

Donau-Topographie und -Allegorie in der Türkenkriegspropaganda zwischen Rudolf II. (1552–1612) und Leopold I. (1640–1705)

Eckhard Leuschner

Was den weiten Bereich allegorischer Ausdrucksmittel der Kunst angeht, werden bevorzugt Personifikationen studiert, also Verkörperungen abstrakter Begriffe oder – wie im Fall von Strömen und Flüssen – von Naturphänomenen in einer einzigen Figur.

Donau-Allegorien vorzustellen und kunsthistorisch einzuordnen kann auf eine Art Defilee entsprechender Personifikationen in der Kunst seit der Antike, also seit dem *Danubius* auf der Trajanssäule (Abb. 1), hinauslaufen – ein Defilee, das erwartungsgemäß seinen Schwerpunkt in Renaissance und Barock hätte,



1. Rom, Darstellung des Danubius an der Trajanssäule, Danubius, Marmorrelief, 113 n. Chr.

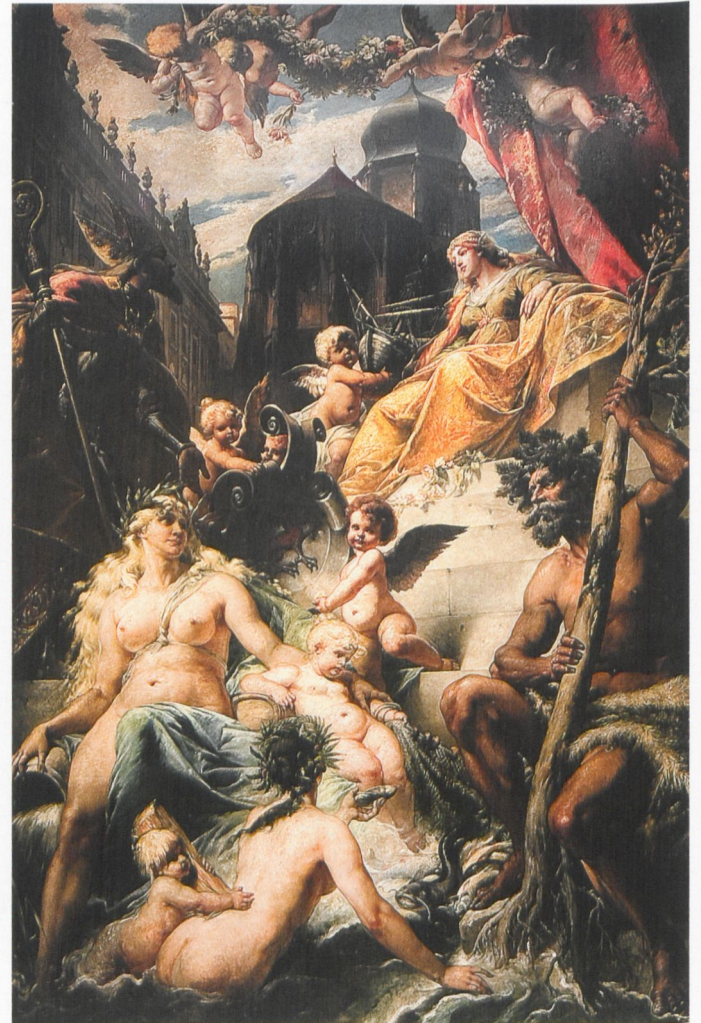
also etwa in Graphiken wie dem *Danubius* aus Philips Galles Serie von Flusspersonifikationen¹ oder in Skulpturen wie Gianlorenzo Berninis *Danubius* (Abb. 2) auf dem Vierströmebrunnen in Rom oder Giuseppe Volpinis *Danubius* an der Kaskade des Nymphenburger Schlossparks.² Nach langem Marsch durch die Kunstgeschichte bis zu der meist erst im 19. Jahrhundert vollzogenen Geschlechtsumwandlung des römischen *Danubius* zur teutonischen *Danubia*³ wäre man schließlich bei Ferdinand Wagners blonder Donaupersonifikation (Abb. 3) an der Decke des Kleinen Ratssaales im Passauer Rathaus angelangt.⁴

Verschiedene Gründe sprechen dagegen, im vorliegenden Text einem solchen konsekutiv auf ein Spezialphänomen fokussierten Ansatz zu folgen: Erstens gibt es inzwischen ikonographische Untersuchungen zu Donau-Personifikationen, die man zwar hier und da präzisieren oder ergänzen könnte, die aber nicht *in toto* wiederholt werden müssen – genannt seien das *Büchlein Danubius – der Sonnentrotzer* von Stephan Bstieler⁵ und der Artikel „Flussgötter“ im Reallexikon für Deutsche

Kunstgeschichte von Sibylle Appuhn-Radtke.⁶ Zweitens umfasst das Einsatzfeld der klassischen Allegorie sehr viel mehr als nur Personifikationen im gerade angedeuteten Sinn; gar nicht zu reden davon, dass Allegorien – einschließlich Personifikationen – vielfach mit anderen visuellen bzw. künstlerischen Verfahren der Vermittlung von Bedeutung interagieren. Es geht also um die Gesamtheit dessen, was heute „Repräsentationssysteme“ oder „Signifying Practices“ heißt.⁷ Ziel ist im Folgenden die Ermittlung von Verwendungszusammenhängen, d. h. die Definition der konkreten Funktion von „Begriffsbildern“ der Donau in einer bestimmten historischen bzw. politischen Situation. Wie der Titel des Aufsatzes anzeigt, wurden dafür eine überschaubare Phase von etwas mehr als 100 Jahren und ein bestimmter Aspekt ausgewählt. „Propaganda“ ist selbstredend gemäß den Konventionen der Zeit aufzufassen, d. h. es geht um eine interessegeleitete Vermittlung politischer oder religiöser Überzeugungen, die, da sie oft nur auf einen kleinen Kreis von „Nutzern“ oder durch ihre Bildung privilegierte Be-



2. Rom, *Danubius am Vierströmebrunnen* von Giovanni Lorenzo Bernini, 1648/51



3. Passau, *Kleiner Rathaussaal, Deckengemälde mit der Personifikation der Donau* von Ferdinand Wagner, 1886/90

trachter zielte, bemerkenswert komplex und intellektuell anspruchsvoll sein konnte.⁸ Der Großteil der hier in Betracht gezogenen Werke wurde direkt von Habsburgern oder von deren Gefolgsleuten in Auftrag gegeben, aber auch die meisten anderen Beispiele reflektieren deren Anliegen.

Dem Ansatz eines Blicks auf Donaubilder im Rahmen der Türkenkriegspropaganda kommt entgegen, dass schon die Figur des Danubius auf der spätestens seit dem 15. Jahrhundert vielfach von Künstlern kopierten Trajanssäule Teil einer Komposition ist, die ansonsten militärische Ereignisse aus den Dakerkriegen Kaiser Trajans (98–117) berichten will, also eine „Reportage“ durch kommentierende allegorische Elemente ergänzt. Wie wir sehen werden, war diese „gemischte Kompositionsform“ von erheblicher Vorbildwirkung für die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts.⁹ Das will allerdings nicht sagen, dass der Danubius der Trajanssäule, der halb im Wasser steckt und über den die römischen Soldaten wortwörtlich (auf einer Pontonbrücke) hinweg marschieren, in genau dieser Form häufig dargestellt worden wäre. Wie einige wenige Bilder, etwa Details von Gemälden Giorgio Vasaris für den Florentiner Palazzo Vecchio¹⁰ zeigen, kannte man diese Darstellungsart und übertrug sie auf andere Flusspersonifikationen – aber vermutlich erschien ein solcher halb abgetauchter, hühnerhafter Zausel mit

Algen im Haar für die meisten Verwendungszusammenhänge doch etwas unwürdig. Die Künstler hielten sich, wenn sie entsprechende geographische Begriffe sichtbar halten wollten, an andere antike Flussgottpersonifikationen, meist sitzende oder



4a und b. DANUBIUS FLUVIUS EUROPAE MAXIMUS, 1638–83, Details, Oberhausmuseum Passau





5. MAXIMI TOTIUS EUROPAE FLUMINIS DANUBII CURSUS PER GERMANIAM HUNGARIAMQUE, wohl 1630, Oberhausmuseum Passau

liegende Gestalten in ganzer Figur mit Wassergefäß, wie den berühmten Nilus.¹¹ Cesare Ripas auf ein Ausonius-Zitat gestützte Anweisung¹², Danubio mit verhülltem Kopf zu zeigen, weil man seine Quelle nicht kenne, fand praktisch keinen Widerhall in Malerei oder Skulptur. Der einstige militärische Kontext der römischen Danubius-Personifikationen blieb allerdings „unterirdisch“ präsenter als man denken könnte.

Diesen Tatbestand demonstriert auch die in Amsterdam gedruckte Karte des Donauraums von Willem Blaeu¹³ (Abb. 4 a/b): Links unten ist zwar der liegende Danubius in friedlicher Gesellschaft einiger anderer Flussgötter dargestellt – eine Repräsentationsform, die sich 1686 bei Johann Ulrich Kraus¹⁴ bis zu dem



6. Allegorie auf die Kriegserklärung Konstantinopels, Hans von Aachen, 1603/04, Papier oder Pergament auf Leinwand aufgezogen, Kunsthistorisches Museum Wien



7. *Le Theatre des Guerres de l'Europe*, Kupferstich, wohl Mitte 17. Jahrhundert, Kunstsammlung der Fürsten von Waldburg-Wolfegg

kuriosen Versuch steigern sollte, so viele Donauzufluss-Personifikationen beiderlei Geschlechts wie möglich beieinander zu versammeln, was ein heilloses Durcheinander ergab und (vermutlich unfreiwillig) den Eindruck einer Flussgötterorgie vermittelt. Jedoch hat Blaeu rechts oben, den Titel seiner Donau-Karte flankierend, links einen gerüsteten und gekrönten (Habsburger) Herrscher und rechts einen sein Schwert erhebenden osmanischen Sultan dargestellt. Dem Habsburger steht eine Personifikation des christlichen Glaubens zur Seite, dem Sultan eine Figur, die wohl den Unglauben versinnbildlicht. Die Gesten beider vermitteln eindeutig, dass die Aggression von Seiten des Sultans ausgeht, während der Habsburger sein Schwert zur Verteidigung zückt. Der Donauraum, so die Botschaft dieses Elements der Karte, war eben auch Konfliktraum, und dieser Konflikt hatte eine religiöse Dimension. Es verwundert nicht, eine ähnliche Darstellung, wiewohl mit etwas kleinerem geographischem Ausschnitt, auch in einer Donaukarte des Hendrick Hondius (*MAXIMI TOTIUS EUROPAE FLUMINIS DANUBII CURSUS PER GERMANIAM HUNGARIAMQUE*, wohl 1630, Abb. 5) zu finden.

Solche Konfliktschemata sind aber noch älter als die Beispiele in den Karten von Hondius und Blaeu, denn es ist bekannt, dass sich gerade die Habsburger spätestens seit Rudolf II. als Beschützer des christlichen Europas gegen die osmanische Bedrohung präsentierten, ja: die Berechtigung ihrer Herrschaft speziell aus dieser Rolle herleiteten. Hans von Aachen (Abb. 6) hat eine vergleichbare Konfrontation – hier links der kaiserliche Botschafter

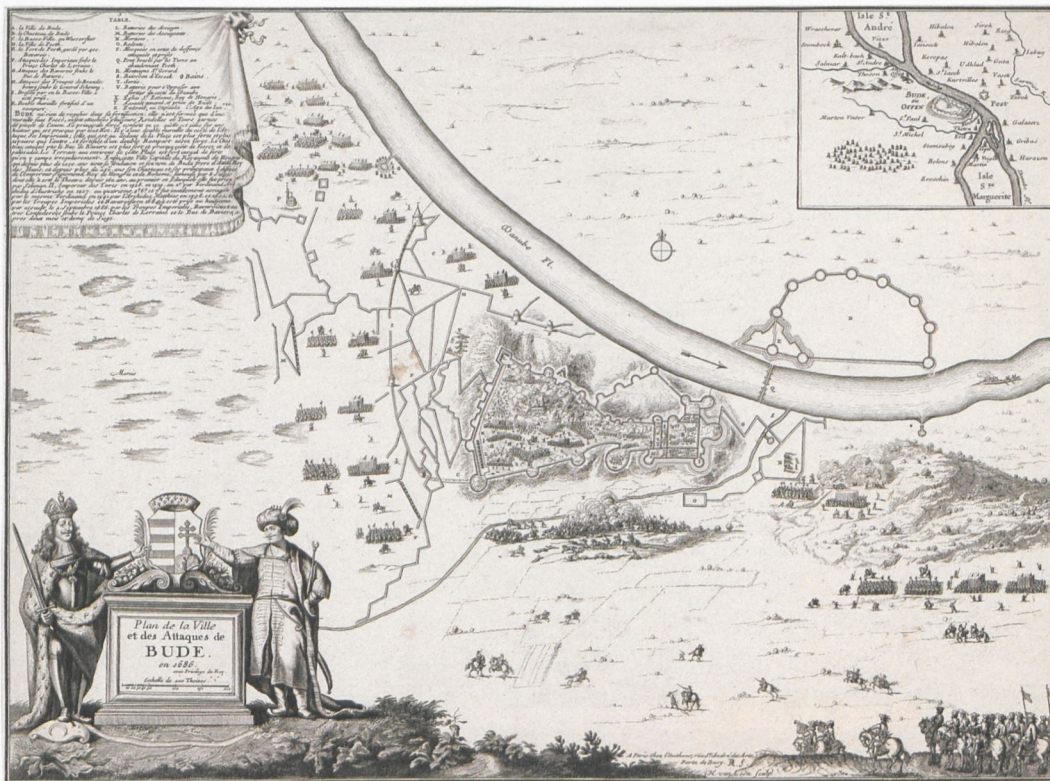
– schon am Anfang des 17. Jahrhunderts gemalt.¹⁵ Während in solchen Bildern „der Osmanen“ ein mehr oder weniger unveränderter Stereotyp war (= Turban, Schnurrbart, aggressiv gezücktes Schwert), finden sich – je nach Künstler oder Auftraggeber – auf der „westlichen“ Seite auch andere „Verteidiger des christlichen Abendlands“: So zeigt ein französischer Stich aus der Mitte des 17. Jahrhunderts¹⁶, betitelt *Le Theatre des Guerres de l'Europe* (Abb. 7), eine geckenhaft modisch aufgeputzte Schauspielertuppe, die sich bei genauerem Hinsehen als Ansammlung von Nationenpersonifikationen entpuppt: Vorne weg laufen, Arm in Arm, (ausgerechnet) „Der Spanier“ und „Der Holländer“, in der zweiten Reihe „l'Imperialiste“ und „Le Suedois“. Fast platzend vor Eitelkeit und sich untereinander in überflüssigen Aggressionen bekämpfend, deren Schauplätze in herabhängenden Bildern über ihnen angezeigt sind, überlassen sie den Kampf gegen den eigentlichen Gegner, „le Turcq“, einem anderen: dem sich diesem allein in den Weg stellenden Malteserritter.

Eine der weiteren historischen Entwicklungen geschuldete Modifikation des eben besprochenen Schemas erkennt man in dem *Plan de la Ville et des Attaques de Bude en 1686*¹⁷ von Harmanus van Loon (Abb. 8), wo der Konflikt der zwei Figuren, die den Titel flankieren, schon „gelöst“ ist: Der Habsburger, hier klar mit den Zügen Leopolds I., tritt mit seinem rechten Fuß auf den Halbmondschild des Osmanen, und dieser hält diesmal nicht sein Schwert in der Hand, sondern weist, wie Leopold, leicht resigniert auf das ungarische Wappen. Darunter fließt – nochmals – die Donau. Vincenzo Maria

Coronelli¹⁸ (Verleger: Jean-Baptiste Nolin) kombinierte 1688 die Titeltartusche seiner Karte der Donauregion *Cours du Danube depuis sa source jusqu'à ses embouchures ...* mit Münzporträts der Kämpfer gegen die Türken: Leopold I. und Jan Sobieski, Joseph I. und Max II. Emanuel. Über allem prangt ein Münzporträt des regierenden Papstes Innozenz XI., blickend nach Westen. Links eine Personifikation des Glaubens als Siegerin über die Häresie, rechts die exemplarische Bezwingung eines türkischen Soldaten. Dieser Gegner war nicht mehr gleichwertig und bekam von den verantwortlichen Künstlern kein Sultans- oder Herrscher Gesicht mehr zugesprochen. Unter der Titeltartusche tummeln sich Flusspersonifikationen, gleichsam als „natürlicher“ Sockel der darüber agierenden politischen Sphäre.

Wie diese Beispiele zeigen, waren die Möglichkeiten einer differenzierten, verschiedene „Botschaften“ oder Repräsentationsebenen verklammernden Darstellung von Antagonismen im Donaunraum in der hier interessierenden Zeit zahlreich – und das gilt auch für Darstellungen der Donau selbst. Der lagernde bärtige Herr mit dem Wassergefäß war nur eine Option unter mehreren, und offenbar eine Option, die nicht immer (um nicht zu sagen: eher selten) adäquat erschien. Erst recht galt sie für etwas komplexere Kompositionen, etwa akademische Ehren- und Thesenblätter, als nicht ausreichend: Johann Ulrich Kraus (Abb. 9) stach nach einer Vorlage von Christian Dittmann gegen Ende des 17. Jahrhunderts den „Kultivierten österreichischen Ölbaum und den türkischen Wildölbaum“.¹⁹

Vor einer Karte des Donaubeiets stromabwärts ab Wien – und diese Karte teilweise verdeckend – stehen zwei Bäume: einerseits das gepflegte habsburgische Gewächs, das zugleich ein Stammbaum der Dynastie von Rudolf I. bis hin zu Leopold I. und dessen minderjährigem Sohn Joseph sowie ein Panorama habsburgischer Territorien ist, andererseits der weniger ansehnliche, von den Elementen geschüttelte und von Reichsadlern gepiesackte türkische Baum, dem aktuell weitere Blätter/Provinzen abhanden kommen; der Gegensatz wird verstärkt durch Personifikationen, die vermutlich wiederum „Glaube“ und „Häresie“ sein sollen (letztere über dem türkischen Baum, mit verbundenen Augen und ihren Fuß auf einen Halbmond setzend). Zusammen mit diversen anderen sinnbildlichen Elementen wird hier den aktuellen politischen Entwicklungen eine geradezu kosmische Größe und Notwendigkeit attestiert. Alternativ – und intellektuell wie künstlerisch bescheidener – konnte der Donaunraum beispielsweise durch einen „typischen“ Anwohner bezeichnet werden. In dem deutschen Flugblatt *Das von süsßer Friedens-Ruh schlaffend/ und über heuntigen [sic] Welt-/ und Kriegs-Lauff träumende/ Teutschland* aus der Mitte des 17. Jahrhunderts²⁰ stehen – vor der Kulisse von scheinbar entrückten Kriegereignissen im Hintergrund links – Vertreter der deutschen Regionen neben einer schlafenden Germania; durch eine bestimmte Tracht, Nr. 10, wird angeblich die ganze Donauregion exemplifiziert, ähnlich wie „typisch“ gekleidete Anwohner von Themse, Tiber, Maas und Rhein für ihre Länder/Regionen stehen: Allegorische



8. Plan de la Ville et des Attaques de Bude en 1686, Kupferstich von Hermanus van Loon



9. AUSTRIACA OLEA CONTRA OLEASTRUM TURCICUM, Kupferstich von Johann Ulrich Kraus nach Christian Dittmann, E. 17. Jahrhundert

Sinnzuweisung (Metonymie) geschieht hier durch Kleidung, hinzugesetzte Zahl und Legende. Für Darstellung der Donau im Rahmen konkreter Kriegsergebnisse waren die bereits angedeuteten visuellen Verfahren grundsätzlich schon zu Zeiten der militärischen Unternehmungen von Kaiser Rudolf II. gegen die Türken in den Jahren um 1600 verfügbar. Das gilt auch für die Kombination kartographischer bzw. topographischer Darstellungsformen mit

„Zeichen“ aller Art – wobei es nun allerdings darauf ankam, ob die Donau überhaupt Kampfplatz war. In der Druckgraphik überwogen – bei durchaus unterschiedlicher künstlerischer Qualität – Schrägprojektionen, die durch die Wahl des Standpunktes (meist ist kein Horizont zu sehen) sowie durch Titelgebung und Legenden Verständnisvorgaben machten. Schloss eine *Wahre Contrafactur*, wie sie etwa Johan Sibmacher²¹ zu Anfang des 17. Jahrhunderts zahlreich produzierte, noch dazu,



10. Allegorie des Triumphs gegen die Türken, Gemälde von Bartholomäus Spranger, 1606, Privatbesitz

wenn sie auf der vermeintlich genauen Wiedergabe eines bestimmten Moments in der Erstürmung einer Stadt oder Festung insistierte, allegorische Zugaben aus? Nicht unbedingt: Man denke nur an den Kupferstich zu Ehren von Adolf von Schwarzenberg, in dem die topographische und militärische Schilderung der Ereignisse bei Raab (Győr) rechts mit einer Art Siegesdenkmal aus am Boden hockenden gefangenen Türken, zwei „emblematischen“ Obelisken und einer Victoria kombiniert ist.² Es ist allerdings auffällig, dass auch die Darstellung von Raab² in der bekannten Türkenkriegsserie von Rudolfs Hofmaler Hans von Aachen, was das *Setting* und die Schilderung der im Halbdunkel vor sich gehenden Kampfeignisse in Mittel- und Hintergrund betrifft, ohne allegorische Elemente auskommt. Nur im Himmel verdeckt Juno die leuchtende Mondsichel der Diana (und der Türken!), und im Vordergrund werden der Personifikation der Stadt Raab die Fesseln gelöst, während Victoria sie bekrönt. Kein Danubius ist in Sicht! –



11. Schlacht von Sissek, Gemälde von Hans von Aachen, 1603/04, Papier oder Pergament auf Leinwand aufgezogen, Kunsthistorisches Museum Wien

wahrscheinlich einfach deswegen nicht, weil der Angriff der habsburgischen Truppen (im Titel kurz „die Christen“ genannt) auf die Festung nicht von der Flusseite erfolgte, also vom Maler nur die topographische Situation einschließlich des Flusses allgemein angedeutet werden musste. Analog denkend ist es wohl kaum verfehlt, auch in der „Allegorie des Triumphs gegen die Türken“ von Hans von Aachens Malerkollegen Bartholomäus Spranger²⁴ (Abb. 10), wo im Vordergrund eine Victoria ihren Fuß auf einen am Boden liegenden Turbanträger setzt, die Hintergrundlandschaft als allgemeine, aber durchaus bedeutungsvolle Ortsangabe zu verstehen, nämlich als übergreifenden Verweis auf die Donauregion.

In einem anderen Bild der Türkenkriegsserie Hans von Aachens, der „Schlacht von Sissek“ (Sisak)²⁵ (Abb. 11), zeigt sich dann, dass Flusspersonifikationen für den Maler durchaus kein Tabu waren, wenn deren Wasser „handlungstragend“ sein sollte: Hier sind es allerdings Save und Kulpa, in deren Fluten die türkischen Soldaten ertrinken, was in der Bildmitte durch die Bekrönung einer Regionalpersonifikation (Steiermark? Kroatien?) gefeiert wird. Ähnliche, wohl ebenfalls von Hans von Aachen entworfene Flussgötter findet sich in der Medaille mit der Schlacht von Tergovist (1595, Tãrgoviște, Tergowische) von Paulus van Vianen² und in dem Türkenkriegsrelief (ca. 1604–05) des Adriaen de Vries im Kunsthistorischen Museum Wien, wobei von der Forschung in letzterem Werk exzeptionell eine weibliche Flussgottheit als „Donau“ gedeutet wird.²⁷

Der Unterschied solcher visuellen Geschichtsdeutungen zu türkischen Darstellungen jüngerer oder zeitgenössischer Kriegereignisse im Donauraum, etwa in der „Hünername“ (Abb. 12) genannten, heute in der Topkapi-Bibliothek bewahrten Rückschau auf die Kriege Süleymans des Prächtigen, geschaffen in der Regierungszeit von Sultan Murad III. (1574–95)²⁸, ist bemerkenswert. Dies betrifft einerseits die ganz eigenen Regeln folgende Raumdarstellung und Perspektive der osmanischen Kunst, andererseits aber auch die Tatsache, dass dort keinerlei vergleichbare allegorische Bildersprache existierte. Die Verwendung des gemischten Modus – speziell unter Einschluss von Flusspersonifikationen – war ausschließlich der „Westkunst“, vor allem der an römisch-imperialen Modellen angelehnten dynastischen Selbstdarstellung des christlichen West- und Mitteleuropas, eigen.²⁹

In Medaillen des Hauses Habsburg gibt es eine mindestens bis auf Ferdinand I. zurückgehende Danubius-Tradition, beginnend mit der von Leone Leoni gefertigten Porträt-Medaille, deren Revers durch die Inschrift „In spem prisci honoris“ (Zur Hoffnung auf die frühere Ehre) und die Namensnennung *Danubius* unverhohlen die Hoffnung auf Rückgewinnung der von den Türken eroberten Teile der Donauregion ausdrückt [Abb. 5 im Beitrag Telesko].³⁰ Es existiert eine Prägung mit dem Porträt von Ferdinands Bruder Kaiser Karl V.



12. Kriege aus der Zeit Süleymans des Prächtigen, Illustration aus der „Hünername“, entstanden zwischen 1574–95, Topkapi-Palast, Istanbul

auf dem Avers – und ein Münzporträt von Karl V., dessen Revers mit dem gleichen Motto „In spem prisci honoris“ eine ähnliche Personifikation, nämlich die des Flusses Tiber, enthält. Auch von dieser Warte aus kann kaum ein Zweifel daran sein, dass es grundsätzlich vor allem ein solches antik-„römisches“ Timbre war, das bei den Habsburgern den Einsatz von Flusspersonifikationen in Darstellungen (speziell Darstellungen im gemischten Modus) mit Türkenkriegskontext beförderte.

Während in der Zeit Rudolfs II. die „Kriegsreportage“ weitgehend der Druckgraphik vorbehalten war, griff dieser vorgeblich rein topographisch-dokumentierende Modus in den Jahren des Dreißigjährigen Krieges verstärkt auf gemalte Kriegsdarstellungen über. Ein typisches Beispiel ist das „Treffen von

Nördlingen“ (1634) des Flamen Pieter Meulener³¹ (Nationalmuseum, Stockholm), ein Bild, das in einer weiten Ebene vor Fluss und Stadt inmitten von Truppenteilen das Treffen König Ferdinands von Ungarn mit seinem Cousin, dem Kardinalinfanten Ferdinand, Bruder des damaligen spanischen Königs, zeigt, vier Tage vor der entscheidenden Schlacht der katholischen Truppen gegen die Schweden und die mit ihnen verbündeten protestantischen Reichsfürsten. Peter Paul Rubens hat dieselbe Begebenheit für die Festdekoration der sogenannten *Pompa Introitus Ferdinandi* in Antwerpen³² (Abb. 13) mit großem allegorischem Apparat inszeniert: Im Vordergrund kombinierte er einen Danubius, aus dessen Gefäß mit Blut vermischtes Wasser fließt, mit der Figur einer blonden, mit einem schwarzen Mantel bekleideten Germania, die sich auf einen Schild mit dem Reichsadler stützt und melancholisch aus dem Bild blickt. Der solchermaßen direkt angesprochene Be-

trachter wird über die allegorischen Figuren hinweg, aber angeregt durch diese, auf die erhöht angeordnete historische Szene gelenkt, wobei Danubius durch seine Handbewegung prophetisch zu verstehen gibt, dass die beiden Protagonisten – über ihnen schwebende Adler bekränzen sie – der direkt unter den beiden hockenden das Leid der Germania lindern werden. Es mag der zupackenden und appellativen Kunst von Rubens geschuldet sein, dass dieser Danubius ungewohnt prominent und handlungstark erscheint: keine typische Verhaltensweise für die Personifikation eines eher behäbig und breit dahinfließenden Stroms – und allenfalls mit der ausgreifenden, etwas ängstlichen Geste von Berninis Danubius vor dem instabil wirkenden Sockel des Pamphilj-Obeliskens am römischen Vierströmebrunnen zu vergleichen.³³

Das gegenüber der Malerei bescheidenere Medium des Kupferstichs, die Konfession oder auch der Charakter des Dargestellten



13. Begegnung König Ferdinands von Ungarn mit dem Kardinalinfanten Ferdinand vor der Schlacht bei Nördlingen, Gemälde von Peter Paul Rubens, 1634/35, Kunsthistorisches Museum Wien

bewirkten, dass Bernhard von Sachsen-Weimar, einer der Anführer der Protestanten in der Schlacht von Nördlingen, in einem 1634, offenbar kurz vor dem Ereignis, entstandenen und von Jacob von der Heyden verlegten Druck ohne allegorischen Zügen gezeigt wurde (sieht man von den heraldischen bzw. emblematischen Elementen in den Zwickeln des Rahmens ab).³⁴ Die Darstellung eines Heerführers hoch zu Ross war konventionell, auch die Angabe des Ortes durch topographische Details, die oft auch noch in der Beischrift erläutert werden, war weitgehend standardisiert. Auffällig ist hier allerdings, dass in der Hintergrundlandschaft zusätzlich ein Manöver unter Leitung Bernhards gezeigt ist, das kaum mit den pittoresken Soldatengruppen Meuleners vergleichbar ist, sondern eher an Truppenformations-schemata in militärischen Lehrbüchern der Zeit erinnert – hier wird also eine weitere Repräsentations- oder Vermittlungsebene eingeführt. Es ist auffällig, dass solche militärtechnologischen Diagramme einerseits mit topographischen Darstellungen kombiniert wurden, andererseits mit bemerkenswert „atmosphärischen“ Schlachtenszenen, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts auch in Darstellungen der Kämpfe gegen die Türken im Donauraum – wie in einer Darstellung der Schlacht von Mohács (Moháč, Mohatsch) durch Romeyn de Hooghe³ – immer häufiger wurden. Derselbe Romeyn de Hooghe produzierte solche atmosphärischen, teils kolorierten Schlachtenszenen auch ohne den Zusatz von Plänen oder Schemata, z. B. die *Eroberung von Leopoldstadt durch die Türken* (Abb. 14).³⁶ Gemeinsam ist diesen Drucken, dass sie meist gänzlich ohne allegorische Zutaten auskommen. Die Bedrohungslage für die christlich-habsburgische Seite wirkt in ihnen vielleicht deshalb umso dramatischer. Es ist bekannt, dass der polnische „Retter“ der Stadt, König Jan Sobieski, de Hooghe schon vor 1683 als Förderer zur Seite stand.³⁷ Ein Schelm, wer Böses dabei denkt: Je schlimmer sich die Situation vor dem Eingreifen Sobieskis darstellte, umso heller leuchtete im Nachhinein dessen Stern.

Dies alles will nicht sagen, dass es in der Zeit Kaiser Leopolds I. keine Darstellungen aus dem Themenkreis der Türkenkriege unter Einschluss von Donaupersonifikationen mehr gab. Beispielsweise ließ sich der als Heerführer im Dienst Leopolds I. stehende Maximilian II. Emanuel mit einer solchen Figur porträtieren, die durch die Beischrift *Danubius* gesichert ist.³⁸ Der Kaiser selbst wurde in einer Porträtmedaille zu Ehren der Eroberung von Buda (Ofen)³⁹ allerdings nicht mit einem Danubius auf dem Revers, sondern mit einer um den Reichsadler und Inschriften ergänzten Ansicht der Stadt am Fluss verewigt: Topographie (fast) ohne Allegorie.

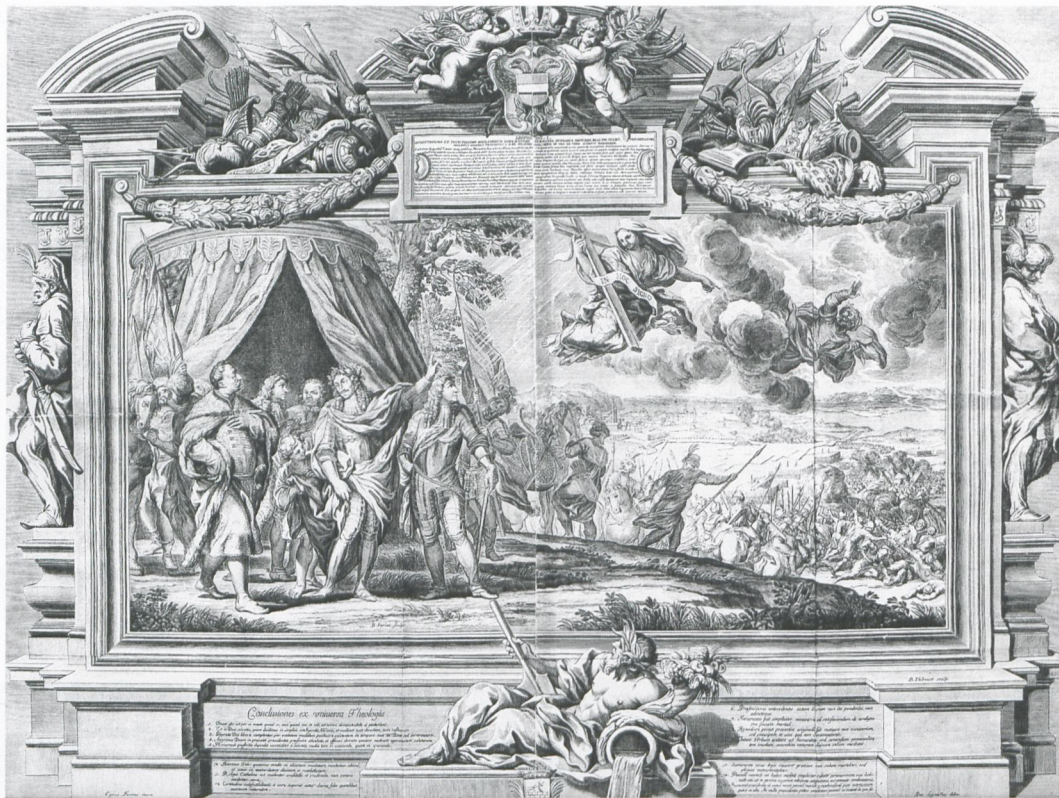
Andere Darstellungen von Siegen über die Türken in der Regentschaftszeit Leopolds I. zeigen, als Residuen des gemischten Modus, hier und da noch einen flatternden Reichsadler oder eine Victoria, aber man findet verhältnismäßig wenige Donaupersonifikationen – was wohl nicht zuletzt daran liegt, dass



14. Eroberung von Leopoldstadt durch die Türken, Kupferstich von Romeyn de Hooghe

der wichtigste Türkensieg seiner Regentschaft, der Entsatz von Wien 1683, an anderer Stelle des Stadtgebiets als an der Donau erfolgte. Ganz abgesehen davon war Leopold I. an diesem Sieg nicht direkt beteiligt, weil er sich aus dem belagerten und bombardierten Wien in das ihm vor der Türkengefahr sicher erscheinende Passau geflüchtet hatte. Es gibt offenbar keine Darstellung seiner Majestät vor Passauer Kulisse, mit oder ohne Donau. Anführer der erfolgreichen Wiener Militäraktion war statt Leopold I. der schon genannte polnische König Jan Sobieski. Wenn der Kaiser zeitgenössisch dennoch als „Sieger von 1683“ gefeiert werden sollte, musste dies durch allegorische Verrenkungen geschehen, wie etwa in einer von Ciro Ferri⁴⁰ für einen österreichischen Zögling entworfenen, durch Benoit Farjat gestochenen römischen *Conclusion* von 1684 (Abb. 15), in der Leopold im Feldlager den links stehenden Jan Sobieski auf eine Glaubenspersonifikation mit Kreuz hinweist, die den Sieg über die Ungläubigen in der im Hintergrund tobenden Schlacht verheißt: In diesem Zeichen wirst Du siegen. Unter dem querrrechteckigen Hauptbild lagert ein bärtiger Flussgott, der hier offenbar nicht den genauen Ort der Schlacht, sondern die ganze Region und deren „Befreiung“ bezeichnet.

Auch noch kurz nach dem Tod Leopolds I. war der Nexus der personifizierten Donau mit den Türkenkriegen stark genug, um z. B. im Großen Saal des ehemaligen Niederösterreichischen Landhauses Antonio Beduzzi einen Danubius malen zu lassen, der zu einem Reichsadler aufblickt und zugleich sein Wasser über einen gestürzten Türken gießt⁴¹ – wenn man will, eine ultimative semantische Verkürzung der in den Jahren nach 1683 andernorts, etwa in Schloss Troja (Trója) bei Prag, als Kampf von Gut gegen Böse allegorisch inszenierten Türkenkampagnen von Kaiser Leopold I., der im selben Raum bekanntlich als triumphierender römischer Imperator dargestellt



15. *Conclusiones ex universa Theologia*, Kupferstich von Benoît Farjat nach Ciro Ferri, 1684

ist.⁴² Sehr viel länger hat diese martialische Donau-Rom-Habsburg-Ikonographie allerdings nicht überlebt, sei es, dass die Türkengefahr abgewendet schien, sei es, dass allegorische Elemente in der bildlichen Darstellung historischer oder zeitgeschichtlicher Ereignisse weithin als „unsachlich“ oder „verkopft“ kritisiert wurden.⁴³ Versprengte Beispiele aus späterer Zeit wie Friedrich Heinrich Fügers großformatige „Allegorie auf die Segnungen des Friedens“ von 1814, in der sich rechts im Schatten ein Danubius herumdrückt⁴⁴, sind nur bedingt in eine Reihe mit den eben diskutierten Phänomenen zu stellen. Danubius wurde im 18. Jahrhundert größtenteils immer blasser und langweiliger; die von Ferdinand Wagner und anderen Künstlern vollzogene Verwandlung in das teutonische Busenwunder Danubia⁴⁵ war somit überfällig.

Frühneuzeitliche Donau-Personifikationen, das sei abschließend betont, taugen eher nicht als Indikatoren für das zeitgenössische Vorhandensein „fester“ Vorstellungen von einem „Kulturraum Donau“. Die relative Seltenheit des „römischen“ Danubius gerade in der Hochphase der Verwendung allegorischer Elemente in der Kunst, also im 17. Jahrhundert, mahnt zu einer methodologischen Differenzierung: Donaupersonifikationen müssen in ihren Synergien und Konflikten mit anderen zeitgenössischen Repräsentationsformen, wie z. B. bildgebenden Verfahren der Topographie und Ethnographie, dem „Reportagebild“ oder der politischen Karikatur bzw. dem Flugblatt studiert werden, um so genauere Aussagen bezüglich der diesen Formen jeweils zugedachten Funktion treffen zu können, Bedeutung zu vermitteln oder Identität zu stiften. Diese Arbeit ist größtenteils erst noch zu leisten.

Anmerkungen

1 Vgl. Bstieler 2004, Abb. 75.

2 Vgl. Bstieler 2004, Abb. 21.

3 Vgl. als frühe literarische Ausnahme allerdings Sigmund von Birken's *Donaustrand* (1664).

4 Bstieler 2004, Abb. 81, vgl. Hecht 1997, S. 119–135.

5 Bstieler 2004.

6 Appuhn-Radtke 2004.

7 Vgl. beispielsweise Hall 1997.

8 Vgl. die Ausführungen zum Begriff „Propaganda“ bei Schumann 2003, S. 29–36.

9 Zur gemischten Kompositionsform vgl. Leuschner 2005.

10 Vgl. beispielsweise Muccini/Cecchi 1991, S. 152 und 182.

11 Vgl. den Abschnitt *River Gods* in Bober/Rubinstein 2010, S. 109–117.

12 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero*, Rom 1603

- 13 Bstieler 2004, Abb. 102.
- 14 http://biblio.unibe.ch/adam/ryhiner/6303/Ryh_6303_6.jpg (Zugriff 5.12.14)
- 15 Hans von Aachen Kat. Ausst. 2010, S. 238, Nr. 94.
- 16 Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.
- 17 <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1892-A-16766> (Zugriff 5.12.14)
- 18 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59038648> (Zugriff 5.12.14)
- 19 Anzelwsky/Zijlma 1976, S. 138, Nr. 441.
- 20 British Museum London, Inv. Nr. 1870,0514.2127. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=251704&objectId=1468303&partId=1 (Zugriff 5.12.14)
- 21 <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/3579249> (Zugriff 5.12.14)
- 22 Vgl. Knapinski 2013, S. 341.
- 23 Hans von Aachen Kat. Ausst. 2010, S. 241, Nr. 97.
- 24 Vgl. Rudolf II Kat. Ausst. 1997, S. 16, Abb. 1.8.
- 25 Hans von Aachen Kat. Ausst. 2010, S. 239, Nr. 95, vgl. S. 41, Abb. 43 (Werkstattzeichnung in Dresden).
- 26 Hans von Aachen Kat. Ausst. 2010, S. 36, Abb. 38.
- 27 Bstieler 2004, Abb. 65. Adriaen de Vries Kat. Ausst. 1998, S. 159–161, Kat. Nr. 18.
- 28 Einführend zu Hünername vgl. etwa Fetvacı 2013, S. 135–137 und passim.
- 29 Ich danke Christiane Gruber (Ann Arbor) für die Auskunft, dass es ihres Wissens in der osmanischen Kunst der Zeit keine entsprechenden Flussallegorien gibt.
- 30 Los Leoni Kat. Ausst. 1994, S. 179, Kat. Nr. 34.
- 31 Zum Bild von Meulener vgl. 1648: Krieg und Frieden Kat. Ausst. 1998, S. 378–379, Kat. Nr. 1100.
- 32 Bstieler 2004, Abb. 67. Martin 1972, S. 57–66, Kat. Nr. 4, Abb. 13.
- 33 Fehrenbach 2008, S. 37, attestiert Berninis Danubius „aktive Umsicht statt Angst [Rio] oder Phlegma [Ganges]“.
- 34 British Museum London, Inv. Nr. 1880,0508.146. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1106734&objectId=3414525&partId=1 (Zugriff 5.12.14)
- 35 British Museum London, Inv. 1859,0514.330.191. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=333401&objectId=1403611&partId=1 (Zugriff 5.12.14)
- 36 British Museum London, Inv. Nr. 2AA*,a.43.14. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1160123&objectId=3424098&partId=1 (Zugriff 5.12.14)
- 37 Zu Jan Sobieski und Romeyn de Hooghe vgl. Nierop 2008, S. 14 und 139.
- 38 Bstieler 2004, Abb. 73.
- 39 Zu solchen „quasi kartografisch verfassten Abkürzungen“ vgl. Telesko 2013, S. 143–166, bes. 153–156.
- 40 Zur von Ferri entworfenen Conclusiones des Johann Franz von Strat(t)mann vgl. Pietro da Cortona Kat. Ausst. 1997, S. 249.
- 41 Bstieler 2004, Abb. 23.
- 42 Vgl. Mádl 2013, S. 104–106.
- 43 Vgl. zusammenfassend Leuschner 2005, S. 233–235. <http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/830/12/tit-leascjsessionid=472436C6B588EE6E0C2FC98F72D3EACC?t:state:flow=70257a01-ccfa-4fbb-b759-a0f7eac501d2> (Zugriff 5.12.14)
- 44 Bstieler 2004, Abb. 81.

Literatur

- Adriaen de Vries 1556–1626, hg. von Frits Scholten. Kat. Ausst. Zwolle 1998.
- Anzelwsky, Fedja (Hg.) und Robert Zijlma (Bearb.): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. 19. Amsterdam 1976.
- Appuhn-Radtke, Sibylle :Flussgott. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Lieferung 109, 2004, Sp. 53–117.
- Bober, Phyllis Pray und Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. London und Turnhout 2010.
- Bstieler, Stephan: *Danubius – der Sonnentrotzer. Allegorische Darstellungen der Donau in der bildenden Kunst*. Berlin 2004.
- Fehrenbach, Frank: *Compendia Mundi*. Gianlorenzo Berninis Fontana die Quattro Fiumi (1648–51) und Nicola Salvis Fontana di Trevi (1732–62). Berlin, München 2008.
- Fetvacı, Emine: *Picturing History at the Ottoman Court*. Bloomington/Indiana 2013.
- Hall, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London u. a. 1997.
- Hans von Aachen (1552–1615). *Hofkünstler in Europa*, hg. von Thomas Fusenig. Kat. Ausst. Berlin, München 2010.
- Hecht, Christian : Die Wandgemälde Ferdinand Wagners in den Passauer Rathaussälen. In: *Ostbairische Grenzmarken* 39, 1997, S. 119–135.
- Knapinski, Ryszard: *Türkenkriege und religiöse Ikonographie in europäischen Graphiken des 16. bis 18. Jahrhunderts*. In: *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege*, hg. v. Eckhard Leuschner und Thomas Wünsch, Berlin 2013, S. 337–354.
- Leuschner, Eckhard : «Une Histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman»: Allegorie und Historie in Antonio Tempesta's 'Infanten von Lara' und bei André Félibien. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, 2005, S. 203–243.
- Los Leoni (1509–1608). *Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de Espana*. Kat. Ausst. Madrid 1994.
- Mádl, Martin: *Images of Turks in the Baroque Ceiling Decorations of the Czech Lands and their Central European Context*. In: *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege*, hg. v. Eckhard Leuschner und Thomas Wünsch, Berlin 2013, S. 95–114.
- Martin, John Rupert: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, London 1972. (*Corpus Rubenianum*, XVI).
- Muccini, Ugo und Alessandro Cecchi: *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*. Florenz 1991.
- Nierop, Henk van u. a. (Hg.): *Romeyn de Hooghe. De verbeelding van de late Gouden Eeuw*. Zwolle 2008.
- Pietro da Cortona e il disegno, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Kat. Ausst. Rom, Mailand 1997.
- Rudolf II and Prague. *The Court and the City*, hg. von Eliska Fucikova u. a., Kat. Ausst. Prag 1997.
- 1648: *Krieg und Frieden in Europa*, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling. Kat. Ausst. Münster, Osnabrück 1998.
- Schumann, Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* Berlin 2003. (*Colloquia Augustana* 17).
- Telesko, Werner: *Die habsburgischen ‚Türkenmedaillen‘ des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Historische Gedächtnissetzung als Form monarchischer Repräsentation*. In: *Geschichtspolitik und „Türkenbelagerung“*. Kritische Studien zur „Türkenbelagerung“, hg. von Johannes Feichtinger und Johann Heiss, Bd. 1. Wien 2013, S. 143–166.