

Arte & Marte



In memoriam Hans Schmidt

Band 1

Marcus
Junkelmann

Theatrum Belli

Höchstädt -
chleißheim - Blenheim

Verlag Traugott Bautz

Arte & Marte.

Band 1: Theatrum Belli



Arte & Marte

**In Memoriam Hans Schmidt.
Eine Gedächtnisschrift seines Schülerkreises**

**Band 1:
Marcus Junkelmann**

Theatrum Belli

**Die Schlacht von Höchstädt 1704
und die Schlösser
von Schleißheim und Blenheim**

Verlag Traugott Bautz

Die Deutsche Bibliothek - CIP Einheitsaufnahme

Junkelmann, Marcus:

Theatrum belli. Die Schlacht von Höchstädt 1704 und die Schlösser von
Schleißheim und Blenheim / Marcus Junkelmann. - Herzberg : Bautz
2000

(Arte & marte ; Bd. 1)

ISBN 3-88309-083-2

Verlag Traugott Bautz, Herzberg

ISBN3-88309-083-2

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Bühne, Schlachtfeld und Schloß	VIII-XVI
Prolog: Wege zum Ruhm	1-6
Schleißheim - "Une mémoire en bâtiment"	6-140
Lustheim und die Allianz mit Habsburg	8-12
Das spanische Erbe	12-14
Das Neues Schloß Schleißheim	14-15
Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges	15-17
Stärkedemonstration und Anspruch	17-21
Zwischen den Fronten	21-24
Das Bündnis mit Frankreich	24-27
Rückkehr aus dem Exil	28
Bayern, Troja und Rom	28-31
Das römisch-barocke Reiterstandbild	31-40
Der Türkensieger im Harnisch	41-43
Viviens allegorische Harmonisierung der Niederlage	43-46
Aeneas	46-54
Beichs Türkenschlachten im Großen Saal	54-62
Das topographisch-analytische Schlachtenbild	62-72

Die Entsatzschlacht von Wien	73-82
Die Schlacht am Berge Harsán	82-89
Der Victoriensaal	89-106
Die Tapisserien der älteren Kriegskunstserie	106-114
Die jüngere Kriegskunstserie	114-130
Der barocke Schloßgarten und die Geometrie des Krieges	130-140
Der Höchstädtfeldzug	141-369
Der Krieg in Süddeutschland bis Ende 1703	141-145
Die strategische Situation Bayerns	145-157
Letzte Erfolge Max Emanuels am Inn und im Schwarzwald	158-169
Bayern als Hauptkriegsschauplatz	169-171
Die Genesis des alliierten Plans für den Feldzug von 1704	171-174
Marlborough, Wratislaw und Prinz Eugen	174-186
Marlboroughs Marsch an die Donau	186-197
Die Schlacht auf dem Schellenberg	197-215
Der Rückzug auf Augsburg	215-218
Verwüstungsstrategie	219-230
Letzte Verhandlungen	231-240
Prinz Eugen und Tallard	240-258
Die Wege nach Höchstädt	258-271
Das Schlachtfeld	271-282
Bewaffnung und Taktik	282-298

Stärke und Schlachtordnung der gegnerischen Armeen	298-318
Schlachtplan der Alliierten	318-322
Die ersten Angriffe Marlboroughs	322-329
Unentschiedener Kampf zwischen Prinz Eugen und Max Emanuel	329-337
Der Durchbruch Marlboroughs	337-343
Verfolgung, Kapitulation von Blindheim	343-351
Schuld und Verdienst	351-356
Die Bewegungen nach der Schlacht	357-361
Entscheidungsschlacht?	361-369
Blenheim - "The greatest war memorial ever built"	370-419
Reichsfürst von Mindelheim	372-377
"Immortal Memory"	377-387
Trophäen und Schulden	387-399
Die "Blenheim Palace ,Victories"	399-411
Apotheose	411-419
Anhang I: Bericht Max Emanuels an Ludwig XIV. über die Schlacht von Höchstädt vom 26. August 1704	421-429
Anhang II: Vergleichende Zeittafel zu den Biographien Kurfürst Max' II. Emanuel und John Churchills 1. Herzogs von Marlborough sowie den Baugeschichten der Schlösser von Schleißheim und Blenheim	431-449
Quellen und Literatur	451-485



Jean-Baptiste Martin ("Martin-des-Batailles"), Exerzierende Gardeinfanterie auf der Place d'Armes vor dem Schloß von Versailles, im Hintergrund die Ställe (Blick von der Mitte der Chambre du Roi). Ausschnitt aus dem Gemälde "Vue perspective du château de Versailles sur la place d'Armes et les écuries", 1688 für den Salon frais des Grand Trianon in Auftrag gegeben. Musée National du Château de Versailles. Nach Claire CONSTANS, Bd. 2, S. 615, Nr. 3470.

Einleitung

Bühne, Schlachtfeld und Schloß

"Dies ist also der Stoff, aus dem die Welt der Bühne aufgebaut ist: ein Gemisch aus Wirklichkeit und Schein. Und dies ist der Ort, an dem das Spiel abläuft: die Stelle des ungewissen Übergangs zwischen Wirklichkeit und Schein. In einem eigentümlichen Zwischenreich also siedelt sich das Theater an, und dieses Zwischenreich ist es, dem das Barock bis zum Delirium verfallen war."
Richard Alewyn, Das große Welttheater¹

"Theatrum Belli" - "Theater des Krieges" - ist ein jedenfalls für das Barockzeitalter höchst bezeichnender terminus technicus. Er steht für ein Nebeneinander, Gegeneinander und Ineinander von harter kriegerischer Realität und vielschichtiger Inszenierung, von zynischem Pragmatismus und himmelstürmenden Illusionen, von stolzer Repräsentation und ehrgeizzerfressener Präntention, alles überwölbt vom Leitbegriff der Epoche: Gloria, Gloire, Ruhm.

"Kriegstheater", das meint einmal ganz trocken und banal den Schauplatz des Geschehens, den Ort realen militärischen Kräfte-messens, realen Blutvergießens, realen Sieges und realer Niederlage. Aber auch hier kommt schon der theatralische Charakter des Zeitalters zum Durchbruch. Mit der wohlgeordneten, farbenfrohen uniformierten Geometrie der aufmarschierenden Linien und Kolonnen und mit der entfesselten Furie des auf den Aufmarsch folgenden Kampfes, mit fliegenden Fahnen und blitzenden Waffen, mit Pauken- und Trompetenschall, mit Pferdegetöbe und Kanonendonner, mit Feuer und Pulverdampf, wird der Krieg inszeniert und inszeniert sich der Krieg selbst zum gewaltigsten, aufwühlendsten und erschreckendsten aller menschlichen Dramen.

Das reale Theatrum Belli, das bedeutet im Rahmen dieser Arbeit das Schlachtfeld von Höchstädt, gelegen am Nordufer der Donau zwischen Dillingen und Donauwörth. Keine zweite Schlacht des 18. Jahrhunderts hat solche Berühmtheit erlangt und ist so oft und so intensiv diskutiert worden wie eben jene von Höchstädt oder Blindheim (Blenheim) am 13. August 1704. Trotzdem leiden die existierenden Darstellungen der Schlacht an manchen Unklarheiten und

1 Richard ALEWYN, 81.

Fehlern, wovon vor allem die Vorgänge am rechten Flügel der Alliierten bzw. am linken der Franzosen und Bayern betroffen sind. Ich glaube daher, daß trotz der Fülle der Höchstädtliteratur durchaus noch Bedarf besteht an einer gründlichen Sichtung und Bewertung des Materials, zumal eine wichtige Primärquelle bisher nicht berücksichtigt worden ist, nämlich der ausführliche Bericht, den Kurfürst Max Emanuel dem französischen König geschrieben hat und der sich im Anhang vollständig abgedruckt findet.

Die hier gebotene Analyse des taktischen Verlaufs der Schlacht wie auch der operativen Vorgeschichte beruht, soweit sie die bayerisch-französische Seite anbetrifft, auf meiner Dissertation "Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Feldherr". Ich habe sie ergänzt durch ausführlichere Darstellungen der Genesis des Feldzugsplans im see-mächtlich-kaiserlichen Lager und der mit den militärischen Operationen parallellaufenden diplomatischen Kontakte, sowie durch eine Diskussion des "entscheidenden" Charakters der Schlacht.

Höchstädt ist nicht nur die bekannteste und meistbeschriebene Schlacht des 18. Jahrhunderts, sie ist auch die in künstlerischer Hinsicht bestdokumentierte, was nicht zuletzt mit dem nachfolgenden Niedergang der Schlachtenmalerei in der Mitte und 2. Hälfte des Jahrhunderts zusammenhängt. Als geradezu einmalig darf aber der Umstand gelten, daß die Schlacht ganz unmittelbar die Baugeschichte zweier der bedeutendsten Schloßanlagen des Hochbarock beeinflußt hat, die des Neuen Schlosses Schleißheim nördlich von München und die des - nach der Schlacht benannten! - Schlosses Blenheim (Blenheim Palace) westlich von Oxford. Diese beiden Schlösser stehen sich gewissermaßen als Antagonisten gegenüber und spiegeln, nicht ohne ironische Parallelen und Kontraste, die Ansprüche und wechselvollen Schicksale ihrer Bauherren wider, des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, dem Höchstädt zur verhängnisvollen Schicksalsschlacht wurde, und des englischen Feldherrn John Churchill, 1. Herzogs von Marlborough, für den die "Battle of Blenheim" den Durchbruch zu Ruhm und Größe bedeutete.

Für Ludwig XIV. bildeten "Bauen und Kriegführen gleichwertige politische Zwänge," schreibt Brigitte Walbe.² Schloß und Schlachtfeld waren zwei verschiedene Bühnen, auf denen die Machtkonflik-

te der Zeit zum Austrag kamen, im einen Fall gezähmt und stilisiert durch die Maske formvollendeter, festlicher Etikette, im anderen entfesselt in offener, unverhüllter Brutalität. Doch findet sich die blutige Wirklichkeit des Krieges in sublimierter Form auch in der künstlerischen Ausgestaltung der Schlösser, in marmornen, stuckierten und geschnitzten Waffen, Trophäen, Heldenstatuen, in heroischen mythologischen Deckengemälden und in bildlichen Darstellungen der Schlachten und Belagerungen, die den militärischen Ruhm des Schloßherrn und seiner Dynastie begründet haben. Viele dieser Elemente sind stereotype Versatzstücke eines generell kriegerischen Zeitalters³ ohne individuellen Aussagewert, doch im Falle von Schleißheim und Blenheim gewinnen die Gestaltungsprinzipien und vor allem die Bildprogramme einen sehr stark auf die Person des jeweiligen Bauherrn bezogenen, ganz unverwechselbaren Charakter. So nennt Hubert Glaser die Abfolge von Treppenhaus, Großem Saal und Victoriensaal im Neuen Schloß Schleißheim

"eine erstrangige quellenmäßige Auskunft über Max Emanuel, über seine Auffassung vom Herrscherberuf und über sein Repräsentationsbedürfnis."⁴

Natürlich waren Schleißheim wie Blenheim zugleich auch als Wohnstätten des Schloßherrn, seiner Familie, seines Gefolges und seiner Gäste gedacht und hatten dem reglementierten Gang des fürstlichen Tagesablaufs als Rahmen zu dienen. Heute sind nur die Hüllen geblieben von dem, was einst ein belebtes Gesamtkunstwerk war, wir betreten Bühnen ohne Schauspieler. Die spezifische Art des Machtanspruchs, das alles durchdringende einheitliche Stilwollen sind diesen Bauten aber heute noch abzulesen,

"Hier, in der Architektur der Bauten und der Gärten," schreibt Norbert Elias über Ludwigs XIV. Versailles, das unerreichte Leitbild allen barock-absolutistischen Schlösserbaus, "in der vollkommene Bändigung des Materials, in der absoluten Überschaubarkeit und Ordnung des Gebändigten, in der vollkommene Harmonie der Teile im Ganzen, in der Eleganz der bewegten Ornamentierung, die das Gegenstück zur Eleganz der Bewegungen des Königs und der höfischen Herren und Damen überhaupt bildet, in der einzigartigen

3 "Wohl keine Epoche der neueren Geschichte hat so selbstverständlich Gebrauch von ihren Soldaten gemacht, keine den Krieg so unmittelbar in ihr politisches Kalkül einbezogen wie gerade der Absolutismus."

(Jürgen Freiherr von KRUEDENER, Die Rolle des Hofes ... [Diss.], 3).

4 Hubert GLASER, XVI.

Größe und Ausdehnung der Bauten und Gärten, die abgesehen von allen praktischen Zwecken auch der Selbstdarstellung der königlichen Macht dienten, findet man vielleicht eine vollkommeneren Annäherung an die Ideale des Königs als in seiner Kontrolle und Bändigung des Menschen."⁵

"Ordnung", "Überschaubarkeit", "Kontrolle" und "Bändigung" begegnen uns nicht nur in den Gebäuden und Gärten, nicht nur in der Choreographie des Hofstaates, sondern auch auf den Schlachtenbildern, die uns die Geometrie der uniformen und uniformierten, einexerzierten und disziplinierten militärischen Einheiten in kühler Distanziertheit vor Augen führen. Hier wird die Funktionalität, die mit der strengen Geordnetheit aller Dinge verbunden war, besonders deutlich. Welche gesellschaftlichen und politischen Aufgaben in analoger Weise Schloß, Garten und Hofstaat zu erfüllen hatten, ist vor allem von Norbert Elias und Jürgen Freiherr von Kruedener eingehend untersucht worden. Letzterer spricht vom "instrumentale[n] Charakter der barocken Kunst", die "Auftragskunst im Dienste politischer Zwecke" gewesen sei⁶, und meint, Kunst habe "wohl selten die politischen und sozialen Prozesse, auf denen sie ruht, so deutlich wiedergespiegelt ... wie im Barockzeitalter."⁷ Er sieht Analogien zum Kirchenbau und nennt

"das barocke Schloß, de[n] Garten, die Oper und die anderen Teile des höfischen Rahmens ... Zubehör eines Kults ..., mit dem die höfische Gesellschaft den göttlichen Ruhm der absoluten Herrschaft verehrt."⁸ Durch die "suggestive Funktion des akkumulierten Prestiges" und die "Prestigewirkung demonstrativen Konsums"⁹ habe sich ein durchaus "rationales politisches Imponiergehabe"¹⁰

ergeben, mit dem man die eigenen Untertanen - d.h. vor allem den Adel als alten Konkurrenten um Macht und Prestige - und die potentiellen Verbündeten und Gegner im Ausland beeindrucken und

5 Norbert ELIAS, 339.

6 Jürgen Freiherr von KRUEDENER, Die Rolle des Hofes ... (Diss.), 21.

7 Ebda., 32.

8 Ebda., 31.

9 Ebda., 25.

10 Ebda., 23.

übertrumpfen wollte. So äußert sich auch eine zeitgenössische bayerische Quelle, in der es heißt:

"Die Magnifizenz und der Pracht die mehrste Zierde der Herrlichkeit einem fürstlichen Hof erteilt, und ist solches das einzige Mittel so die Fürsten berühmt macht bei den Ausländern und auch einen mehrern Gehorsam und Respekt bei den Untertanen verursacht."¹¹

Natürlich entsprach die Bauwut auch einem modischen Nachahmungstrieb, dem nicht nur die regierenden Fürsten, sondern auch die altadeligen und neuadeligen Eliten je nach finanziellem Leistungsvermögen - und meist noch weit über dieses hinaus - frönten. Von Versailles ging eine "riesige Imitationswelle" aus, "der gerade ... Max Emanuel wie kaum ein anderer Reichsfürst erlegen ist."¹² Daß das Vorbild des Sonnenkönigs in der Schloßanlage eines absolutistisch regierenden, in der entscheidenden Bauphase von Schleißheim einem Bündnis mit Frankreich zutreibenden Kurfürsten vielfach durchschimmert, ist nicht weiter verwunderlich. Aber auch Blenheim Palace, das den Triumphen des Schloßherrn über die Armeen Ludwigs XIV. geweiht ist, läßt das Gegen- und Leitbild des großen Franzosenkönigs deutlich erkennen. Das eindrucksvollste Zeugnis hierfür ist die riesige Steinbüste Ludwigs, welche die Südostfassade krönt, eine in Tournai erbeutete Trophäe, die zugleich Programm ist.¹³ Ein Ganzfigurenporträt des thronenden jugendlichen Königs von der Hand Pierre Mignards hängt an dominierender Stelle über dem Kamin des Second State Room.¹⁴ Ironischerweise breiten sich links und rechts vom Porträt des Sonnenkönigs zwei der großen Tapisserien aus, auf denen Marlboroughs Siege über die

11 "Mundus Christiano-bavaro-politicus ...", Bd. I, Kap. 2, fol. 81 (Handschrift aus dem Jahre 1711, nach Jürgen Freiherr von KRUEDENER, Die Rolle des Hofes ... [Diss.], 81). Ähnlich identifiziert Peter BURKE (153) die Zielgruppen der "Propaganda" Ludwigs XIV., nennt aber an erster Stelle einen zusätzlichen entscheidenden Adressaten, nämlich die Nachwelt:

"... posterity, the French upper classes, both in Paris and the provinces, and foreigners, expecially foreign courts."

12 Jürgen Freiherr von KRUEDENER, Die Rolle des Hofes ... zur Zeit des Kurfürsten Max Emanuel (Max Emanuel-Katalog), 117.

13 Siehe S.394 und Abb.S. 395.

14 Der auch im Musée de Bordeaux und im Prado vorhandene Porträttyp (Ch.MAUMENÉ, Louis d'HARCOURT, 33ff.) dürfte ins Jahr 1660 zu datieren sein.

Franzosen dargestellt werden, in diesem Fall zwei Ansichten von der Belagerung von Bouchain im Jahre 1711.

Daß das Vorbild Ludwigs XIV. nirgends in England so klar zum Ausdruck kommt wie im Schloßbau des Aufstiegers Marlborough, ist gewiß kein Zufall. Seit der Vertreibung der Stuarts mit ihren absolutistischen Tendenzen kannte England nur mehr ein durch die Macht des Parlaments gebundenes Königtum. Marlborough besaß in der Glanzzeit seiner Karriere eine Stellung, die fast die eines ungekrönten Monarchen war und die sich in der Anlage von Blenheim Palace spiegelt. Zweifellos sah die im Laufe des Spanischen Erbfolgekrieges immer mehr erstarkende Opposition in ihm den Vertreter eines verfassungsfeindlichen pseudoabsolutistischen Prinzips. Dies dürfte zum Teil die Heftigkeit des Widerstands und Marlboroughs zeitweisen Sturz erklären.

Trotzdem gehören Blenheim Palace, das Schloß eines aus kleinem Landadel aufgestiegenen frischgebackenen Herzogs, und Schleißheim, die Residenz eines regierenden Reichsfürsten aus einer der ältesten Dynastien Europas, eigentlich zwei verschiedenen Ebenen an, was den Rang des Schloßherrn und die gesellschaftlich-politische Funktion des Gebäudes anbetrifft. Blenheim war nie als Schauplatz großen höfischen Zeremoniells gedacht, während Schleißheim, wären Max Emanuels Pläne gelungen, schon bald den zur Königs-, womöglich zur Kaiserwürde aufsteigenden Wittelsbachern als angemessene Residenz hätte dienen sollen. Tatsächlich aber ist die Anlage Blenheims von kaum weniger monumentalem Zuschnitt als die von Schleißheim. Will man diese Dimension erklären, sind zunächst einmal gewisse Unterschiede zwischen den Verhältnissen in England und auf dem Kontinent zu berücksichtigen.

"Wie in Frankreich", schreibt Norbert Elias, "so gab es auch in England im 17. und 18. Jahrhundert Perioden heftiger Status- und Prestigekonkurrenz innerhalb der Oberschichten, die ebenfalls - unter anderem - im Bau von Prunkhäusern ('stately homes' im heutigen Wortgebrauch) ihren Ausdruck fand. Allerdings bildeten in England König und Hof nicht ein alle andern überragendes Machtzentrum. Die englischen Oberschichten hatten daher nicht im gleichen Maße wie die französischen einen höfischen Charakter ... Die spezifisch englische Schicht reicher bürgerlicher Großgrundbesitzer, die Gentry, beteiligte sich am Prestigebauen und ganz allgemein am Statuskonsum nicht weniger eifrig als die führenden aristokratischen Fa-

milien. Und auch hier gab es eine ganze Reihe von Familien, die sich auf diese Weise ruinierten."¹⁵

Die Motivation dieser Bauherren war dabei von der ihrer fürstlichen Vorbilder gar nicht so verschieden.

"A great house was more than the expression of a certain style of living. It was a monument to the achievement of the builder."¹⁶

Auf keines dieser Schlösser trifft das in so hohem Maße zu wie auf Blenheim Palace, das nach einem Schlachtensieg benannt ist und von Anfang an als Ruhmestempel seines Bauherrn gedacht war. Zudem handelte es sich um ein Geschenk der Königin und der Nation an den siegreichen Feldherrn, womit die Anlage über die Ebene einer bloßen Adelsresidenz hinausgehoben war und einen halböffentlichen Charakter besaß. Das denkmalhafte Wesen prägte sich Blenheim umso mehr auf, als das Schloß erst in den letzten Lebensjahren des Bauherrn so weit fertiggestellt war, daß das Herzogspaar wirklich einziehen konnte. Nach dem Tode Marlboroughs sorgte die Witwe, die andere, bequemere Wohnsitze für ihren persönlichen Aufenthalt bevorzugte, durch Errichtung von Triumphbogen, Siegestsäule und Grabmonument dafür, daß Blenheims vorrangige Zweckbestimmung als Ruhmestempel für ihren geliebten Gatten noch stärker hervortrat.

Die Entwicklung in Schleißheim verlief nicht ganz unähnlich. Max Emanuel setzte beim Bau seiner Schlösser unterschiedliche Akzen-

15 Norbert ELIAS, 104f. - An anderer Stelle (417) meint er, das die oberen Gesellschaftsschichten durchdringende "Statusverbraucherethos" habe diese gezwungen, eine Ausgabenpolitik zu betreiben, die nicht in erster Linie von den Einnahmen, sondern von Status und Rang bzw. dem Anspruch auf Status und Rang abhängig gewesen sei.

"Die Tendenz zu einer Eskalation der Verschuldung und schließlich zum Ruin war dementsprechend bei den Angehörigen dieser Gesellschaft sehr groß."

Besonders gefährlich waren gerade die Bauprojekte, da man sich bei ihnen sehr häufig verkalkulierte.

"It was not unusual in the eighteenth century for the costs of great houses to exceed their original estimate. The most notorious instance is Blenheim, but that unhappy story is only an epic version of a not uncommon experience."

(Hrothgar John HABAKKUK, 153) Auf die Kostenexplosion beim Bau von Blenheim wird unten noch wiederholt zurückzukommen sein. Die zweifellos enormen Summen, welche Bau und Ausstattung von Schleißheim verursacht haben müssen, sind noch nicht ermittelt worden, da die einschlägigen Ausgaben nur schwer aus dem Gewirr des gigantischen kurfürstlichen Schuldenberges mit einiger Sicherheit lückenlos herausgelöst werden können.

16 Hrothgar John HABAKKUK, 173.

te. Nymphenburg errichte er für sein Vergnügen, Schleißheim aber sei eine gebaute Erinnerung für seine Nachwelt, schrieb der Kurfürst einmal.¹⁷ Zwar hatte er das Neue Schloß Schleißheim als königlichen Sitz des Hauses Wittelsbach konzipiert, doch war bei seinem Tode der Bau im vollem Umfang der Planung noch nicht fertiggestellt und erst wenige Jahre zuvor hatte man ihn erstmals als Residenz wirklich nutzen können. Max Emanuels Nachfolger verloren weitgehend das Interesse an dem Bau und ließen ihn unvollendet. Als Rahmen für höfisches Leben hat er nur selten gedient, seinem Wesen nach blieb Schleißheim gleichfalls ein Monument, das mehr noch als den Zeitgenossen der Nachwelt den Ruhm seines Gründers verkünden sollte. Und der Ruhm war auch hier vor allem ein kriegerischer.

Die vorliegende Arbeit ist wie ein Triptychon aufgebaut. Den einen Flügel bildet der erste Teil, der dem Schleißheimer Schloß gewidmet ist, den anderen der Schlußteil über Blenheim Palace, und dazwischen breitet sich als Hauptstück die Darstellung des Feldzuges und der Schlacht aus.¹⁸ Diese etwas eigenwillige Verbindung von Kunst- und Militärgeschichte entspricht nicht nur dem Empfinden des Barockzeitalters, sondern auch, wie ich denke, den Interessen und dem Wesen des Mannes, dessen Andenken mit dieser Aufsatzsammlung geehrt werden soll.

Mein großer Dank gilt dem Herausgeber und dem Verleger dieser Publikation, die beide überaus flexibel und kooperativ den ständig expandierenden Umfang des Manuskripts und seinen sich in korrespondierender Weise verzögernden Abschluß hingenommen haben, sowie Almut Bortenschlager, die unermüdlich die technische Erfassung des Texts übernommen hat.

Für die Erlaubnis, Bilder von Blenheim Palace und aus seinen Beständen zu veröffentlichen, danke ich His Grace the Duke of Marlborough.

17 Max Emanuel an seine zweite Gemahlin Theresia Kunigunde, Feldlager vor Augsburg, 5. Dezember 1703 (GHA, KA 752/8):

"Mes deux Maisons fauorites ie les reguarde sur le pied que Schleisheimb sera une memoire en batiment pour ma posterité et Ninfenbourg un iouir de tous les plaisirs que peut produire une Maison de Campagne ..."

18 Zur Übersicht sei auf die vergleichende Zeittafel zu den Biographien Max Emanuels und Marlboroughs und zu den Baugeschichten von Schleißheim und Blenheim Palace im Anhang verwiesen.



Neues Schloß Schleißheim, Großer Saal, Nordwand mit Franz Joachim Beichs Schlachtengemälde „Entsatzschlacht von Wien“ und Stuckarbeiten von Johann Baptist Zimmermann. Photo: Verfasser.

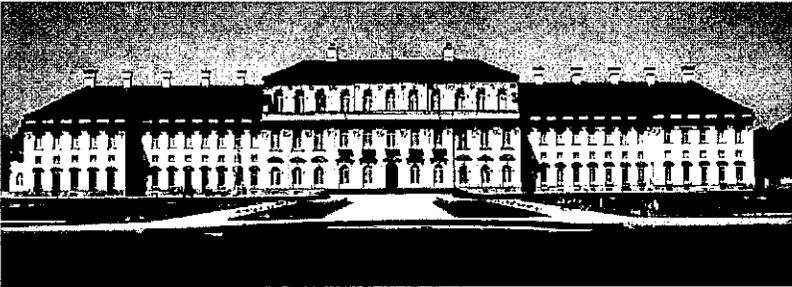
Prolog:

Wege zum Ruhm

"I think it's extremely important to communicate the essence of these battles to the viewer, because they all have an aesthetic brilliance that doesn't require a military mind to appreciate. There's an aesthetic involved; it's almost like a great piece of music, or the purity of a mathematical formula. It's this quality I want to bring across, as well as the sordid reality of battle. You know, there's a weird disparity between the sheer visual and organizational beauty of the historical battles sufficiently far in the past, and their human consequences. It's rather like watching two golden eagles soaring through the sky from a distance: they may be tearing a dove to pieces, but if you are far enough away the scene is still beautiful."

(Stanley Kubrick über die Verfilmung historischer Schlachten in einem Interview mit Joseph Gelmis, 1970)¹

Ich glaube, man konnte Hans Schmidt kaum bei einer adäquateren Gelegenheit treffen als beim Besuch eines Konzerts im Großen Saal des Neuen Schlosses Schleißheim. Die Musik, die barocke Pracht des Raums, und zwischen den stuckierten Ornamenten und Trophäen die monumentalen Schlachtengemälde, mit denen Beich den



Neues Schloß Schleißheim, Gartenfront (Ostseite) des Corps de logis.

Photo: Verfasser.

¹ Joseph Gelmis, *The Film Director as Superstar*, Garden City, N. Y., 1970, zitiert nach Mario FALSETTO (Hg.), 29. Kubrick äußerte sich damals zu seinem geplanten, aber nie realisierten Napoleon-Film.

Bau des Türkensiegers Max Emanuel geschmückt hat, mit ihrer Choreographie von geordneten Soldatenreihen und Pulverdampf- wolken - hier klang vieles zusammen, dem die Neigung Hans Schmidts galt, die des Wissenschaftlers wie die des Menschen.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gewollt, daß Hans Schmidt sich we- nige Stunden vor seinem Tod Stanley Kubricks bitteren 1. Welt- kriegs-Film "Wege zum Ruhm" ansah - auch hiermit wieder einer ausgeprägten Vorliebe nachgehend, der für verfilmte Geschichte. "Wege zum Ruhm" wurde größtenteils in und um das zum französi- schen chateau umfunktionierte Neue Schloß Schleißheim aufge- nommen, die berühmte Erschießungsszene spielt sich vor dem ein- schüchternd-dominierenden Hintergrund der Gartenfassade ab. In mancher Hinsicht variiert der Film ein Thema, das in der Ausstat- tung und Geschichte des Schlosses vorgegeben war, ohne daß sich Kubrick, dem Schleißheim als opportuner Ersatz für einen französi- schen Originalschauplatz diene, dessen bewußt gewesen sein dürf- te: die teils tragischen, teils ironischen Parallelen und Kontraste zwi- schen der stilisierten, ästhetisch überhöhten Welt des Schlosses und der realen Welt des Schlachtfeldes, zwischen der sich souverän über die Zeit und das Einzelschicksal erhebenden architektonischen Mo-



Erschießungsszene aus Stanley Kubricks „Paths of Glory“.

numentalisierung des Ruhms und den blutigen und oft schmutzigen Wegen, die zu diesem Ruhm führen.²

Als der Film 1957 gedreht wurde, wohnte ich mit meinen Eltern in dem nur tausend Meter entfernten Schloß Lustheim. Obwohl ich damals erst sieben Jahre alt war, kann ich mich noch recht gut daran erinnern, wie die "französischen Soldaten" - dargestellt von bayerischen Polizisten - für die Erschießungsszene aufmarschierten. Besonders haben sich mir die Pferdewagen mit den Särgen für die "Delinquenten" eingeprägt, denen die Kaltblüter vorgespannt waren, die sonst die Mähmaschinen im Park zogen.



Stanley Kubrick (rechts) und Kirk Douglas vor der Westfront des Neuen Schlosses Schleißheim während der Dreharbeiten zu „Paths of Glory“, 1957.

2 Zu Stanley Kubricks "Wege zum Ruhm" ("Paths of Glory" 1957) siehe Thomas Allen NELSON, 37-53, Vincent LOBRUTTO, 130-157, und Christoph HAAS. Der Film wurde aus drei Gründen in Deutschland statt in Frankreich gedreht. Zum einen waren die Produktionskosten verhältnismäßig günstiger, zum zweiten hatte Kirk Douglas - Mitproduzent und Hauptdarsteller des Films -, gerade erst in Geiseltage gearbeitet und gute Erfahrungen gesammelt, zum dritten ahnte man, daß der Inhalt von "Paths of Glory" den französischen Chauvinismus herausfordern würde. In der Tat kam es auf der Berlinale von 1958 zu heftigen Protesten und Störaktionen, die dazu führten, daß der Film aus dem Programm genommen wurde. Er wurde in Frankreich bis 1974 nicht gezeigt. Thomas Allen NELSON (41,44,49) sieht im optisch-dramaturgischen Einsatz des Schlosses, das

Die Schleißheimer Schloßanlagen waren in den fünfziger Jahren noch weit entfernt von dem herausgeputzten Anblick, den sie dem heutigen Besucher bieten. Lustheim trug den grauen Tarnanstrich aus dem 2. Weltkrieg, das Alte Schloß lag völlig in Trümmern und gab für einige der kleineren Szenen in Kubricks Film eine recht überzeugend die Nähe der Front suggerierende Kulisse ab. Erst um 1970 begann man damit, Schleißheim aus seinem Dornröschenschlaf zu reißen. Lustheim wurde renoviert und mit der Porzellansammlung Ernst Schneider bestückt, das Alte Schloß wurde wenigstens in seiner äußeren Hülle wiederaufgebaut und beherbergte 1976 Teile der großen Ausstellung, die anlässlich des 250. Todesjahres des Kurfürsten Max Emanuel veranstaltet wurde, des Herrschers, dem Lustheim, das Neue Schloß und der Park ihre Entstehung zu verdanken haben³. Die gewaltigsten Anstrengungen, den Schleißheimer Schlösserkomplex in neuem Glanz erstrahlen zu lassen, wurden und werden aber gerade in den allerletzten Jahren gemacht, wohl um den im Jahre 2001 anstehenden Feiern zum 300. Jahrestag der Grundsteinlegung des Neuen Schlosses einen würdigen Rahmen zu geben.

Diese Grundsteinlegung, die am 14. April 1701 durch den gerade aus den Niederlanden zurückgekehrten Kurfürsten Max Emanuel erfolgte, ist es, die uns zum Thema dieses Beitrages vordringen läßt. Europa stand damals an der Schwelle eines gewaltigen militäri-

den beherrschenden Schauplatz für den zweiten Teil des Films abgibt, wie das die Schützengräben für den ersten Teil geleistet haben, eine

"ironic structure of oppositions and parallels between the chateau and the trenches, through which Kubrick will turn a system of clearly defined conflicts into a maze of paradoxical associations ... Yet nothing in part one of *Paths of Glory*, not even the stunning attack sequence, necessarily prepares us for the aesthetic and conceptual brilliance of the last half of the film. The twists and turns of an psychological/political labyrinth bend in even more sinister directions as the action moves entirely into the chateau. The film's visual and philosophical emphasis on horizontal and vertical forms, paths and lines, becomes even more pronounced and intricate as the two worlds of the film begin to merge into the paradoxical outline of a single world ... The implication that the politics of the chateau and the horrors of the trench differ only in form and not in substance crystallizes in Kubrick's handling of the execution scene. It begins with a high-angle shot looking across the garden to the massive chateau in the background and down a wide path formed by Mireau's regiment connecting chateau with execution ... the chateau, the time-worn splendor at the other end of the pathway continues to preside over this horizontal labyrinth in silent contempt."

3 Siehe Hubert GLASER (Hg.), Max Emanuel-Katalog, 2 Bde., München 1976.



Neues Schloß Schleißheim, Gartenfront von Südosten. Photo: Verfasser.

schen Konflikts, eines wahren Weltkrieges, den die Diplomaten aller Länder seit vielen Jahren zu verhindern bemüht waren und der nun doch mit der Unaufhaltsamkeit einer Naturgewalt am Losbrechen war: Der Spanische Erbfolgekrieg. Max Emanuel und sein Land sollten in diesem dreizehnjährigen Ringen eine bedeutende und verhängnisvolle Rolle spielen. Mit dem Neuen Schloß Schleißheim, dessen Baugeschichte aufs engste mit den politischen und militärischen Ereignissen jener Jahre verflochten ist, besitzen wir das eindringlichste Monument, das die tragische Epoche des Spanischen Erbfolgekrieges auf bayerischem Boden hinterlassen hat.

Schleißheim - "Une mémoire en bâtiment"

"Es ist nicht das größte Barockschloß, das es werden sollte, es ist nicht das reichste zwischen Wien und Paris (obwohl sein Reichtum verschwenderisch anmutet); aber es ist wohl das ergreifendste und schönste von allen: Ein Monument der zerbrochenen Träume und der vergessenen Zeit. Hier ist die Weite des Barock und die Strahlkraft europäischer Verbindungen..."

(Herbert Schindler 1966)

Mit der Planung und dem Bau des Neuen Schlosses änderte sich der Charakter der Schleißheimer Anlage grundlegend. Aus dem

"Lust-Haus ... von Natur zu einer Ergötzlichkeit der Fürstl. Gemüther hervorgebracht, mit lustiger Waldung ausgesteuert, von Menschlicher Kunst und Fleiß mit herrlich-ansehnlichen Gebäu geziert, und zu anmuthiger Gedancken-Erhohlung mit den lieblichsten Gebüschen, Wässern und andern Ergötzlichkeiten geschmücket",

wie noch im Kurbayerischen Atlas des Anton Wilhelm Ertl von 1687 (S. 159) Schleißheim geschildert worden war, sollte ein monumentaler Residenzkomplex nach dem Muster von Versailles werden. Dieser hatte nicht mehr der Muße, der Erholung, dem Wohlergehen des Kurfürsten und seines Hofstaates zu dienen, sondern er sollte vor aller Welt den Anspruch der Bayerischen Wittelsbacher auf eine prominente Rolle im europäischen Mächtekoncert, auf Gebietserweiterung und Rangerhöhung demonstrieren. Wie Max Emanuel selbst an seine zweite Gemahlin Theresia Kunigunde, schrieb, baute er Nymphenburg für sein Vergnügen aus, Schleißheim aber für seinen Ruhm.⁴

Ruhm, "Gloire", war, wie wir gesehen haben,⁵ ein Schlüsselbegriff der Epoche, nicht bloße Propaganda, sondern Selbstzweck, gelebte und grandios inszenierte Wirklichkeit oder Scheinwirklichkeit. Ruhm - das bedeutete große Taten, Errichten imposanter Monumente, Anhäufen von Kunstschätzen, außenpolitische und dynastische Erfolge im Sinne von Gebiets- und Machtausdehnung, nicht zuletzt militärische Leistungen.⁶

4 Siehe Einleitung, S. XVI, Auch Gabriele IMHOF (144) kontrastiert den „offiziellen“, repräsentativen Charakter“ von Schleißheim mit dem „privaten“ von Nymphenburg.

5 Einleitung, XV f.

6 "The writings of the period leave us in no doubt about the importance of reputation or glory for rulers and nobles alike ... Gloire was a keyword of the time It was

“So scheint in dem durch Jahrhunderte tradierten Leitbild unsterblichen Heldentums, das nicht nur für die Regenten, sondern auch für den Adel insgesamt prägend war, eine der maßgeblichen Ursachen für die Disposition der Potentaten zu Krieg und Eroberung zu liegen. Die Vorstellung der ‚gloire‘ war in der Fürstengesellschaft Alt-europas der Inbegriff höchster Reputation, eine althergebrachte ritterlich-aristokratische Tugend und zugleich das Unterpfand ewiger Unsterblichkeit ...”⁷

Daß ein Herrscher auch ein Kriegsheld zu sein habe, war also ein Topos, selbst ganz und gar unkriegerische Fürsten ließen sich im Panzer und hoch zu Roß, umgeben von Trophäen und Gefangenen darstellen.

Lustheim und die Allianz mit Habsburg

Im Falle Max Emanuels brauchte da der Realität freilich keine Gewalt angetan zu werden. Der Kurfürst war ein überaus kriegslustiger Herr, in seinen fast 46 Regierungsjahren zog er in drei verschiedenen Kriegen (Großer Türkenkrieg, Pfälzischer Erbfolgekrieg, Spanischer Erbfolgekrieg) nicht weniger als 22mal zu Felde. Dementsprechend kräftig tritt das militärische Element in der Innenausstattung des Neuen Schlosses Schleißheim hervor, wie wir bei unserem Gang durch die wichtigsten Säle und Appartements noch sehen werden. Das ist umso auffallender, als sich in und an Schloß Lustheim, das 1684 bis 1687, also gerade während des Großen Türkenkriegs, der militärischen Glanzzeit Max Emanuels, errichtet wurde, an kriegerischen Zitaten lediglich die antikisierenden Trophäen zwischen den Konsolen am Gebälk der Fassade finden.⁸ Der Name des Schlosses, die maßvollen Dimensionen des Bauwerks, seine Herleitung aus der oberitalienischen Villenarchitektur und das ikonographische Programm der Deckenfresken, das die Diana-My-

a commonplace in the seventeenth century to observe that magnificence had a political function. It gave the king *éclat*. *Eclat* was another keyword of the time...” (Peter BURKE, 5). - Daß der Erwerb von Ruhm „ein zentrales Motiv“ gerade im Handeln Max Emanuels war, stellt Hubert GLASER in seiner Einleitung des Schleißheimer Ausstellungskatalogs eindringlich heraus (IX).

- 7 Johannes KUNISCH, *La guerre - c'est moi!*, 433. - So auch Norbert ELIAS (206) über Ludwig XIV.: „Er führt Krieg, weil der Rang des Eroberers der ‚edelste‘ und erhabenste aller Titel ist, weil ein König gewissermaßen kraft seiner Funktion, kraft seiner Bestimmung Kriege führen muß.“
- 8 Sabine HEYM (49) sieht in der Gliederung der Portalvorbauten allerdings ein „Triumphbogenschema, was Lustheim als Siegsarchitektur des Feldherrn Max Emanuel interpretiert.“

thologie zum Thema hat, sowie das der großformatigen Ölgemälde im Festsaal, die Max Emanuel auf der Jagd zeigen, weisen Lustheim klar als ein Land-, Jagd-, und "Lust"schloß aus, das noch in der Tradition der von den Vorfahren des Kurfürsten errichteten Gutsanlagen einschließlich des Alten Schlosses steht.

Aber die Ausstattung von Lustheim enthält bereits Hinweise auf dynastische Zusammenhänge, die zum Bau des großen Schlosses, zum Spanischen Erbfolgekrieg und in die Katastrophe von Höchstädt führen sollten. Da ist einmal das eine der gerade erwähnten beiden großen Jagdbilder im Festsaal, die Giovanni Battista Curlando um 1690 für diesen Raum geschaffen hat. Der in einen leuchtend blau-



Giovanni Battista Curlando, „Max Emanuel auf der Reiherjagd“. Gemälde an der Nordwand des Festsaals in Schloß Lustheim (Detail), um 1690. Nach Elmar D. SCHMID, Abb. D.

en Rock gekleidete Kurfürst reitet auf seinem kurbettierenden Hengst quer vor der in breiter Front ansprengenden Kavalkade seines Hofstaats. Kein anderes Porträt spiegelt so schön "die kühne Gestimmtheit und Unternehmungslust des jugendlichen Kurfürsten", huldigt so überzeugend "der die Persönlichkeit von Grund auf bestimmenden, chevaleresken Wesensart Max Emanuels."⁹ Auch wenn er auf der Reiherjagd und nicht auf dem Schlachtfeld gezeigt wird, läßt Curlandos Bild, das der Max Emanuel-Ausstellung von 1976 als Plakatmotiv gedient hat und seitdem als bekanntestes Porträt des Kurfürsten gelten darf, unwillkürlich an den legendären "Blauen König" des Türkenkrieges denken.¹⁰

Die entscheidende Figur in unserem Zusammenhang ist aber die antikisch kostümierte Dame neben Max Emanuel, die Kaisertochter Maria Antonia, die 1685 seine Frau geworden war. Die Heirat mit der Erzherzogin, die dem Kurhaus geradezu atemberaubende Aussichten eröffnete, hatte sich Max Emanuel durch sein Engagement im Türkenkrieg regelrecht erkämpft. Maria Antonia entstammte nämlich der ersten Ehe Kaiser Leopolds I. mit Margaretha Maria Theresia von Spanien. Als solche besaß sie die besten Erbrechte auf das Riesenreich der Spanischen Habsburger, mit deren Aussterben fest zu rechnen war, da ihr letzter Vertreter, der schwerkranke König Karl II., zeugungsunfähig war. Wenn auch Maria Antonia und Max Emanuel vor der Hochzeit auf den größten Teil des Erbes verzichten mußten - lediglich die Spanischen Niederlande sollten an die Wittelsbacher fallen -, so war die internationale Anerkennung dieses Verzichts höchst fraglich, vor allem die Haltung der Spanier selbst,

9 Reinhold BAUMSTARK, 178.

10 Hans Georg MAJER hat diesem volkstümlichen Beinamen Max Emanuels, den ihm seine türkischen Gegner verliehen haben sollen, einen Aufsatz gewidmet. Er kommt zu dem Schluß, "daß die exakte Übersetzung des wahrscheinlichen Originalausdrucks Mavi Kral ‚blauer Kurfürst‘ gewesen wäre" (738), gibt aber trotzdem dem traditionellen "Blauen König" den Vorzug, denn ausschlaggebend sei,

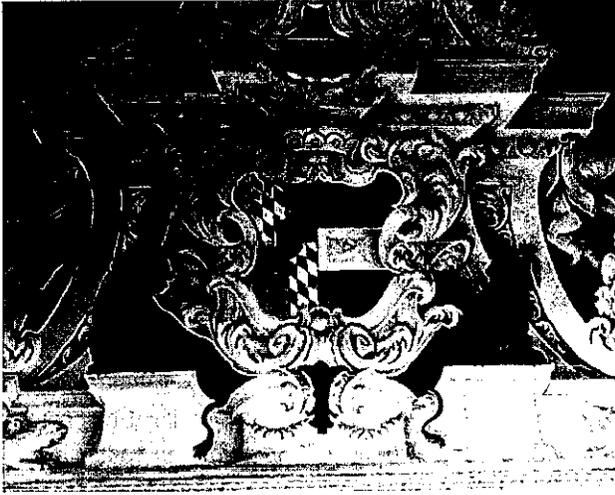
"daß bei aller Unschärfe der Ausdruck Wohlklang hat und trifft. Er vermag Max Emanuel anders, passender zu charakterisieren als etwa ein phantasielos nüchterner bayerischer Kurfürst."

(731) - Sehr viel schärfer Andreas KRAUS in seiner Rezension von Ludwig HÜTTL, Max Emanuel, der Blaue Kurfürst (467):

"Das türkische Wort ‚kral‘ heißt weder das eine noch das andere, am wenigsten sinnvoll ist aber die Übersetzung ‚Kurfürst‘. Von welchem anderen Kurfürsten wollten ihn denn die Türken unterscheiden? Das Wort ‚kral‘ ist außerdem viel älter als ‚Kurfürst‘, dieses kann also gar nicht gemeint sein, sondern bestenfalls ein machtvoller abendländischer Fürst - warum nicht König?"

so daß der Kurfürst sich durchaus mit weitergehenden Hoffnungen tragen durfte.¹¹

Nicht nur Curlandos großes Jagdbild an der Nordwand des FestsaaIs dokumentiert die Verbindung der Häuser Wittelsbach und Habsburg, sondern auch die bayerisch-österreichischen Allianzwappen,



Bayerisch-österreichisches Allianzwappen. Fresko von Johann Anton Gump in der Nordsaal von Schloß Lustheim, 1686/1687. Photo: Günther Grohmann.

die sich mehrfach auf den Deckenfresken der Nebenräume finden. Als diese Wapen angebracht wurden, gab es freilich bereits Risse in den bayerisch-österreichischen Beziehungen, politische wie familiäre. Max Emanuel sah sich für die militärischen Leistungen und die schweren Opfer, die sein Land im Großen Türkenkrieg Jahr für Jahr im Interesse Habsburgs erbrachte, nur ganz unzureichend entschädigt. Der Kaiser schuldete ihm hohe Summen, um die Ehre eines selbständigen Kommandos mußte der Kurfürst in jedem Feldzug erbittert streiten, die Winterquartiere und die Versorgung der bayerischen Truppen waren so miserabel, daß die Soldaten zu un-

¹¹ Siehe Georg Friedrich PREUSS, Oesterreich, Frankreich und Bayern ...

gezählten Tausenden starben.¹² Hinzu kam, daß sich der kaiserliche Schwiegervater, dem der allzu deutliche Ehrgeiz des Kurfürsten unheimlich war - zumal sich dieser zwangsläufig nur auf Kosten habsburgischer Ansprüche befriedigen ließ -, die erhofften politischen Belohnungen möglichst gering zu halten suchte. Die Statthalter-schaft in den Spanischen Niederlanden, für deren Erhalt noch zu Lebzeiten Karls II. sich der Kaiser im Ehevertrag einzusetzen versprochen hatte, ließ bis Ende 1691 auf sich warten, und auch dann hatte sie Max Emanuel weniger der Fürsprache Leopolds I. zu verdanken als der des englischen Königs Wilhelm III.

Das spanische Erbe

Die Ehe zwischen Max Emanuel und Maria Antonia verlief selbst nach dem Maßstab damaliger Fürstenehen extrem unglücklich, die Gefühle der Partner steigerten sich bis zu regelrechtem Haß. Der lebenslustige Kurfürst betrog seine wenig attraktive Gemahlin in der rücksichtslosesten Weise. Diese zog sich schließlich zu ihrem Vater nach Wien zurück, wo sie 1692 dem Kurprinzen Joseph Ferdinand das Leben schenkte, selbst aber wenige Wochen später an den Folgen der Geburt starb.

Auf diesem einzigen Sohn ruhten nun die Hoffnungen Max Emanuels.¹³ Der Erbverzicht Maria Antonias wurde in Madrid nicht anerkannt. Vor allem aber war es die internationale Mächtekonstellation, welche den wittelsbachischen Prinzen zum aussichtsreichsten Kandidaten werden ließ. Der Besitz der Spanischen Habsburger umfaßte außer Spanien selbst den größeren Teil Amerikas, die Philippinen die Spanischen Niederlande, das Herzogtum Mailand und die Königreiche Neapel-Sizilien und Sardinien. Die Konkurrenten des bayerischen Kurprinzen waren die Bourbonen und die Österreichischen Habsburger. Gerade die Großmachtbasis dieser Kandidaten war es, denen der Wittelsbacher seine Chance zu verdanken hatte.¹⁴

12 Zu den Zuständen auf dem ungarischen Kriegsschauplatz und den horrenden Verlusten namentlich durch Krankheiten siehe Melchior LANDERSDORFER.

13 Zu Joseph Ferdinand siehe vor allem Karl Theodor HEIGEL, Kurprinz Joseph Ferdinand ...

14 "... the last viable candidate who was not a Bourbon or an Austrian Habsburg." (William ROOSEN, 160).

Erhielt nämlich ein Mitglied des französischen Königshauses dieses riesige Erbe, dann drohte die Hegemonie Ludwigs XIV., nach der dieser seit Jahrzehnten unter Einsatz aller Mittel zu streben schien, unabwendbar zu werden. Die Verbindung der stärksten und aggressivsten Monarchie in Europa mit dem Weltreich der Spanischen Habsburger würde eine bourbonische "Supermacht" entstehen lassen, der niemand mehr gewachsen gewesen wäre. Es war klar, daß weder der österreichische Zweig des Hauses Habsburg noch die auf ein Gleichgewicht auf dem Kontinent bedachten Seemächte England und Holland eine solche Entwicklung kampflos hinnehmen würden. Der Versuch, diese Lösung durchzusetzen, mußte unweigerlich zu einem erneuten Krieg zwischen Frankreich und der Allianz von Kaiser und Seemächten führen.

Kaum hoffnungsvoller sah die Lage aus, wenn das Erbe an die Österreichischen Habsburger fiel. Nie würde sich Frankreich die Umklammerung durch das wiedererstandene Reich Karls V. gefallen lassen, und auch die anderen Staaten hatten kein Interesse an einer absoluten Übermacht des habsburgischen Kaisers. Das bedeutete, daß auch in diesem Fall der Ausbruch eines allgemeinen Krieges unvermeidlich war.

Theoretisch bestand natürlich auch noch die Möglichkeit, das Erbe zu zerstückeln, und in der Tat fanden 1698 Geheimverhandlungen zwischen Ludwig XIV. und den Seemächten statt, die eine Aufteilung zwischen den wittelsbachischen, bourbonischen und habsburgischen Kandidaten anstrebten. Weder der Kaiser noch die Spanier waren aber mit diesen Plänen einverstanden. Letzere lehnten grundsätzlich den Gedanken einer Aufspaltung ihres Reiches ab. Und so setzte Karl II. in seinem Testament vom 11. November 1698 den bayerischen Kurprinzen zum Alleinerben ein. Die relativ geringfügige Veränderung im Mächtegleichgewicht, die eine Verbindung Bayerns mit dem spanischen Weltreich mit sich bringen würde, ließ dies als eine Kompromißlösung erscheinen, die als einzige zu der Hoffnung berechtigte, den großen Krieg vielleicht doch noch vermeiden und zugleich eine Teilung des spanischen Besitzes verhindern zu können.

Max Emanuels kühnste Träume standen vor ihrer Verwirklichung. Bedenkt man, daß auch Schweden, die Kurpfalz, Jülich und Berg, Neuburg, Köln, Lüttich und Berchtesgaden von Mitgliedern des Ge-