1. Einleitung: Der Herrscher als Kunstheld

Denkt man an herrscherliche Inszenierungsformen des Barock, kommen einem sofort figurenreiche großformatige Bilder oder auf Größe und Pracht hin inszenierte Auftritte vor architektonischer Kulisse in den Sinn. Dieser allgemeine, ja banale, Befund soll Anlass sein, diesem bestimmten und bestimmenden Relationengefüge weiter nachzugehen. Denn bei eingehender Betrachtung erscheint dieses Phänomen als vielschichtig und kann genauer hinterfragt werden. So lässt sich zunächst allgemein fragen, was in den Inszenierungsformen der Herrscher formal wie inhaltlich als spezifisch der Kunst zugehörig einzuordnen ist. Im Einzelnen soll dies exemplarisch an Kaisern, Königen und diversen Fürsten bis zu hochadeligen Mäzenen des 17. und 18. Jahrhunderts untersucht werden, die sich zugleich als Kunstförderer oder Sammler hervorgetan haben und dies auch in ihre Repräsentation einfließen ließen oder diese sogar gezielt für politische Zwecke nutzten. Wie lässt sich die Kunstförderung, die meist mit der Bewahrung des Friedens als Bedingung *sine qua non* assoziiert wird, mit der über Jahrhunderte hinweg gültigen Herrscherrepräsentation als Kriegsheld vereinbaren? Wie gestaltet sich also das Kämpferische und Agonale der herrscherlichen Heldenfigur, was lässt sich als das Heroische bzw. dessen mediale Konstruktion fassen und wie kommen beide Aspekte im Ästhetischen zusammen?

Darüber hinaus kann aus dieser Perspektive nach einer möglichen wechselseitigen Heroisierung von Kunst und Herrscher gefragt werden. Dies erlaubt eine neue Sicht auf eine Beziehung, die bislang vor allem auf den Status des Künstlers und seine Aufwertung im sozialen Machtgefüge hin untersucht wurde.[1] Das Thema ‚Kunst' wird dabei als strukturbestimmende Komponente in die Analyse von Umständen, Zwecken und Verfahrensweisen der Produktion von heroischen Bildern einbezogen. Im Fokus steht dabei jedoch die Figuration des Herrschers, nicht die kunstsoziologische Perspektive auf den Künstler, auch wenn dieser im Bündnis mit dem Fürsten eine treibende Kraft in dessen Glorifizierung war – und damit

[1] Hierbei ist etwa auf Dürer als neuer Apelles sowie übergreifend auf das Thema des Hofkünstlers hinzuweisen; neben Einzelstudien und dem immer noch in seiner Umfänglichkeit, wenn auch im Einzelnen zu Recht kritisierten und aktualisierten, als Referenz unersetzlichen Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985 sei hier nur verwiesen auf den Ausstellungsband *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, hrsg. von Beate Böckem et al., Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg 22.08.–07.11.2010, Berlin 2010 sowie Matthias Müller, Im Wettstreit mit Apelles. Hofkünstler als Akteure und Rezepteure im Austausch- und Konkurrenzverhältnis europäischer Höfe zu Beginn der Frühen Neuzeit, in: Werner Paravicini (Hrsg.), *Vorbild – Austausch – Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung* (Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen/Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 11, Residenzforschung 23), Ostfildern 2010, S. 173–191.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zugleich zur Rangerhöhung der Künste und Wissenschaften beitrug.[2] Da die Produktion repräsentativer Herrschaftsbilder im 17. Jahrhundert zu den zentralen Aufgaben von Künsten und Wissenschaften gehörte,[3] schärft die Ikonographie des ‚Kunsthelden' den Blick durch Konzentration auf ein spezifisches Themen- und Motivfeld und eröffnet neue Erkenntnisse der medialen Heroisierungsstrategien.[4] Ein solches reziprokes „Aufeinander-Angewiesensein" als „das konstituierende Motiv des Verhältnisses, seine konstitutive Strukturlogik", wie es die Herausgeber des 2008 erschienenen Sammelbandes zu Mäzenatentum und Kulturpatronage zu Recht in ihrer Einleitung benennen, wurde bislang nur selten bedacht.[5]

1.1. Das barocke Bild des Herrschers und seine ästhetische Wirksamkeit

Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts vereint Vorstellungen von Macht, die durch mehrere Konzepte geprägt sind: In die Herrschaftstheorie fließen Aspekte des Neostoizismus ein, die politisch-militärische Stärke akzentuieren und die Selbstbeherrschung des Fürsten fordern, der zudem als Tugendvorbild zu agieren hat.[6] Der Idealtyp des gelehrten, politisch erfahrenen Monarchen tritt dem lange Zeit gültigen Heros im Sinne eines kämpferischen, tatkräftigen und auf staatsmännischen Erfolg ausgerichtet handelnden Herrscher zur Seite. Das moralische Vorbild des *Cortegiano* bleibt zwar gültig, doch ist es nun ebenso wenig ausreichend wie höfische Rittertugenden. Staatsrechtlich bedeutsam wird vielmehr die heroische Selbstverwirklichung, deren Grundlage weiterhin die hohe Geburt bleibt. Castigliones Vorstellungen des idealen Hofmannes finden in dieser Aus-

---

2 Entsprechende Rückkoppelungseffekte im Bereich der Heroisierung des Künstlers werden deshalb am Ende der Arbeit behandelt, vgl. Kap. 7.

3 Martin Disselkamp, *Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer' Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2002, S. 2.

4 Christoph Oliver Mayer hat dies mit dem Modell der Institution Kunst eingefordert, die die institutionalisierte herrschaftliche Repräsentation gelenkt und bestimmt habe: Christoph Oliver Mayer, Institutionalisierte Repräsentation. Kunst als Form institutioneller Herrschaftsausübung, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München/Berlin 2005, S. 261–286.

5 Vgl. Ulrich Oevermann et al. (Hrsg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage* (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel; 20), Berlin 2007, Einleitung der Herausgeber, S. 8. Vgl. auch den Beitrag von Ulrich Oevermann in diesem Band, der modellhaft die Eigenlogik und das „Einflußpotential von kulturellen Erzeugungsprozessen in ihrem Verhältnis zur Sphäre politischer und ökonomischer Macht, von der sie abhängig sind" in den Blick nimmt, ebenso wie die daraus resultierende „Abhängigkeit der politischen und wirtschaftlichen Macht von der Eigenlogik kultureller Erzeugung" (Ulrich Oevermann, Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage, S. 13–23, hier S. 14).

6 Stephan Skalweit, Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts, in: *Historische Zeitschrift* 184, 1957, S. 65–80.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

prägung eine Referenz in Baltasar Graciáns *Il Héroe* (1637),[7] zumal beide Werke eine ähnliche Ausrichtung haben: „das Verhalten des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft" als einer Kunst, „in dieser Gesellschaft sich durchzusetzen, ihr gegenüber einzigartig dazustehen, sich einen Namen zu schaffen".[8]

Auch die Fürstenspiegel mit ihrem Programm der Erziehung zur sittlichen und künstlerischen Befähigung des Fürsten bis zu den politischen Theorien, die Aura und Glanz sowie einen ästhetischen Habitus als wichtig für die Ehrerbietung gegenüber dem Herrscher erachten, verbinden politischen Ruhm mit seiner künstlerischen Darstellung.[9] In ähnlicher Weise wurde die Tugendlehre „rhetorisch und ästhetisch vermittelt".[10] Dies entspricht der kaum zu unterschätzenden Bedeutung der Sichtbarkeit im Kontext der Schaffung, Sicherung und Verteidigung herrschaftlicher Systeme, wie Barbara Stollberg-Rilinger herausgestellt hat: „Jede politische und soziale Ordnung bedarf der inszenierten Augenfälligkeit, wenn sie nicht stets auf Neue ausgefochten oder erzwungen werden soll".[11] Da sich dieser Mechanismus der sinnfälligen symbolischen Sichtbarkeit auch unter den Bedingungen einer Politik von Statuserhöhung ebenso wie von Statuserhalt bewährt, könnte man ergänzen: Auch gerade wenn diese ausgefochten und erzwungen werden sollen, ist der Herrscher auf ästhetische Sichtbarkeit angewiesen. In dieser Weise kann die Ausformung des absolutistischen Staates (in Deutschland nach 1648) sicherlich charakterisiert werden, versuchten doch die Territorialfürsten, sich dem Status des Souveräns anzugleichen. Damit korreliert die „ästhetische Aufbereitung der Macht", eine Sichtbarmachung der Verhältnissetzung zu sozialen Werten und Systemen im Verhüllen und Inszenieren als „reifikationssublimierende Fiktionalisierung der Macht".[12] Dabei dürfen Repräsentation und Darstellung nicht als rein äußerliche Phänomene unterschätzt werden. Sie sollen inhaltliche Authentizität vermitteln und im Bild dem Narrativ des politisch Imagi-

---

7 Karl-Heinz Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert. Propädeutische Studien zum Werk Lohensteins unter besonderer Berücksichtigung Diego Saavedra Fajardos und Baltasar Graciáns* (Philologische Studien und Quellen; 66), Berlin 1973, S. 199.

8 Ebd., S. 200.

9 Wolfgang Weber, *Prudentia gubernatoria. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts* (Studia Augustana; 4), Tübingen 1992.

10 Disselkamp 2002, S. 69.

11 Barbara Stollberg-Rilinger, Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum, in: *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte*, N.F. 7, 1997, S. 145–176, hier S. 149. Am Beispiel der *majestas* als Bildformel eines Begriffes vgl. auch dies., Die vergessenen Bilder der Begriffsgeschichte, in: Hubert Locher / Adriana Markantonatos (Hrsg.), *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Transformationen des Visuellen; 1), Berlin/München 2013, S. 228–239.

12 Herfried Münkler, Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung, in: Gerhard Göhler (Hrsg.), *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*, Baden-Baden 1995, S. 213–230, hier S. 225.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

nären einen Modus der Zugänglichkeit ermöglichen.[13] Somit ist die bildliche Repräsentation Teil der rhetorischen Herrschaftsvermittlung und tritt im Modus der Apotheose, der *dissimulatio*, in Sinnbildern und Metaphern auf, rekurriert also auf spezielle künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten.[14]

Zur Selbstdarstellung und zum Nachruhm ist die Kunst somit unverzichtbares Regierungsinstrument: Tugenden können prägnant und einprägsam vermittelt werden, wodurch sich wiederum die Regentschaft überzeugend legitimieren lässt. Zudem erzeugt ästhetische Wirkung Ehrfurcht, Bewunderung und Anerkennung und trägt somit in den Worten Heldts „zur Erhaltung, Festigung und Stärkung der politischen Ordnung des Fürstenstaates bei".[15]

Distanz und Verherrlichung des Herrschers wird mit der Strategie der medialen Überwältigung und Postulierung der Gottesgleichheit durch Apotheose und sakralisierte Repräsentation erlangt. Hierbei kann die Heroisierung als eine spezielle Form der Inszenierung die Aufgabe übernehmen Widersprüchlichkeiten zu überdecken, die in der einen oder anderen Form jedem Herrscher (politisch oder charakterlich) anhaften. Indem ein hermetisches Bild der Größe mit Tugendverweisen und militärisch-politischer Stärke geschaffen wird, erhält der Herrscher einen Bezugspunkt der Beurteilung, der ihn alltäglichen Unzulänglichkeiten enthebt. Die „Darstellung" des Herrschers – mittels seines Körpers, durch das Zeremoniell, in Kunstwerken – vollzieht sich in seiner präsentischen performativen Art vornehmlich am Hof. Dieser wird in der Forschung häufig als sozial-diskursiv oder als Kommunikationskomplex bestimmt.[16] Diese soziale Kommunikations-

---

13 Insofern sind bildliche Repräsentationen beteiligt „an der Konstruktion von gesellschaftlicher Realität" in bestimmten „Macht-Wissens-Konstellationen (Dispositiven)", sie „erzeugen politische Relevanzen und ermöglichen die Verortung entsprechender Subjektpositionen" (Sabine Maasen et al. (Hrsg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Göttingen 2006, S. 19).

14 Zur analytischen Denkfigur der „Fiktion" oder „Fiktionalisierung" von Macht vgl. die Forschungsstelle Kulturtheorie und Theorie des politischen Imaginären, die seit 2003 an der Universität Konstanz mit dem Ansatz der Erzähltheorie als Kulturtheorie untersucht, wie und mit welchen Mitteln imaginäre Entitäten (das heißt soziale und politische Ordnung) als unhintergehbare gesellschaftliche Wirklichkeit wahrgenommen und kreditiert werden; http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/profil_de.htm. Bereits 1911 hat Hans Vaihinger unter philosophischen Gesichtspunkten das Denken in Kategorien der Fiktion untersucht und dieses in der Verhältnissetzung der Vorstellungsgebilde zur Wirklichkeit unterschieden: So fand er vor allem in mathematischen und juristischen Denkweisen die abstrahierende, symbolische, analogische und personifikative Fiktion, während er Allegorien und Personifikationen der ästhetischen Fiktion zurechnete. Als Grundelement seiner logischen Theorie der wissenschaftlichen Fiktion markierte er das Denken mittels illustrativer oder Verdeutlichungsfiktion. Vgl. Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus; mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin 1911.

15 Kerstin Heldt, *Der vollkommene Regent. Studien zur panegyrischen Casuallyrik am Beispiel des Dresdner Hofes Augusts des Starken* (Frühe Neuzeit; 34), Tübingen 1997, S. 50.

16 Vgl. unter anderem Rudolf Schlögl, Der frühneuzeitliche Hof als Kommunikationsraum. Interaktionstheoretische Perspektiven der Forschung, in: Frank Becker (Hrsg.), *Geschichte und Systemtheorie: Exemplarische Fallstudien* (Campus historische Studien; 37), Frankfurt am Main 2004, S. 185–225 sowie den Sammelband von Reinhardt Butz, *Hof und Theorie. An-*

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

struktur kann wiederum in andere Medien übersetzt werden, wobei manche Konstruktionsleistungen der sozialen Praxis überführt, manche abgeschwächt, andere gesteigert werden. Da diese Kommunikation zudem symbolhaft ist und die Symbolebenen einer Handlung oder sprachlichen Situation „durch mediale Repräsentationen vielfältig potenzierbar" sind, wirkt die ästhetische Vermittlung (beispielsweise im Ritual, im Gemälde, in der Erzählung oder im Theater) als Verstärkung herrscherlicher Symbole.[17] Diese Verweis- und Abstraktionsverfahren bergen zugleich „emotional-affektive Wirkungen".[18] Symbolische Kommunikation „evoziert und bekräftigt Wertvorstellungen und Normen nicht auf argumentative und explizite, sondern auf appellative und implizite Weise".[19]

Der ‚Kunstheld' ist als Konstruktion gezielter Herrscherrepräsentation in diese symbolische Kommunikation eingebunden, er erweist sich damit als Agent des konkurrierenden Aushandelns von Herrschaftsansprüchen.[20] Das Relationengefüge, in das sich der Herrscher einschreibt – im Vergleich mit antiken Herrschern und Helden, Göttern oder Tugendallegorien – kann, wenn es überzeugend ist, legitimieren und Verehrung und Huldigung als Rezeptionshaltung einfordern. In dieser Bezugnahme werden Tugenden vermittelt und Machtsituationen bzw. -ansprüche verhandelt. Insofern ist auch der ‚Kunstheld' nicht nur im Kontext der „‚*Dar*stellung' von Entscheiden und Handeln in politicis […], sondern als integraler Teil ihrer ‚*Her*stellung'"[21] im Folgenden zu analysieren.

1.2. Der Herrscher als ‚Kunstheld'

Zweifellos gehörte das Sammeln von Kunst und die mäzenatische oder patronagehafte Förderung der Künstler zum herrscherlichen Kanon an Pflichten, die für seinen Ruhm und seine Repräsentation nicht erst im 17. Jahrhundert unerlässlich waren.[22] Ebenso waren Krieg und Frieden die Parameter, zwischen denen sich seine

---

näherungen an ein historisches Phänomen (Norm und Struktur; 22), Köln [u.a.] 2004, jeweils mit ausführlicher Bibliographie.

17 Barbara Stollberg-Rilinger, Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31, 2004, S. 489–527, hier S. 501.

18 Ebd., S. 502.

19 Ebd.

20 Karl-Joachim Hölkeskamp, Konkurrenz als sozialer Handlungsmodus – Positionen und Perspektiven der historischen Forschung, in: Ralph Jessen (Hrsg.), *Konkurrenz in der Geschichte. Praktiken – Werte – Institutionalisierungen*, Frankfurt am Main 2014, S. 33–57, besonders S. 41.

21 Ebd., S. 41.

22 Dies wurde in der Forschung bereits häufig zum Thema gemacht, insbesondere für Herrscher in Italien, Frankreich und England: Bernd Carqué, Krise des Königtums – Krise der Repräsentation? Höfische Kunstaufträge unter den Bedingungen polyzentrischer Herrschaft in Frankreich um 1400, in: Otto Gerhard Oexle / Michail A. Bojcov (Hrsg.), *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland* (Veröffentlichungen des

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selbstdarstellung zu justieren hatte, als siegreicher Fürst für den Frieden und das Gemeinwohl.

Allerdings wird die Rolle der Kunst dabei meist als Gnadenempfängerin, als passive wiewohl vorbildliche Facette des herrscherlichen Tugendkatalogs verstanden. Doch lässt sich anhand von schriftlichen und bildlichen Quellen nicht noch ein konkreterer, auf sie selbst zurückweisender, Einfluss von Kunst auf das Bild des Herrschers ermitteln? Was erschließt uns der Blick auf das Wechselverhältnis von fürstlicher Selbstrepräsentation und bildimmanenter Aussagestruktur? Die durch den symbolischen Effekt erlangte Wirksamkeit von Kunst erhält im Zeitalter des aufkommenden Absolutismus und der Neuordnung von Rang- und Territorialhierarchien in Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg eine enorme Bedeutung für die rivalisierende Selbstdarstellung der Herrscherhäuser und Territorialfürsten. Für dieses Repräsentationsgebot gab es zudem eine bevorzugte Form – eine Stilhöhe, einen Habitus, der Tugend, Würde, Macht und Angemessenheit mit Exzeptionalität und Exklusivität verband: die Heroisierung. Beide Bereiche – Kunst wie Heroisierung – sind Konstruktionsleistungen.[23] Ebenso gelten Krieg und Frieden als „kulturelle Konstruktionen".[24] Deshalb kann es bei der Behandlung dieser Thematik wie es Karl-Siegbert Rehberg in der Einleitung zum Sammelband über institutionelle Analyse und Symboltheorien formuliert hat, nur um „Ordnungs*behauptungen*" gehen, mithin „nicht von unbefragten Geltungen, sondern von Geltungs*ansprüchen*, nicht von institutionellen Normenerfüllungen, sondern von Handlungs- und Rollen*stilisierungen*".[25] Der Typus des ‚Kunsthelden' bewegt sich zudem in einem affirmierenden Herrschaftsraum: Der Fürst wird für seine bereits vollbrachten Leistungen heroisiert oder für seine Qualitäten, die ihm diese zukünftig ermöglichen. Da es aus Sicht der Künstler allen-

---

Max-Planck-Instituts für Geschichte; 226), Göttingen 2007, S. 315–360, besonders S. 345–348; Oevermann et al. 2007; Wilhelm Hofmann / Hans-Otto Mühleisen (Hrsg.), *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst* (Studien zur visuellen Politik; 2), Münster 2005.

23 Dabei soll keineswegs ein „Realitätssubstrat" geleugnet werden, doch soll auf das erzeugte Bild und seine Parameter fokussiert werden, die uns eine bestimmte ‚historische Wirklichkeit' vermitteln; zur Frage der „heroischen Substanz des Handelns und der Haltung jenseits aller Repräsentation" am Beispiel Rubens vgl. Ulrich Heinen, Malerdiplomatie als heroische Leistung. Rubens bezwingt den Krieg und malt den Frieden herbei, in: Katharina Helm et al. (Hrsg.), *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015, S. 204–235, S. 207.

24 Aleida Assmann, Frieden als kulturelles Konstrukt. Über Hoffen, Erinnern und Vergessen, in: Klaus Garber et al. (Hrsg.), *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur* (Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision; 1), München 2001, S. 655–665, hier S. 656. Aus literarischer Perspektive in diesem Sinne: Thomas Althaus, Es ist nichts unnatürlicher als der Frieden. Lebensform, Krieg und Friedenskunst im 17. Jahrhundert, in: Garber et al. 2001, S. 691–713.

25 Karl-Siegbert Rehberg, Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien – Eine Einführung in systematischer Absicht, in: Gert Melville (Hrsg.), *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*, im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 537, Köln 2001, S. 3–49, hier S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

falls um eine Bewusstmachung der Notwendigkeit eines solchen heroischen Verhaltens gehen kann, lässt sich eine Meta-Ebene der Reflexion oder Kritik kaum als Korrektiv zu Rate ziehen, wie sie in anderen Bildtypen durchaus festzustellen ist – zumal wir auf einen Diskurs blicken, „der ausschließlich dem Verfügungsbereich des Herrschers und seiner Dynastie angehört".[26] Potentiell ist eine Darstellung des Fürsten als Gott immer kritisch lesbar, blickt man auf die Diskrepanz zwischen Sein und Schein. Doch liegt diese Kritik nicht im Modus der Darstellungsweise begründet, die affirmativ ist, sondern sie bildet sich durch die Perspektive und Einstellung des Rezipienten. Ähnlich wie die literarische Öffentlichkeit kann zwar auch der Betrachter den „präskriptiven visuellen Symbolen des Fürstendiskurses"[27] eigene Vorstellungen entgegenbringen, doch bleiben diese meist unkommuniziert. Dieses ‚Defizit' macht es jedoch umso interessanter, die Konstruktionsleistung des ‚Kunsthelden' wahrzunehmen.

Der Herrscher als Held tritt nicht nur als kriegerischer Heroe auf, Formen des Heroischen und Heroisierungsstrategien diversifizieren sich. Zwar lässt sich Martin Disselkamps These des inflationären Heldenthemas im 17. Jahrhundert auf vielen Gebieten (Literatur, Kunst, Musik, Geschichtsschreibung) bestätigen,[28] doch lassen sich auch spezifische Heldensujets mit intendierter Bedeutung erkennen. Um ein solches soll es in der vorliegenden Abhandlung gehen. Eingebunden in das Herrschaftsverständnis der Zeit wird erstmals das Phänomen des ‚Kunsthelden' semantisch und visuell untersucht.[29]

Die Konzentration auf die Kunstförderung und ihre heroisierende Darstellung im 17. Jahrhundert lässt sich kulturgeschichtlich recht einfach begründen. Obwohl evident ist, dass es Kunstförderung und Hofhaltung zur Repräsentation von Macht und Herrschaft schon früher gab, lässt sich eine Bündelung mit heroischen Inszenierungsformen gleichwohl erst zur Zeit der Territorialstaatsbildung und des sich herausbildenden Absolutismus beobachten. Dies weist auch schon darauf hin, welche Mechanismen hierbei relevant sind und entsprechend zu berücksichtigen sein werden. Sie erlauben es, durch einen gezielten Blick auf das durchaus bekannte Phänomen des Herrschers als Kriegsfürsten und Mäzen und über den Weg des Heroischen die Argumentationen und Verfahrensweisen dieser Konstellation zu konturieren. Durch die Aufwertung der Künste als Teil der *artes liberales*

---

26 Andreas Keller, Diktierende Purpur-Potentaten und parlierende Privat-Personen: Die unbekannte literarische Öffentlichkeit in Brandenburg im Umfeld der Königskrönung, in: Frank Göse (Hrsg.), *Im Schatten der Krone. Die Mark Brandenburg um 1700* (Brandenburgische Historische Studien; 11), Potsdam 2002, S. 179–215, hier S. 209.

27 Ebd., S. 212.

28 Disselkamp 2002.

29 Mit der Perspektive auf Heldenbilder um Krieg und Kunst fokussiert sich die Studie, die im Rahmen des DFG-geförderten SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. unternommen wurde, bewusst auf nur eine Inszenierungsstrategie des ‚Kunsthelden' im 17. Jahrhundert. Stärker sammlungsästhetisch und -theoretisch angelegte Bildformeln können in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt werden.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

wird Kunst als repräsentatives Medium auch dafür als besonders geeignet anerkannt, Herrschaftsansprüche wirksam und verständlich zu transportieren.[30] Das ‚Modell' des ‚Kunsthelden' ist eng verknüpft mit dem Modell des Absolutismus, das trotz Kontroversen der Geschichtswissenschaft weiterhin als ein (kritisch) anwendbarer Begriff angesehen wird.[31] Lothar Schilling beschreibt den Absolutismus als „konstituiert durch frühneuzeitliche Bestrebungen, die darauf abzielten, durch die Auswahl bzw. Betonung einzelner positiver Charakteristika die Stellung oder die Person des Monarchen […] als unantastbar, ungebunden, kurzum: als absolut darzustellen – mit dem Ziel, Legitimität, Zusammenhalt bzw. Sinn zu stiften".[32]

Der Absolutismus ist damit auf Repräsentation und ihre Verweisstruktur angewiesen, er baut auf künstliche wie künstlerische Mittel, er benötigt einprägsame Effekte. Erhöhung, Vereinzelung, Glorifizierung und Sakralisierung sind solche Mittel, die in zahlreichen Varianten und Gradierungen eingesetzt werden. Ähnlich der Verbindung von Charisma, Macht und Verehrung, die in Anlehnung an sakrale Formen der Verehrung und Bewunderung einen „Glauben an die Rechtmäßigkeit der Mächtigkeit des charismatisch Begnadeten"[33] erfordert, wird auch die Heroisierung in der höfischen Realität performativ eingeübt und im Gegenbild inszeniert.[34] Ebenso wie das Charisma ist auch das Heroische per se inhaltlich unbestimmt und

---

30 Nach Herfried Münkler lässt sich an der „Herausbildung des neuzeitlichen Territorialstaates eine evolutive Tendenz zum strategischen Machtgebrauch durch instrumentelle Machtvisualisierung" aufzeigen, vgl. die Einleitung von Gerhard Göhler, in: Göhler 1995, S. 18. Dass selbst in modernen demokratischen Staaten die Kunst ihre Funktion bei der Inszenierung und Repräsentation von Macht nicht eingebüßt hat und zuweilen auch noch höfischen Mustern folgt, zeigte 2010 eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum in Berlin: *Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie*, Ausst.-Kat. 19.02.–13.06.2010, Berlin 2010.

31 Ulrich Muhlack, *Staatensystem und Geschichtsschreibung. Ausgewählte Aufsätze zu Humanismus und Historismus, Absolutismus und Aufklärung* (Historische Forschungen, hrsg. von Notker Hammerstein / Gerrit Walther; 83), Berlin 2006; Ronald G. Asch / Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Absolutismus – Ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550–1700)* (Münstersche historische Forschungen; 9), Köln [u.a.] 1996; Nicholas Henshall, *The Myth of Absolutism. Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*, London 1992; Gerhard Oestreich, Strukturprobleme des europäischen Absolutismus, in: *Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 55, 1969, S. 329–347; Fritz Hartung, Der aufgeklärte Absolutismus, in: *Historische Zeitschrift* 180, 1955, S. 15–42.

32 Lothar Schilling, Der Absolutismus als „neues Modell"? Überlegungen zur Erforschung absolutistischer Repräsentationen in der Frühen Neuzeit, in: Christoph Kampmann et al. (Hrsg.), *Neue Modelle im Alten Europa. Traditionsbruch und Innovation als Herausforderung in der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a] 2012, S. 194–212, hier S. 198. Allerdings betont Schilling, dass der Modellcharakter auch in seinem Spannungsverhältnis zur Praxis gesehen werden muss, in der Idealisierung und Überhöhung ebenso wie Kritik mit den Mitteln der absolutistischen Repräsentationen angebracht werden konnten und deshalb auch nicht von einem Streben nach Verwirklichung der absolutistischen Herrschafts-Idee ausgegangen werden kann (ebd., S. 198–199).

33 Veronika Zink, Das Spiel der Hingabe. Zur Produktion des Idolatrischen, in: Ronald G. Asch / Michael Butter (Hrsg.), *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum* (Helden – Heroisierungen – Heroismen; 2), Würzburg 2015, S. 25–43, hier S. 28.

34 Ebd., S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

bedarf einer sichtbaren Inszenierung. Eine Aushandlung von Status und Macht in Bezug auf den Herrscher findet ganz dezidiert auf dem Feld der Kultur und Repräsentation statt. Die Bedeutung von Kunst innerhalb des Systems von herrscherlicher Repräsentation wird in den Zeremonialtraktaten selten eindeutig abgegrenzt gegenüber einer generellen Forderung ästhetischer Überhöhung. Eine solche war zudem eingebunden in das zeitgenössische Konzept der Ehre, deren Parameter (etwa „ehrfurchtgebietende, würdevolle Äußerungs- und Verhaltensformen“[35]) dem Fürsten ebenfalls zur Machtsicherung dienten. Statur, Kleidung, Gestik und gesellschaftliches Verhalten wurden ästhetisiert, um reputationssteigernd und ehrerbietig zu wirken. Daher hatte die bildende Kunst besonderen Anteil an Herrschaft, die stets angezeigt und vermittelt werden muss, denn, wie Miloš Vec herausgearbeitet hat, gehören zu „den Objekten der Zeremonialwissenschaft [...] potentiell alle Insignien der Macht, die gleichzeitig ästhetisiert und in eine zeremonielle Überformung der Kommunikation eingebunden werden“.[36] Macht- und mit ihr verbundene Ehrstrukturen folgen in der Frühen Neuzeit somit den Prinzipien von Sein und Schein, deren Akzeptanz auch mit adäquaten künstlerischen Repräsentationen zu erreichen war.

Genau dies leistet die Kunst, stellt sie doch die Inhalte der Kommunikation bereit, die im Falle der Idealisierung des Herrschers als Held zwar nicht zuletzt als Zuschreibung von Eigenschaften, Tugenden und Werten funktionierte. Doch eben dieser Zuschreibungsprozess wird im Bild sichtbar, der dann im ‚öffentlichen' Image als Postulat verankert wird. Dass eine Öffentlichkeit für die Autorität und Repräsentation des Kunsthelden eine andere sein kann als die des politisch und militärisch mächtigen Herrschers, lässt sich an der relativ schmalen Verbreitung dieser Heldenbilder ablesen. Als wichtige Bilder für die Nachahmung der höfischen Öffentlichkeit waren sie zwar eben dort situiert,[37] wirkten aber als Konstruktion des idealen Fürsten, der sich für das Gemeinwohl einsetzt, auch breiter. Dass hierbei andere Bereiche mit hineinwirken, wie etwa die Literatur, die Musik oder die Wissenschaft, kann nur am Rande berücksichtigt werden. Während für die semantische Bestimmung vor allem zeitgenössische Panegyriken von Bedeutung sind, sollen auch Fürstenspiegel, Erziehungsschriften und Staatstheorien miteinbezogen werden, um die politischen Dimensionen der Bedeutung von Kunst zu eruieren.[38] Be-

---

35 Wolfgang Weber, Honor, fama, gloria. Wahrnehmungen und Funktionszuschreibungen der Ehre in der Herrschaftslehre des 17. Jahrhunderts, in: Sibylle Backmann et al. (Hrsg.), *Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit. Identitäten und Abgrenzungen* (Colloquia Augustana; 8), Berlin 1998, S. 70–98, hier S. 87.

36 Miloš Vec, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation* (Ius commune. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte Frankfurt am Main, Sonderhefte: Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte; 106), Frankfurt am Main 1998, zu Abb. 1.

37 Zum methodischen Begriff der höfischen Öffentlichkeit siehe weiter unten S. 28, Anm. 71.

38 Jutta Schumann arbeitete für Leopold I. die Strategie einer „multiplizierenden Imagepflege“ anhand von Flugschriften, Geschichtswerken, Einblattdrucken, Thesenblättern und Medail-

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zogen auf die Rezeption der herrscherlichen Heldenbilder wurde durch den kleinen Kreis intendierter Betrachter Exklusivität erzeugt und (aus Sicht des Fürsten) mit dem Herrscher ein exzeptionelles Heldentum vorgeführt, das Verehrung einfordert und damit zugleich Distanz ausdrückt – formal im Bild wie in der sozialen Hierarchie. Auch wenn eine gewisse Nachahmung in der Kulturförderung sicherlich in der ständigen Konkurrenz ebenfalls zur Rezeption gehörte – der ‚Kunstheld' erscheint dann als exemplarisches Heldentum, dessen Bewunderung zur *imitatio* auffordert –, so war dieser Kreis noch enger gezogen. Denn der fürstliche Aufwand an kulturellem Einsatz lag „so deprimierend weit jenseits der finanziellen Möglichkeiten des Adels, daß sie die fürstliche Machtvollkommenheit nun auch innerhalb des höfischen Lebenskreises distanzierend zur Geltung brachten".[39]

Obwohl eine ikonographische Diversifizierung der Herrscherdarstellung im Barock zu beobachten ist, lässt sich die absolutistische Repräsentation insgesamt als eher einheitlich beschreiben. Sie bot den einzelnen Herrschern nur wenig Spielraum für individuelle Akzentsetzungen, wollte er zum Reigen der Mächtigen dazugehören.[40] Entsprechend ist immer wieder von Modellen einzelner Höfe wie Versailles oder Wien gesprochen worden, wobei Transferprozesse und Adaptationsleistungen im Einzelnen differenziert zu betrachten sind.[41]

---

len heraus, vgl. Jutta Schumann, *Die andere Sonne: Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.
Der relationale Gehalt von Repräsentation konnte die Sphären von Kunst und Macht auch deshalb so gut miteinander verbinden, da die politische Theorie/Staatsrechtslehre immer mit Metaphern operierte, das heißt einer bildlichen Sprache, die machtpolitische Aussagen und Standpunkte transportieren. Dazu Barbara Stollberg-Rilinger, *Der Staat als Maschine. Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaats* (Historische Forschungen; 30), Berlin 1986, S. 9.

39 Jürgen Freiherr von Kruedener, *Die Rolle des Hofs im Absolutismus* (Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte; 19), Stuttgart 1973, S. 116. Zu bedenken bleibt allerdings, dass diese Aussage im jeweiligen Kontext der einzelnen Höfe und der Ressourcen des Adels differenzierter betrachtet werden muss. Doch gilt an dieser Stelle der generelle Mechanismus dieser Beziehung für die Bedeutung höfischer Kommunikation.

40 Ebenso wie die internationale höfische Repräsentationspolitik, die nicht nur Rangstreitigkeiten ausfocht, sondern durch eine gemeinsame Sprache von Würdeformeln und Stilhöhe auch für die Stabilisierung herrschaftlicher und zwischenstaatlicher Ordnung sorgte, war auch die ‚Krisenzeit' des 17. Jahrhunderts „durch eine intensive Suche nach Ordnung und Stabilität geprägt": Gerhard Menk (Hrsg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Kalvinist zwischen Politik und Wissenschaft* (Beiträge zur hessischen Geschichte; 15), Marburg 2000, S. 17. Die Lehre der Staatsräson wie sie von Jean Bodin (*Six Livres de la République*, 1576), Giovanni Botero (*Della Ragion di Stato*, 1589) und Thomas Hobbes mit unterschiedlichen Akzenten entwickelt wurde oder auch die Reichsstaatslehre des Johannes Althusius (*Politica methodice digesta*, 1603) zeugen von diesem Willen durch die Propagierung einer festgefügten oder festzufügenden Ordnung.

41 Eva-Bettina Krems, *Die Wittelsbacher und Europa. Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof* (Studien zur Kunst; 25), Wien [u.a.] 2012; Christoph Kampmann et al. (Hrsg.), *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln [u.a.] 2008; Jeroen Duindam, *Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge 2003. Dennoch gilt die Beobachtung von Schilling als zutreffend: „Ein möglicher Effekt dieser Modellbildung wäre die europaweite Zirkulation entsprechender

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verwandte Prozesse lassen sich in der *imitatio heroica* des ‚Kunsthelden' beobachten, wenn ähnliche Kompositionsmuster der Glorifizierung und ein begrenztes Repertoire an Helden- und Götterfiguren zum *self-fashioning* des fürstlichen Mäzens eingesetzt werden.[42] *Imitatio heroica* meint hier zweierlei: zum einen die Wahl einer heroischen oder göttlichen Referenzfigur, die auf unterschiedliche Art und Weise in die eigene Selbstrepräsentation eingefügt wird – sei es durch Bildnisangleichung, durch Attribute oder semantische Epitheta.[43] Zum anderen wird durch die Wahl eines heroischen Modus in der Darstellung des Herrschers als Kunstförderer und Friedensfürst die Kunst selbst als Ermöglichungsfeld einer Heldentat vorgeführt, die zu Wohlstand und Frieden führt. Bildliche Ausprägungen finden sich in Porträts mit allegorischem Beiwerk wie Götterfiguren, Personifikationen oder emblematischen Attributen ebenso wie in Historienbildern, Kupferstichen oder Medaillen.

1.3. Krieg – Held – Kunst: Die Heroisierung in der Darstellung

Die grundlegende These zum Modell des ‚Kunsthelden', dessen Ausprägung im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts verfolgt werden soll, fasst Heroisierung durch Kunst als rhetorische und ästhetische Vermittlung der Tugendlehre, als eine sublimierende Aushandlung von Macht sowie als Mittel der Herrschaftsstabilisierung auf. Es handelt sich also um eine Strategie der Konstruktion von Herrschaftsbildern, die – zum Teil unabhängig vom politischen oder militärischen Status eines Herrschers – Heldentum begründen kann.[44] Zwar fließt das Herrscherbild vom Kriegshelden häufig in die ‚Kunsthelden'-Thematik ein, doch bekommt es nicht nur einen anderen Bezugspunkt, wie etwa Frieden, Gemeinwohl und Wohlstand. Zudem macht sich die Kunst selbst dabei zum Thema. In der Heroisierung wird der künstlerische Modus mit dem Modus politischen Herrschaftsver-

---

Repräsentationen und ihre Übernahme durch andere Monarchen bzw. Herrschaftsträger" (Schilling 2012, S. 198).

42 Zum Konzept des *self-fashioning* grundlegend Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980; Rudolf Suntrup (Hrsg.), *Self-fashioning. Personen(selbst)darstellung* (Medieval to Early Modern Culture; 3), Frankfurt am Main 2003 sowie speziell für den Bereich der Kunst: Max Tillmann, *Case Study. Max Emanuel of Bavaria (1662–1726). Self-fashioning in Terms of Picture Collecting*, London 1999.

43 Zu den unterschiedlichen Verfahren vgl. den Tagungsband von Ralf von den Hoff et al. (Hrsg.), *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis* (Helden – Heroisierungen – Heroismen; 1), Würzburg 2015.

44 Die Arbeit folgt der im SFB 948 den Untersuchungsfeldern zugrunde gelegten Definition des Heldischen und seiner Ausprägungen in unterschiedlichen Medien und Epochen, die gemeinsam eine kulturübergreifende komparativ-diachrone und -synchrone Langzeitperspektive verstehbar machen soll und bewusst auf eine essentialistische Einordnung verzichtet, dafür den Phänomenen der Zu- bzw. Abschreibung heroischer Qualitäten und den damit verbundenen Akteuren und Absichten nachgeht (http://www.sfb948.uni-freiburg.de, 21.09.2016).

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ständnisses idealiter zur Konvergenz gebracht. Damit verlagert sich auch die Begründungsebene des Heldentums von den Taten auf deren überzeugende Darstellung. Auch ohne die Argumentationsreihe der Taten, die die Größe, Besonderheit, Tugend und Ehre des Fürsten begründet, soll der Betrachter dennoch suggestiv auf die heroische Würdigkeit schließen: „weil er so dargestellt wird, muß er hohe Tugenden besitzen".[45] Die stark rhetorisch geprägte Barockkunst gibt damit eine metonymische Lesart vor, bei der die Wirkung (die Darstellung als Held) ihre Ursache in der Heldenhaftigkeit der dargestellten Person hat.[46]

Mithin manifestiert diese Form der Heroisierung zwar noch eine zugrundeliegende Tugendvorstellung, in die sich der fürstliche Held einschreibt, doch erst seine Darstellungsweise garantiert ihm seine Glorifizierung, die eine Glorifizierung der Tugend und weniger seiner eigenen Taten ist. Gerade deshalb ist zu fragen, wie bestimmend das Profil des ‚Kunsthelden' für den Herrscher im Sinne der Machtdemonstration oder der Kompensation sein kann.

Die Herrschaftslegitimation im 17. Jahrhundert war gemeinhin an die militärische und damit auch wirtschaftliche Potenz des Herrschers gebunden. Betrachtet man das Phänomen des ‚Kunsthelden', so stellt sich deshalb zunächst die Frage nach einem Antagonismus in der Inszenierung als ‚Kriegs- und Kunstheld'. Dabei sind besonders Koinzidenzen von bestimmten ‚Heldenrollen' zu beachten, etwa die Parallele des mäzenatischen Herrschers mit Alexander dem Großen oder Apoll. Hierbei ist auch zu bedenken, was Peter Burke als „decline of classical exemplars" bzw. „decline of correspondences" sowie als „shift from figures of rhetoric to the rhetoric of figures" bezeichnete und als typologisch für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beurteilte.[47] Im Gegensatz zu Burkes Blick auf das Frankreich des Sonnenkönigs, der die Situation in Deutschland nicht explizit im Blick haben konnte, soll genau diese den Rahmen dieser Studie bilden.

Die Figuration des ‚Kunsthelden' entspricht mit dem bisher Beschriebenen zwar einerseits scheinbar nur marginal der Definition eines Helden, auch wenn sich Transgression und Agonalität ebenso wie eine kämpferische Attitüde im Selbstverständnis des barocken Herrschers finden. Andererseits erhellen sich am Modell des ‚Kunsthelden' ganz dezidiert und wirkmächtig die Mechanismen und In-

---

45 Frank Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz* (Kieler Kunsthistorische Studien; 2), Frankfurt am Main 1972, S. 61.

46 Hierin knüpfen diese Darstellungen thematisch und im Modus an eine Form der Prunkrede an: an das antike Epinikion, das Siegeslob, in dem der Sieger häufig mit mythologischen Vergleichen geehrt wurde. Wie implizit beim ‚Kunsthelden' auch kann darin auch das Loben selbst als lobenswert und vorbildlich thematisiert werden, das heißt die Beziehung von Held und ‚Heldenmacher' in die Darstellung miteinbezogen werden. Die angemessene Würdigung stellt dabei zudem eine Parallele zu den antiken Heroen her, denen ebenfalls eine geneigte Anerkennung zuteilgeworden ist. Vg. dazu Claas Lattmann, *Das Gleiche im Verschiedenen: Metapher des Sports und Lob des Siegers in Pindars Epinikien* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte; 102), Berlin 2010, besonders S. 62–68.

47 Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven [u.a.] 1992.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

szenierungsformen der Heroisierung. Diese Mechanismen einer Heroisierung kunstfördernder Herrscher nachzuweisen, soll anhand einer Untersuchung der Voraussetzungen dieses Heldenbildes (Kap. 2) und anhand von Darstellungen ausgewählter Herrscher (Kap. 4) unternommen werden. Es wird im Folgenden zu untersuchen sein, inwieweit die Heroisierungsstrategien, die dabei in Bild und Text zur Anwendung kommen, den traditionellen Formeln des Kriegshelden entlehnt sind und welche ikonographischen Motive verstärkt für die Formung einer heroischen Personalfiguration, das heißt einer Zuschreibung von Eigenschaften und Werten,[48] zum Einsatz kommen (Apotheose, antikische Einkleidung, Rollenporträts, etc.).[49]

1.4. Der Held und die Tugend

Der Aspekt der Tugend ist in der Frühen Neuzeit für einen Helden – zumal einen, dessen Agonalität in intellektuellen und mäzenatischen Taten besteht – immer von großer Bedeutung. Das Bildungskonzept des Barock richtete seinen Anspruch auf das Höchstmaß an menschlicher Vollkommenheit (direkte Gottähnlichkeit) und stellte die Ausbildung heroischer Tugenden (*virtus heroica*) dabei in den Mittelpunkt.[50] Diese wurden als Sammelbegriff für mehrere Einzeltugenden verstanden (die sieben Kardinaltugenden sowie Sittlichkeitsformen), waren nicht verbindlich systematisch, sondern nach Singer „Sammlungen von Tugendexempla, die mitunter zu enzyklopädischen Motivhäufungen anwachsen".[51]

---

48 Ausgehend vom Begriff der Figuration nach Norbert Elias (*Was ist Soziologie?*, Weinheim 1970, S. 139–145) untersucht der SFB 948 Personalfiguration als Habitualprofil im Sinne eines menschlichen Typus, an den von seinem sozialen Umfeld spezifische Erwartungen herangetragen werden. Entsprechende Zuschreibungen und Bedürfnisse werden auf die heroische Figur projiziert bzw. von dieser verkörpert.

49 Damit wird das Feld des ‚Kunsthelden' in dieser Studie bewusst auf ein Phänomen eingegrenzt (vgl. S. 17, Anm. 29). Dabei können nur am Rande die weiteren Ausdrucksformen des ‚Kunsthelden' erwähnt werden, zu denen unter anderem die mit einer Kunstsammlung verbundenen Strategien zählen (Aufbau, Repräsentation, öffentliche Wirkung durch Galeriebilder bzw. -werke, in deren Frontispize die Herrscherglorifizierung ihren Platz findet), das Verhältnis zur Akademie sowie mythologische Referenzfiguren wie Herkules musagetes und Apoll. Auch dominante Kriterien wie die Theatermetapher oder das Verhältnis von Sakralem und Profanem sowie die Frage nach einer hierarchischen Durchlässigkeit der ‚Kunsthelden'-Inszenierung können hier nur angedeutet werden.

50 Disselkamp 2002, S. 24–33, zit. nach Nikolas Immer, *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008, S. 72.

51 Bruno Singer, *Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Bibliographische Grundlagen und ausgewählte Interpretationen: Jakob Wimpfeling, Wolfgang Seidel, Johann Sturm, Urban Rieger*, München 1981, S. 31, S. 34, zit. nach Immer 2008, S. 72.
Erfuhren die Tugenden im 16. Jahrhundert insgesamt eine Profanisierung – weg von Zyklen der Kardinaltugenden hin zu moralischen und Herrschertugenden –, führte die Inflation ihrer Ikonographien zudem zu einer Verflachung inhaltlicher Aussagen (Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 170). Somit sind die Tugenden nicht nur inhaltlich an das Konzept der He-

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Mit Blick auf die Ikonographien des ‚Kunsthelden' fällt auf, dass sich kaum ein Unterschied im Tugendkatalog zwischen katholischen und protestantischen Herrschern ausmachen lässt, wie man es in einer Zeit der konfessionellen politischen Differenz vermuten könnte.[52] Zwar verlor die Konfessionalisierung mit dem Sieg Frankreichs 1648 über die Habsburger an Virulenz und statt religiöser Fragen wird die Hinwendung zur Staatsräson bedeutsamer. In dem Maße, in dem die Hoffnung auf eine einigende Kraft der Religion grundlegend und nachhaltig enttäuscht worden war, konnte zudem die Kunst an ihre Stelle treten.[53] Insofern ist es im Modell des ‚Kunsthelden' weniger der Held selbst, der offensiv transgressiv auftritt als vielmehr die Kunst, die es schafft, zum Konstituens des Heroischen zu werden. Die Kritik am Krieg, insbesondere nach den Erfahrungen des Dreißigjährigen Krieges, und die Möglichkeit, im Medium der Kunst Gewalt zu ästhetisieren, zu domestizieren und zu legitimieren und sie zugleich mit Normen, Werten und Rechtsvorstellungen in einer Figur zu bündeln, verleiht der Kunst ein enormes Symbolpotential für die Bestimmung und Sicherung von Herrschaft jenseits konfessioneller Identitäten.[54]

---

roisierung und des Heldentums gebunden, sondern durchlaufen auch medial und ihrem Anwendungsbereich nach eine ähnliche Entwicklung.

52 Heinz Duchhardt, Das protestantische Herrscherbild des 17. Jahrhunderts im Reich, in: Konrad Repgen (Hrsg.), *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert* (Schriften der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte E. V.; 19), Münster 1991, S. 26–42, hier S. 33. Zwar bleibt auch nach 1648 das Konfessionelle vor allem für Habsburger und Bourbonen, aber auch der Reichsfürsten und mindermächtigen Herrscher, zentrales Element der Selbstinszenierung, das sich durchaus auch in Kunstaufträgen bzw. dem Sammeln von Kunst niederschlagen kann. Doch wird eine etwaige konfessionelle Differenzierung in der Visualisierung des ‚Kunsthelden' kaum genutzt.

53 Das Bemühen um die Überwindung der Konfessionsstreitigkeiten lässt sich deutlich in Sandrarts *Teutscher Academie* nachspüren. Auch biographisch erreichte er ein konfessionsübergreifendes Wirken, wurde der Calvinist doch für katholische Altarbilder beauftragt und geschätzt. Vgl. hierzu Esther Meier, *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*, Regensburg 2012; Dies., Kunst und Konfession in der *Teutschen Academie*, in: Anna Schreurs (Hrsg.), *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie*, Ausst.-Kat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 02.09.2012–24.02.2013, Wiesbaden 2012, S. 55–60; Anna Schreurs, „In allen seinen Werken verstehet man mehr, als das blosse Gemähl zeiget." Joachim von Sandrart im Zentrum des Dichterlobs, in: Michael Thimann / Claus Zittel (Hrsg.), *Georg Philipp Harsdörffers ‚Kunstverständige Discurse'. Beiträge zu Kunst, Literatur und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 2010, S. 113–147, besonders S. 118–119. Von weiteren Künstlern aus dem süddeutschen Raum wie Johann Heiß ist belegt, dass sie trotz protestantischer Konfessionszugehörigkeit für katholische Auftraggeber arbeiteten, dazu Astrid Scherp, Protestantische Künstler aus Süddeutschland im Dienst von katholischen Auftraggebern im Zeitalter der Gegenreformation, in: Wolfgang Meighörner (Hrsg.), *Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht*, Ausst.-Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen 18.10.2002–09.02.2003, Friedrichshafen 2002, S. 67–71.

54 Vgl. dazu die Ausführungen bei Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern 2008, S. 116–117. Zur protestantischen Panegyrik auf das Kaiserhaus siehe Ferdinand van Ingen, Das Kaiserbild bei den protestantischen Dichtern des 17. Jahrhunderts, in: Herbert Zeman (Hrsg.), *Die österreichische Literatur.*

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die konfessionelle Ausrichtung der Herrscher wiederum spielte in der Ausbildung höfischer Repräsentation zwar eine Rolle, wie Volker Bauer zeigen konnte: so ordnete er die als Musenhöfe definierten kulturellen Zentren als protestantische Besonderheit bzw. als ein eher den Nebenhöfen zugehöriges Phänomen ein, denn diese waren weniger in Rangstreitigkeiten eingebunden.[55] Allerdings ist hierbei kritisch anzumerken, dass die kulturelle Performanz der Höfe nicht als reine politische Kompensation verstanden werden darf. Zudem findet sich die Inszenierung des ‚Kunsthelden' als politische Strategie ganz wesentlich auch bei den katholischen Habsburgern und fließt ebenso in direkter Auseinandersetzung mit Statusfragen ein. Zugleich nutzt die Kunst dem Herrscher im Bestreben nach Sozialdisziplinierung, auch dies ein ehemaliges Feld der Konfession.[56] Für beide Konfessionen waren Wort und Bild und damit Rhetorik und Sehen von Bedeutung, auch wenn der Protestantismus beide Bereiche eher zu trennen suchte und der Katholizismus seine Argumente sprachlich- wie bildlich-metaphorisch vermittelte.[57] Dennoch sollte der konfessionelle Aspekt nicht negiert werden – auch wenn die Annahme einer generellen protestantischen Ästhetikabneigung zu kurz greifen würde. Stattdessen ist der Blick auf mögliche ikonographische oder inhaltliche Akzentverschiebungen innerhalb der Heroisierungsformen zu richten.

1.5. Vorarbeiten und Forschungsstand

Der Typus des ‚Kunsthelden' in seiner visuellen und semantischen Ausgestaltung ist in der Forschung bis dato nicht berücksichtigt worden. Zum Ausgangspunkt der weiteren Darlegungen lassen sich aber grundlegende Arbeiten solcher For-

---

Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750), Graz 1986, S. 1035–1054.
Der katholische Kaiser Ferdinand III. kann mit Sandrart einen calvinistischen Maler fördern, der protestantische Sigmund von Birken verfasst im Geiste der *translatio imperii* eine genealogische Paneygrik der Habsburger mit dem *Ostländischen Lorbeerhäyn* (1657) und Samuel van Hoogstraten empfiehlt in seinem Malereitraktat (aus eigener Erfahrung als Calvinist am Hofe Ferdinands III.) den angehenden Malern aus sozio-ökonomischen Gründen, sich öffentlich zu religiösen und politischen Meinungen nicht zu äußern, um sich keine Aufträge entgehen zu lassen.

55 Volker Bauer, Höfische Gesellschaft und höfische Öffentlichkeit im Alten Reich. Überlegungen zur Mediengeschichte des Fürstenhofs im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 5, 2003, S. 29–68

56 „Von Ludwig XIII. wie von Ludwig XIV. lernten ihre gekrönten Kollegen, wie man Konfession und Politik trennt, indem man seinem Adel erfolgreich ein neues Leitbild anbietet: das einer starken Nation unter einem Fürsten, der ihren Glanz perfekt und prestigiös für alle repräsentiert." Gerrit Walther, Barocke Antike und barocke Politik. Ein Überblick, in: Ulrich Heinen (Hrsg.), *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock 1* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 47), Wiesbaden 2011, S. 79–115, hier S. 81).

57 Jens Baumgarten, *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*, Hamburg/München 2004, S. 212–213.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

schungen nehmen, die sich dem Mäzenatentum und der Bedeutung des Kunstsammelns im Sinne kulturell sublimierter Machterhöhung widmen.[58] Insbesondere das Thema der Beziehung zwischen Apelles und Alexander dem Großen wurde dabei meist unter dem Aspekt eines neuen künstlerischen Selbstbewusstseins und im Kontext der Hofkünstler bearbeitet.[59] Welche Stellung und Auszeichnung umgekehrt die Kunst dem Mäzen zuweist, wird häufig nur im Kontext der kunst- und kulturpolitischen Entscheidungen unter dem Signum von Repräsentation und Machtdemonstration behandelt.[60] Hier gilt es anzusetzen und um den Fokus auf das Verhältnis von Krieg und Kunst zu ergänzen.[61] Auf Kunst wird im Rahmen dieser Studie nur im spezifischen Kontext der Heroisierung in Reaktion auf Muster militärischer Herrschaftsinszenierung rekurriert. Der gesamte Bereich des Sammelns und der damit verbundenen politischen Ansprüche, ihrer Darstellung in Sammlungsräumen oder Kunstkammerbeschreibungen bzw. Katalogen und anderem kann nur am Rande einbezogen werden.[62]

Ebenfalls als grundlegend für diese Arbeit sind Studien zu frühneuzeitlichen Herrschern und ihrer *imitatio heroica* hervorzuheben, die Mechanismen medialer Inszenierungen berücksichtigen: darunter seien als exemplarische Arbeiten

---

58 Neben Studien zu einzelnen Höfen (unter anderem Prag, München, Wien, Dresden, Berlin) sei verwiesen auf Arbeiten zum Phänomen des fürstlichen Sammelns, so von Gabriele Beßler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin ²2012; Barbara Segelken, *Bilder des Staates. Kammer, Kasten und Tafel als Visualisierungen staatlicher Zusammenhänge*, Berlin 2010; Barbara Marx / Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München/Berlin 2006; Géza von Habsburg, *Fürstliche Kunstkammern in Europa*, Stuttgart 1997; Christoph Becker, *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution; Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung* (Deutsche Hochschulschriften; 1103), Egelsbach [u.a.] 1996; Andreas Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde; 10), Opladen 1994. Allgemein zum Mäzenatentum der Frühen Neuzeit aus Sicht der Fürsten siehe Francis Haskell, The Political Implications of Art Patronage in the Seventeenth-Century Europe, in: *Annali di ciritca d'arte* 1, 2005, S. 375–391.

59 Vgl. hierzu Beate Böckem et al. 2010.

60 Sehr umfangreich und analytisch zur Repräsentation im Barockzeitalter am Beispiel des Wiener Hofes unter Leopold I. unter Einbeziehung von Hofzeremoniell, Literatur und Predigt, Theater und Festen sowie Bildender Kunst vgl. Rouven Pons, *„Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz". Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.* (Deutsche Hochschulschriften; 1195), Egelsbach [u.a.] 2001, besonders die Einleitung S. 30–50. Herauszuheben ist hier die Arbeit von Claudia Andratschke, *Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit*, Braunschweig 2010, die den Wert der Apelles-Alexander-Darstellungen auch im Hinblick auf die Heroisierung des Herrschers interpretiert (S. 218–255).

61 Dass Mäzene eher sekundär behandelt werden, ihre Wirkung sogar eher als einengend für den Künstler beschrieben wird, betont Peter Hirschfeld in seiner Einführung zu *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst* (Kunstwissenschaftliche Studien; 40), München [u.a.] 1968, S. 3. Die von ihm analysierten Paarungen von Auftraggebern und Künstlern sparen das 17. Jahrhundert in Deutschland allerdings aus.

62 Umfassender dazu plant die Autorin eine größere Arbeit, vgl. S. 17, Anm. 29 und S. 23, Anm. 49.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

S. Oredsson und A. Heyde zu Gustav II. Adolf,[63] M. Goloubeva, R. Pons und F. Polleroß zu Leopold I.,[64] F. Matsche zu Karl VI.[65] und V. Biermann zu Christina von Schweden erwähnt.[66] Für Kaiser Maximilian sind hier unter anderen J. Erichsen, G. Braungart, F. Polleroß, R. Toepfer und D. Mertens,[67] für Rudolf II. die Studien von T. DaCosta Kaufmann und vor allem E. Fučíková,[68] für Leopold Wilhelm etwa K. Garas, H. Haupt und K. Schütz zu nennen.[69] Die Hohenzollern

---

63 Sverker Oredsson, *Geschichtsschreibung und Kult. Gustav Adolf, Schweden und der Dreißigjährige Krieg*, Berlin 1994; Astrid Heyde, *Die Darstellungen König Gustav Adolfs II. von Schweden. Studien zum Verhältnis von Herrscherbild und Herrschermythos im Zeitraum 1607–1932*, Diss. Univ. Kiel 1995.

64 Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000; Pons 2001; Friedrich Polleroß, „Pro decore Majestatis". Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4,5, 2002 (2003), S. 191-295; Ders., Entre „majestas" y „modestas". Sobre la representación del emperador Leopoldo I., in: Fernando Checa Cremades (Hrsg.), *Cortes del barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Ausst.-Kat. Palacio Real de Madrid, Palacio Real de Aranjuez, 15.10.2003–11.01.2004 – Scuderie del Quirinale, Rona, 12.02.–02.05.2004, Madrid 2003, S. 151–160 bzw. Ders., Tra maestà e modestia. L'attività di rappresentanza dell'imperatore Leopoldo I, in: Fernando Checa Cremades (Hrsg.),*Velázquez, Bernini, Luca Giordano. Le corti del Barocco*, Ausst.-Kat. Palazzo del Quirinale/Scuderie Papali 12.02.2004–02.05.2005, Mailand 2004, S. 195–207.

65 Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils"* (Beiträge zur Kunstgeschichte; 16), Berlin/New York 1981. Matsche ist auch methodisch zu folgen, wenn er in der Einleitung begründend schreibt, warum er „die Darlegung der Staatsauffassung und der Herrscherideologie ihres Auftraggebers eingebettet" in der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise beschreibt: „So dienen sie einerseits als Quellen und Dokumente in einer ideengeschichtlichen Untersuchung, andererseits aber erhellt sich aus diesem Zusammenhang ihre Ikonographie und oft auch ihre Formensprache." (Ebd., S. X).

66 Veronica Biermann, *Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden* (Studien zur Kunst; 24), Wien [u.a.] 2012.

67 Johannes Erichsen, *Princeps Armis Decoratus*. Zur Ikonographie Kurfürst Maximilians I., in: Hubert Glaser (Hrsg.), *Um Glauben und Reich* (Wittelsbach und Bayern; 2,1), Ausst.-Kat. München 1980, S. 196–224; Dieter Mertens, Maximilians gekrönte Dichter über Krieg und Frieden, in: Franz Josef Worstbrock (Hrsg.), *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus* (Mitteilung XIII der Kommission für Humanismusforschung), Weinheim 1986, S. 105–123; Georg Braungart, Mythos und Herrschaft: Maximilian I. als Hercules Germanicus, in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hrsg.), *Traditionswandel und Traditionsverhalten* (Fortuna vitrea; 5), Tübingen 1991, S. 77–95; Regina Toepfer, Mäzenatentum in Zeiten des Medienwechsels. Kaiser Maximilian als Widmungsadressat humanistischer Werke, in: Sieglinde Hartmann / Freimut Löser (Hrsg.), *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit* (Jahrbuch der Oswold von Wolkenstein-Gesellschaft; 17), Wiesbaden 2009, S. 79–92; Friedrich Polleroß, Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I. im Porträt, in: Eva Michel (Hrsg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, Ausst.-Kat. Wien Albertina, 14.09.2012–06.01.2013, Wien 2013, S. 101–115.

68 Thomas DaCosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolph II*, New York/London 1978; Eliška Fučíková et al. (Hrsg.), *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, Ausst.-Kat. Prag, 30.05.–07.09.1997, London 1997.

69 Klára Garas, Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1967, S. 39–80; Herbert Haupt, Kultur- und kunstgeschichtliche Nachrichten vom Wiener Hofe Erzherzog Leopold Wilhelms in den

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Friedrich Wilhelm, Friedrich I./III. und Friedrich II. sind von H. Börsch-Supan und G. Galland, S.-G. Gröschel, F. Windt, H.-J. Giersberg und G. Bartoschek im Kontext von Kunst und Herrschaft untersucht worden.[70] Allerdings wurde in diesen Arbeiten das Phänomen der Heroisierung nicht näher hinterfragt, sondern als gegebene Form der Glorifizierung und Herrscherpanegyrik eingeordnet. Speziell im Hinblick auf die Ausbildung und Wirksamkeit des 'Kunsthelden' ist auf Grundlage dieser Arbeiten den Mechanismen fürstlicher Repräsentation weiter nachzugehen, speziell dem Einsatz antiker Heldenfiguren und dem medial vermittelten symbolischen Effekt. Eine mögliche Pluralisierung und Konkurrenz von Heldenvorstellungen angesichts des Zeitalters der Glaubensspaltung und militärischen Konflikte ist ebenso zu berücksichtigen wie der Aspekt der Öffentlichkeit.[71]

Jahren 1646–1654, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 33, 1980, S. 346–355; Karl Schütz, Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, in: Klaus Bußmann / Heinz Schilling (Hrsg.), *1648 – Krieg und Frieden in Europa. 2. Kunst und Kultur*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück / Kunsthalle Dominikanerkirche, München 1998, S. 181–190.

70 Georg Galland, *Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau, der Brasilianer. Studie zur brandenburgischen und holländischen Kunstgeschichte*, Frankfurt am Main 1893; Helmut Börsch-Supan, *Die Kunst in Brandenburg-Preußen: Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier, dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser*, Berlin 1980; Hans-Joachim Giersberg, *Der Grosse Kurfürst: 1620-1688. Sammler, Bauherr, Mäzen*, Potsdam-Sanssouci 1988; Ders. (Hrsg.), *Friedrich II. und die Kunst*, Ausst.-Kat. Neues Palais Sanssouci, 19.07.–12.10.1986, Potsdam-Sanssouci 1986; Gerd Bartoschek, Die Malerei am Hof Friedrichs I., in: *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und (1670–1757). Zwei niederländische Matthäus Terwesten (1649–1711). Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes*, Ausst.-Kat. Schloß Charlottenburg 16.12.1995–18.02.1996, Berlin 1995, S. 28–34; Sepp-Gustav Gröschel, Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg: Apoll und Alexander. Zur Bronzestatue Andreas Schlüters, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 2, 2000, S. 91–102; Franziska Windt, Künstlerische Inszenierung von Größe. Friedrichs Selbstdarstellung im Neuen Palais, in: Michael Kaiser / Jürgen Luh (Hrsg.), *Friedrich und die historische Größe* (Friedrich300 – Colloquien; 3), Beiträge des dritten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300" vom 25./26. September 2009, http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/windt_inszenierung, 07.01.2016; Franziska Windt, Ahnen und Heroen. Friedrichs dynastische Strategie im Bild, in: Michael Kaiser / Jürgen Luh (Hrsg.), *Friedrich der Große und die Dynastie der Hohenzollern* (Friedrich300 – Colloquien; 5), Beiträge des fünften Colloquiums in der Reihe „Friedrich300" vom 30. September/1. Oktober 2011, http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-dynastie/windt_ahnen, 07.01.2016.

71 Da sich der ‚Kunstheld' zumeist aus dem Personal der Herrscher oder Hochadeligen rekrutiert, muss Öffentlichkeit hier auf höfische Öffentlichkeit beschränkt bleiben. Doch auch diese besitzt unterschiedliche Strukturmerkmale, wie Volker Bauer herausgearbeitet hat und mit Exklusivität statt Publizität, Singularität statt Periodizität, Okkasionalität statt Aktualität und Universalität der Mittel statt Universalität des Stoffes bezeichnet (vgl. Bauer 2003).

https://doi.org/10.5771/9783956503474-11, am 12.10.2024, 09:25:35
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb