Jahrhunderts veranschaulicht. Schon 1603 führte Theodor Galle (1571–1633) bei einer Graphik für Johann Davids *Veredicus Christianus* den kreuztragenden Christus als das einzige Modell christlicher Malerei vor⁷³, und die von Melchior Küsel (1626–1683) gestochene Allegorie des Gesichtssinnes für das Werk *Urania victrix* des Münchner Jesuiten und Hofpredigers Jakob Balde (1604–1668) von 1663 zeigt die Personifikation der christlichen Seele, der von einem Engel ein Blatt mit dem Leidensantlitz Christi gezeigt wird. Die dadurch ausgelöste ›wahre‹ Sättigung der Augen wird in einen Gegensatz zur rein optischen Befriedigung durch die weltliche Malerei gestellt. Die Betrachtung des Leidens des Erlösers wird damit als echtes und einziges Ziel des menschlichen Sehens ausgemessen⁷⁴.

Auch der Florentiner Jesuitenrektor Giandomenico Ottonelli (1584–1670), der 1652 gemeinsam mit Pietro da Cortona (1596–1669) den *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro* verfasste, war überzeugt, dass Bilder aus dem Leben Jesu ebenso an die Affekte des Betrachters appellieren wie Texte an jene des Lesers, und dass dieses sinnliche Kunstvergnügen zum intellektuellen und schließlich zum spirituellen Verstehen führen würde⁷⁵. Als einen der vorbildlichen Künstler empfahl Ottoboni den Maler Guido Reni (1575–1642). Dessen *Haupt Christi* bildete – wie schon erwähnt – die Vorlage für die mikrographischen Darstellungen von Johann Michael Püchler und war sowohl durch zahlreiche gemalte Kopien, als auch durch mehr als ein Dutzend Stichreproduktion weit verbreitet⁷⁶.

Eine entsprechende Leseanleitung zur Darstellung des Schmerzensmannes liefert uns eine populäre Erläuterung zum nachtridentinischen Bildergebrauch durch den Kapuziner und Bestsellerautor Martin von Cochem (1634–1712). In seinem 1696 in Augsburg und Dillingen verlegten »*Exempel=Buch [...] zum absonderlichen Heyl / Trost und Lehr aller frommen und unfrommen Christen / auf daß sie durch dise / allhie beschribene / nachrückliche Geschichten / [...] klärlich unterrichtet / und eyffrig ermuntert werden / das Gute zu üben / und das Böse zu meiden*« wird als erstes Beispiel der heiligen Bilder das Grabtuch Christi genannt: »*Unter den Exempeln von den Bildern sol billig das Geschicht von dem H. Grabtuch oder Leynwad Christi den Vorzug haben: weil dise ein so hochwürdiges und miraculoses Bild in sich eingetruckt begreift / darüber sich alle Anschauende verwundern und entsetzen müssen. [...] In dem obern Theil aber / damit er zugedeckt ware / ist das Angesicht und der gantze vordere Leyb abgemahlt. In diser Figur kan man auch die allerkleinste Striemen der Geisselstreichen / wie auch alle und jede Wunden gantz klärlich erkennen / und die Schwäre der Marter Christi darauß ab-*

nehmen. Auf dem Haupt zehlt man zwey und siebenzig Wunden von den Dornen eingedruckt. Die Stirn ist voller Bluts / das Angesicht gantz verwundet / die Wangen / sonderlich der lincke / dick geschwollen. Das Har und Bart theils außgeraufft / theils mit dickem Blut verwüestet [...]. Wir haben Christo dem Herrn wegen seiner heiligen Bildnuß höchlich zu dancken / daß er selbige in dise heilige Leynwad eingedruckt / und uns zu unserm Trost hinterlassen hat. Dan wir darin mit Augen sehen können / ohn diselbige aber niemal recht glauben mögen / wie grausamlich sein heiliger Leib verwundet / zerfetzt und zerrissen worden. Wer dise heilige Figur ansihet / der erschreckt sich hierüber / und vermaint er sehe seinen verwundten Heyland mit leiblichen Augen. Er empfindet auch in Ansehung diser erbärmlichen Gestalt / und so vil tausend entsetzlicher Wunden eine übernatürliche Bewegung / und einen heilsamen Schrecken in seinem Herten: wardurch er zu einem sonderlichen Mitlaiden gegen seinen Heyland bewegt und angetrieben wird. O wan wir die Gnad haben mögten dise heilige Leynwad zu sehen / zu küssen / und zu verehren / und die gemeldte innerliche Anmuthungen in unsern Herten zu empfinden: So würden wir gewisslich hinführo das bittere Leyden Christi schmerzlicher betrachten und hertzlicher zu Gemüth führen. Ich dancke dir von Herten / O unser getreuer Erlöser / Christi Jesu / daß du dich gewürdiget / so sehr viel für uns zu leyden: und die Conterfeyd deines heiligen verwundeten Leichnams zur Gedächtnuß deines Leydens in dem heiligen Grabtuch zu hinterlassen. Ich ehre dasselbe im Geist / küsse es mit meinem Mund / und begiesse es mit meinen Zähren [=Tränen]. Demüthiglich bittend / durch alle Wunden / so in diser heyiligen Leynwad abgebildet seynd / und du in deinen heiligen Leib empfangen hast / du wöllest die Wunden meiner Seelen heylen / und mir verzeyhen / daß ich dich durch meine Sünden so schmertlich verwundet hab. Ich befehle mich in das Gebett aller deren so vor deiner heiligen Leynwad gebettet haben und noch betten werden: bittend du wollest ihnen eine wahre Andacht verleyhen / und mich ihres Gebetts theilhaftig machen / Amen.«⁷⁷

Die Mikrographien Püchlers (Abb. 7) lieferten nun tatsächlich zum Bild den entsprechenden Bibeltext: »In disen Figurs haaren ist der gantze Passion oder Leyden und Sterben Unsers Einigen Heylandes Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi geschriben.« heisst es etwa auf dem Brustbild des Dornengekrönten (Nr. 1). Am Beispiel der einen ähnlichen Wortlaut aufweisenden St. Galler Christusköpfe hat Christian Hecht auf diese »schönen, wenn auch nicht typischen Beispiele für die Verbindung von Bild und Schrift« hingewiesen. »In einem solchen Fall wird offensichtlich die Gleichsetzung von Buch und Bild tatsächlich Wirklichkeit, jedoch wird man bei diesen Virtuosenstücken keinesfalls von »Büchern für Ungebildete« sprechen können⁷⁸.

Die Unterschrift der Schmerzensmann-Mikrographie in Coburg (Nr. 1) »Schauw welch ein Mensch« betont explizit den meditativen Kontext dieser Wort-Bild-Synthesen. Es dürfte daher kein Zufall sein, dass wir unter den bisher bekannten religiösen Bildern der Püchler fast ausschließlich Themen der Passion finden. Eine vermutlich von Johann Püchler stammende Darstellung des Passionsgeschehens mit den Wappen des Reiches und der Stadt Schwäbisch Gmünd ist dem so genannten *Todesurteil des Pilatus* über Christus gewidmet, das als apokryphe Fiktion in hebräischer, griechischer und lateinischer Sprache seit der Renaissance bekannt war. Die Darstellung von Christus vor Pilatus ist von 25 Passionsszenen umgeben und auch die Namen sowie Aussagen der Gerichtsbeisitzer sind vermerkt⁷⁹.

Bei der Kreuzesdarstellung Johann Michaels (Abb. 8) wird der persönlich-religiöse Anspruch noch deutlicher, da die Darstellung nicht aus der sozusagen historischen Beschreibung der Evangelien aufgebaut ist, sondern aus einem Passionslied, das offensichtlich von Katholiken und Protestanten gleichermaßen geschätzt wurde. Bezeichnenderweise enthalten die aus dem 15. Jahrhundert stammenden und u. a. von Hans Leo Hassler (1564–1612), Heinrich Schütz 1662 und Johann Seba-

stian Bach (BWV 621) vertonten *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* die Aufforderung zur ›inneren Betrachtung‹ schon im Text:

»Da Jesus an dem Kreuze stund und ihm sein Leichnam ward verwundet so gar mit bitterm Schmerzen, die sieben Wort, die Jesus sprach, betracht in deinem Herzen.«

Sowohl die beiden Zeichnungen für den Abt von St. Gallen als auch das Bildnis des Gründers des Benediktinerordens (Nr. 3) belegen Püchlers Tätigkeit für den katholischen Klerus. Umso auffälliger ist das Fehlen von Mikrographien von Marien(gnaden)bildern. Aufgrund der zahlreichen Porträts Luthers (wie die Bildlegenden ausweisen nach den Bildnissen von Lucas Cranach⁸⁰), Calvins und zeitgenössischer Theologen scheint jedoch auch Püchlers Tätigkeit für ein protestantisches und calvinistisches Publikum unzweifelhaft⁸¹. Tatsächlich bestand ja im Süden des Reiches nach 1648 eine gesicherte Mehrkonfessionalität und in Reichsstädten wie Augsburg sogar eine »Parität«, d. h. eine Gleichstellung der beiden Konfessionen im öffentlichen Leben⁸². Man könnte sogar den Eindruck gewinnen, dass Püchler seine Themen nicht nur nach dem gemischtkonfessionellen Käuferpublikum ausrichtete⁸³, sondern dass die hybride Technik der Mikrographie durch ihrer Verbindung von (katholischem) Bild und (protestantischem) Text diesem Umstand bewusst Rechnung trug: es ist wohl kein Zufall, dass der Schmerzensmann mit den Worten »*Schau welch ein Mensch*« (Nr. 1) betitelt ist, während die Lutherporträts unter dem Motto »*Das Wortt Gottes bleibt in Ewigkeit / Verbum Domini manet in Aeternum*« (Nr. 17–19) stehen.

Als Hinweis auf die religionspolitische Situation können wohl auch die beiden Allegorien mit Gesetzestafeln und Kelch verstanden werden (Nr. 2, Nr. 27, 37 und 38). Sie verkörpern zwar zunächst neutral das Alte und das Neue Testament, aber zumindest im ersten Falle auch *Gesetz und Gnade* und damit das »wohl bedeutendste und folgenreichste protestantische Merk- und Lehrbild«⁸⁴. Die Kombination des Kelches mit dem Kruzifix versinnbildlicht offensichtlich das Abendmahl in beiderlei Gestalt⁸⁵, während Kelch und Hostie allein im kaiserlichen Kontext vielleicht die katholische Kommunion und die *Pietas Eucharistica* der Habsburger visualisieren⁸⁶.

Kreuzigung und *Haupt voll Blut und Wunden* entsprachen jedoch auch den christologischen Bildprogrammen der Protestanten und kamen wohl der sich im späten 17. Jahrhundert ausbreitenden individuellen Herzensfrömmigkeit und Bibelbetrachtung der Pietisten entgegen⁸⁷. Der zuerst im Elsass und später u. a. in Dresden und Berlin als Hoftheologe wirkende Philipp Jakob Spener (1635–1705) schuf mit seinem 1675 in Frankfurt am Main publiziertem Werk *Pia Desideria: oder Herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren Evangelischen Kirche* die Programmschrift der Bewegung⁸⁸. Da Püchler ein mikrographisches Porträt Speners schuf (Nr. 24, Abb. 1), können wir wohl davon ausgehen, dass der Künstler auch mit Anhängern des u. a. im Herzogtum Württemberg besonders einflussreichen Pietismus in Kontakt stand.

Auch frömmigkeitsgeschichtlich nachvollziehbar könnten die Mikrographien Püchlers also sowohl im katholischen als auch im pietistischen Milieu dazu gedient haben, sich den Wortlaut und den Sinn der biblischen Lesung zuhause im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen zu stellen⁸⁹. Wie der berühmte Stich des Schweißstuches der Veronika von Claude Mellan (1598–1688) aus dem Jahre 1649 unter dem Motto *FORMATUR UNICUS UNA* gleichzeitig die künstlerische Einlinigkeit des Stiches und die theologische Einzigartigkeit des Gottessohnes thematisiert⁹⁰, könnte auch Püchlers hybrider Christuskopf speziell für fromme Kunstfreunde geschaffen worden sein, wenngleich er von der Qualität der Mellanschen Graphik weit entfernt ist⁹¹.

Gestützt wird eine solche Vermutung durch die Tatsache, dass Püchlers zweites Passionsmotiv, das Kreuzifix, auch von den Mitgliedern der *Fruchtbringenden Gesellschaft* zu einem zentralen Thema der Bilddichtung erkoren wurde. 1679 hatte Sigismund von Birken (1626–1681) in seiner *Teutschen Rede-Bind- und Dicht-Kunst* ein entsprechendes Technopaignium postuliert: »*Ein christlicher Poet kann ausbilden / das heilige Creuz / an welchem alle Welt / durch den Tod und Hölle ist erlöst worden.*« Diese Aufforderung nahm sich etwa die in Nürnberg ansässige österreichische Emigrantin Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694) zu Herzen und schuf – nach nicht erhaltenen Figurengedichten in Form der Reichsinsignien sowie Betrachtungen über die Passion Jesu – ein ›Kreuzgedicht‹, d.h. 26 paarweise gereimte Verse in Form eines römischen Kreuzes⁹². Durch das verbale Verfahren der Ekphrasis wird dem Leser-Betrachter das Leiden Christi plastisch vor Augen geführt. So beginnen die Verse oben mit der Beschreibung der Dornenkrone und deren Wunden und gehen über die Augen, das gesenkte Haupt und die ausgebreiteten Armen nach unten weiter. Für unseren Zusammenhang besonders wichtig ist die Tatsache, dass Greiffenberg durch die zweimalige Aufforderung das Sehen hervorhebt⁹³. Es beginnt schon mit den Worten »*Seht der König König hangen!*« und kulminiert im Vers »*Wann Wir schauen mit den Sinnen / Sehen Wir uns selbst darinnen!*« Durch das sinnliche Schauen sollen die Affekte motiviert, Mitleid erweckt und dadurch religiöse Einsicht hervorgerufen werden. Text- und Bild-Betrachtung konnten also gemeinsam das Ziel der Erbauungsliteratur besser erreichen als dies einer Kunstgattung allein möglich gewesen wäre⁹⁴. Das Motiv des Gekreuzigten wurde daher auch von den Schreibmeistern Johann Muscat (1660–1711) in Hersbruck und Joseph Anton Hess (1750–1805) in Würzburg in den Jahren 1706 bzw. 1797 in der Form von Mikrographien dargestellt⁹⁵.

Si Deus pro nobis quis contra nos

Dasselbe multikonfessionell-intellektuell-reichsstädtische Publikum, das wir als Käufer der religiösen Mikrographien Püchlers vermuten, interessierte sich wohl auch für seine Porträtgraphiken. Denn unter diesen finden wir einerseits neben den Reformatoren Luther und Calvin sowie den beiden zeitgenössischen Theologen auch die protestantischen Kurfürsten von Sachsen und von Brandenburg sowie zwei schwedische Könige. Ebenso vertreten sind andererseits auch der Kaiser, der Römische König, der katholische Kurfürst von Bayern und der zum Katholizismus konvertierte König von Polen.

Die Darstellung Luthers (Nr. 18) beschreibt in den Haaren den »*lebenslauf herrn D. Lütth: [...] und inn gewandt bestehen spruech ex libro Sapient:*«. Aus derselben biblischen Quelle, nämlich dem Buch der Weisheit, stammt auch der Text in der preußischen Krone (Nr. 25), beim Bildnis Max Emanuels – »*In disen figurs haaren seind unterschiedlich sprüch ex. lib. sap. gantz lesendt. als geschriben.*« (Nr. 46) – sowie auf der Zeichnung Josephs I. von 1691 (Nr. 52). Diese Aufforderung der Herrscher zur Weisheit scheint ebenso sinnvoll wie traditionell⁹⁶, und selbst die appellativ oder panegyrische literarische und bildliche Gleichsetzung von Fürsten mit dem weisen König Salomon war im 17. Jahrhundert weit verbreitet⁹⁷.

Die zahlreichen Darstellungen Kaiser Leopolds I., seiner Gattin Eleonora Magdalena und ihres Sohne Joseph I. stehen zumindest teilweise im Zusammenhang mit der 1690 in Augburg erfolgten Krönung der Kaiserin und des Römischen Königs⁹⁸. Die habsburgischen Porträts (Abb. 9) bilden aber wohl auch eine Fortsetzung der von Johann Püchler gepflogenen Darstellung des Reichsadlers als politisches Symbol des Reiches⁹⁹, ein gerade im Zusammenhang mit einem immerwährenden

Kalender¹⁰⁰ und für die Widmung eines Blattes an den Rat einer Reichsstadt besonders geeignetes Motiv¹⁰¹. In diesen Kontext fügen sich auch die Bildnisse der Kurfürsten, wie sie etwa 1690 und 1711 den Berichten über die Krönungen in Augsburg bzw. Frankfurt am Main beigelegt wurden¹⁰², und der kaiserlichen Feldherrn, da etwa bei Johann Georg III. von Sachsen (Nr. 10) und beim Herzog von Marlborough (Nr. 61, Abb. 10) *expressis verbis* die Siege über Türken und Franzosen hervorgehoben wurden. Seit den 1680er Jahren und vor allem nach 1690 wurde in Rivalität zu Ludwig XIV. die traditionelle Adler- und Kurfürsten-Darstellung jedoch zunehmend vom Bild des Herrschers als zentrales Motiv der »Reichspublizistik« abgelöst¹⁰³.

Insbesondere die mehrfachen Bildnisse von Erzherzog Karl als spanischer Thronprätendent visualisieren eine eindeutige politische Stellungnahme im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges¹⁰⁴. Gerade in diesem Zusammenhang spielten die Bildpropaganda im Allgemeinen und der Porträtstreit im Besonderen eine wichtige Rolle als Ergänzung der diplomatischen und militärischen Auseinandersetzungen¹⁰⁵. Die mikrographischen Texte Püchlers – sowohl die retrospektiv auf die Kaiserreihe verweisenden (Nr. 60, Abb. 9) als auch die prospektiv die Herrschaft Karls über Spanien mit dem Gottesgnadentum der biblischen Könige David und Salomon legitimierenden (Nr. 14) – verraten aber zunehmend eine Huldigung an die Habsburger als Herrscherdynastie und an ihre regierenden Vertreter. Dies belegt wohl, dass die Repräsentation und Wahrnehmung des Erzhauses Österreich jene des Kaisers als gewähltes Oberhaupt des Reiches zu ergänzen oder sogar abzulösen begann, eine Entwicklung, die auch die Akzentverschiebungen in den Programmen der zeitgenössischen Kaisersäle und Kaiserzimmer des Reiches zeigen¹⁰⁶.

Die politischen Mikrographien von Johann Michael Püchler d. J. verkörpern also ebenso wie seine religiösen Darstellungen sowohl in medienspezifischer als auch in inhaltlicher Hinsicht den Zeitgeist bzw. den Geschmack der reichsstädtischen Graphikproduktion der Jahre um 1700 in symptomatischer Weise, wie er sich vor allem an der Entwicklung Augsburgs ablesen lässt: Der Aufstieg zur führenden Buchdruckerstadt Deutschlands war nicht zuletzt eine Folge der gegenreformatorischen Bilddidaktik und der zunehmenden Produktion von Emblem- und Erbauungsbüchern sowie Andachtsbildern im Auftrag von Jesuiten und Benediktinern. Mit der Eröffnung des Verlages von Jeremias Wolf (1663–1724) im Jahre 1697 erlangte das Kunstbuchwesen eine neue Dimension und parallel dazu stieg die Zahl der Kupferstecher von sechs 1661 über 23 im Jahre 1698 auf 47 im Jahre 1721¹⁰⁷.

Abbildungen

- Abb. 1: Philipp Jakob Spener, Kupferstich von Johann Michael Püchler; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
- Abb. 2: Erzherzog Karl, Kupferstich von Johann Michael Püchler, um 1703; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
- Abb. 3: Kurfürst Max Emanuel von Bayern, Kupferstich von Johann Michael Püchler; Göttweig, Graphische Sammlung des Stiftes
- Abb. 4: Kaiserin Eleonora Magdalena von Pfalz-Neuburg, Federzeichnung von Johann Michael Püchler (?), um 1690; München, Kunsthandel
- Abb. 5: Kaiser Leopold I. und Kaiserin Eleonora Magdalena, Kupferstich von Johann Michael Püchler, 1690 (?); Paris, Bibliothèque Nationale, Éstamps
- Abb. 6: König Joseph I, Kupferstich von Johann Michael Püchler, um 1690; Wien, Wien Museum
- Abb. 7: Ecce Homo, Kupferstich von Johann Michael Püchler; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger

- Abb. 8: Christus am Kreuz, Kupferstich von Johann Michael Püchler; Berlin, Kunsthandel
 Abb. 9: Kaiser Joseph I., Kupferstich von Johann Michael Püchler, um 1705; Wien, Wien Museum
 Abb. 10: John Churchill Herzog von Marlborough, Kupferstich von Johann Michael Püchler, 1706; Berlin, Kunsthandel

Bildnachweise

Abb. 1 u. 2: Wien, ÖNB Bildarchiv (Photo: Bildarchiv). Abb. 3: Göttweig, Graphische Sammlung des Stiftes (Photo: Friedrich Polleroß). Abb. 4: München, Kunsthandel (Photo: Hampel). Abb. 5: Paris, Bibliothèque Nationale, Éstampes (Photo: Bibliothek). Abb. 6 u. 9. Wien, Wien Museum (Photo: Friedrich Polleroß). Abb. 7: Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger (Photo: Museum). Abb. 8 u. 10: Berlin, Kunsthandel (Photo: Galerie Bassenge)

Anmerkungen

- 1 Karl Möseneder (Hg.): *Cl.-F. Menestrier, L'Art des Emblemes ou s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature*. Nachdruck der Ausgabe Paris 1684. Mit einem Beitrag »Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers ›L'Art des Emblèmes‹«. Mittenwald 1981; Karl Möseneder: *Ars docta – Joachim von Sandrarts ›Teutsche Academie‹*. In: Hartmut Laufhütte (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35)*. Wiesbaden 2000, S. 157–213; Karl Möseneder: *Geschichte des Römisch-deutschen Reiches in neun kaiserlichen Tugendtriumphen. Zu einem Kupferstichwerk des Jubiläumsjahres 1700*. In: Martin Engel, Martin Pozsgai, Christiane Salge, Huberta Weigl (Hg.): *Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LV/LVI)*. Wien, Köln, Weimar 2007, S. 357–374.
- 2 Bernhard Schemmel: *Auserlesene Schrift-Bilder. Zu einer Sammlung von Schreibmeisterblättern der Staatsbibliothek Bamberg*. In: Manfred von Arnim (Hg.): *Festschrift Otto Schäfer zum 75. Geburtstag am 29. Juni 1987*. Stuttgart 1987, S. 137.
- 3 Tilman Falk (Hg.): *Michael Pregel to Johann Reisenleither, bearbeitet von Robert Zijlma (Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, 33). Oudenkerk aan den IJssel. 1992, S. 51–74.*
- 4 Preußen 1701. Eine europäische Geschichte, Katalog Ausstellung. Berlin 2001, Kat.-Nr. VII.5 (Franziska Windt).
- 5 Leider war es mir nicht möglich, alle Blätter zu autopsieren. Für Hinweise und Unterstützung danke ich daher umso mehr den Damen und Herren Anina Baumann (St. Gallen), David Bassenge (Berlin), Ursula Benkoe (Konstanz), Dr. Monika Boosen (Schwäbisch Gmünd), Dr. Rainald Franz (Wien), Mag. Michael Grünwald (Göttweig), PD Dr. Hans Martin Kaulbach (Stuttgart), Gerald Raab (Bamberg), Dr. Lothar Schulthes (Linz), Rolf Schwing (Heidelberg) sowie Tornic Zeljko Torny (München).
- 6 Jeremy Adler/Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Katalog Ausstellung Wolfenbüttel. Weinheim 3. Auflage 1987; Silke Horstkotte/Karin Leonhard: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Wien u. a. 2006.
- 7 Adler/Ernst (wie Anm. 6), S. 44–57.
- 8 Adler/Ernst (wie Anm. 6), S. 58–72; Gianfranco Ravasi: *La parola telle parole. La poesia come via teologica*. In: Claudio Parmiggiani (Hg.): *Alfabeto in sogno. Dal carne figurata alla poesia concreta*. Milano 2002, S. 17–46.
- 9 Adler/Ernst (wie Anm. 6), S. 154–167; Barbara Becker-Cantarino: *Ut pictura poesis? Zu Harsdörffers Theorie der »Bildkunst« / John Roger Pars: Deutsche Graphikproduktion in Nürnberg zu Harsdörffers Lebzeiten / Mara R. Wade: »Das Beste ligt verborgen«*. Georg Philipp Harsdörffer als Theoretiker und Praktiker der Sinnbildkunst. In: Doris Gerstl (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste*. Nürnberg 2005, S. 9–21/127–142/188–204.
- 10 Michael Schilling: *Der Augsburger Einblattdruck*. In: Helmut Gier/Johannes Janota (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997, S. 381–404, hier 400–401, Abb. 6.
- 11 Giovanni Polara: *La poesia figurata tardoantica e medievale*. In: Parmiggiani (wie Anm. 8), S. 67–86; István Kilian: *Figurengedichte im Spätbarock*. In: Béla Köpeczi, Andor Tarnai (Hg.): *Laurus Austriaco-Hungarica. Literarische Gattungen und Politik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Budapest, Wien 1988, S. 119–179.
- 12 Stefan Mielchen: *Bild- und Figurengedichte im Barock*. In: Jörg Jochen Berns u. a. (Hg.): *Erdengötter. Fürst und*

- Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg 77). Marburg 1997, S. 542–552.
- 13 Franz Bittner: Figurengedichte des Barock in der Staatsbibliothek Bamberg. In: Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg 129, Bamberg 1993, S. 109–155; Ulrich Ernst: Von der Hieroglyphe zum Hypertext: Medienumbrüche in der Evolution visueller Texte. In: Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gothart Wunberg (Hg.): Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wien, Mailand 2000, S. 212–239.
 - 14 Siehe z.B. ein Bildnis des Don Juan d’Austria vom Madrider Kalligraphen Francisco Sánchez (1678): Elena Páez u.a.: Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional. Madrid 1993, S. 327, Kat.-Nr. 341.
 - 15 Adler/Ernst (wie Anm. 6), S. 186, Abb. 70.
 - 16 Rudolf Wallner: Die Alt-Linzer Familien Püchler. Ein Beitrag zur Linzer Stadtgeschichte im 17. Jahrhundert. In: Linz – Erbe und Sendung. Linz 1941, S. 130–150, hier 134.
 - 17 Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 27. Bd. Leipzig 1933, S. 446–447. Auf das Problem hat erstmals Schemmel (wie Anm. 2), S. 146–148 hingewiesen.
 - 18 Wallner (wie Anm. 16), S. 130–150.
 - 19 Anton Naegele: Das Passionsbild in der Bibliothek des Klosters St. Gallen, ein Werk des Schreibkünstlers Püchler von Schwäbisch-Gmünd. In: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde / Indicateur d’antiquités suisses NF 29 (1927), S. 53–56, hier 56.
 - 20 Heinrich Kühne: Zwei mikrographische Arbeiten des Johann Püchler aus Linz in Freiberg/Sachsen aus dem Jahre 1662. In: Oberösterreichische Heimatblätter 37 (1983), S. 236–242.
 - 21 Heinrich Kühne: Der Wittenberger Kalender des Johann Püchler aus Linz In: Oberösterreichische Heimatblätter 34 (1980), S. 163–166.
 - 22 Versteigerungskatalog Galerie Gerda Bassenge, Auktion 86 am 1.-2. Dezember 2005. Berlin 2005, Nr. 5632 (Abb.).
 - 23 Wallner (wie Anm. 16), S. 136, 138 (Abb.).
 - 24 Werner Fleischhauer: Barock im Herzogtum Württemberg. Stuttgart, 2. Auflage 1981, S. 91.
 - 25 Naegele (wie Anm. 19), S. 53 und 55.
 - 26 Zur offensichtlich nicht einmaligen Problematik der ›Familiensignatur‹ siehe: Frank-Thomas Ziegler: Deutsche Malerfamilien im 17. und 18. Jahrhundert. Kolloquium Schloss Ludwigsburg, 2. Dezember 2006. In: Frühneuzeit-Info 18 (2007), S. 121–122.
 - 27 Wallner (wie Anm. 16), S. 136.
 - 28 Bamberg, Staatsbibliothek Inv.-Nr. I Qf 15: Schemmel (wie Anm. 2), S. 146–147, Abb. 10.
 - 29 Thieme-Becker (wie Anm. 17).
 - 30 Schemmel (wie Anm. 2), S. 148–150.
 - 31 Hollstein (wie Anm. 3), S. 62 und 74.
 - 32 Hans Martin Kaulbach/Andrea Bátorová (Hg.): Zwischen Staatsporträt und Spiegelbild. Porträtplastik aus fünf Jahrhunderten, Katalog Ausstellung Stuttgart 2008, Kat.-Nr. 58.
 - 33 Naegele (wie Anm. 19), S. 53; Schemmel (wie Anm. 2), S. 151.
 - 34 Schemmel (wie Anm. 2), S. 150–151.
 - 35 Versteigerungskatalog Falk & Falk, 20. Buch- und Kunstauktion vom 23.6.2007. Zürich 2007, Nr. 746; Versteigerungskatalog Galerie Gerda Bassange, Auktion Nr. 90 vom 29. 11. 2007. Berlin 2007, Nr. 5171.
 - 36 Es handelt sich um die Allegorie (Nr. 2, JEB 257/J.M. Püchler 27) sowie die Bildnisse Calvins (Nr. 4, JEB 238/J.M. Püchler 8), Johann Georg III. (Nr. 10, JEB 248/J.M. Püchler 18), Josephs I. (Nr. 11, JEB 245/J.M. Püchler 15), von Martin Luther und Kathrina von Bora (Nr. 22, JEB 236/J.M. Püchler 6)) sowie Spener (Nr. 24, JEB 253/J.M. Püchler 23): Naegele (wie Anm. 19), S. 54; Schemmel (wie Anm. 2), S. 148–154.
 - 37 Dies betrifft die Blätter von Joseph I. (Nr. 11, Inv.-Nr. A 31516 und Nr. 12, Inv.-Nr. A 31496), von Luther (Nr. 17, Inv.-Nr. A 30738) und Spener (Nr. 24, Inv.-Nr. A 30969).
 - 38 Martin Luther (Nr. 20; Inv.-Nr. I Qf 19a) und Johann Georg III. (Nr. 10; Inv.-Nr. I Qf 20b): Schemmel (wie Anm. 2), S. 151–152.
 - 39 Calvin: Nr. 4; Inv.-Nr. Pg. 151.501 (11) und Spener: Nr. 24; Inv.-Nr. Pg 144.020 (13).
 - 40 Calvin (Nr.4, Inv.-Nr. D 1089 F-154 S-6 Z-4) Luther (Nr. 18, Inv.-Nr. D 1086 F-154 S-6 Z-2) und Spener (Nr. 24; Inv.-Nr. D1090 F-154 S-1 Z-2).

- 41 Porträts von Luther (Nr. 17, 19 und 21), Calvin (Nr. 4 und 5) sowie des Königs von Schweden (Nr. 15).
- 42 Kühne, Freiberg (wie Anm. 20), S. 241.
- 43 Wien, ÖNB Bildarchiv: Inv.-Nr. Pg 177.162 (10) in Ptf 128, 4 Ea; Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger: Inv.-Nr. JEB 243/J.M. Püchler 13; 119 x 85 mm.
- 44 Gustav Keck: Die Gmünder Schreibe-künstler-Familie Püchler. In: Einhorn 14 (1955), S. 232–234, hier 233 (Abb.).
- 45 Martin Bircher: Im Garten der Palme. Katalog einer Sammlung von Dokumenten zur Wirksamkeit der Fruchtbringenden Gesellschaft (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 32). Wiesbaden 1998, S. 571–572, Kat.-Nr. 1279.
- 46 Abbildung: Vorderösterreich – nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten, Katalog Ausstellung Schallaburg. Stuttgart, 2. Auflage 1999, S. 340, Abb. 4.
- 47 Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen: Die Stadt St. Gallen: Das Stift (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 45/III/2). Basel 1961, S. 279; Abb. 231. Schemmel (wie Anm. 2), 148, plädiert gegen die Widmung an den 1687 verstorbenen Abt für eine Datierung »etwa 1687 oder erst 1689«.
- 48 Naegele (wie Anm. 19), S. 54; Schemmel (wie Anm. 2), S. 148.
- 49 Schemmel (wie Anm. 2), S. 148–150, Abb. 12.
- 50 Schemmel (wie Anm. 2), S. 148.
- 51 Schemmel (wie Anm. 2), S. 148.
- 52 Katalog der 47. Verkaufsausstellung Wertvolle Bücher – Autographen – Illustrierte Werke – Graphik. Stuttgart 2008, S. 139.
- 53 Versteigerungskatalog Bassenge 86 (wie Anm. 22), Nr. 5273.
- 54 Inv.-Nr. A 2006/7443: Hans-Martin Kaulbach: Johann Michael Püchler: »Christus am Kreuz«, um 1690. Erwerbungsbericht der Staatsgalerie, Stuttgart. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg 44 (2007) S. 163–164, Abb. 19.
- 55 Versteigerungskatalog Galerie Gerda Bassenge, Auktion 75 vom 26. 5. 2000. Berlin 2000, Nr. 5397A.
- 56 Naegele (wie Anm. 19), S. 54; Schemmel (wie Anm. 2), S. 151, Abb. 14.
- 57 Naegele (wie Anm. 19), S. 54; Schemmel (wie Anm. 2), S. 151.
- 58 Naegele (wie Anm. 19), S. 54; Schemmel (wie Anm. 2), S. 151–152, Abb. 15.
- 59 <http://handschriften.staatsbibliothek-berlin.de/de/neuerwerbungen/einblattmaterialien/>
- 60 Naegele (wie Anm. 19), S. 53; Schemmel (wie Anm. 2), S. 152.
- 61 <http://www.hampel-auctions.com/de/archive-artists/p/2131.html>
- 62 Naegele (wie Anm. 19), S. 53; Schemmel (wie Anm. 2), S. 152.
- 63 Paris BN Éstampes, Coll. Henin, Signatur N 2 – fol. Portraits, Leopold I, vol. 1038.
- 64 Schemmel (wie Anm. 2), S. 150, Abb. 11.
- 65 Naegele (wie Anm. 19), S. 54.
- 66 Jutta Bäuml: Auf dem Weg zum Thron. Die Krönungsreise Augusts des Starken. Dresden 1997, S. 241, Abb. 37.
- 67 Schemmel (wie Anm. 2), S. 154.
- 68 Preußen 1701 (wie Anm. 4), Kat.-Nr. VII.5 (Abb.); Versteigerungskatalog Gerda Bassenge, Auktion 91 vom 29. Mai 2008. Berlin 2008, Nr. 5145 (Abb.).
- 69 Schemmel (wie Anm. 2), S. 152.
- 70 Versteigerungskatalog Gerda Bassenge, Auktion 91 vom 29. Mai 2008. Berlin 2008, Nr. 5146.
- 71 Dietmar Spengler: Spirituality et pictura. Die graphische Sammlung des Jesuitenkollegs in Köln. Die Druckgraphik. Köln 2003, S. 358, Abb. 130.
- 72 Spengler (wie Anm. 71), S. 306–312. Genannt sei auch das Herrgottsruhbild von Philipp de Mallery um 1630/40: Robert Stalla (Hg.): Es muß nicht immer Rembrandt sein... Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität München, Katalog Ausstellung. München 1999, Kat.-Nr. 20. Zur Dornenkrönung und Geißelung u. a. in jesuitischen Thesenblättern von Elias Christoph Heiss (1701) siehe: Werner Telesko: Thesenblätter österreichischer Universitäten (Schriften des Salzburger Barockmuseums 21). Salzburg 1996, S. 66–71.
- 73 Werner Hofmann (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst, Katalog Ausstellung Hamburg. München 1983, S. 265, Kat.-Nr. 141.
- 74 Gregor Martin Lechner OSB/Werner Telesko: Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie – Symbol – Personifikation, Katalog Ausstellung Göttweig 1993, Kat.-Nr. 34a.
- 75 Spengler (wie Anm. 71), S. 74–75, 309; Pierre-Antoine Fabre: Quelques éléments pour une théorie jésuite de la

- communication visuelle. In: Alain Tapié (Hg.): Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens, Katalog Ausstellung Caen 2003, S. 27–37.
- 76 Sibylle Ebert-Schiffer/Andrea Emiliani/Erich Schleier (Hg.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, Katalog Ausstellung Frankfurt/Bologna 1988, S. 220–222.
- 77 Martin van Cochem: Lehrreiches Histori = Und Exempel = Buch / Nach dem Alphabeth beschrieben. Enthaltend lauter denckwürdige / auß tausenden außerlesene / und mit kurtzen Moralitäten erklärte Historien und Exempeln [...]. Augsburg, Dillingen 1696, S. 875–880.
- 78 Christian Hecht: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Trakta-ten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. Berlin 1997, S. 175, Abb. 10.
- 79 Naegele (wie Anm. 19), S. 55; Keck (wie Anm. 44), S. 234.
- 80 Während die Darstellung der Gattin Cranachs d. Ä. Bildnisaufnahme von 1522/28 folgt, entspricht Luthers Kopf dem Gemälde des jüngeren Cranach von 1546: Kunst der Reformationszeit, Katalog Ausstellung Berlin 1983, Kat.-Nr. E 33.2, E 36 und F 40.
- 81 Mit solchen Porträtgedrucken Luthers bzw. seiner Eltern gab sich etwa der Augsburger Verleger Stephan Michelspacher 1617 als überzeugter Lutheraner zu erkennen: Helmut Gier: Augsburger Buchwesen und Kunst der Druck-graphik im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Der Verlag von Stephan Michelspacher, sein Gönner Philipp Hainhofer und der Kupferstecher Lucas Kilian. In: John Roger Paas (Hg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 21). Augsburg 2001, S. 55–70, hier 61, Abb. 44.
- 82 Heinz Schilling: Höfe und Allianzen. Deutschland 1648–1763 (Siedler Deutsche Geschichte TB). Berlin 1998, S. 99–102; Bernd Roeck: Geschichte Augsburgs. München 2005, S. 139–142.
- 83 Dass die »Herausbildung konfessionell unterschiedlicher visueller Kulturen« bisher nur in Ansätzen erforscht ist, wurde zuletzt von Roeck betont: Bernd Roeck: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance bis zur Revolution. Göttingen 2004, S. 137. In Städten wie Augsburg existierten jedenfalls auch katho-lische sowie protestantische Buchhändler bzw. Verleger nebeneinander und kooperierten sogar miteinander: Hel-mut Gier: Buchdruck und Verlagswesen in Augsburg vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Ende der Reichsstadt. In: Gier/Janota, Augsburger Buchdruck (wie Anm. 10), S. 479–516; Karin Friedlmaier: Materialien zu einem katho-lisch/evangelischen Entwerfer-Stecher-Team. Johann Georg Bergmüller (1688–1762) und Jakob Andreas Fried- rich d. Ä. (1684–1751). In: Paas (wie Anm. 81), S. 99–108.
- 84 Hofmann (wie Anm. 73), S. 210.
- 85 Ein Holzschnitt der Cranach-Schule um 1551 zeigt die Spendung des Abendmahles durch Luther und Hus, wobei im Hintergrund das Blut Christi vom Kreuzifix in eine Brunnenschale fließt: Hofmann (wie Anm. 73), S. 229, Kat.-Nr. 102.
- 86 Anna Coreth: Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, Wien 2. Auflage 1982, S. 18–32.
- 87 Vgl. dazu: Peter Schickedanz: Der Pietismus von 1675 bis 1800 (Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen III/1). Leipzig 2001.
- 88 Hyeon-Eun Chi: Philipp Jakob Spener und seine Pia Desideria (Europäische Hochschulschriften XXIII/562). Frank-furt/Main u. a. 1997.
- 89 Die Spenerschen Erbauungsversammlungen (*collegia pietatis*) standen in der Frühzeit den *exercitia* des 1650 zum Calvinismus übergetretenen ehemaligen Jesuiten Jean de Labadie (1610–1674) sehr nahe: Werner Bellardi: Die Vorstufen der Collegia Pietatis bei Philipp Jakob Spener, Giessen 1994, S. 138–146. Zur Bedeutung von Einlatt-drucken und Erbauungsliteratur zur Rekatholisierung (Augsburgs) siehe: Wolfgang Wallenta: Katholische Kon-fessionalisierung in Augsburg 1548–1648 (Studien zur Geschichtsforschung der Neuzeit 28). Hamburg 2001, S. 294–298.
- 90 Hofmann (wie Anm. 73), S. 296, Kat.-Nr. 168.
- 91 Gerade die Jesuiten wie der oben genannte Jakob Balde waren im 17. Jahrhundert *propagatores argutiae*, also Ver-fechter des Einsatzes von ingenöser Künstlichkeit und Witz, in der religiösen Didaktik: Andrée Thill: Religiöse Dimensionen der *argutia*-Poetik am Beispiel Jakob Baldes. In: Dieter Breuer u. a. (Hg.): Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25). Wiesbaden 1995, 2. Bd, S. 771–778.
- 92 Von Birken zitiert in: Adler/Ulrich (wie Anm. 6), S. 75.
- 93 Barbara Glöckler: Catharina Regina von Greiffenbergs ›Kreuzgedicht‹: <http://www.erlangerliste.de/barock/greifen.html>.

- 94 Zur jesuitischen sowie protestantischen Tradition der Word-Bild-Kombination in Erbauungsbüchern und dem Einfluss ersterer auf letztere in der Reichsstadt Nürnberg siehe u. a.: Gabriele Rödter: *Ordo Naturalis* und meditative Struktur: Devotionslyrik im Kräftespiel von Emblematik, Rhetorik und Meditationspraxis dargelegt am Beispiel ausgewählter Kapitel der »Pia desideria« des Hermann Hugo S.J./Jean Daniel Krebs: G. Ph. Harsdörffers geistliche Embleme zwischen katholisch-jesuitischen Einflüssen und protestantischen Reformbestrebungen/Ingrid Höppl: Johann Christoph Beers dreiständige Embleme. In: Breuer (wie Anm. 91), S. 523–538/539–552/789–806.
- 95 Schemmel (wie Anm. 2), S. 145–146, Abb. 5 und 9.
- 96 Wolfgang Weber: *Prudentia gubernatoria*. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts (*Studia Augustana* 4). Tübingen 1992, S. 179.
- 97 Friedrich Polleroß: »Mas exemplar, que imitador de David«. Zur Funktion des Identifikationsporträts zwischen Tugendspiegel und Panegyrik. In: Breuer (wie Anm. 91), 1. Bd., S. 229–245.
- 98 Augsburg und die ganze Region war jedoch nicht nur durch die Krönung 1690 direkt mit der kaiserlichen Politik konfrontiert, sondern schon 1686 durch die gegen Ludwig XIV. geschlossene »Augsburger Allianz« und 1703–04 durch die Besetzung durch französisch-bayerische Truppen, die erst mit dem Sieg von Höchstädt beendet wurde: Roeck, Augsburg (wie Anm. 83), S. 146–148.
- 99 Rainer A. Müller: Das »Heilige Römische Reich Deutscher Nation« in allegorischen Darstellungen. In: Rainer A. Müller (Hg.): *Bilder des Reiches* (Irseer Schriften 4). Sigmaringen 1997, S. 397–432, hier 399–406; Sven Lücken: »Das Hailig Romisch Reich mit Sampt seinen Gelidern« – Reichssymbolik und Reichsemblematik. In: Heinz Schilling/Werner Heun/Jutta Götzmann (Hg.): *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806. Essays*, Katalog Ausstellung Berlin, Dresden 2006, S. 172–185, hier 173–174.
- 100 In diesem Zusammenhang sei etwa *Speculum Uranico-Romanum s. Astroposcopium Aquilae Romanae Sacrum* des Jenaer Mathematikprofessors Ergard Weigel nach 1683 genannt, wo Adler, Landkarte, Sternenhimmel etc. in eine astrologisch-politische Symbolik eingebunden werden: G. Ulrich Großmann u. a. (Hg.): *Von teutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701*, Katalog Ausstellung Nürnberg 1998, S. 212–213; Hans Ottomeyer/Jutta Götzmann/Ansgar Reiss (Hg.): *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806*. Katalog, Katalog Ausstellung Berlin. Dresden 2006, S. 82–91, hier 84.
- 101 Vgl. dazu: Bernd Roeck: Die ästhetische Inszenierung des Reiches – Aspekte seiner frühneuzeitlichen Ikonographie. In: Schilling/Heun/Götzmann (wie Anm. 99), S. 214–228, hier 217.
- 102 Rosemarie Aulinger: Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 18). Göttingen 1980, S. 101–104; Ottomeyer/Götzmann/Reiss (wie Anm. 100), S. 277–285 (»Kurfürsten – Säulen des Reiches«); Österreich und das Heilige Römische Reich, Katalog Ausstellung Wien 2006, S. 110–112 (*Almanach Augsburg 1659*); Johannes Erichsen/Katharina Heinemann/Katrin Janis (Hg.): *Kaiser Räume – Kaiser Träume. Forschen und Restaurieren in der Bamberger Residenz*, Katalog Ausstellung Bamberg. München 2007, Kat.-Nr. 3.11, 3.13, 3.15, 3.17, 3.19, 3.21, 3.23, 3.25 und 6.03.
- 103 Jutta Schumann: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategie im Zeitalter Leopolds I.* (*Colloquia Augustana* 17). Berlin 2003, S. 185–215.
- 104 Zur politischen Situation siehe u. a.: Johannes Erichsen, Katharina Heinemann (Hg.): *Die Schlacht von Höchstädt/ The Battle of Blenheim. Brennpunkt Europas 1704*, Katalog Ausstellung Höchstädt. Ostfildern 2004; Antonio Álvarez-Ossorio/Bernardo J. García García/Viginia León (Hg.): *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*. Madrid 2007.
- 105 Hubert Winkler: *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg* (Dissertationen der Universität Wien 239). Wien 1993, S. 221–251; Friedrich Polleroß: *Hispaniarum et Indiarum Rex*. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien. In: Jordi Jané (Hg.): *Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions* 13.-18. Dezember 1999 in Tarragona. Tarragona 2000, S. 121–175; Wolfgang Cilleßen (Hg.): *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzungen in Europa des Absolutismus*, Katalog Ausstellung Berlin 1997, S. 342–351; Diane H. Bodart: *Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome et dans les royaumes italiens de la couronne d'Espagne*. In: Álvarez-Ossorio/García García/León (wie Anm. 104), S. 99–133.
- 106 Friedrich Polleroß: *Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische »Dreifaltigkeit« im Porträt*. In: Andreas Beyer, Ulrich Schütte, Lutz Unbehaun (Hg.): *Bildnis, Fürst und Territorium* (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 2). München, Berlin 2000, S. 189–218; Johannes Erichsen: *Die Kaiserwohnung der Bamberger Residenz –*

- Zweckbestimmung und Bildprogramm / Franz Matsche: Kurfürst Lothar Franz von Schönborn huldigt dem habsburgischen Kaiserhaus: Die Deckenbilder im Audienzzimmer des Kaiserappartements in der Neuen Residenz in Bamberg In: Erichsen/Heinemann/Janis (wie Anm. 102), S. 34–52/54–71.
- 107 Gier, Buchdruck (wie Anm. 83), S. 493–499; Werner Schwarz: Vom ›stimpelnden‹ Uhrmacher zum Kunstverleger: Jeremias Wolff und seine Nachfolger / Sibylle Appuhn-Radtke: Augsburger Buchillustrationen im 17. Jahrhundert / Wolfgang Augustyn: Augsburger Buchillustrationen im 18. Jahrhundert. In: Gier/Janota: Augsburger Buchdruck (wie Anm. 10), S. 587–620/735–790/791–861.