7 HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Christina Posselt-Kuhli

Kunstheld versus Kriegsheld?

Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit

Ergon

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Christina Posselt-Kuhli

Kunstheld versus Kriegsheld?

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ronald G. Asch, Barbara Korte, Ralf von den Hoff

im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 7

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Christina Posselt-Kuhli

Kunstheld versus Kriegsheld?

Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung:
Jan van den Hoecke, *Allegorie auf Erzherzog Leopold Wilhelm als Patron der Künste*,
Öl auf Leinwand, um 1650, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_9682.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Thomas Breier, Ergon-Verlag GmbH

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-263-7
ISSN 2365-886X

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Inhalt

Danksagung 9

1. Einleitung: Der Herrscher als Kunstheld 11

1.1. Das barocke Bild des Herrschers und seine ästhetische Wirksamkeit 12

1.2. Der Herrscher als ‚Kunstheld' 15

1.3. Krieg – Held – Kunst: Die Heroisierung in der Darstellung 21

1.4. Der Held und die Tugend 23

1.5. Vorarbeiten und Forschungsstand 25

2. Der ‚Kunstheld' im Deutschland des 17. Jahrhunderts 29

2.1. Joachim von Sandrarts „Teutsche Academie" – Der Wert der Kunst 30

2.2. Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit: Ambivalenzen, Dualität und Hierarchien in der fürstlichen Repräsentation 34

2.2.1. Arte et Marte 40

2.2.2. Ikonographien von Krieg und Frieden im Kontext der Künste und die Bestimmung des Helden 47

2.2.3. Krieg und Kunst – Der Kampf um Bilder 54

2.3. Kunst und Geschichtsschreibung – Medien der Herrscherheroisierung 58

2.3.1. Das Goldene Zeitalter 62

2.3.2. Numismatik – Ein heroisierendes Geschichtsmedium 75

3. Semantiken und visuelle Repräsentationsformen – Der Effekt des Heroischen 79

3.1. Der Körper des Helden und seine Einkleidung 83

3.2. Max Emanuel von Bayern: Kunst statt Krieg? – Möglichkeiten der Heldenbilder 85

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

4. Probe aufs Exempel –
Ausgewählte Herrscher und ihr ‚Kunsthelden'-Profil 93

4.1. Auftakt: Maximilian I. 93

4.1.1. Translatio der Musen 95

4.1.2. Maximilian im Bild oder die Beziehung zur Kunst 100

4.2. Rudolf II. –
Allegorie der Künste und Ansprüche eines Türkensiegers 103

4.2.1. Der starke Musenkaiser 104

4.2.2. Allegorien der Künste am Prager Hof 107

4.2.3. Ästhetik als politische Tugend 113

4.3. Exkurs: Ein Kunstsammler mit Kalkül – kein ‚Kunstheld':
Maximilian I. von Bayern 115

4.4. Erzherzog Leopold Wilhelm 117

4.4.1. Der siegreiche Statthalter 118

4.4.2. Betonung christlicher Tugenden 121

4.5. Friedrich Wilhelm von Brandenburg – Der Große Kurfürst:
Beschützer der Künste und neuer Alexander 125

4.5.1. Die Majestät des Großen Kurfürsten –
Teutscher Mars oder Apoll? 128

4.5.2. Ein neuer Alexander –
Der Alabastersaal des Berliner Schlosses 130

5. Held und Götterähnlichkeit –
Ein dominanter Modus der Herrscherheroisierung 135

5.1. Apotheose: Der Herrscher als Held im Kreise der Götter 142

5.2. Die Wiener Hofbibliothek:
Der Held im sakral-profanen Raum zwischen
Herkules und Apoll 144

5.3. Krieg und Kunst – Dualität oder Abfolge? 155

5.4. Der Held im kaiserlichen Sonnenlicht 174

5.5. Apoll und Herkules –
Differenzierter Einsatz von heroischen Referenzfiguren 180

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

5.6. Die Gute Regierung ... 186
5.7. Minerva ... 192
5.7.1. Minerva als Figur der Herrscherheroisierung ... 194
5.7.2. Minerva erzieht den Fürsten ... 198
5.7.3. Minerva besiegt Mars: Jürgen Ovens, Friedrich III. von Holstein-Gottorf ... 204

6. Kunstheldenfigurationen im 18. Jahrhundert ... 211
6.1. Friedrich III./I. in Preußen – Kunstförderung im Kontext der Akademie ... 216
6.2. Inszenierung in dynastischer Repräsentation – Statuenpolitik als Gegenbild ... 226
6.3. Friedrich II. – Mars, Apoll und die Kostümfrage ... 231

7. Rückkoppelungseffekte – Selbstheroisierung der Kunst und des Künstlers ... 241
7.1. Kunst als Kampf ... 242
7.2. Alexander im Atelier des Apelles ... 245
7.3. Wie man zu den Sternen gelobt wird ... 249

8. Schlussbetrachtung ... 255

9. Abbildungsnachweise ... 259

10. Literaturverzeichnis ... 265
10.1. Quellen ... 265
10.2. Sekundärliteratur ... 267
10.2.1. Aufsätze ... 267
10.2.2. Monographien ... 289
10.2.3. Ausstellungskataloge ... 301

11. Namensregister ... 305

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist im Rahmen eines Teilprojektes während der ersten Förderphase des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne“ (2012–2016) in Freiburg im Breisgau verfasst worden. Sie wäre ohne die vielen anregenden Gespräche und gemeinsamen Veranstaltungen nicht in dieser Form entstanden. Deshalb sei an dieser Stelle dem gesamten Sonderforschungsbereich für die intensive und ertragreiche Zeit gedankt. Besonderen Dank möchte ich folgenden Personen aussprechen: Anna Schreurs-Morét hat mich immer unterstützt und engagiert begleitet. Ebenso habe ich von den zahlreichen Gesprächen mit und Ideen von Katharina Helm und Julia Fischer profitiert, außerdem von Christiane Hansen, Ulrike Zimmermann, Christiane Hadamitzky, Monika Mommertz und Jakob Willis. Hilfreiche Mitwirkung habe ich außerdem durch Nicoletta Merz, Chris Reding und Undine Remmes erfahren sowie von Magdalena Gybas bei der formalen Überarbeitung. Für die freundliche Mithilfe bei der Revision des Manuskripts durch Ronald G. Asch und Katharina Krause möchte ich mich ebenfalls bedanken.

Nicht zuletzt möchte ich meinem Mann, Milan Kuhli, für seine kluge und anregende Kritik und seine stete Unterstützung danken.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
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, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

2. Der ‚Kunstheld' im Deutschland des 17. Jahrhunderts

Galt im 16. Jahrhundert noch unangefochten der weltliche Fürst als Sinnbild der heroischen Tugend, tritt seit der Reformation auch der intellektuelle Heros als Konkurrenzfigur hinzu. Mit Blick auf die Kunst stellt sich dabei die Frage, ob diese zum integralen Bestandteil des Heroischen wird oder als Beiwerk der heroischen Inszenierung ein Heldenbild ergänzen und damit legitimieren kann. Um dem Phänomen des ‚Kunsthelden' im Deutschland des 17. Jahrhunderts ein Profil zu geben, nehmen die folgenden Darlegungen ihren Anfang in einem besonders aussagekräftigen Quellenbefund.

In Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (Nürnberg 1675, 1679, 1680) wird der Zusammenhang zwischen Kunstförderung (verstanden als heroische Qualität)[1] und heldenhafter Stilisierung (Heroisierung) von Herrschern an mehreren Stellen deutlich. Sandrart selbst verkörpert den Doppelcharakter von Künstler und ‚Kunstheld', da er sich aktiv als Maler sowie durch seine schriftstellerische Tätigkeit der Förderung einer neuen deutschen Kunst im europäischen Rahmen widmet. Sandrarts Werk ist zwar nach dem Dreißigjährigen Krieg entstanden, aber deutlich auf ihn bezogen. In ähnlicher Perspektive fokussiert auch die vorliegende Abhandlung den Untersuchungszeitraum der ‚Kunsthelden'-Thematik besonders nach 1648. Insbesondere der Westfälische Friede wird in den Verhältnissetzungen von Krieg und Frieden als Zäsur beurteilt, begründete er doch staatliche Souveränität, schlichtete den Konfessionsstreit und löste als Reichsgrundgesetz die Verfassungsfragen des Reiches zwischen Kaiser und Reichsständen.[2] Dennoch ist das Verhältnis von Krieg, Frieden und Künsten zu dominant im Herrschaftsdiskurs, um den Blick auf bedeutende Herrschermäzene des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts für diese Thematik auszugrenzen. Ebenso wie Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und Rudolf II. (1552–1612) deshalb am Anfang des Untersuchungszeitraums stehen, soll ein Ausblick ins 18. Jahrhundert die Beharrlichkeit bestimmter ikonographischer Muster ebenso wie ihre Modifikation aufzeigen – schließlich haben Mars und Apoll auch noch für Friedrich II. von Preußen (1712–1786) ihre inszenatorische Wirkung.

---

1 Siehe dazu Kap. 2.1.

2 Ausführlich Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie, politische Zäsur, kulturelles Umfeld, Rezeptionsgeschichte*, München 1998; Konrad Repgen, *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Studien und Quellen*, Paderborn [u.a.] 1998; Anton Schindling, Reichsinstitutionen und Friedenswahrung nach 1648, in: Ronald G. Asch et al. (Hrsg.), *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt* (Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision; 2), München 2001, S. 259–291.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

2.1. Joachim von Sandrarts „Teutsche Academie" – Der Wert der Kunst

Ein „heroisches Gemüte", wie es laut Sandrart den Kurfürsten von Brandenburg, Friedrich Wilhelm, auszeichnet, kann besonders empfänglich für Kunst und den Wert der Antike sein. Die Sammlung einer „unglaubliche[n] Menge neugefundener Antiquitäten von allerley Art und Materie/ absonderlich von sehr raren Medaglien"[3] ist das beste Zeugnis für die europaweite Begeisterung für diese Kunst, die für den Wert einer europäischen Kultur und Intellektualisierung ebenso geschätzt wurde wie als Ausdruck imperialer Tradition.[4] Die enge Verbindung von Tugend, Kunst und Herrschaft betont Sandrart auch anlässlich der Beschreibung der kurfürstlichen Kunstsammlung in Berlin. Der Schrift *Relations Historiques et curieuses de voyages en Allemagne, Angleterre, Hollande, Bohême, Suisse [...]* (1676/1695) des Kunst- und Antiquitätenhändlers Charles Patin folgend, heißt es in direkter Ansprache an den Fürsten, dass dieser

> unangesehen […] die Regirung und Conservation Ihrer Lande und Leute/ und darum viele hohe Sorgfalten obligen/ haben Sie doch nicht unterlassen/ Ihr heroisches Gemüte iezuweilen mit dieser tugendhafften Ergetzlichkeit zu erfreuen.[5]

Das Kunstsammeln kann darüber hinaus als eine gleichsam kulturell sublimierte Heldentat, als Bewahrung und Vermehrung von Kunst und Kultur, propagiert werden. Dies mag im Idealfall nach antikem Vorbild[6] sogar zur Verschonung vor

---

3 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von Thomas Kirchner et al., 2008–2012, im Folgenden TA, hier: TA 1679, II (Skulptur), S. 74, http://ta.sandrart.net/-text-965, 12.09.2014.

4 Noch Friedrich I. sollte die von Friedrich Wilhelm begründete Antikensammlung öffentlichkeitswirksam zur Selbstdarstellung nutzen: Der dreibändige *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, eine Auswahl der wichtigsten Antiken aus der Berliner Sammlung, verbindet vor allem durch die Titelkupfer Sammeln mit Herrscherrepräsentation „als eine Art Fürstenspiegel" (Sepp-Gustav Gröschel, Lorenz Beger. Thesaurus Brandenburgicus selectus III. Archäologie am Hofe Friedrichs III./I., in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 24, 1982, S. 227–245), die angesichts der Krönung des Kurfürsten zum König in Preußen eine besondere Bedeutung erhielt. Antiken Kaisern, Jupiter und Herkules gleich macht Friedrich aus Berlin ein neues Rom – so die kumulative Aussage der Kupfertitel der drei Bände. Vgl. dazu Ders., Herrscherpanegyrik in Lorenz Begers „Thesaurus Brandenburgicus selectus", in: *Antike und Barock* (Winckelmann-Gesellschaft. Vorträge und Aufsätze; 1), Stendal 1989, S. 37–61; Gröschel 2000 und Henning Wrede / Max Kunze, *300 Jahre „Thesaurus Brandenburgicus". Archäologie, Antikensammlung und antikiserende Residenzsausstattungen im Barock* (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike; 2), Akten des Internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee 30.09. –02.01.2000, München 2006.

5 TA 1679, II (Skulptur), S. 74, http://ta.sandrart.net/-text-965, 15.09.2014.

6 Sandrart zitiert hier Plutarch, der von der verhinderten Zerstörung von Rhodos durch den makedonischen Herrscher Demetrios I. Poliorketes aufgrund des Ruhmes des dort lebenden Künstlers Protogenes berichtet, TA 1675, II, Buch 1 (antike Künstler), S. 37, http://ta.sandrart.net/-text-238, 11.09.2015. Die Verschonung vor Zerstörung durch die Kunstliebe des Königs wird auch bei Plinius (*Nat. Hist.* XXXV, 105) und Aulus Gellius (*Noctes Atticae* XV, 31) beschrieben.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kriegshandlungen führen, wie es Sandrart der Begegnung von Kurfürst Philipp Wilhelm von der Pfalz und Erzherzog Leopold Wilhelm zuschreibt – nicht ohne den Wert seiner eigenen Kunst dabei herauszustellen.[7]

Angesichts dieser Konnexität von Kunst- und Herrscherlob verwundert es nicht, dass der Begriff des „Kunst-Helden" in der Titulierung herausragender Herrscher in ihrer Rolle als Mäzene Verwendung findet.[8] Die Widmungen der dreibändigen enzyklopädischen Kunstschrift der *Teutschen Academie* lesen sich als Würdigung und Huldigung des Großen Kurfürsten, Friedrich Wilhelms von Brandenburg, Kurfürst Maximilians I. von Bayern und Erzherzog Leopold Wilhelms.

Auch in den Kupferstichen operiert Sandrart mit einer an die Kunstförderung und die damit verbundenen Tugenden angelehnten Paneygrik. Der Zweite Titelkupfer der *Iconologia Deorum* etwa zeigt, wie die Fruchtbringende Gesellschaft auf den Parnass zieht (Abb. 1).[9]

In dem auf diesen Kupferstich rekurrierenden Textabschnitt (*Ehren-Preiß*, TA 1680) wird die Darstellung ausführlich beschrieben: Der Zug der Helden zum Thron rechts wird angeführt durch die drei Oberhäupter der Fruchtbringenden Gesellschaft (Ludwig von Anhalt-Köthen, Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar, August von Sachsen-Weißenfels) sowie die drei kurfürstlichen Mitglieder (Georg Wilhelm und Friedrich Wilhelm von Brandenburg sowie Johann Georg II. von Sachsen), es folgen die „Gesellschafter" in strenger Rangfolge von Herzögen, Markgrafen, Landgrafen, Pfalzgrafen, Fürsten, Grafen und Freiherren, dann Adelige und Gelehrte.[10] Dabei erscheint die von Merkur angeführte Gesellschaft „mit

---

7 „Als der Pfalzgraf den Erzherzog in diß Gemälde [der Archimedes von Sandrart, CPK] also verliebet spürte/ praesentierte Er Ihm solches/ und bate zugleich/ daß die Armee, zu Verschonung seines Landes/ aus seinem Gebiete abgeführet werden möchte; welches Er auch erbetten." (TA 1675, Lebenslauf, S. 17, http://ta.sandrart.net/-text-635, 15.09.2014.

8 TA 1675, Widmung, http://ta.sandrart.net/-text-4, 13.10.2016; TA 1675, Lebenslauf, S. 17, http://ta.sandrart.net/-text-635, 16.10.2016; TA 1679, Widmung [II], http://ta.sandrart.net/-text-647, 16.10.2016 sowie TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preiß [X], http://ta.sandrart.net/-text-1322, 16.10.2016.

9 Vgl. dazu auch den Aufsatz der Autorin: Der ‚Kunstheld' – Eine semantische Spurensuche in Panegyriken des 17. Jahrhunderts, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 35, 2014, S. 41–67 sowie Anna Schreurs, Apoll und der Zodiacus: Die Fruchtbringende Gesellschaft zieht auf den Parnass. Anmerkungen zum Frontispiz von Sandrarts Iconologia Deorum, in: Kathrin Schade et al. (Hrsg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, Akten der Tagung zu Ehren von Henning Wrede an der Humboldt-Universität Berlin Februar 2005, Münster 2007, S. 151–158 sowie Dies., Vom Gerangel im Künstlerhimmel. Die „Apotheose Joachim von Sandrarts" (Federzeichnung von 1682), in: Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling (Hrsg.), *Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte*, Würzburg 2016, S. 119–144.
Bei der *Iconologia deorum* handelt es sich um eine mit neuen Illustrationen versehene Übersetzung von Vincenzo Cartaris *Imagini de i Dei de gli antichi*.

10 Vgl. TA 1680, Iconologia Deorum, Eigene Benamung der Mitglieder des Palmenordens [I], http://ta.sandrart.net/-text-1307 und TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preiß [XI], http://ta.sandrart.net/-text-1323, 15.09.2014.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie*, Zweiter Titelkupfer seiner *Iconologia Deorum*, Nürnberg 1680.

alt-Römischer Helden-Rüstung gewaffnet/ und hielte jeder einen Palmen-Zweig".[11] Von Thalia wird Herzog August von Sachsen-Weißenfels in Übereinstimmung mit dem Wortlaut der Widmungen der *Teutschen Academie* als „Kunst-Held" tituliert, der von Apollo mit seinen „Gunst-stralen" beleuchtet werde.[12] Der Titelkupfer setzt damit visuell die Formeln zeitgenössischer Herrscherpanegyrik ein, die semantisch in der Erklärung nochmals aufgerufen werden. Göttergleiche Inszenierung bzw. Einkleidung der Figuren, Platzierung der Szene auf dem Parnass und die Symbolik des Glanzes durch Aureolen lassen sich hier als klare Heroisierungszeichen verstehen. Im Text sind es Diskurse der Fruchtbringenden Gesellschaft, der größten deutschen Sprachgesellschaft, die sich in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges gegen den Niedergang der deutschen Kultur durch die Pflege und Kodifizierung der deutschen Sprache („deutsche Heldensprache") und der damit verbundenen Verbesserung der Sitten hervortat.[13] Aus dem hehren

11 TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preiß [IX], http://ta.sandrart.net/-text-1321, 15.09.2014.

12 TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preiß [X], http://ta.sandrart.net/-text-1322, 15.09.2014.

13 Vgl. dazu Christoph Stoll, *Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft, Aufrichtige Gesellschaft von der Tannen, Deutschgesinnte Genossenschaft, Hirten-*

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ziel einer überkonfessionellen und standesübergreifenden Gesellschaft blieb schließlich die Funktion einer „adelig-höfische[n] Sozialisationsinstanz“[14] übrig, die Nähe zur Herrscherheroisierung ist daher bei den Mitgliedern in vielen Schriften und Selbstzeugnissen nachvollziehbar. Auch Sandrart, selbst Mitglied der Sprachgesellschaft seit 1676, überträgt die irenischen und konfessionsübergreifenden Ziele der Fruchtbringer auf die Kunst, deren Niedergang er wortreich beklagt und als dessen scheinbares Gegenbild er den ‚Kunst-Helden' definiert.

Sandrarts Beschreibungen der Kunstkammern und der mäzenatischen Förderung, die die Herrscher den Künstlern angedeihen lassen, zeugen vom Bewusstsein, dass Kunst(förderung) ihre Helden braucht. Die Rolle der „Kunstliebenden“ wird dabei eng mit dem Bild der darniederliegenden Kunst verknüpft. Ihre Renaissance nach dem Dreißigjährigen Krieg lässt sich in ihrer Lichtmetaphorik mit der Bildsprache der Herrscher in Bezug setzen. Der strahlende Apoll, der Friedensbringer, der Bezugspunkt Antike und eben der Kunstförderer bilden ein komplexes ästhetisches, historisches und politisches Phänomen. Auch die Qualität, Frieden und Ordnung zu stiften und zu bewahren, wird als Parallele von Herrschaft und Kunst zu einer zentralen Argumentation für die Bedeutung der Kunstförderung als Herrschaftsaufgabe: „Ohne Weißheit und Kunstforschung“ – die Sandrart zudem als „zu einem wol-geordneten Wandel und tugendlichem Leben erbaulich“ erklärt – „wäre die Erde ein Wald voll wilder unvernünftiger Thiere“.[15]

Wenn, wie vielfach dargelegt, staatlich-herrschaftliche Legitimation über künstlerische Repräsentation funktioniert,[16] dann kann diese anerkannte Konstellation auch den Herrscher zum ‚Kunsthelden' machen, indem dieser Aspekt von Herrschaft symbolisch-anschaulich offengelegt wird. Zugleich bringt diese Konstellation die Intentionen der Heroisierung von Seiten der Herrscher und Künstler zu-

---

und Blumenorden an der Pegnitz, *Elbschwanenorden*, München 1973 sowie grundlegend Heinz Engels, *Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts* (Beiträge zur deutschen Philologie; 54), Gießen 1983.
Dass mit Kunst dasselbe Ziel der Sittenverbesserung erreicht werden kann, tradierte sich bis ins 18. Jahrhundert und lässt sich auch in anderen Ländern nachweisen, etwa in England, wo Jonathan Richardson Kenntnisse an Kunstkenntnis bzw. -besitz knüpft (und somit an eine exklusive Gesellschaft), allerdings „a more direct way to provide instruction in art [that] would improve not only the moral welfare of the ‚common people' but also the arts and manufactures of the country“ (Kim Sloan, *A Noble Art. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600–1800*, London 2000, S. 103).

14 Andreas Herz, Der edle Palmenbaum und die kritische Mühle. Die Fruchtbringende Gesellschaft als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit, in: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 2, 2009, S. 152–191, hier S. 166, vgl. Arndt Schreiber, *Adeliger Habitus und konfessionelle Identität. Die protestantischen Herren und Ritter in den österreichischen Erblanden nach 1620* (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung; Ergänzungsband 58), Wien [u.a.] 2013, S. 146.

15 TA 1675, Lebenslauf, S. 3, http://ta.sandrart.net/-text-621, 23.09.2015.

16 Vgl. dazu auch Bernd Wagner, *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik* (Texte zur Kulturpolitik; 24), Essen 2009, S. 150.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

sammen: Die politische Mythisierung und Sakralisierung des Herrschers im Heldenbild dient der herrschaftlichen Legitimation und Stabilisierung, das Ideal des *ex utroque Caesar* wird vom Künstler angemahnt oder herausgestellt und zugleich in idealer Form dem Selbstbild des Herrschers überantwortet. Held und Heldenmacher profitieren beide von der Heroisierung als 'Kunstheld', da in dieser Figuration beide Perspektiven, Ansprüche und Absichten vermittelt werden können.

2.2. Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit: Ambivalenzen, Dualität und Hierarchien in der fürstlichen Repräsentation

Wie für andere Heldenbilder des Barock gilt auch für den ‚Kunsthelden', dass er eine additiv-kombinatorische Figur ist, das heißt Elemente unterschiedlicher Bereiche in sich vereint. Zugleich ist er nur eine Figuration unter vielen, anhand derer jedoch die heroischen Möglichkeiten des Herrschers im 17. Jahrhundert ausgelotet werden können. Speziell die Frage nach der traditionellen Heldenrolle des Herrschers kann hierzu Aufschluss geben: Wie definiert sich der Kriegsheld und welche Anschlussfähigkeit hat er zu anderen Herrscherrollen?

Kampfgeist und möglichst siegreiche Kriegsführung im Falle der Bedrohung von Recht und Ordnung oder der Integrität des Territoriums waren die Grunddispositionen des Herrschers, die er für seine Heroisierung nutzen konnte. Militärisches Auftreten bzw. Kompetenz waren zweifellos wichtige Faktoren der Herrschaftssicherung, aber herrscherliche Legitimität konnte auch über andere Qualitäten propagiert bzw. je nach historischen Ereignissen angepasst werden.[17] Frieden und Recht werden im Laufe der Frühen Neuzeit wichtiger, auch wenn der Kriegsherr meist noch glaubwürdig von den Herrschern verkörpert werden kann. Aus dem Widmungsgedicht des ersten Gesamtverzeichnisses der Hofbibliothek 1663 von Matthäus Mauchter, *Inschrift bei neuer Ordnung der kaiserlichen Bibliothek,* spricht die Koexistenz von Krieg und Frieden sowie die Gelegenheit zur Ausbildung von Recht und Gemeinwohl, wobei dies im Sinne einer Hierarchisierung ausgehandelt wird. Der Kaiser (Leopold I.) wird als Erneuerer der Wissenschaft gepriesen:

---

[17] Zum zeitgenössischen Rahmen der Kriegsbegründungen siehe Anuschka Tischer, Mars oder Jupiter? Konkurrierende Legitimierungsstrategien im Kriegsfall, in: Kampmann et al. 2008, S. 196–211, besonders S. 198–205; Heinhard Steiger, Ius bändigt Mars. Das klassische Völkerrecht und seine Wissenschaft als frühneuzeitliche Kulturerscheinung, in: Asch et al. 2001, S. 59–85; Bernd Klesmann, *Bellum solemne. Formen und Funktionen europäischer Kriegserklärungen des 17. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte; 216), Mainz 2007; Norbert Brieskorn / Markus Riedenauer (Hrsg.), *Suche nach Frieden: Politische Ethik in der Frühen Neuzeit I* (Theologie und Frieden; 19), Stuttgart 2000.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Seit uns der Friede geschenkt ist, hast du, o Kaiser, aufgehört mit Waffen zu siegen / Bessere Siege kannst du jetzt erringen, kraft des in den Büchern niedergelegten Rechtes.[18]

Der für Land und Leute nicht selten als ruinös erlebte Krieg, insbesondere der Dreißigjährige Krieg, wird zwar im Sinne einer potentiellen militärischen Schlagkraft des Fürsten weiterhin als Ausweis von dessen Macht als akzeptabel angesehen. Doch dürfen sich seine Ambitionen nicht im Kriegerischen erschöpfen. Vielmehr muss die Förderung des innerstaatlichen Wohlstandes folgen, der zugleich gegen Feinde abgesichert werden muss – militärisches Auftreten ist mithin kein Widerspruch im *self-fashioning* des ‚Kunsthelden'.[19] Auch die Sprachgesellschaften, die mit der Verbesserung der Sitten und Kultur ihr Heilmittel der patriotischen Sprachreinheit propagierten, taten dies mit kriegerischem Vokabular und in Bezug auf den Krieg, wobei in den „poetischen Beiträgen zu Krieg und Frieden […] der heroische Wesenszug deutlich hervor[tritt]"[20] und die deutsche Heldensprache im Rekurs auf die deutsche Tapferkeit beschworen wird.[21]

Georg Philipp Harsdörffer etwa lässt das Friedensgelübde der Musen, das er als Spielrede in seine *Frauenzimmer Gesprächsspiele* (1641) einfügt, mit dem Vokabular und lautmalerischen Klang von Krieg und Zerstörung beginnen, um mit dem Frieden als Gegenbild die zukünftig wieder tätigen Musen zu kontrastieren.[22] Die Bedingung für das Gedeihen der Künste wird mit dem Gelübde zur Heroisierung des Friedensfürsten verbunden, was im Gespräch selbst durch den *Aufzug / zu un-*

---

18 Mark Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs; 107), Wien [u.a] 2012, S. 287 (ohne Quellenangabe).

19 Selbst in Utopien des 17. Jahrhunderts wie Andreaes *Christianopolis* (1619) oder Bacons *Nova Atlantis* (1627) fehlen militärische Übungen und kriegerische Ausbildung sowie taktische Kriege nicht im Leben der utopischen Völker, vgl. Siegfried Wollgast, Krieg und Frieden im utopischen Denken des 17. Jahrhunderts in Deutschland, in: Garber et al. 2001, S. 201–245, hier S. 204. Zur Dualität von Krieg und Kunst in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts vgl. Nicola Kaminski, *Ex bello ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey"* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 205), Heidelberg 2004.

20 Ferdinand van Ingen, Sprachpatriotismus im Europa des Dreißigjährigen Krieges, in: Garber et al. 2001, S. 943–956, hier S. 949.

21 Das Thema Krieg und Frieden hat Hedwig Bramenkamp als Spezialuntersuchungsgebiet an Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächsspiele* (1641) herangetragen und den Anteil der Kunst an Friedensfesten durch Dichtung, Theater, Feuerwerk, Schauessen und Umzüge näher untersucht: Hedwig Bramenkamp, *Krieg und Frieden in Harsdörffers „Frauenzimmer Gesprächsspielen" und bei den Nürnberger Friedensfeiern 1649 und 1650* (Sprach- und Literaturwissenschaften; 31), München 2009.

22 Ebd. S. 146–148, S. 204–233. Zur Ikonographie der Friedens(wunsch)medaillen ab 1627 vgl. Gerd Dethlefs, Die Anfänge der Ereignismedaille. Zur Ikonographie von Krieg und Frieden im Medaillenschaffen, in: *Medaillenkunst in Deutschland von der Renaissance bis zur Gegenwart. Themen, Projekte, Forschungsergebnisse*, Vorträge zum Kolloquium im Schloßmuseum Gotha 1996 (Die Kunstmedaille in Deutschland; 6), Dresden 1997, S. 19–38, besonders S. 34–35.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

terthänigster Ehrbezeugung der friedfertigen hohen Häubter von dem Frieden eingelöst wird,[23] in Bezug auf die kriegerische Wirklichkeit jedoch noch Vision ist.

Die Dominanz des inneren Friedensgebots wurde im Mittel der Sozialdisziplinierung dem Gebot der Staatsräson unterworfen. So waren nach 1648 moralische Diskurse über Krieg und Frieden und das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit weniger bestimmend, auch wenn sie als Legitimation im ‚öffentlichen' Diskurs weiterhin bedient werden mussten, um das „Eigeninteresse des Staates"[24] nicht allzu offen zu proklamieren.

Die intrinsische Dualität von Krieg und Frieden bietet dem Fürsten mehrere Handlungsfelder der heroischen Bewährung, die je nach aktueller politischer Lage unterschiedlich betont werden. Doch ist hier zu unterscheiden, ob die Konturierung des Herrschers als ‚Kunstheld' abbildend, prospektiv oder retrospektiv gemeint ist – welche Intentionen also mit einem solchen Herrscherbild verfolgt werden. Die affirmative Glorifizierung ist deshalb nicht der einzige Modus, auch ein Aufruf oder eine Besinnung auf alte Werte kann die Personalfiguration ‚Kunstheld' ausdrücken. Ähnliche Mechanismen lassen sich bei der Gattung der Fürstenspiegel feststellen: auch hier werden Tugend, Gemeinwohl und Magnifizenz zum Richtwert der herrscherlichen Handlung gepriesen, ihre Einübung durch und Berufung auf *exempla* veranschaulicht. Selbst zur Vorbildfigur geworden, soll der Herrscher diesen entsprechend handeln, wodurch er in die Reihe der auf Distanz entrückten Vorbild- und Identifikationsfiguren aufgenommen wird.[25]

Der Vorzug des Friedens wird dem Fürsten auch in den Fürstenspiegeln und damit in seiner Erziehung nahegelegt. Friede wird darin als Norm vermittelt, Krieg darf nur als gerechter und zum Schutz des Gemeinwohls geführter Krieg vom Herrscher betrieben werden. Der einflussreiche Staatstheoretiker Diego de

---

23 Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächsspiele* VIII, 484, vgl. Bramenkamp 2009, S. 206.

24 Jörg Engelbrecht, Staat, Recht und Konfession. Krieg und Frieden im Rechtsdenken des Reiches, in: Horst Lademacher / Simon Groenveld (Hrsg.), *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, Münster [u.a.] 1998, S. 113–128, hier S. 128.

25 Rainer A. Müller, Die deutschen Fürstenspiegel des 17. Jahrhunderts. Regierungslehre und politische Pädagogik, in: *Historische Zeitschrift* 240, 1985, S. 571–597, besonders S. 574; zur Gattung Fürstenspiegel vgl. auch Singer 1981 und Heinz Duchhardt, *Politische Testamente und andere Quellen zum Fürstenethos der Frühen Neuzeit* (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit; 18), Darmstadt 1987. Wolfgang Biesterfeld bezieht auch die Gattung der narrativen Fürstenspiegel in seine Studie mit ein, nicht ohne darauf zu verweisen, dass sich die Prinzipien des Fürstenspiegels gattungsunabhängig in unterschiedlichen Textsorten finden: Wolfgang Biesterfeld, *Der Fürstenspiegel als Roman. Narrative Texte zur Ethik und Pragmatik von Herrschaft im 18. Jahrhundert*, Baltmannsweiler 2014.
Gunnar Seelentag hat für die Formulierung von Erwartungen an den antiken Herrscher die treffende Bezeichnung „affirmatives Fordern" gefunden und damit auch gegen eine vermeintliche Instrumentalisierung bildlicher wie literarischer Panegyrik (im modernen Sinne der Propaganda) argumentiert: Gunnar Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat* (Hermes; 91), Stuttgart 2004, S. 30. Diese Feststellung lässt sich auch für die barocke Panegyrik anwenden, was ihr zugleich mehr eigenständiges Potential einräumt.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Saavedra Fajardo etwa fordert in Friedenszeiten für die Verfasstheit des Staates und der guten und gerechten Regierung des Fürsten zudem ein ausgeglichenes Verhältnis von Wissenschaft, Religion, Kunst und Militär, denn es sind

> necesarias las sciencias para deshacer los errores de los sectarios introducidos donde reina la ignorancia, para administrar la justicia y para conservar y aumentar las artes, y principalmente las militares.[26]

Daraus folgt:

> Al príncipe buen gobernador tocará el cuidado deste remedio, procurando disponer la educación de la juventud con tal juicio, que el número de letrados, soldados, artistas y de otros oficios sea proporcionado al cuerpo de su estado.[27]

Diese und weitere schriftliche Quellen dienen nicht nur der Rekonstruktion historischer Wirklichkeit, sondern verweisen auch auf den Horizont des zeitgenössischen Betrachters. Dieser wurde durch Wertvorstellungen, Umgangsweisen und Beurteilungskriterien fürstlicher und staatstheoretischer Maximen geprägt, die nicht zuletzt in der Topik und Panegyrik ihren Ausdruck fanden.[28]

Ähnlich wie dieses Aufgabenfeld des friedliebenden Fürsten durch Handlungsmaximen eines institutionell geordneten Staates gekennzeichnet ist, funktionieren auch Friedensbilder der Frühen Neuzeit „nur unter Rekurs auf Attribute […], die dem Frieden zugeordnet werden" und den „Relationsbegriff" Frieden ausgestalten.[29] Kunst und Wissenschaft, Ordnung und Gerechtigkeit sind die vordringlichen dieser auszuformenden Werte, die Frieden ermöglichen, ihn sichern und auf seine positive Wirklichkeit verweisen.

---

26 Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano. Representada en cien empresas*, Monaco 1640, hrsg. und komm. von Vicente García de Diego, Madrid 1955–1958, Bd. III, S. 164. In zeitgenössischer deutscher Übersetzung: „Denen aber seindt die wissenschaften nützlich/ ja hoch nöhtwendig/ die ketzerische ihrtumben zu widerlegen/ welche leicht uberhandt nehmen/ da die unwissenheit im schwang gehet/ die gerechtigkeit zu verwalten/ die handtwercke zu erhalten und vermehren/ vornemblich aber das Kriegswesen" (*Ein Abriss Eines Christlich-Politischen Printzens/ In CI. Sinnbildern und mercklichen Symbolischen Sprüchen/ gestelt von A. Didaco Saavedra Faxardo*, Amsterdam 1655, Symbolum LXVI, S. 641).

27 De Saavedra Fajardo 1958, S. 165: „Einem guten Fürsten und Regenten/ gehöret in solchem ein ansehen zu thun/ und ihm wirdt zustehen/ als von erziehung der jugend zu irdnen und befehlen/ daß die zahl der gelehrten/ Soldaten/ Handtwercks Leut/ und anderen künsten mehr/ dem Leib seines Landes/ nach der gebührliche außtheilung wol anliege" (*Abriss Eines Christlich-Politischen Printzens* 1655, Symbolum LXVI, S. 642).
Der tugendhafte Fürst gelangt durch diese politische Haltung ruhmvoll zu den Sternen wie es ihm der Weg, geleitet von Herkules, auf dem Titelkupfer der *Idea principis christiano-politici* in der Ausgabe Brüssel 1649 vorgibt.

28 Zu diesem rezeptionsästhetischen Ansatz: Sebastian Schütze, Zur Rekonstruktion historischer Wahrnehmung in den Kulturwissenschaften, in: Sebastian Schütze (Hrsg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005, S. 7–14, hier S. 10.

29 Thomas Kater, Über Gewalt und Frieden: Bilder des Politischen, in: Benjamin Ziemann (Hrsg.), *Perspektiven der Historischen Friedensforschung* (Frieden und Krieg. Beiträge zur Historischen Friedensforschung; 1), Essen 2002, S. 57–76, hier S. 75.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn das Image des Feld- bzw. Kriegsherrn nicht (mehr) uneingeschränkt als Ideal gelten kann, bedeutet dies jedoch auch, dass Größe und Heldentum dem Herrscher nicht mehr automatisch zugeschrieben werden, sondern dass er sich diese erwerben muss. Insbesondere der technische Fortschritt der Feuerwaffen und Kanonen sowie die Erfahrungen des Dreißigjährigen Krieges „prompted the suggestion of alternatives to heroism as the main identifying mark of the aristocrat".[30] Dennoch konnte es dazu kommen, dass der heroische Gestus des Monarchen bloßes *decorum* erfüllen muss und damit zur „Tugendattitüde mit einem strukturellen Glaubwürdigkeitsdefizit"[31] wurde.

Trotzdem konnte der heroische Gestus enorm effektiv genutzt werden. Außerdem wurde die Glaubwürdigkeit des Herrschers zwar in Einzelfällen in Bezug auf seine kriegerischen Fähigkeiten problematisch. Wurden jedoch auch andere Qualitäten für das Heldentum akzeptiert, konnte diese Krise leichter abgewendet werden.[32]

Dass eine heroische Tat nicht oder nicht ausschließlich kriegerisch sein muss, um dem umkämpften Magnifizenzdiskurs zu genügen, vermittelt auch die zeitgenössische Literatur. Der humanistische Dichter und Theologe Caspar Barlaeus betont in seiner Biographie über Johann Moritz von Nassau-Siegen (*Brasilianische Geschichte* …, Kleve 1659/*Rerum per Octennium in Brasilia* …, Kleve 1660):

> Tapfere und großmütige Kriegshelden und hohe fürstliche Personen erwiesen auch mitten im Kriege nicht allein durch treffliche und ritterliche Taten ihre Ehre und ihren Ruhm, sondern suchten auch eine rühmliche Erlustigung ihres Gemütes mit der Aufführung herrlicher Gebäude und ließen damit ihre Magnifizenz sehen.[33]

Ganz ähnlich formuliert es Sandrart, wenn er anlässlich der Beschreibung der Kunstkammer Friedrich Wilhelms von Brandenburg diesen lobt, weil er „sein heroisches Gemüte iezuweilen mit dieser tugendhafften Ergetzlichkeit zu erfreuen"[34] trachtete.

---

30 Theodore K. Rabb, Artists and Warfare: A Study of Changing Values in Seventeenth-Century Europe, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series 75, 1985, S. 79–106, hier S. 80.

31 Ronald G. Asch, Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660, in: *Historische Zeitschrift*, Beiheft 62, 2014, S. 199–216, hier S. 200.

32 Asch argumentiert hier, dass es somit andere Heldenrollen geben kann, die dem Adeligen oder Heerführer offenstehen (ebd., S. 203) – insbesondere Charles I. pflegte ein aristokratisch-irenisches Selbstbild in den Porträts von van Dyck; doch ist andererseits eine Anpassung der Adeligen und Fürsten an das königliche Heldenbild zu beobachten sowie eine Akzeptanz von Grenzen gegenüber dem Herrscher.

33 Gerhard Brunn, Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679) in der Geschichtsschreibung, in: Gerhard Brunn / Cornelius Neutsch (Hrsg.), *Sein Feld war die Welt. Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679). Von Siegen über die Niederlande und Brasilien nach Brandenburg* (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas; 14), Münster 2008, S. 11–48, hier S. 23.

34 TA 1679, II (Skulptur), S. 74, http://ta.sandrart.net/-text-965, 05.01.2016.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dennoch ist auch der Krieg als wichtige Leitkategorie für die Definition des Heroischen Bestandteil des ‚Kunsthelden'-Profils.[35] Dabei kann er als Gegenbild zum friedliebenden Herrscher inszeniert werden und damit als Gegenpol zu den Künsten.[36] In dieser Konstellation tritt Mars als Antagonist des glorifizierten Herrschers auf. Christian Queintz adressiert 1638 eine entsprechende Klage an Ludwig Fürst zu Anhalt, in der Mars gegen die Musen kämpfend die Barbarei des Krieges personifiziert:

> Waß wütstu Barbarey? waß thustu doch beginnen/ Du mehr als Furien? ist das dein stetig sinnen?/ Das wilst, das Musenvolck, der Charitinnen Schaar/ Aus unserm Vaterland verjagen ganz undt gar?/ Umbsonst! umbsonst! o wust, vergebens ist das wüten!/ Unndt du Tyrannen Zucht du Branherr der Schythen/ O Marß! was meinestu indem durch dich manch Held/ Der Deutschen fellet hin, veröden wilst die welt?/ Ach weit gefehlt: allein, der andern Ich geschweige/ Den Kayser=Churfürst=Stam des Hauses Anhalt Zeige/ Nur izt Fürst Ludewig mit seinem Herren Sohn!/ Im Sohn ein Heldenblutt, beym Vater Phoebi Thron./ Gewiß die Musen han Ihr Eigenthumb undt wohnung/ Allhier, die Tugend auch der Ewigkeit belohnung/ In deutscher Sprach erwart. Darumb o Barbarey/ Undt Marß bekenne das noch diß in Anhalt sey.[37]

Auch auf dem Titelblatt zu Charles-Alphonse Dufresnoys Traktat *Kurzter Begriff der Theoretischen Mahler-Kunst* (1699) wird Mars als Gegenbild eingesetzt (Abb. 2). Die von Samuel Theodor Gericke gestochene Radierung zeigt die Malerei bzw.

---

35 Zum Verhältnis von Kunst und Krieg vgl. den Sammelband von Jutta Nowosadtko et al. (Hrsg.), *Mars und die Musen* (Herrschaft und soziale Systeme in der frühen Neuzeit; 5), Berlin/Münster 2008.

36 Dies wird etwa in Adaption allegorischer Darstellungen wie Rubens *Folgen des Krieges* 1637/38, *Krieg und Frieden* 1629/1630 oder Sandrarts Allegorie *Minerva und Saturn beschützen die Künste* 1644 vermittelt. Zu Rubens vgl. in diesem Kontext Ulrich Heinen, Mars und Venus. Die Dialektik von Krieg und Frieden in Rubens' Kriegsdiplomatie, in: Birgit Emich / Gabriela Signori (Hrsg.), *Kriegs/Bilder in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Zeitschrift für historische Forschung; Beiheft 42), Berlin 2009, S. 237–275; zu Sandrart: Anna Schreurs, Der „teutsche Apelles" malt die Götter Minerva und Saturn. Joachim von Sandrarts ikonographische Spielereien, in: Sybille Ebert-Schifferer / Cecilia Mazzetti di Pietralata (Hrsg.), *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland.* Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana Rom, 03.04–04.04.2006 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; 25), München 2009, S. 51–67.
Trotz der vielfältigen Allegorien um den Topos der schlafenden Künste und ihrem Erwachen durch den Frieden lässt sich nicht pauschal ein Niedergang der Künste im Dreißigjährigen Krieg konstatieren, zumal die damals generell unsesshaften Künstler durch Reisen und Wegzug auf Gefährdungen und ausbleibende Aufträge reagieren konnten. Erstaunlicherweise tauchen auch Kriegsgräuel in zeitgenössischen Darstellungen meist nur in allegorischer Form oder theaterhaft distanziert wie im dokumentarischen *Theatrum Europaeum* auf. Vgl. dazu Peter Märker, Pictura schläft. Der Dreißigjährige Krieg als Bedeutung und als Gegenstand, in: Holger Th. Gräf / Helga Meise (Hrsg.), *Valentin Wagner (um 1610–1655). Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg*, Aufsätze und Werkkatalog zur Ausstellung Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 13.02. –20.04.2003, S. 39–50.

37 Gottlieb Krause, *Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein. Briefe, Devisen und anderwietige Schriftstücke. Urkundlicher Beitrag zur Geschichte der deutschen Sprachgesellschaften im 17. Jahrhundert*, (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855), Hildesheim 1973, S. 244 Nr. 1.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

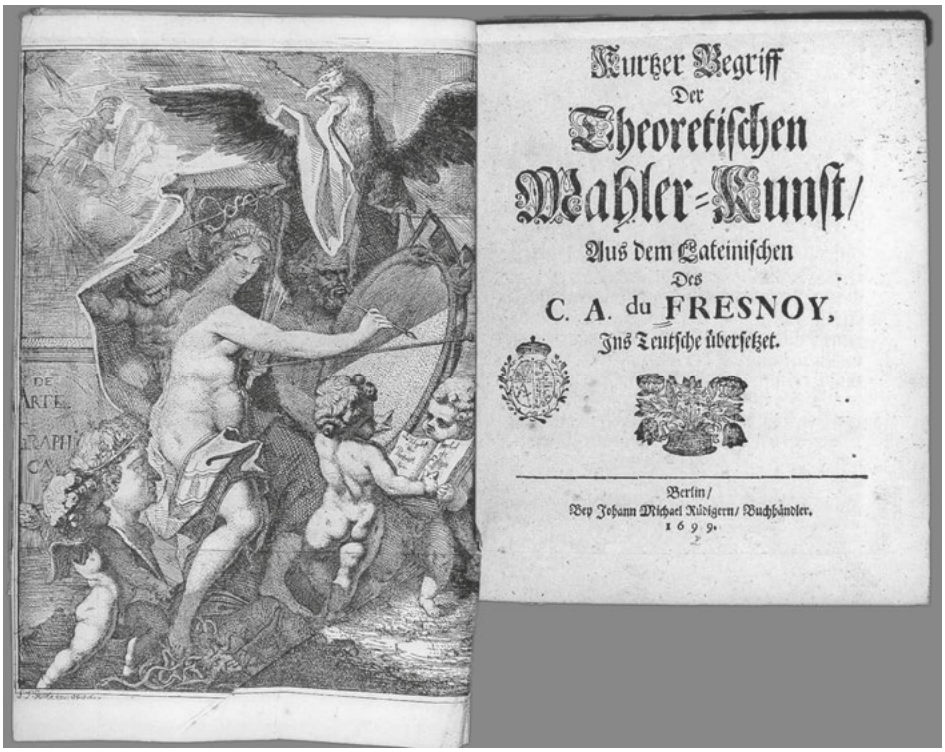

Abb. 2: Charles-Alphonse Dufresnoy, Titelblatt *Kurtzer Begriff der Theoretischen Mahler-Kunst*, Berlin 1699.

die Kunst der Nachahmung, die von einem Adler mit preußischer Krone, Caducaeus und Zepter im Schnabel umfangen wird, der schützend ein Tuch um sie breitet. Während sie ihre Zeichnung auf die Leinwand bringt, zertritt die Malerei das Medusenhaupt zu ihren Füßen. Chronos, der ebenfalls unter dem Tuch Schutz gefunden hat, erscheint hier als Garant für den Ewigkeitswert der Kunst, worauf auch die antike Porträtbüste verweist. Dem Schutzmotiv ist oben links der angreifende Mars entgegengesetzt – nur in Friedenszeiten können die Künste gedeihen, so ließe sich sein abgewehrtes Auftreten sentenzhaft zusammenfassen. Da das in Berlin erschienene Werk Dufresnoys dem kurbrandenburgischen Oberstallmeister und Geheimen Rates Johann Kasimir Kolb von Wartenberg gewidmet ist, dürften Adler und Krone auf den Brandenburgischen Kurfürsten Friedrich III. verweisen, dem damit die Rolle des beschützenden Friedensfürsten zufällt.

2.2.1. Arte et Marte

Eine dominante Spielart der Verbindung von Kunst und Krieg, die für die Konzeptionalisierung des Heroischen und der Heroisierung bedeutsam ist, ist daher die emblematische Gegenüberstellung von *Arte et Marte*. Auch die Kriegskunst – neben

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

dem militärischen Handwerk selbst bezeichnet dieser Terminus auch die künstlerische Gestaltung von Kriegs- und Waffenhandbüchern – vereint selbst die Elemente von Krieg und Kunst, wenn auch eindeutig aufgeteilt in Gegenstand und Darstellung.[38] Auch die Selbstdarstellung des Herrschers als Architekt ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen – als Künstler mit Zirkel, der nach Burioni im übertragenen Sinne als Waffe zu verstehen ist, erscheint der Souverän mit den zu Insignien von Macht und Gewalt gewordenen Arbeitsinstrumenten.[39]

Ebenso ist das Feuerwerk eine künstlerische Form, die auf militärische Abläufe und Instrumente rekurriert, dabei aber den Krieg durch friedliche Mittel besiegt.[40] Die häufig zu Friedensfeiern komponierten und aufgeführten Feuerwerke in Form des allegorischen Kampfes um Krieg und Frieden wurden auch in Zeichnungen und Kupferstichen dokumentiert und konnten zu begehrten Sammelobjekten werden. So berichtet Adam Olearius von dem Feuerwerk 1631 (1630) anlässlich der Hochzeit von Maria Elisabeth von Sachsen mit Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf in Dresden, das Heinrich von Einsiedel

> übermasse künstlich gerissen/ so itzo in der Gottorfischen Kunst=Cammer zu befinden/ und wird Kunsthalber von Vornehmen der Kunst wol-erfahrnen Meisteren mit Verwunderung angesehen[41].

Insbesondere die Feiern des Westfälischen Friedens zeitigten eine Fülle von Feuerwerken und ihrer Beschreibungen in Text und Bild.[42] Die ephemeren Festarchitekturen, die für das Feuerwerk errichtet wurden, um sie durch Raketen, Mörser, Feuerräder und Leuchtröhren zu illuminieren bzw. abzubrennen, wurden durch Statuen wie Mars und Discordia bzw. Pax in eine anspielungsreiche Choreogra-

---

38 Zu Galileis Militärarchitektur-Traktat: Horst Bredekamp / Julia Ann Schmidt, Der Architekt als Krieger. Bernardo Puccini und Galileo Galilei, in: Marco Formisano / Hartmut Böhme (Hrsg.), *War in Words. Transformations of War from Antiquity to Clausewitz* (Transformationen der Antike; 19), Berlin/New York 2011, S. 157–185.

39 Matteo Burioni, Der Fürst als Architekt. Eine Lektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I., in: Oevermann et al. 2007, S. 105–125, besonders S. 105–106 sowie Ders., *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst; 6), Berlin 2008, S. 15–23.

40 Eberhard Fähler, *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974; Arthur Lotz, *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie*, Zürich ²1978; Karl Möseneder, „Feuerwerk", in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 8*, München 1987, Sp. 530–607. Zur Bedeutung des Feuerwerks als barocke Festkunst vgl. Christiane Salge, Studien zur Wiener Festkultur im Spätbarock. Feuerwerk und Illumination, in: Martin Engel et al. (Hrsg.), *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; LV/LVI), Wien [u.a.] 2006/2007, S. 401–418.

41 Adam Olearius, *Der Hertzogthümer Schleßwig-Hollstein Imgleichen Der herumliegenden Nordischen Länder Geschichte*, Frankfurt am Main 1703, Kap. IIX, S. 87, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, urn:nbn:de:bsz:14-db-id3468452115, S. 169.

42 Während beispielsweise das Friedensspiel von Sigmund von Birken *Teutschlands Krieges-Beschluß/ und FriedensKuß* 1650 diese Beschreibung sehr poetisch gestaltet, werden die Feuerwerke im *Theatrum Europaeum*, dem von Matthäus Merian begründeten groß angelegten Geschichtswerk (1646-1738), hingegen dokumentarisch wiedergegeben.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

phie gebracht.[43] Die Dualität von Schrecken und Vergnügen hat mit dem Sieg des Friedens auch den Triumph des siegreichen Herrschers als Ziel.

Bereits die Erfindung der Ölmalerei wird von Karel van Mander mit der Erfindung des Schießpulvers als bahnbrechende Neuerung verglichen, womit van Mander zudem Jan van Eyck als würdigen Nachfahren des Apelles loben kann:

> Dieser edlen Erfindung bedurfte unsere Kunst noch, um in ihrem Aussehen der Natur ähnlicher zu werden. Hätten die alten Griechen, Apelles, Zeuxis und andere, hier zufällig wieder aufgelebt und dieses neue Verfahren gesehen, sie wären gewiß nicht weniger verwundert gewesen als der streitbare Achilles und andere Kriegshelden des Altertums es sein würden, wenn sie jetzt im Kriege das grimmige donnernde Geschütz hörten, das der dänische Mönch und Alchemist Berthold Schwartz 1354 erfand.[44]

Gabriel Rollenhagen stellt in seinem *Nvclevs emblematvm selectissimorvm* (Arnheim/Köln 1611) im Emblem 68 das Motto *Arte et Marte* ausdrücklich als gleichberechtigte Kräfte nebeneinander. Die Subscriptio verdeutlicht zusätzlich: „Zwei sind es, die einem König Ehre bringen:/ Ruhm kommt von der Kunst wie vom Krieg".[45]

Mit der Visualisierung durch Schwert und Buch in der Hand des Fürsten wird dies mit Verweis auf das Vorbild Cäsar durch das Motto „*ex utroque Caesar*"[46] im

---

43 Vgl. Christina Posselt, in: Schreurs 2012, S. 159, Kat.-Nr. 1.16.

44 Zit. nach Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Übersetzung nach der Ausgabe von 1617, komm. von Hans Floerke, München/Leipzig 1906, Bd. I, S. 28–29; „Dese edel inventie behoefde noch onse Const, om de Natuere in gedaenten nader comen, oft ghelijcker te worden. Hadden d'oude Griecken *Apelles, Zeuxis,* en ander, hier levende op t'slach ghecomen, en dese nieuw maniere ghesien, sy en hadden wis niet min verwondert gheweest, dan den strijdtbaren *Achilles,* oft ander strijdt-helden van den ouden tijt en souden, datse nu quamen te hooren in den krijgh het fel donderende geschut, dat den Alchimist *Bartholdus Schwartz,* Monick in Denemarck, vondt A°. 1354." (Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Utrecht 1969, Het leven van *Ian* en *Hubrecht* van Eyck, ghebroeders, en Schilders van Maeseyck, fol. 199v-fol. 200r); vgl. auch Gerhard Langemeyer / Reinhart Schleier (Hrsg.), *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*, hrsg. vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 21.03.–02.05.1976, Münster 1976, S. 88.
Noch Carl von Clausewitz bringt in seinem Werk *Vom Kriege* Anfang des 19. Jahrhunderts beide Sphären zusammen: „Die Gewalt rüstet sich mit den Erfindungen der Künste und Wissenschaften aus, um der Gewalt zu begegnen." (Carl von Clausewitz, *Vom Kriege, Hinterlassenes Werk*, Frankfurt am Main 1991, S. 17). Die Form des sogenannten Kabinettkrieges kann zudem als eine ‚künstliche' Art der Kriegsführung verstanden werden.

45 „Sunt duo qui faciunt ut Rex in honore sit ARS MARS/ Gloria ab ARTE venit gloria MARTE venit" (Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim 1611, Nr. 68). Vgl. auch das Huldigungsemblem auf Karl V. in Barthélemy Aneaus *Picta Poesis. Vt Pictvra Poesis Erit* (1552), das die Verbindung von Mars und Minerva und damit von Tapferkeit und Klugheit zitiert: „[...] Der großherzige, kluge Kaiser aber ist in beidem mächtig,/ so daß der Ruhm seiner Kaiserherrschaft, gestützt auf diese beiden Säulen wie auf die des Hercules, niemals zusammenbrechen kann. [...]", so die Subscriptio: Ruprecht Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte; 1), Münster 1990, S. 67.

46 Vgl. auch hierzu Gabriel Rollenhagen, Crispin de Passe d.Ä., *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim 1611, Nr. 32. Einschlägig vorgebildet wurde der *ex utroque Caesar*-Topos

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Emblem 32 verdichtet – eine Referenz, die sich in diversen Ikonographien und Panegyriken wiederfindet (vgl. Kap. 5.).

Dass die Bildende Kunst gleichberechtigt neben die Kriegskunst tritt, ist dem Aufstieg der Künste als Teil der *artes liberales* und der Kunstpatronage als Teil der Fürstentugend[47] zu verdanken. Dadurch bekommt der Begriff *artes* statt *litterae* in der Diskussion eine besondere Bedeutung und zwar im Sinne eines Anzeichens der inhaltlichen Neubestimmung: Gabriel Rollenhagens erwähntes Emblem, „in dem Minerva, nunmehr Göttin der Wissenschaften und der Bildenden Künste, das Podest neben Mars betreten hat: als Reflex auf ein gewandeltes Herrscherbild, auch wenn dieses nicht explizit zur Sprache kommt".[48]

Der Ausgangspunkt dieser Entwicklung darf hier wie in der Aufwertung der Dichtkunst in Italien mit den Zyklen der *uomini illustri* gesehen werden, in die neben Staats- und Kriegsmännern auch Gelehrte, Dichter und Künstler aufgenommen wurden. Die damit verbundene Aufwertung der *artes liberales*, als Disziplin zum Gemeinwohl und Wohlergehen des Staates beizutragen, wird schließlich in das Image des Herrschers inkorporiert, der beide Künste – *arma et litterae* – beherrschen muss.

Ein Beispiel für diese Forderung liefert Jacques Abbadies *Panegyrique* auf Friedrich Wilhelm 1695, in der das Motiv der Förderung der Künste wie die Vereinbarkeit von *arma et litterae* zum Tragen kommt:

> on l'a vû à l'exemple de cette Minerve tant vantée par les Payens, tenant d'une main l'épée qui chassoit les ennemis de l'Etat, & de l'autre conduisant les Muses effrayées jusques dans son Palais.[49]

---

durch die Emblematiken von Claude Paradin, *Les devises heroiques*, Lyon 1551/Antwerpen 1563 und Gabriello Simeoni, *Le imprese heroiche et morali*, Lyon 1559. Auch in narrativen Fürstenspiegeln wird diese Emblematik lebendig gehalten, etwa in die *Asiatische Banise* von Heinrich Anshelm von Zigler (1689), dessen Widmungsgedicht Buch und Schwert thematisiert: „Es muß der blanke Stahl, der Waffen heller Glanz,/ Der Prinzen Anker sein, des Fürsten Hoheit schützen./ […]/ Doch wird so Strahl als Stahl vergebens sich bemühen,/ Wo nicht Gesetz und Rat der Waffen Hitze kühlt;/ Und wo nicht Kunst und Recht im Fürsten-Garten blühen." (Heinrich Anshelm von Zigler, *Aisatische Banise* Leipzig 1689, S. 8, zit. nach Biesterfeld 2014, S. 82).

47 Neben Saavedra Fajardo unter anderem von Löhneiß 1679, S. 120: „Die Tugenden aber/ deren sich ein Herr vornehmlich befleissigen sol/ sind/ daß er Gottsfürchtig/ Weiß/ Verständig/ Großmüthig/ ein Liebhaber und Beförderer der großen Künste/ fleissig in Regimentsachen/ vorsichtig/ gütig/ freundlich/ sanfftmüthig/ gnädig/ gute Ordnung und rechte Müntz in seinem Land habe/ treu/ mitleidig/ barmhertzig/ zu rechter Zeit liberal/ arhafftig/ nüchtern/ mäßig/ keusch/ züchtig/ erbar und aufrichtig sey." Zit. nach Heldt 1997, S. 203.

48 Claudia Brink, *Arte et Marte : Kriegskunst im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Berlin 2000, S. 199.

49 Jacques Abbadie, *Panégyrique De Monseigneur L'Electeur De Brandebourg, Frédéric Guillaume*, Berlin 1695, S. 17. Abbadie, ein Hugenotte aus Frankreich, kam um 1680 als Vorsteher der französischen Gemeinde nach Berlin. Die konfessionelle Freiheit, die der Kurfürst den protestantischen Flüchtlingen gewährte, dürfte großen Anteil an Abbadies Panegyrik gehabt haben, die das Wortfeld ‚héroique' sehr ausschweifend für die charakterlichen Tugenden sowie die Leistungen Friedrich Wilhelms einsetzt.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

So gilt ihm das entsprechende Lob: „Qu'il est glorieux ce grand Prince, d'avoir rétabli cette alliance qui est entre les Armes & les Lettres!"[50]

Auch in der Ausstattung des Dresdner Residenzschlosses lassen sich Verweise auf *Arte et Marte* finden: Der ehemals mit 17 Städteansichten von Sachsen ausgemalte Riesensaal verwies mit den Repräsentationen von Wittenberg und Meißen durch Mars und Apoll auf die dem Herrscherverständnis komplementär notwendigen Qualitäten. Der zum Kunstkämmerer ernannte Astronomon, Mathematiker und kurfürstliche Sekretär Tobias Beutel dokumentiert 1671 in der Beschreibung *Chur=Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedern=Wald* die Ausmalung der Dresdner Kunstkammer im Rahmen der notwendig gewordenen Umbaumaßnahmen.[51] Zum Riesensaal heißt es zu den genannten Städteansichten:

> Wittenberg/ Den Musen einigt sich hier Mars mit Schutz und Wällen/ Daß an dem Elb=Strom sie sind frey von Uberfällen/ Mann lebt den Helden hier zu ihren Thaten frey/ Und legt Unsterbligkeit denselben rühmlich bey./ Bilder: Mars und Apollo mit den Musen/ und der Uberschrifft: / Es schützt und vereinigt.[52]

Entsprechendes führt er auch zu Meißen aus:

> Sey nütz dem Vater=Land/ den Mars und Phœbus nehrt/ Daß innen= und ausser Land zu Dienst du seyst gelehrt/ Des Himmels Lorbeer=Krantz der diene dir zu beyden/ Daß Mars und Phœbus dich ein ieder möge kleiden./ Bilder:/ Apollo, Mars, und ein Knabe/ so ein Buch hält/ den Apol-lo mit einem Lorbeer=Krantze crönet/ dabey die/ Uberschrifft:/ Aus Beyden.[53]

Noch Kurfürst Max Emanuel von Bayern (1662–1726) pflegte das Ideal *Arte et Marte* und war insbesondere nach seinen militärischen Erfolgen als Türkenbezwinger in den Krisen- und Exiljahren bestrebt, als kunstliebender Fürst und Mäzen aufzutreten.[54] Der Ausgleich von *Arte* und *Marte* wird dabei beispielsweise im zweiten Sommerzimmer des südlichen Grottenhoftraktes der Münchner Residenz (1680–1685) als besondere Tugend visualisiert. Das ehemals von Johann Anton Gumpp geschaffene Hauptbild der Decke, die *Krönung der Verdienste des Uradels*, vermittelte dem Betrachter die *Virtus* als „Fähigkeit und Bereitschaft des Fürsten, sich im Krieg ebensosehr durch die Waffen auszuzeichnen wie im Frieden durch die Förderung der Künste und Wissenschaften".[55] *Virtus*, die gemeinsam mit der

---

50 Ebd.

51 Die Ausmalungen waren um 1627 bis 1650 nach Plänen von Wilhelm Dilich ausgeführt worden.

52 Tobias Beutel, *Chur=Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedern=Wald*, Dresden 1683, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, urn:nbn:de:bsz:14-db-id3434573852, S. 47.

53 Ebd., S. 53.

54 Max Tillmann, *Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Auftraggeber und Sammler* (Passagen/passages; 25), Berlin/München 2009, S. 23.

55 Vgl. Anna Bauer-Wild, in: Hermann Bauer (Hrsg.), *Corpus der barocken Deckenmalereien in Deutschland 3,2*, München 1989, S. 298. Die Ausstattung der ehemaligen Sommerzimmer ist nicht mehr erhalten, jedoch mithilfe der rekonstruierenden Beschreibung von Johannes

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Personifikation des Starkmutes den Wagen des Uradels begleitete, überwand Saturn als Verkörperung der Zeit, womit der Tugend auch die Qualität der Beständigkeit zugeschrieben wurde. Die Begleitfigur eines Genius, der eine Lanze hielt, rief nun das Motiv von *Arte et Marte* auf. Denn wie schon Schmid in seiner Beschreibung deutlich machte, ging es darum anzuzeigen, dass „der Adl durch Wehr und Waffen, auch grosse Wissenschaften erworben, und hernach durch dergleichen Mittl lobsamb müsse erhalten werden“[56]. In machtpolitischer Rolle erscheint als Garant dieser Tugend Jupiter, der die Allegorie des Uradels mit einer Ehrenkrone auszeichnete. Auch Max Emanuel wurde metaphorisch über diese Tugendallegorie glorifiziert, die gleichermaßen militärische Stärke wie Kulturförderung zum Ausdruck brachte und durch den Göttervater nobilitiert wurde. Da sich das Deckenbild in der Galerie befand, in der Gemälde an den Wänden präsentiert wurden, wird der Kontext der Verdienste des Uradels zusätzlich auf die Wirkung der Kunstförderung spezifiziert.

Selbst in der privaten Korrespondenz der Fürsten ist das Motiv als Tugendideal des Adels und als Ausweis bestimmter musischer Neigungen nachzuweisen, etwa im Wettbewerb zwischen Leopold Wilhelm und Ferdinand III. In seiner Gedichtsammlung *Diporti* charakterisiert der jüngere Bruder die Arbeiten beider mit militärischen Metaphern: Ferdinand „kämpfe ‚mit Schwert und Leier‘, während er selbst ‚Degen und Feder‘ verwende“.[57] Diese Verbindung als grundsätzliche Paarung beschreibt Sigmund von Birken in der Überreichungs-Rede seines *Ostländischen Lorbeerhäyns* 1657, einer genealogischen Panegyrik des Hauses Österreich:

> Ein Unverständiger/ hätte sie deswegen vor alber schelten mögen: dafür haltend/ der Kriegs-Gott habe keine Gemeynschafft mit den KunstGöttinnen/ noch der Degen mit der KunstFeder. Aber wann man/ betrachtet/ daß der Prinz und Vater der Musen/ Apollo/ neben der KunstLeyr/ auch Bogen und Köcher führe/ kan man leichtlich errahten/ daß sie es darüm gethan/ um/ ihre Kriegsthaten diesen seinen Töchtern/ zu ewigem Ruhm-andenken zuempfehlen.[58]

Das Verhältnis von Krieg und Kunst wird dabei durch den „Friedenstern“[59] Ferdinand III., dem „gütigen Jupiter“ und der „liebreiche[n] ErdenSonne“ näher bestimmt, da er dafür gepriesen wird, „die gifftigen Einflüsse des wütigen Martis

---

Schmid, *Triumphierendes Wunder Gebäw/ Der Churfürstlichen Residentz zu München*, München 1685, S. 216–260, nachvollziehbar.

56 Ebd., S. 226, zit. nach Bauer-Wild 1989, S. 294, die auf die Anleihen bei Cesare Ripa hinweist.

57 *Diporti del Crescente. Divisi in Rime Morali, Devote, Heroiche, Amorose.* Brussela MSCLVI, S. 98 bzw. nicht paginierter Teil, zit. nach Renate Schreiber, „Gnedigster Herr und vilgeliebter Herr Brueder ...“. Private Briefe von Erzherzog Leopold Wilhelm an und über Kaiser Ferdinand III., in: *Frühneuzeit-Info* 18, 2007, S. 39–44, hier S. 39.

58 Sigmund von Birken, *Ostländischer Lorbeerhäyn/Ein Ehrengedicht/Von Dem höchstlöbl. Erzhaus Oesterreich*, Nürnberg 1657, Uberreichungs-Rede, S. iiii.

59 Es handelt sich dabei um eine direkte nominelle Zuordnung zum Kaiser, gebildet durch Buchstabenwechsel von Ferdinand Ernst, dem Geburtsnamen des Erzherzogs von Österreich.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

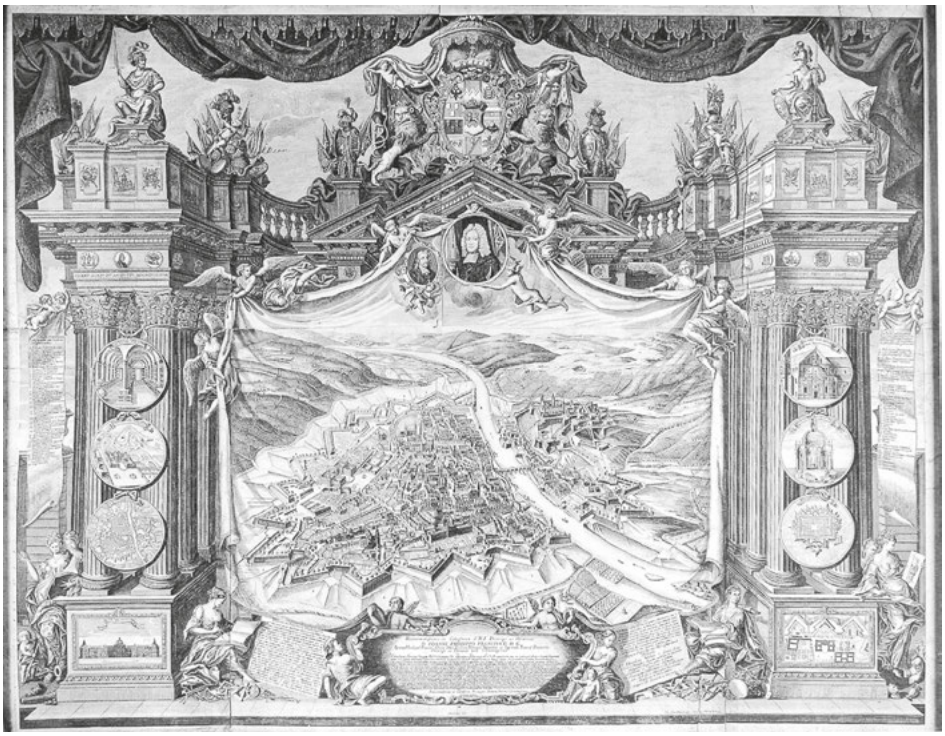

Abb. 3: Johann Salver d. J. (nach Balthasar Neumann), *Stadtansicht Würzburgs*, für ein Thesenblatt des Freiherrn Franz Wilhelm von Reitzenstein für Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn, Kupferstich, 1723, Würzburg, Mainfränkisches Museum, Inv.-Nr. S 43849.

zuvermitteln und zumässigen".[60] Dabei werden Waffen nicht grundsätzlich abgelehnt,[61] sie sollen jedoch gezielt den Gegner in Schach halten: „Ein schwerd/ nach dem Sprichwort/ behält das andre in der Scheide."[62] – Wer den Frieden will, bereite den Krieg.

Selbst der Würzburger Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn wird im Thesenblatt des Freiherrn von Reitzenstein mit Mars und Minerva als den beiden markanten Figuren auf den Säulen der Attika gehuldigt, die als illusionistische Raumarchitektur und Triumphbogen eine Stadtvedute von Würzburg rahmt (Abb. 3).[63]

---

60 Von Birken 1657, Uberreichungs-Rede, S. vi. Später in der Schrift wird er zudem als Apoll, „güldner Föbus", als „Held" und „Hermathenen Bild" glorifiziert (ebd., S. 261–262).

61 Im Gegenteil wird Ferdinand dafür gelobt, in der Schlacht von Nördlingen als ein Held selbst gekämpft zu haben: „Er sah nicht von fernen zu/ wie die Heer zu/sammen stießen:/ nein! als General und Herzog/ war er vor/nen mit darbey" (ebd., S. 267).

62 Ebd., S. 20.

63 Dazu Johannes Süßmann, *Vergemeinschaftung durch Bauen. Würzburgs Aufbruch unter den Fürstbischöfen aus dem Hause Schönborn*, Berlin 2007, S. 268–279.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Fürstbischof wird in einem von Merkur gehaltenen Medaillon sowie durch sein Wappen als Urheber der für das Gemeinwohl gebauten bzw. erneuerten Stadt repräsentiert und für diese Tat glorifiziert: „Bauwerke erscheinen als (Helden-)Taten von dem gleichen Rang wie Schlachten, die sonst auf Triumphbögen dargestellt werden. Das Bauen wird als herrscherliches Handeln dargestellt, das den gleichen Rang wie militärisches Handeln besitzt."[64] Im Modus der Vision – viele der dargestellten Bauten waren erst im Planungsstadium – und des illusionistischen theaterartigen Scheins wird dem Bauen und dem Bauherrn eine triumphale Inszenierung gewährt, die *Arte* und *Marte* mit fürstlicher Repräsentation aufs Engste für die Öffentlichkeit verknüpft.

Die Beispiele der panegyrischen Dichotomie von *Arte* und *Marte* ließen sich bildlich wie semantisch um etliche vermehren. Sie bildet eine Konstante der Herrscherhuldigung bis ins 18. Jahrhundert.

2.2.2. Ikonographien von Krieg und Frieden im Kontext der Künste und die Bestimmung des Helden

Die zahlreichen semantischen Belege für die Zerstörungskraft des Mars, unter der die Künste und Künstler leiden, die etwa bei van Mander und Sandrart zu finden sind,[65] werden visuell besonders bei Rubens (Abb. 4-5) sowie bei Michael Sweerts (Abb. 6) eindrücklich vorgeführt.[66] Doch ebenso wird auch die Gegenkraft, personifiziert durch Minerva, in den Kriegsallegorien mit Mars gezeigt – so wiederum besonders beeindruckend und vielschichtig bei Rubens, *Krieg und Frieden*, 1629–1630 (London, National Gallery).[67] Das Zusammen- bzw. Widerspiel der beiden Götter kennt dabei nicht immer denselben Sieger. Dass der Herrscher hierbei als machtvollkommener Mittler zwischen den Kräften als entscheidende

---

64 Ebd., S. 273.

65 Van Mander verwendet häufig die Bezeichnung des „Const-vyandigen Mars". Zu Belegstellen bei Sandrart vgl. TA 1675, II, Buch 2 (italienische Künstler), S. 56 (http://ta.sandrart.net/-text-261); TA 1675, II, Buch 2 (italienische Künstler), S. 152 (http://ta.sandrart.net/-text-364, 19.05.2014); TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 299 (http://ta.sandrart.net/-text-524, 19.05.2014); TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 307 (http://ta.sandrart.net/-text-533, 19.05.2014); TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 327 (http://ta.sandrart.net/-text-553, 19.05.2014); TA 1675, Lebenslauf, S. 12 (http://ta.sandrart.net/-text-630, 19.05.2014).

66 Etwa in der ephemeren Festdekoration anlässlich des Einzugs Ferdinands von Österreich in Antwerpen (*Pompa Introitus*) 1635 mit einem Bühnenprospekt mit dem offenen Janustempel oder in dem Gemälde *Schrecken des Krieges* 1638 (Florenz, Palazzo Pitti) mit einem erklärenden Brief von Rubens; bei Sweerts wird die zerstörerische Kraft des Mars bereits durch den Titel auf den Punkt gebracht: *Mars zerstört die Kunst*, 1650-52. Die Beispiele, auch im Folgenden, bei Koenraad Brosens, Mars and Minerva Have Never Been the Best of Friends, in: Jo Tollebeek / Eline van Assche (Hrsg.), *Ravaged. Art and Culture in Times of Conflict*, Ausst.-Kat. Brüssel/Leuven 2014, S. 29–35 und bereits bei Rabb 1985.

67 Dazu zuletzt Heinen 2009, S. 237–275.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4: Peter Paul Rubens, *Der Janustempel*, *Pompa Introitus Ferdinandi*, Öl auf Eichenholz, 1635, Sankt Petersburg, Eremitage.

Instanz auftritt, führt Charles LeBrun vor, wenn er Ludwig XIV. in der Grande Galerie in Versailles thronend zwischen den im dialogischen Wettstreit auftretenden Göttern platziert (Abb. 7).[68] Die Ausblicke neben der mittigen Thronarchitektur bilden den Inhalt des Götterdisputes: während Mars mit Fama, Viktoria und einem leeren Triumphwagen dem König das Eingreifen in den Holländischen Krieg 1671 als ruhmreiche Unternehmung empfiehlt, weist Minerva auf die zerstörerischen Kräfte des Krieges hin, symbolisiert durch eine von Gewitter

68 Klesmann 2007, S. 296; vgl. dazu die zeitgenössische Beschreibung von François Charpentier, *Explication des Tableaux de la Galerie de Versailles*, Paris 1684 und Christophe Pincemaille, La guerre de Hollande, in: *Histoire, Économie et Société* 4, 1985, S. 313–333.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 5: Peter Paul Rubens, *Schrecken des Krieges*, Öl auf Leinwand, 1638, Florenz, Palazzo Pitti.

Abb. 6: Michael Sweerts, *Mars zerstört die Kunst*, Öl auf Leinwand, 1650-52, Privatsammlung.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

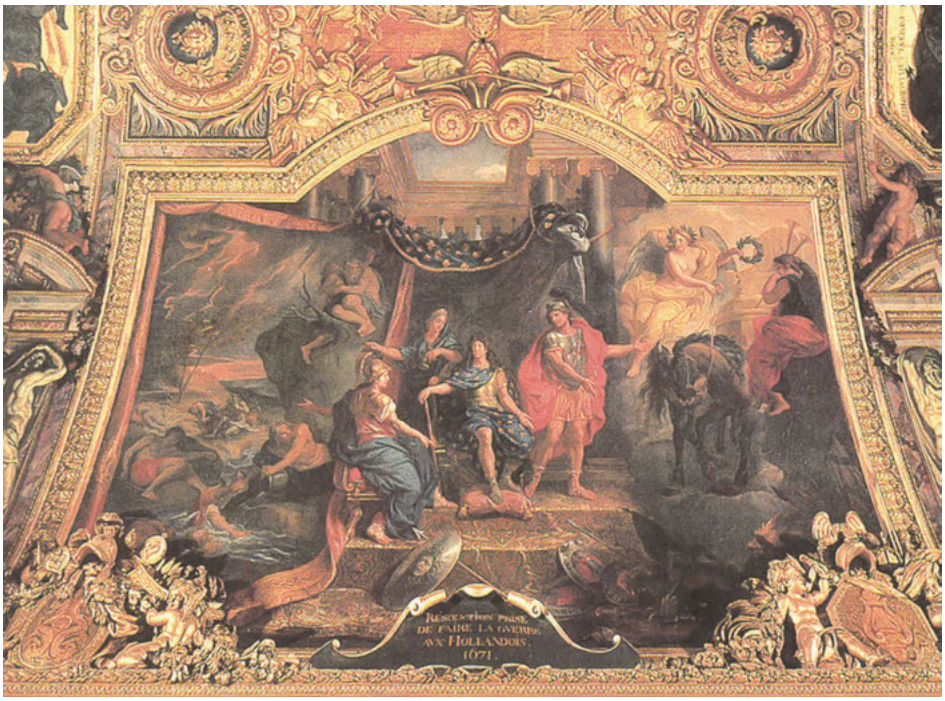

Abb. 7: Charles LeBrun, *Die Entscheidung für den Holländischen Krieg*, Leinwand auf Deckenwölbung geklebt, 1671, Versailles, Grande Galerie.

durchzogene apokalyptische Landschaft mit Toten und Ertrinkenden.[69] Hinter ihr und dem König steht Justitia als Schlüssel zum Verständnis der Entscheidung: Gerechtigkeit macht den Krieg unausweichlich. Der Moment der Entscheidung, der hier inszeniert wird, erhält durch die Götter und Allegorien seine Legitimation, denn der König folgt überzeitlich gültigen Idealvorstellungen eines Herrschers. Entsprechend verweist auch die Inschrift auf die intendierte Lesart des Gemäldes: Minerva (hier auch als Personifikation der Prudentia) bestärkt den mutigen König, sich den Herausforderungen des Krieges (das heißt auch den Gräueln) zu stellen, so dass Mars schon den Triumph vorbereiten kann – „la prudence conduit les actions héroïques de Louis XIV là où la gloire l'appelle".[70] Interessant sind dabei auch die innerbildlichen Verweisebenen der Argumentationen: Minerva nutzt für ihre Ermahnung einen gewirkten Teppich (womit auf ihre Webkunst angespielt wird), während Mars seine Ruhmesallegorie in einer Art Vision erscheinen lässt.[71]

---

69 Rabb 1985, S. 90.

70 Pincemaille 1985, S. 328.

71 MINERVA / BELLI / LABORIES / FORTISSIMO PRINCIPI / [RE]CITAT// DE BELLO / INEVNDO / CONSILIVM// MARS / TRIVMPHOS / PARAT.
Diese kunstimmanente Logik, nach der die Greuel des Krieges die Kunst selbst bedrohen, wurde bereits von Charpentier 1684 reflektiert: „Cette Deesse à qui l'on doit l'Invention

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beide Götter teilen sich jedoch den Aktionsraum mit dem Herrscher bzw. dieser sein Handeln mit ihrem Beistand. Ihre Vorbildlichkeit kann er in sich bzw. in seinen Handlungen vereinen und ihnen damit nicht nur nacheifern, sondern sie sogar übertreffen. Seine Kleidung, der goldene Brustpanzer kombiniert mit dem Königsmantel, verweist in der französischen Debatte um *modernes* und *anciens* auf die eigene historische Überlegenheit – ein Anspruchsdenken, das mit der Aufgabe der als ungenügend empfundenen *imitatio heroica* eines Alexander seit der Alleinregierung Ludwig ihren sinnfälligen Ausdruck erhielt.

Auffallend an den Darstellungen, die Kunst und Krieg als widerstreitende Elemente oder als Abfolge verbinden,[72] ist die Sublimierung von Gewalt. Das 17. Jahrhundert durchlief einen „Dichotomisierungsprozeß", der in den Worten Brassats „als Symptom einer zunehmenden Inkongruenz von realer Kriegserfahrung und tradierter Bildsprache zu bewerten ist. So läßt sich auch in der Kunsttheorie eine entsprechende Dichotomisierung hoher und niederer militärischer Sujets nachweisen."[73]. Gräueltaten und Schrecken des Krieges lösten mehr und mehr die Heldentaten ab, Schlachtendarstellungen kamen ohne Heldengestalt aus.[74] So waren es, wie schon Theodore Rabb herausgestellt hat, insbesondere die Künstler (Rubens, Callot und andere) und Dichter (Harsdörffer, Birken und andere), die ein rein militärisches Heldenbild seit den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges für obsolet erklärten und neue Werte wie Friedensliebe und Kulturpflege akzeptabel machten: „In the images through which a society sees itself, they had made an anti-war position respectable, they had desymbolized the battlefield, and they had validated alternatives to valor as the distinguishing mark of the gentleman."[75] Oder wie es Wolfgang Cilleßen für die Bildprogramme der ludovizianischen Residenzen formuliert: „Der Betrachter nimmt Anteil am Pathos der Aktion, aber er ist nicht emotional von den Schrecken des Krieges ergriffen, über dessen blutige Grausamkeiten der Mantel des Schweigens ausgebreitet wird. Eine solche idealtypische Inszenierung des heroischen Herrschers und Heerfüh-

---

de la Tapisserie, se sert de ce moyen pour luy découvrir les difficultez qui pouvoient l'arrester, & dans un Ouvrage qui paroist tissu d'or & de soye, Elle luy montre en abregé les malheurs de la Guerre, & ce qu'il y avoit à craindre pour ses Troupes" (S. 15–16).

72 Und stehen damit der paradoxen historischen Wirklichkeit oft entgegen, in der sich gerade in Kriegszeiten besondere Blüteperioden der Kunst nachweisen lassen. Dazu Thomas DaCosta Kaufmann, Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörung, Mythos und Wirklichkeit: Überlegungen zur Lage der Kunst Mitteleuropas im Dreißigjährigen Krieg, in: Ausst.-Kat. *1648 – Krieg und Frieden in Europa 2*, 1998, S. 162–172.

73 Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun* (Studien aus dem Warburg-Haus; 6), Berlin 2003, S. 258.

74 Am Bekanntesten ist in diesem Kontext die Radierungsserie *Schrecken des Krieges* von Callot (1633), Schlachtendarstellungen ohne Held finden sich bei holländischen Künstlern wie Philips Wouwerman; vgl. Rabb 1985, S. 87–88.

75 Rabb 1985, S. 90. Zu den Modi von Ereignis und Gleichnis der Kriegs- und Friedensallegorien von Rubens, Velázquez und Callot vgl. Werner Hofmann, Gleichnis versus Ereignis. Krieg und Frieden in den Künsten, in: Garber et al. 2001, S. 981–998.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

rers bei gleichzeitiger perspektivischer Entrückung des Krieges macht angesichts der Verwendung der Darstellungen in Residenzen Sinn."[76]

Dabei standen ebenso wie für den Krieg auch für die Darstellung des Friedens unterschiedliche Modi zur Verfügung: die realistische Schilderung historischer Ereignisse (etwa Friedensfeiern) oder die allegorische Darstellung.

Auch Architektur konnte Ausdruck der Friedenssehnsucht sein wie es besonders prominent im Namen des Schlosses Friedenstein in Gotha vermittelt wird. Bereits 1643 war hierfür der Grundstein gelegt worden, bis 1654 wurde der Bau nach den Plänen des Architekten Caspar Vogel vom Baumeister Andreas Rudolph (1601–1679) ausgeführt. Die irenische Grundhaltung Herzog Ernsts I. von Sachsen-Gotha („Ernst der Fromme") kommt nicht nur in dem Namen des neu erbauten Schlosses, sondern auch in der ‚Friedenskuss'-Darstellung von Pax und Justitia am Nordportal von Schloss Friedenstein zum Ausdruck, die 1650 anlässlich des Westfälischen Friedens dort angebracht wurde,[77] während der Bau selbst im „vollen Kriegeslauf" errichtet wurde, wie es die Widmungsinschrift über diesem Hauptportal angibt. Konkretes Ereignis und überzeitliche Gültigkeit im Selbstverständnis des Herzogs als Friedensfürst verstärken sich somit gegenseitig.

Angesichts des Zeitpunkts für den Entschluss eines Neubaus gab der Herzog 1643 ein Gutachten (die *Moralischen Gewissensskrupeln*) in Auftrag, um von seinen Räten eine Rückversicherung für einen der größten Schlossneubauten der Zeit zu erhalten.[78] Durch die Zerstörung der Feste Grimmenstein 1567 war ein neues Residenzschloss für eine funktionierende Verwaltung allerdings auch unabdingbar geworden. Der Fromme war ebenso Förderer der Wissenschaften, Sprache und Künste, was sich in der Sammlung seines Kunstkabinetts niederschlug. Dieses enthielt jedoch auch einzelne Beutestücke aus der Münchner Kunstkammer und aus dieser wiederum gelangten vielleicht sogar einzelne aus Prag erbeutete Werke nach Gotha.[79]

Der Kriegsheld musste sich angesichts dieser Entwicklung neue Darstellungsformen suchen, die er in einer vermehrt herrscherlichen und nur verhalten kämpferischen Attitüde fand. Dennoch bleibt militärische Gewalt auch nach dem Westfälischen Frieden eine eminente Herrschaftsqualität: „Mit ihm [dem Krieg, die

---

76 Wolfgang Cilleßen, Vorboten des Krieges. Politische Graphik und Bildsatire im späten 17. Jahrhundert, in: Wolfgang Cilleßen (Hrsg.), *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum 18.12.1997–03.03.1998, Berlin 1997, S. 11–35, hier S. 13–14.

77 Marc Rohrmüller, Schloss Friedenstein: Architektur – Distribution – Ausstattung, in: Gotha Kultur (Hrsg.), *Ernst der Fromme (1601–1675). Bauherr und Sammler*, Katalog zum 400. Geburtstag Herzog Ernsts I. von Sachsen-Gotha und Altenburg 2001, S. 11–20, besonders S. 16.

78 Rohrmüller 2001, S. 13.

79 Der Zugriff auf München erklärt sich durch den Kampf der sächsischen Truppen unter Gustav II. Adolf. Siehe Allmuth Schuttwolf, Malerei, in: Ausst.-Kat. *Ernst der Fromme*, 2001, S. 30–38, besonders S. 30.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verf.] wurde die Souveränität der europäischen Fürsten und mit ihr auch das Recht zum Krieg (*Jus ad bellum*) anerkannt. Fortan beruhte das europäische Staatensystem, das Westfälische System, auf dem Prinzip der ‚Gleichheit', besser gesagt: der Gleichwertigkeit der Staaten. Jeder Fürst, auch der Herrscher eines kleinen Landes, konnte – zum Beispiel aus dynastischen Gründen – einem anderen Fürsten den Krieg erklären. Denn zur fürstlichen Souveränität gehörte selbstverständlich das Recht, Krieg zu führen. Es entstand ein Gleichgewicht der Flächenstaaten auf dem europäischen Kontinent, das zugleich Voraussetzung für die Anerkennung eines gemeinsamen Rechts, des *Jus Publicum Europaeum*, war, das eine Sphäre des Friedens und der Ordnung gewährleistete."[80]

Allerdings hatten gerade mindermächtige Fürsten und vor allem „Kleinpotentaten" (J. Arndt) zwar Landesherrschaft über reichsfreien Besitz, aber nicht genügend Kapazitäten für eigenmächtige militärische Aktionen; auch ihre Souveränität war durch das fehlende *Ius foederis* eingeschränkt.[81] Zudem konnten Recht und Rechtsansprüche im Frieden besser durchgesetzt werden als in Kriegszeiten. Dennoch gilt, dass das Kriegswesen ein entscheidender Faktor bei der Ausbildung und Festigung territorialer Staatlichkeit war: Ein eigenes Heer war unabdingbar zur Duchsetzung territorialer Ansprüche, die wiederum den Herrschaftsstatus gegenüber Adel und Untertanen sichtbar machten. Dies war jedoch nicht ohne finanzielle Mittel und strukturelle Maßnahmen machbar: „Militärische Schlagkraft, staatliche Finanzierung und institutionelle Verdichtung bedingten sich wechselseitig."[82] Zur realpolitischen Macht tritt zudem die Wirkung der Inszenierung, die jedoch mehr als bloße Äußerlichkeiten transportierte, denn das Heer „lieferte zugleich Maßstäbe obrigkeitlicher Ordnungs- und Wertvorstellungen".[83] Bezogen auf das eigene Heer war der Fürst wirklich souverän. Dem geschuldet prägt militärisch-kämpferische Stärke das Bild des Monarchen so fundamental, dass er ohne kriegerische Inszenierungsformen nicht auskommt. Deshalb werden militärische Attribute und die Motive Rüstung sowie Schwert und Feder/Buch/Kunst häufig auch in nicht-kriegerischen Zusammenhängen eingesetzt, kommt es zu Äquivokationen unterschiedlicher Narrative.

---

80 Rüdiger Voigt, Souveränität und Krieg. Alle Staaten sind gleich, aber manche sind gleicher, in: Samuel Salzborn / Rüdiger Voigt (Hrsg.), S*ouveränität. Theoretische und ideengeschichtliche Reflexionen* (Staatsdiskurse; 10), Stuttgart 2010, S. 127–146, hier S. 129.

81 Johannes Arndt, Monarch oder der „bloße Edelmann"? Der deutsche Kleinpotentat im 18. Jahrhundert, in: Ronald G. Asch et al. (Hrsg.), *Die frühneuzeitliche Monarchie und ihr Erbe. Festschrift für Heinz Duchhardt zum 60. Geburtstag*, Münster 2003, S. 59–90.

82 Joachim Bahlke, *Landesherrschaft, Territorien und Staat in der Frühen Neuzeit* (Enzyklopädie Deutscher Geschichte; 91), München 2012, S. 38, siehe auch S. 88–92, wo Bahlke Grundtendenzen und Probleme der Forschung auf diesem Gebiet aufzeigt. Hierarchiebedingungen innerhalb der Fürsten ergaben sich zudem durch Klientelbindung und Tradition, wie Johannes Süßmann am Beispiel der Schönborn vorführt, die gerade aufgrund ihrer Traditionslosigkeit und ihrem gegenüber Stiftsadel abweichenden Habitus zu einer politischen Führungsposition gelangen konnten (Süßmann 2007, S. 258–259).

83 Bahlke 2012, S. 42.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Viele Sammler und Mäzene haben sich nicht nur als Friedensfürsten verhalten, sondern sich auch als Feldherren ausgezeichnet oder haben als Fürsten zumindest Krieg geführt. Doch erscheint die Kunst in den Herrscherdarstellungen häufig als Steigerung dieser Erfolge – als eine Apotheose zu wahrem Ruhm in der Unsterblichkeit der Kunst. Triumph und Fama kommen in diesen Herrscherrepräsentationen weniger dem Kriegshelden als dem ‚Kulturheros' als dauerhafte Eigenschaften zu. Gut und tugendhaft hat sich der Herrscher im Krieg schon gezeigt, nun muss er diese Qualitäten auch im zivilen Bereich (und damit in frühneuzeitlicher Diktion bezogen auf das Gemeinwohl) beweisen.

Bezüglich dieser Abfolge ist der Zeitpunkt der jeweiligen Darstellung bzw. des Habitus als ‚Kunstheld' von Interesse, impliziert dieser doch eine mögliche Hierarchisierung von Krieg und Frieden bzw. Kunst. Auch die Beziehung zwischen Herrscher und Heldenfigur ist davon berührt, das heißt der Grad der Anverwandlung (durch Porträt, Attribute oder in Imitation einer Handlung), wobei grundsätzlich dem Barockfürsten bereits alle unterschiedlichen Parameter zur Verfügung standen.

2.2.3. Krieg und Kunst – Der Kampf um Bilder

Ein weiterer Aspekt verbindet Kunst und Krieg in der Frühen Neuzeit: der Kunstraub – ein Phänomen, das sich durch alle Zeiten bis in die Gegenwart verfolgen lässt und unterschiedliche Einstellungen des Siegers zur Kunst offenbart.[84] Sowohl die Palatina oder die Mainzer Bibliothek als auch die Kunstschätze in der Prager Burg wurden bei ihrer Eroberung (über den jeweils auch konfessionellen Feind) durch Tilly, Gustav II. Adolf bzw. die schwedischen Truppen nicht zerstört, sondern als anerkannter Wert außer Landes gebracht. Da im Falle der Palatina und der Schenkung Kurfürst Maximilians I. an Papst Gregor XV. neben konfessionellen und politischen auch finanzielle Motive eine Rolle spielten, wundert es nicht, dass auch der Kunstmarkt durch die Zeiten hinweg von der Kriegsbeute profitierte.[85] Im 18. Jahrhundert ermöglichte der Krieg allerdings den neutralen

---

84 Wilhelm Treue, *Kunstraub. Über Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf 1957. Auf die rechtliche Legitimierung von Krieg als ‚gerecht' stützt sich auch die Rechtfertigung von Plünderung und Beute – neben der Zerstörung idolatrischer Kunstwerke wie sie im Schrifttum über den Krieg besonders im calvinistischen Lager propagiert wurde. Vgl. dazu etwa Godfried Udemans, *'t Geestelyck roer van 't coopmaans schip*, 1638, fols. 333r-340v; Joris van Eijnatten, War, Piracy and Religion: Godfried Udemans' Spiritual Helm (1638), in: Hans W. Blom (Hrsg.), *Property, Piracy and Punishment. Hugo Grotius on War and Booty in De iure praedae – Concepts and Contexts*, Leiden 2009, S. 192–214. Zur antiken Tradition der in Triumpheinzügen mitgeführten Kunstwerke vgl. Margaret M. Miles, *Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property*, Cambridge 2008; Dies., The Roman Triumph: Parading the Plunder, in: Jo Tollebeek / Eline van Assche (Hrsg.), *Ravaged. Art and Culture in Times of Conflict*, Ausst.-Kat. Brüssel/Leuven 2014, S. 181–188.

85 Treue hat dies anschaulich zusammengefasst: „feststeht, daß es sich nach 1650 vielfach um Kunstwerke handelte, die durch den Großen Krieg gewissermaßen in Bewegung, das heißt

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Mächten angesichts fallender Preise eine lukrative Zeit für eigene Erwerbungen – wovon etwa August III. von Sachsen im Siebenjährigen Krieg profitierte.

Rein rechtlich konnte in einem ‚gerechten' Krieg auch die Beute des Gegners legitimiert werden – mit denselben Wertmaßstäben, die auch die friedvolle Herrschaft ausmachte. Hugo Grotius baute seine Theorie der Abgrenzung von ungerechter Piraterie und gerechtem Kriegsraub dementsprechend auf dem System von *virtus* und *meritum* auf, Beuterecht wird mit den Bedingungen des gerechten Krieges verknüpft.[86] Seine zu Lebzeiten unpublizierte Schrift *De iure praedae* zur völkerrechtlichen Absicherung von Kriegsbeute muss im Kontext der militärischen und politischen, ebenso aber auch der wirtschaftlichen und kulturellen Strategien der Autonomisierung von Staaten und Eliten gesehen werden.[87] Speziell der Kunstraub ist dabei deshalb so bedeutsam, weil Kunstbesitz und (Adels)Herrschaft im 17. Jahrhundert aufgrund des mit der Kunst vermittelten Wissens und der Schulung des *buon giudizio*, der ihrem Besitzer zugeschriebenen Tugenden sowie der visuellen Überzeugungskraft von Ruhm eine Symbiose eingegangen waren: „Eine Sammlung diente als verdinglichte Form einer ethisch-moralischen Haltung."[88] Die Schädigung durch Raub oder Zerstörung betraf also nicht nur materiellen Besitz, sondern die besitzende Person, die Dynastie und deren kulturelle wie moralische Werte.

Ähnlich wie in der Antike war auch im Barock die Kunstbeute ein ‚weiches' Machtmittel: „Die geraubten Kunstwerke bewegten sich folglich in einem Spannungsfeld zwischen zwei unterschiedlichen symbolträchtigen Verwendungsmög-

---

in den Kunsthandel geraten waren, und daß in der Zeit der Kriege Ludwigs XIV. um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert das gleiche noch einmal in einem geographisch größeren Rahmen vor sich ging. Kunstraub und Kunsthandel standen also von jeher und stehen noch heute in enger Verbindung miteinander" (Treue 1957, S. 155).

86 Vgl. Hugo Grotius, *De iure praedae*, 1604 und *De iure belli ac pacis*, 1625; Michael Kempe, Beyond the Law. The Image of Piracy in the Legal Writings of Hugo Grotius, in: Hans W. Blom (Hrsg.), *Property, Piracy and Punishment: Hugo Grotius on War and Booty in De iure praedae. Concepts and Contexts,* Leiden 2009, S. 379–395, S. 383; Dieter Janssen, Bellum iustum und Völkerrecht im Werk des Hugo Grotius, in: Lademacher / Groenveld 1998, S. 129–154, besonders S. 137.

87 Die Beute des portugiesischen Handelsschiffes Santa Catarina war der Anlass für die Amsterdamer Ostindien-Kompanie (VOC) für den Auftrag an Grotius gewesen. Zum völkerrechtlichen Aspekt der Kriegsbeute vgl. Heinz Schilling, Kriegsbeute im Rahmen symbolischer Repräsentation in der frühneuzeitlichen Staatenwelt – Schweden als Beispiel, in: Wolfgang E. J. Weber / Regina Dauser (Hrsg.), *Faszinierende Frühneuzeit. Reich, Frieden, Kultur und Kommunikation 1500-1800*, Festschrift für Johannes Burckhardt zum 65. Geburtstag, Berlin 2008, S. 61–73, besonders S. 61–64.

88 Susanne Tauss, „… Daß die Räuberei das alleradeligste Exercitium ist…" – Kunstschätze als Beute im Dreißigjährigen Krieg, in: Ausst.-Kat. *1648. Krieg und Frieden in Europa 2*, 1998, S. 281–288, hier S. 281.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

lichkeiten, zwischen Siegestrophäe und aristokratischem Prestigeobjekt."[89] Heinz Schilling hat zwar darauf hingewiesen, dass Kunstbeute nach dem Westfälischen Frieden nicht mehr als Mittel der Machtdemonstration eingesetzt wurde, denn „das religiöse Motiv, den Gegner im Zentrum seiner religiösen oder kulturellen Identität zu vernichten, war mit der Säkularisation des Politischen seiner fundamentalistischen Dynamik entkleidet. Die politische Staatenrepräsentation wollte sich nunmehr nicht auf geraubten, sondern auf den eigenen Reichtum stützen, um damit der Größe und Überlegenheit […] symbolisch Ausdruck zu verleihen".[90]

Doch war der Bestand des ‚eigenen Reichtums' allzu oft erst mit Beutestücken erlangt worden, etwa im Falle Christinas von Schweden, die im letzten Moment des Dreißigjährigen Krieges Kunstwerke aus der Prager Burg abtransportieren ließ.[91] Mit der anerkannten Bedeutung, die Kunst durch den Raub und der damit intendierten Schädigung des Gegners zugesprochen wurde, lässt sich der Kunstraub als Ausdruck machtpolitischer Ideologie verstehen.[92] Ebenso wie „Kunstpolitik"[93] herrschaftliche Identität schaffen soll, kann der Raub von Kunstgütern dieses Selbstverständnis

---

89 Susann Holz, Das Kunstwerk als Beute. Raub, Re-Inszenierung und Restitution in der römischen Antike, in: Uwe Fleckner et al. (Hrsg.), *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart* (Mnemosyne. Schriften des internationalen Warburg-Kollegs), Berlin 2011, S. 35–54, hier S. 37.

90 Heinz Schilling, Symbolische Kommunikation und Realpolitik der Macht. Kommentar zur Sektion „Symbolische Kommunikation und diplomatische Praxis in der Frühen Neuzeit", in: Barbara Stollberg-Rilinger et al. (Hrsg.), *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation*, Wien [u.a.] 2013, S. 187–198, hier S. 197.

91 Beispiele für Kunstraub im Dreißigjährigen Krieg (die Heidelberger Palatina, München, Prag und die Sammlung Charles I.) werden besprochen bei Hugh Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London 1970. Die Plünderung von Schloss Hubertusburg auf Befehl Friedrichs II. 1761 und ihre moralische Bewertung zeichnet Tobias Knobelsdorf nach: „Da […] Hubertusburg vermuthlich ein schlimmes Looß zu gewarten hätte, wenn es wieder in feindliche Hände geriethe". Die Plünderung von Schloss Hubertusburg im Frühjahr 1761, in: Dirk Syndram / Claudia Brink (Hrsg.), *Die königliche Jagdresidenz Hubertusburg und der Frieden von 1763*, Ausst.-Kat. Schloss Hubertusburg 2013, Dresden 2013, S. 182–194. Zur Kunstsammlung Christinas von Schweden vgl. Enzo Borsellino, Cristina di Svezia collezionista, in: *Ricerche di storia dell'arte* 54, 1994, S. 4–16; Theodore K. Rabb, Politics and the Arts in the Age of Christina, in: Marie-Louise Rodén (Hrsg.), *Politics and Culture in the Age of Christina*, Stockholm 1997, S. 9–22; Carel van Tuyll van Serooskerken, Königin Christina als Sammlerin und Mäzenatin, in: Ulrich Hermanns (Hrsg.), *Christina. Königin von Schweden*, Ausst.-Kat. Osnabrück, Kulturgeschichtlichen Museum, 23.11.1997–01.03.1998, Bramsche 1998, S. 211–225; Görel Cavalli-Björkman, La collection de la reine Christine à Stockholm, in: *1648. Paix de Westphalie. L' art entre la guerre et la paix*, Akten des Kolloquiums in Münster/Osnabrück 19.11.1998 / Paris 20.11.–21.11.1999, Paris 1999, S. 295–317; Stefania Di Gioia, *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, Mailand 2003.

92 Vgl. Rainer Wahl, Kunstraub als Ausdruck von Staatsideologie, in: Volker Michael Strocka (Hrsg.), *Kunstraub – Ein Siegerrecht? Historische Fälle und juristische Einwände*, Berlin 1999, S. 27–39, besonders S. 28–29.

93 Der moderne Terminus greift auch für die historische Situation, wenn man davon ausgeht, dass Kunst zu politischen Zwecken genutzt wird, indem sie „Mittel und Gegenstand der Politik" ist (Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 12).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

schädigen. Er weist der Kunst damit ein bedeutendes Strukturmerkmal von Herrschaft zu.

Beispielhaft vermittelt dies das Schicksal der Sammlung Rudolfs II.[94] Als Kriegsbeute nach der Schlacht am Weißen Berg und der Unterwerfung der böhmischen Stände gelangte 1620 ein Teil der Sammlung in den Besitz Maximilians I. von Bayern, dessen Münchner Residenz wiederum 1632 von Gustav II. Adolf geplündert wurde. Einige der hierbei erbeuteten Kunstwerke schenkte der schwedische König dem sächsisch-weimarischen Herzog, Bernhard von Sachsen-Weimar, wodurch Teile der niederländischen Sammlung aus Prag schließlich in Gotha ihren Ort fanden – in Schloss Friedenstein, der seit 1643 erbauten Residenz Herzog Ernsts I. von Sachsen-Weimar.[95] Die Kunstbeute aus Prag bzw. München vermittelte nicht nur einen Machtanspruch des Siegers, sondern auch die „Überlegenheit der eigenen Konfession" – wie es sich vergleichbar für die katholische Seite im Raub der Palatina aus Heidelberg äußerte.[96]

Auf eine Form der Kompensation weist Sandrart mit dem Erwerb der Sammlung Buckingham/Villiers durch Leopold Wilhelm im Jahre 1650 hin, der die „Ersetzung derer auf Einnehmung der Stadt Prag vom General Königsmark nach Sweden abgeführten"[97] Kunstwerke als Intention annimmt. Darüber hinaus mag aber auch das Motiv des Rückkaufs von ehemals kaiserlichem Besitz mitgespielt haben:[98] Einige Stücke erbte zunächst innerfamiliär Erzherzog Albrecht VII., der in den Niederlanden zur Festigung der Spanischen Herrschaft beitrug und sich als Mäzen verdient machte. Aus seiner Brüsseler Sammlung gelangten wiederum durch Verkäufe Werke in den Besitz des Herzogs von Buckingham nach England. Erzherzog Leopold Wilhelm kaufte diese schließlich für Ferdinand III. und ließ sie nach Wien bringen.[99] Sandrart berichtet von diesem letzten Besitzwechsel:

> Es ist auch in Londen wol zu sehen/ des Kunst-Sachen des Herzogen von Bukingham/ ganz alla moderna gebauet/ ein Wohn- und Lusthaus an dem Strom der Temse/ mit einem großen Garten/ gelegen/ sehr zierlich/ reich und wol-ordinirt/ so mit rariteten und kunstreichen Gemälden erfüllet gewesen. Es sind aber solche/ nach den erfolgten Engli-

---

94 Vgl. hierzu Eliška Fučiková, The Fate of Rudolf II's Collection in Light of the History of the Thirty Years' War, in: Ausst.-Kat. *1648. War and Peace in Europe*, 1998, S. 173–180.

95 Vgl. Ingrid Scholz, in: Museen der Stadt Gotha *Von der Kunstkammer zum Schlossmuseum. 325 Jahre Sammlungen für Kunst und Wissenschaft auf Schloß Friedenstein*, Gotha 1985, S. 32.

96 Schilling 2013, S. 187–198, besonders S. 195–198, hier S. 196.

97 TA 1675, Lebenslauf, S. 7, http://ta.sandrart.net/-text-625, 16.09.2014.

98 Schütz 1998, S. 183. Zur Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms in Brüssel vgl. auch Jonathan Brown, *Kings & Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven/London 1995, S. 147–183; Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien 2008, S. 41–68.

99 Bereits nach dem Tod Rudolfs waren einige Kunstwerke nach Wien gebracht worden, um sie möglichen böhmischen Ansprüchen zu entziehen. Hierüber geben bereits die 1610-1619 (Inventar G) und 1619 (Inventar H) im Auftrag Kaiser Matthias aufgestellten Inventare Auskunft. Allerdings wurde in der Zeit der Bedrohungen und Verluste in den Kriegswirren bewusst kein Inventar neu aufgelegt.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

schen Kriegen/ verstreuet/ und meist von Käyserl. Majest. Ferdinando dem Dritten/ glorwürdigsten Andenkens/ zu ersetzung derer/ auf Einnehmung der Stadt Prag/ vom General Königsmark nach/ sind nunmehr in den Käyserlichen Zimmern zu Prag zu finden. Sweden abgeführten/ in die neu-erbaute Käyserliche Zimmer/ erkauffet worden/ nun auch daselbst aufgerichtet zu sehen.[100]

Das wechselvolle Schicksal der Prager Kunstsammlung vermittelt ihren enormen kulturellen wie herrschaftlichen Wert, in den sich zudem konfessionelle Hoheitsdiskurse einschreiben. Aufgebaut durch einen Kaiser, der seinen militärischen Ruhm vor allem durch Kunst manifestieren ließ, wurde die Sammlung zum Opfer der Kriegsläufte. Die Inkorporation in die Sammlungen der europäischen Fürsten prägte ihr eine jeweils neue Symbolkraft militärischer Stärke ein, der Kunstwert blieb davon jedoch unberührt und bestätigt damit dessen eternellen Charakter.

2.3. Kunst und Geschichtsschreibung – Medien der Herrscherheroisierung

Der Umstand, dass nicht nur Sandrart in seiner Eigenschaft als mäzenatisch geförderter Künstler und Kunsttheoretiker die Bedeutung der Kunst und ihrer Förderung herausstellte, sondern diese Aufwertung auch durch den sozialen Aufstieg der Künstler in Europa belegt wird, räumt diesem Phänomen größere Bedeutung ein. Hinzu kommt, dass sich die Anerkennung der Künste auch in ihrem Verhältnis zu anderen Wissenschaften niederschlug. So erlangten die bildenden Künste allmählich den Rang der Geschichtsschreibung, wurden legitimierter Teil der herrscherlichen Panegyrik.[101] Nicht nur die Historiographie, die als Darstellung von Taten großer Männer verstanden wurde, auch die Kunst hatte mithin Anteil an der Formung von „Historie als ein[em] Bild der Helden".[102] Neben der Geschichtsschreibung eignete sich anerkanntermaßen auch die Kunst im 17. Jahrhundert zur wirksamen Vermittlung von *exempla*. Da Geschichte als *vitae imago* begriffen wurde, stand sie bereits in dieser allegorischen Auffassung im Vergleich mit der Kunst: „ut pictura historia tacens: historia vero pictura loquens rectissime dicatur".[103] In der Memoria wird geschichtliches Wissen über bildliche Figuration vermittelt und bewahrt. Die ästhetische Überhöhung, zuweilen Sublimierung, si-

---

100 TA 1675, Lebenslauf, S. 7, http://ta.sandrart.net/-text-625, 24.05.2014.

101 „Das machtbildende Potential der Kunst bezieht sich auf die Fähigkeit gerade der Malerei zum ‚Aufschreiben', bzw. Abbilden der ‚res gesta' und Effigie des Herrschers, mit der sie bis in die Nähe der Geschichtsschreibung rückt" (Hoberg 2007, S. 145).

102 Ekkehard Mai, in: Ekkehard Mai / Anke Repp-Eckert (Hrsg.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, 30.10.1987–10.01.1988 / Kunsthaus Zürich, 04.03.–24.04.1988 / Musée des Beaux-Arts Lyon, 18.05.–17.07.1988, Mailand 1988, S. 12.

103 So Symon Grynée in der Einleitung seiner Titus Livius-Edition *De Utilitate legendae historiae*, Frankfurt am Main 1568, zit. nach Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*, Paris 1974, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

cherte dem Herrscher seinen Platz in der Geschichte, sicherte ihm Unsterblichkeit durch bzw. mithilfe von Kunst. Die heroischen Handlungen, so formuliert es eindringlich Pierre-Antoine Rascas in seiner Eigenschaft als Vorsteher des königlichen Münzkabinetts Heinrichs IV., sind zwar Gegenstand von Ehre und Nachruhm, doch können nur die Musen („c'est à dire les Sciences, et les Arts"[104]) diese Effekte auch garantieren. Diese zeitliche und damit historische Dimension reklamiert auch der Hofhistoriograph Ludwigs XIV., Nicolas Boileau: „Sans elles [die Musen, die Verf.] un héros n'est pas longtemps héros."[105] Auch viele Literaten meldeten sich entsprechend zu diesem „commerce d'immortalité"[106] zu Wort. In antiker Tradition der Musenanrufung weist auch Sigmund von Birken in seiner unvollendeten *Amalfis* auf die Fähigkeit und Autorität der Dichtung hin, für ewige Memoria zu sorgen:

> gönnet mir, ihr Musen, eine Prob, / die seiner würdig sey! Man muß belobte Helden/ der grauen Ewigkeit mit höherm Lob anmelden./ ein ewigs Kunstgedicht gehört vor einen Geist/ der nimmer sterben sol.[107]

An Apollo und in dessen Rolle an den Herzog von Amalfi, Octavio Piccolomini, gewandt, fordert Birken zugleich den Schutz der Musen („bestrahle diß Gedicht mit einem Gnaden scheine/ und mach es deiner wehrt") und die Honorierung seiner eigenen Person („die Mänge macht hier arm. wie sehr es sich geziemet,/ zu fliegen in dein Lob, so wird doch nichts getan").[108] Doch nicht nur Apollo, auch die Muse Clio wird als Inszenierungsform Piccolominis von Birken gewählt („und du, dem es itzt gilt, Amalfi Preiß der helden/ sey du mir Clio selbst, laß mich dich würdig melden/ und rühmen deinen Ruhm, bepreißen deinen Preiß"[109]), um den Ewigkeitswert des Ruhmes, der durch die Kunst gewährt wird,

---

104 Pierre-Antoine Rascas de Bagarris, *La Nécessité de l'usage des médailles dans les monoyes*, Paris 1611, S. 21.

105 Nicolas Boileau, *Epistre I. Au roi*, V. 159–160, V. 170–171, in: Charles-Antoine Gidel (Hrsg.), Nicolas Boileau. *Œuvres complètes* 2, Paris 1872, S. 152–153.

106 Pierre Zoberman, L'éloge du roi: Construction d'image ou propagande monarchique? L'exemple du XVIIe siècle, in: Isabelle Cogitore / Francis Goyet (Hrsg.), *L'éloge du prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble 2003, S. 303–316, hier S. 305.

107 Von Birken 1650, V. 24–28; siehe dazu Hartmut Laufhütte, „Amalfische promeßen" und „Apollo Hofgericht". Sigmund von Birkens unvollendetes Versepos *Amalfis*, in: Hartmut Laufhütte, *Sigmund von Birken. Leben, Werk und Nachleben. Gesammelte Studien*, Passau 2007, S. 171–206, hier S. 188. Laufhütte legt in seiner Analyse der *Amalfis* die Zitate und Übernahmen von Vergil dar. In dem panegyrischen Gedicht auf die bevorstehende Hochzeit von Ferdinand III. und Eleonora Gonzaga setzt sich Birken (ebenfalls 1650) gleich im Titel in die Rolle Vergils, der „aus den Elysischen Gefilden zurückgekehrt, beglückwünscht die erlauchte Eleonora von Mantua, die Verlobte Kaiser Ferdinands III. […] mit eigenen Worten und Versen", so die deutsche Übersetzung des lateinischen Gedichts von Laufhütte 2007, S. 210, Anm. 28.

108 Von Birken 1650, V. 37–43; Laufhütte 2007, S. 189.

109 Von Birken 1650, III. 9–11.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zu betonen.[110] Die Antike dient somit sowohl der stilistisch angemessenen Panegyrik des Herrschers als auch der Legimitation des Dichters, der die unvergängliche Fama (besonders der Friedenstaten) des Herrschers garantiert.[111] Ebenso wie in der Geschichtsschreibung wird diese Beziehung sprachlich wie visuell in einer Semantik verhandelt, die sich als „heroic mode of historiography"[112] beschreiben lässt und die große Männer mit ihren großen kulturellen Taten ins Zentrum ihres Narrativs platziert.

Diese wechselseitige starke Verbindung von Künsten und Herrschern stellt auch Sandrart mit einem Epigramm von Sigmund von Birken an den Anfang seines Kapitels zu den Kunst- und Schatzkammern:

> Dis ist der Cronen Glantz/ und hoher Häubter Zierde/
> Dass Kunst und Wissenschaft/ empfahen ihre Würde/
> von dero Gnad' und Gunst: So kürzen sie die Zeit/
> und komt zugleich ihr Nam' ins Buch der Ewigkeit.
> Ihr Lob wächst/ mit der Kunst/ die Sie/ und uns/ erquicket;
> indem ihr Antlitz uns/ in Gnaden/ oft anblicket:
> So blüht das Blumen-Feld/ wann ihm die Sonne scheint;
> so wächst Geschicklichkeit/ wann man gut mit ihr meint./
> Wer wollte doch den Ruhm nicht billich Denen gönnen/
> Die so viel bey der Kunst/ durch ihre Gunst/ thun können?
> Dadurch verbessert sich/ der Künste Müh' und Fleis/
> Dadurch vermehrt sich auch so grosser Herren Preis![113]

Die folgende Aufzählung der Kunstschätze in Wien, München, Dresden, Berlin und Heidelberg gerät damit zur Beweisführung, dass Lobpreis und Memoria den Fürsten vor allem für ihre kulturellen Leistungen gebühren. Das Erstellen von Kontinuitäten durch Generationen, das der *stabilitas* der Herrschaft dienen sollte, wurde somit in „Formen der kulturellen Modellierung und medialen Inszenierung von Geschichte"[114] überführt. Zeit erhält dadurch nicht nur ein „zentrales

---

110 „Wenn der Angeredete selbst zu Clio wird, kann er das nur durch mäzenatische Förderung der Kunst erreichen." (Laufhütte 2007, S. 190). Der „Helicon als Gerichtsort und Apollo als Gerichtsherr" für die Klagen des Mars, die die Rollen von Waffen und Krieg reflektieren, erweitern und verdichten sinnbildlich diese Thematik der lobenden Vita des kaiserlichen Generals, so ebd., S. 192.

111 Dies wird auch in dem oben genannten Gedicht auf die Verlobung Ferdinands III. zu einem bedeutsamen Motiv, vgl. ebd., S. 216. Für die deutsche Dichtung ebenso selbstbewusst wird für Martin Opitz ein Gipfelpunkt des Parnass reklamiert – gleichberechtigt neben bzw. gegenüber von Apoll, so erscheint er auf dem Frontispiz von Constantin Christian Dedekinds *Ælbianische Musenlust*, Dresden 1657.

112 Melissa Meriam Bullard, Heroes and Their Workshops. Medici Patronage and the Problem of Shared Agency, in: Paula Findlen (Hrsg.), *The Italian Renaissance. The Essential Readings*, Blackwell Publishing 2002, S. 299–316.

113 TA 1679, II (Skulptur), S. 71, http://ta.sandrart.net/-text-962, 23.09.2015.

114 Beate Kellner, Formen des Kulturtransfers am Hof Kaiser Maximilians I. Muster genealogischer Herrschaftslegitimation, in: Matthias Müller et al. (Hrsg.), *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.* (Schriften zur Residenzkultur; 9), Berlin 2013, S. 52–103, hier S. 52. Zur Genealogie vgl. auch Kilian

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dispositiv zur Fundierung von Macht und Ansehen sowie zur Strukturierung von Wissen",[115] sondern ist – ebenso wie die Heroisierung – in hohem Maße eine Konstruktionsleistung.[116]

Auch die Dominanz der Tugend als Parameter für Anerkennung und Ruhm, die beide geschichtswürdig sind, bezieht die Heroisierung als Darstellungsmittel und Bewertungskriterium des Fürsten in die Geschichtsschreibung ein. Die somit erzeugten *exempla*, die ihre Überzeugungskraft und Legitimität gerade aufgrund ihres heroischen, tugendlich-beispielhaften und außergewöhnlichen Charakters erhalten, sind ihrerseits Konstrukte, die dem Verfahren der Heroisierung ähneln. Die Modi dieser Memoria rekurrierten häufig auf antike Versatzstücke, mythologische Referenzen, aber ebenso auf aktuelle Zeitbezüge. Zitzlsperger merkt dazu an: „Vor dem Hintergrund eines sich wandelnden Geschichtsbilds im Verlauf der Frühneuzeit ist davon auszugehen, daß der gleichzeitige Auftritt von antik und zeitgenössisch gekleideten Figuren das zyklische Zeitverständnis in vormodernen Geschichtskonstruktionen meint."[117]

Zugleich lässt sich das Herausgreifen bestimmter Momente oder Aspekte des Herrscher- respektive Heldenlebens – etwa ein Sieg, ein Bündnis, eine Hochzeit, o. ä. – als eine zentrale Strategie ausmachen, die politische Geschichtsschreibung mit dem literarischen Modus des Epos verbindet.[118] Die künstlerische Umsetzung dieses Verfahrens geschieht meist mit den Mitteln der Allegorie, die „es erlaubt, Eigenheiten der Geschichtsschreibung zu wahren und zugleich die notwendigen panegyrischen Elemente hinzuzufügen, schließlich auch künstlerischen Interessen nachzukommen".[119] Wie der Held durch bestimmte Qualitäten ausge-

---

Heck / Bernhard Jahn (Hrsg.), *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 80), Tübingen 2008; Gert Melville / Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln [u.a.] 2004.

115 Kellner 2013, S. 52.

116 Auch der mäzenatische Fürst kam nicht ohne Netzwerk (Agenten, Humanisten, Bibliothekare, Sekretäre) aus. Bullard vergleicht diese Konstellation mit dem Werkstattbetrieb der Künstler, in dem der Meister auch nicht alles exklusiv selbst herstellte, vgl. Bullard 2002 und auch Caskey, die zudem mit dem Begriff der *agency* operiert: Jill Caskey, Medieval Patronage & Its Potentialities, in: Colum Hourihane (Hrsg.), *Patronage. Power & Agency in Medieval Art*, University Park 2013, S. 3–30.

117 Philipp Zitzlsperger, Schlüters Portraitbüste des „Prinzen von Homburg", in: Hans-Ulrich Kessler (Hrsg.), *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Ausst.-Kat. 04.04.–13.07.2014 Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, München 2014, S. 358–369, hier S. 368.

118 Dazu Kirchner 2001, S. 310.

119 Ebd., S. 432. Zur Allegorie im Zusammenhang der Topik vgl. den Band von Ulrich Pfisterer / Max Seidel (Hrsg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut/Kunsthistorisches Institut, Folge 4; 3), München/Berlin 2003 und den Aufsatz von Klaus Krüger, Bildallegorien in der italienischen Renaissance. Zur Hermeneutik visueller Topoi in der Kunst der Frühen Neuzeit, in: Thomas Frank (Hrsg.), *Topik und*

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zeichnet ist, die wie im Falle von Herkules' Keule und Löwenfell als attributive Verweise auf Taten oder Eigenschaften dargestellt werden können, funktioniert auch die (sprachliche wie bildliche) Allegorie durch Attributierungen (eines abstrakten Begriffs). Ein ähnlicher Mechanismus liegt der Personifikation zugrunde, deren beigegebene Attribute „die jeweiligen Qualitäten des Begriffs" demonstrieren, das heißt „den in der Person bezeichneten Begriff durch eine Eigenschaft" erläutern im Sinne einer Synekdoche-Beziehung.[120] Personifikationen funktionieren somit als „Abstraktionen des Wirkens des Seins"[121] und sollen bestimmte Eigenschaften und Handlungsmaxime des Dargestellten ins Bild setzen. Attribute wie Personifikationen dienen somit einer Übertragungsleistung des Bildes oder der Sprache, weshalb sich die Heroisierung häufig in der rhetorischen Figur der Metapher (im weitesten Sinne) artikuliert.

2.3.1. Das Goldene Zeitalter

Ein für die herrscherliche Geschichtsschreibung wichtiges Zeitaltermotiv wurde durch Chronos visualisiert, wobei häufig zugleich der Beginn eines Goldenen Zeitalters aufgerufen werden sollte. Mit Blick auf die Entwicklung der Friedensikonographie seit dem Dreißigjährigen Krieg konstatiert Hans-Martin Kaulbach, dass „mit dem Westfälischen Frieden kein Bild der Gleichrangigkeit der europäischen Mächte entsteht, sondern die Epoche der Herrscherapotheose erst richtig beginnt. Die Rolle des Friedensstifters und die Entscheidung über Krieg und Frieden waren schon im 16. Jahrhundert nicht auf Papst und Kaiser begrenzt; eigentlich jeder Souverän konnte in Lobgedicht und Ikonographie ein ‚neuer Augustus' sein, der den Ianustempel schließt und das ‚Goldene Zeitalter' zurück-

Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung; 1), Göttingen 2007, S. 193–208.

120 Peter-André Alt, Allegorie und *episteme* in der Tropenlehre des 16. Jahrhunderts, in: Ulrike Tarnow (Hrsg.), *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, Paderborn 2014, S. 97–115, hier S. 114, am Beispiel Ripas erläutert. Siehe auch Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock* (Studien zur christlichen Kunst; 1), Regensburg 1997, S. 151–152, S. 219–220. Während die Metapher gezielt Assoziationen von Eigenschaften herstellt, wird mit der rhetorischen Figur des Metonyms keine Eigenschaften des Objekts oder der Figur auf den Sachverhalt übertragen. Attribute wiederum können beide Funktionen und Bedeutungsweisen besitzen: Die Keule des Herkules steht eindeutig für Kraft und Stärke dieses Helden, während der Reichsapfel die Kaiserwürde symbolisiert. Beachtenswert für diesen Kontext hat Anna Lena Hemmer die Analysekategorien Fiktion und Metapher als Gegenstand der politischen Ikonographie vorgeschlagen, vgl. Anna Lena Hemmer, Überlegungen zur Methodik der politischen Ikonographie: Was ist denn nun das für ein gewaltiges Ding: der Staat?, in: *kunsttexte*.de 4, 2015, www.kunsttexte.de, 20.01.2016.

121 Lattmann 2010, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

bringt. Die Konkurrenz um das Bild des ‚Friedensbringers' zwischen den europäischen Monarchen trat jedoch ab 1648 in eine neue Phase."[122]

Mit der friedensreichen Herrschaft und dem Überwinden des Krieges wird zugleich häufig das Bild des Aufrichtens oder Erwachens der Künste nach einer Zeit der Dekadenz verbunden, „aus deren Überwindung […] der Absolutismus einen großen Teil seiner Selbstdefinition als Epoche bezieht".[123] Zu einer solchen Epochendefinition gehören damit auch das Mäzenatentum und die Kulturförderung. Die Wahrung des Friedens, der sittlichen Ordnung und der Wohlfahrt des Staates hängen zusammen und werden durch die Förderung von Kultur und Kunst unterstützt, wozu der Herrscher im Absolutismus explizit aufgerufen wurde. Ebenso wie Friede und Gerechtigkeit fungieren die Künste damit einerseits als Unterstützer und „Legitimationszeichen"[124] innerhalb des idealen Bildes des monarchischen Staates. Dies gilt umso mehr, als die barocke Gesellschaft in ihrer Weltdeutung in besonderer Weise auf Zeichenhaftigkeit rekurrierte (Zeremoniell, Kleiderordnungen, Sichtbarkeit von Rang und Hierarchien, etc.). Andererseits sind die Künste Ermöglichungsfelder heroischer Selbstdarstellung, die nicht mehr allein und nicht jederzeit durch militärische Triumphe gespeist werden kann. Recht und Gesetz führen den frühneuzeitlichen Staat ebenso zu einer politischen, wirtschaftlichen und sittlichen Entwicklung wie es die Kultur vermag.[125] Ihr Verherrlichungspotenzial bedient zudem das Repräsentationsgebot des Herrschers im Konkurrenzkampf der Fürstenmächte. Die entwicklungsgeschichtliche Dimension von Herrscher, Staat und Kultur erhält in der Allegorie der durch Chronos ans Licht gezogenen Wahrheit ihre wechselseitige Bestimmung. In Adaption der Allegorie *veritas filia temporis* konnte nämlich auf den Herrscher und eine durch ihn bewirkte neue Kunstblüte verwiesen werden.[126] Das Thema wurde häufig mit dem Kampf

---

122 Hans-Martin Kaulbach, Pax im Kontext. Zur Ikonographie von Friedenskonzepten vor und nach 1648, in: *De zeventiende eeuw* XIII/ 1997, S. 323–334, hier S. 326. Vgl. auch Claire Gantet, *La paix de Westphalie (1648). Une histoire sociale, XVIIe–XVIIIe siècles*, Paris 2001.

123 Hoberg 2007, S. 132.

124 Wolfgang Schild, Gerechtigkeitsbilder, in: Wolfgang Schild / Wolfgang Pleister (Hrsg.), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988, S. 86–171, hier S. 148.

125 Dieser Auffassung, dass nicht nur ein wohl aufgestellter Staat die Künste erblühen lässt, sondern auch umgekehrt die Kunst diesen fördert, hingen besonders die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft an. Doch auch Francesco Algarotti ist noch überzeugt von dieser wechselseitigen sittlichen Steigerung; vgl. Brink 2013, S. 27.

126 Den Allegorien mit Minerva und dem Herrscher in der Rolle des Beschützers der Künste „were given magnificent new form in the prints of Aegidius Sadeler and Jan Muller" (Dorothy Limouze, Engraving at the Court of Prague, in: Fučíková et al. 1997, S. 172–178, hier S. 177).

Die Definition von Chronos/Saturn als Vater der Wahrheit in Verbindung mit der griechischen Vorstellung, dass die Wahrheit ans Licht gebracht werden muss, findet sich in Vincenzo Cartaris *Immagini degli Dei*, Venedig 1556. Zur ikonographischen Tradition vgl. Fritz Saxl, Veritas filia temporis, in: Raymond Klibansky / H. J. Paton (Hrsg.), *Philosophy & History. Essays presented to Ernst Cassirer*, New York 1963, S. 197–222, besonders S. 200. Saxl nennt als Beispiele für die Substitution der Figur der Veritas Mary Tudor, Elisabeth I., Maria de' Medici und Isabella von Habsburg und erklärt diese Einschreibung historischer Figuren in eine

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gegen das Böse verbunden, gegen Mächte, die der Herrscher vertreibt und damit eine neue Ära des Friedens und des Gemeinwohls begründet.

Mit dem Zeitaltergott und dem psychomachischen Kampf wird zugleich ein transzendentes Motiv eingebracht, das der weltlichen Politik zusätzliche Legitimation und Wirksamkeit zusprach. Das Auftreten von Chronos/Saturn in dieser Allegorie erklärt sich durch ein positives Verständnis seiner Kräfte: Seine zerstörerische gefräßige Kraft wird durch das Verständnis von „die Zeit als eine Alles schwächende Macht" ergänzt.[127] Insbesondere für die Künste und Wissenschaften, deren Vertreter sich „unter dem Stern des Saturn"[128] geboren fühlten, erfüllte er die Aufgabe einer Schutzmacht.[129] Durch die häufig gewaltsam anmutende Erhebung der Wahrheit bleibt jedoch der Charakter von Zerstörungskraft und Schutzmacht zwiespältig. Mit ihrer insgesamt doch ambivalenten Ikonographie bot die Allegorie des Wirkens von Chronos/Saturn eine willkommene Anknüpfung an die Dichotomie militärischer Sieghaftigkeit und Sublimierung von Macht in der Kunst.

Die Begründung eines neuen Zeitalters durch den Herrscher setzt in ihrer Konstruktion mehrere Zeitschichten voraus, die miteinander verbunden werden: Das Vorbild des antiken Augusteischen Zeitalters wird mit der prospektiven Erwartung bzw. Erfüllung seiner Wiederkehr in der Verkörperung des Fürsten vermittelt. Chronos, Minerva und weitere Götter und Personifikationen weisen der Darstellung eine mythologische Präfiguration zu, die dynastisch fortgeführt wird. In diesem Sinne verbindet diese Heroisierung des Herrschers mehrere (zum Teil fiktive) Zeitebenen und trägt damit zugleich zu einer Entzeitlichung dieser Glorifizierung bei. Die Bewegung des Emporhebens (der Wahrheit, der Kunst) machen dabei Momente von Entwicklung wie Kontinuität bildhaft. Die überzeitlichen Personifikationen werden durch die Herrscherfigur mit einer aktuellen Zeitwahrnehmung kombiniert, während das Kostüm häufig beide Zeitschichten

---

allegorische Szene als intendierte Vermittlung ihrer persönlichen Überzeugung, ihrem religiösen Glauben sowie dem Streben nach Ruhm und Erlösung (ebd., S. 214). Als Beispiel der „pseudomorphosis", das heißt des Zuerkennens neuer Bedeutungen an eine Bildfigur, die der antike Prototyp nicht hat, bei Erwin Panofsky, Father Time, in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962/1967, S. 69–93.

127 Zum negativen Wesen des Chronos, der die Künste bedroht, vgl. unter Berücksichtigung von Titelblättern zu kunsttheoretischen und historischen Werken Karl Arndt, Chronos als Feind der Kunst. William Hogarth und die barocke Allegorie, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23, 1972, S. 329–342.

128 So der Titel einer immer noch grundlegenden Studie zur Melancholie von Margot Wittkower / Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London 1963; siehe auch Raymond Klibansky et al., *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964.

129 Diese Lesart wurde in der Interpretation der Allegorie von Joachim von Sandrart, *Minerva und Saturn beschützen die Künste* (1644, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_1136), von Schreurs 2009 grundlegend dargelegt.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

aufnimmt: Antikische Motive werden mit zeitgenössischen Kleidungselementen oder Frisuren vermischt.[130]

Auch wenn sich die Kunst in Deutschland im 17. Jahrhundert im Gegensatz zu Frankreich weniger mittels einer Akademie aufwerten ließ, war sie auch hier eine staatsbildende, legitimierende Kunst, wie Barbara Marx herausgearbeitet hat: „Genealogie des fürstlichen Hauses und Genealogie der künstlerischen Darstellung und Motive sind parallel geschaltet, dynastische und politische Machtpositionen werden im medialen Wettstreit der Künste und der zeitgenössischen Kanonbildungen ausgehandelt."[131]

Die *Allegorie der Herrschaft – Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter Saturn* von Hans von Aachen macht dies um 1600 am Prager Hof Rudolfs II. deutlich (Abb. 8).[132] In dem kleinformatigen Gemälde triumphiert Apoll über einen am Boden liegenden türkischen Feind. Rechts hinter dem Gott kann Ceres bzw. Abundantia ihre Gaben nun wieder den Künsten austeilen. Auch die Gruppe von Venus und Amor am linken Bildrand betont die neue friedliche Zeit, als deren Personifikation Saturn über der Szene schwebt – in spiegelbildlicher Armhaltung und mit Blickkontakt zu Apoll als demjenigen, der dieses neue Goldene Zeitalter hat anbrechen lassen. Die häufige Glorifizierung Rudolfs als Apoll dürfte auch dieses Gemälde zu einer Herrscherallegorie machen, obgleich kein Auftraggeber dokumentiert ist. Die Heroisierung wird neben der direkten *imitatio* des Sonnengottes durch die antikische Ruinenarchitektur des Hintergrundes mit einer Jupiterstatue rechts und einer sitzenden Romafigur mit Zepter und Palladium links thematisch weitergeführt: Eine neue Zeit des Augustus, des Friedenskaisers, wird

---

130 Zum Motiv der Übernahme von Rang und Qualitäten vermittels gegnerischer oder historischer Kleidung vgl. Bauer-Wild 1989, S. 291 – hier bezüglich der Darstellung wie der makedonische Herrscher die persische Tracht anlegt im Ankleidezimmer der Alexanderzimmer der Münchner Residenz, welche auf die angestrebte Rangerhöhung Max Emanuels von Bayern verweise.

131 Barbara Marx, Kunst und Repräsentation an den kursächsischen Höfen, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Kunst und Repräsentation am Dresedner Hof*, München/Berlin 2005, S. 9–39, hier S. 10.
Neben Ikonographien der bildenden Kunst war auf textlicher Ebene vor allem der Typus der „Gedichtwälder" beliebt, die als „lesetechnisch durchorganisierte Anthologien, die als ‚Textpflanzung' zu durchlaufen sind und die dem Benutzer im Vollzug der zyklischen Lektüre nicht zuletzt auch bestimmte Vorstellungen von Herrschaft einprägen" zu beschreiben sind: Keller 2002, S. 185.

132 Öl auf Kupfer, 55,5 × 47 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 2130; vgl. dazu Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552–1615*, München/Berlin 2000, S. 170–174, Kat.-Nr. 55; Lubomír Konečný, in: Thomas Fusenig (Hrsg.), *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa* 2010, Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 11.03.–13.06.2010 / Císařská Konírna 01.07.–03.10.2010 / Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien 19.10.2010–09.01.2011, Berlin 2010, S. 231, Kat.-Nr. 89; Michael Niekel, Die Tugend im Fokus: Überlegungen zu Hans von Aachens Stuttgarter Allegorie, in: Lubomír Konečný / Štěpán Vácha (Hrsg.), *Hans von Aachen in Context*, Akten der internationalen Konferenz Prag, 22.09.–25.09.2010, Prag 2012, S. 141–143 und Beket Bukovinská, Aachens Stuttgarter Allegorie: Addenda exigua, in: Konečný / Vácha 2012, S. 144–149.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

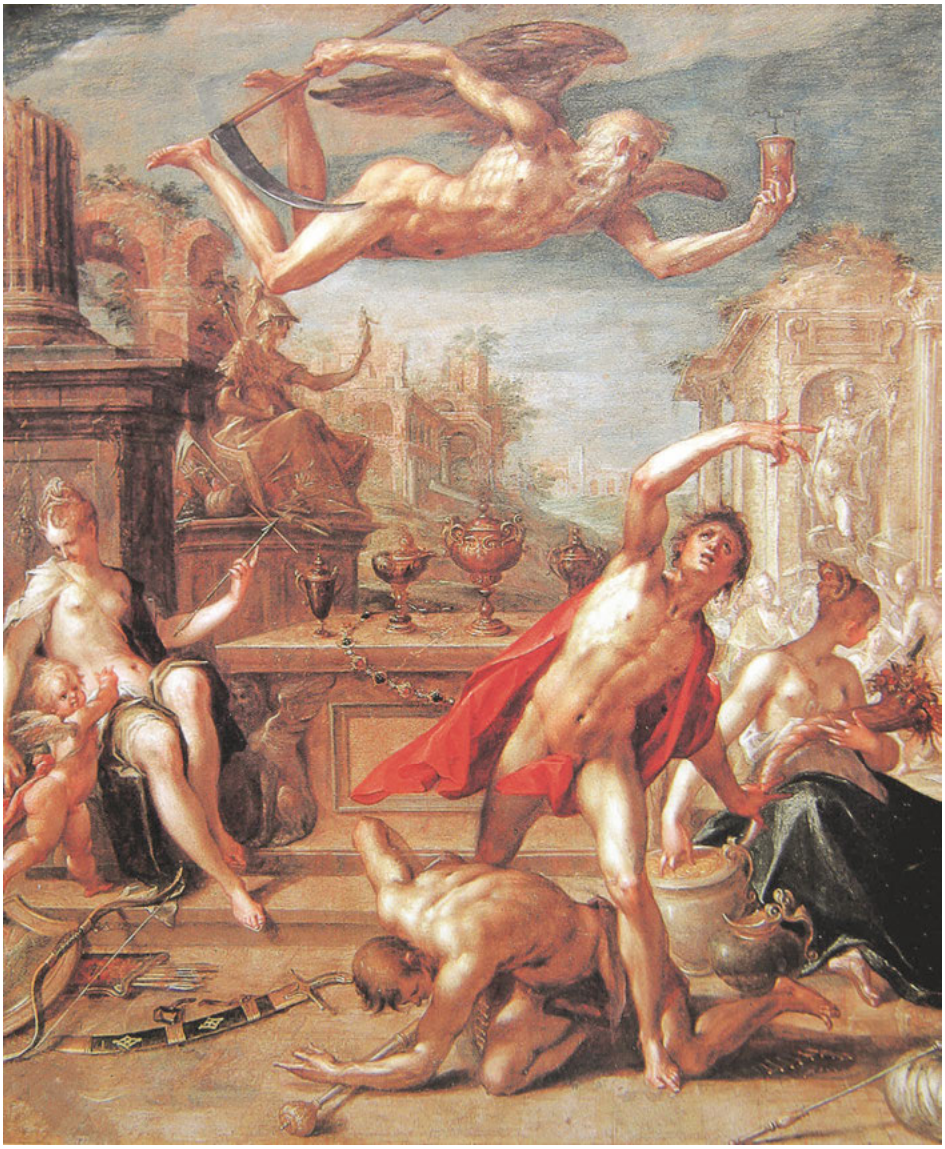

Abb. 8: Hans von Aachen, *Allegorie der Herrschaft – Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter Saturn*, Öl auf Kupfer, um 1600, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 2130.

heraufbeschworen und die Aktualität materiell durch die Prunkgefäße auf dem Altar im zentralen Mittelgrund hergestellt. Es dürfte sich dabei um Kunstkammerstücke der Rudolfinischen Sammlung handeln und damit zugleich um einen Teil der Schatzkammer, die die Ressourcen der Herrschaft beherbergte.[133]

[133] Ausst.-Kat. *Hans von Aachen* 2010, Kat.-Nr. 55, S. 170.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Thema einer neuen Zeit, die durch den Herrscher verkörpert und durch mythologische Figuren wie Chronos und Minerva angezeigt sowie als eine spezifisch künstlerische Zeitrechnung markiert wird, liegt auch der Verherrlichung Carl Theodors von der Pfalz (1724–1799) zugrunde. Da es während seiner Regierungszeit in Bayern um 1780 entstand,[134] ist die Verbindung des Pfälzischen und Bayerischen Kurfürsten mit der Verkörperung der Zeit durch das herrscherliche Attribut des Hermelins ins Bild gesetzt (Abb. 9). Dieser rahmt das Medaillon mit dem Bildnis Carl Theodors – in Uniform mit dem Hubertus- und dem St. Georgs-Ritterorden – und wird von Chronos emporgehoben.[135] Das Bildnis selbst wird von der auf Wolken thronenden Bavaria gehalten.

Neben dem militärischen und territorialen Ausweis seiner Macht ist Carl Theodor auch von sakralen Mächten umgeben – in der Gestalt der Divina Providentia, die den Kurhut über sein Medaillon hält. Unterhalb dieser Figurengruppe zeigt Abundantia mit ihrem Füllhorn das Wirken dieser Mächtekonstellation an, die am unteren Bildrand in Minerva seinen Abschluss und mit den Putten und Attributen der Künste und Wissenschaften zugleich eine thematische Spezifizierung findet. Ebenso wie im Hintergrund noch der Parnass mit Apoll, den Musen und Pegasus das Thema eines neuen Goldenen Zeitalters für die Künste unter Carl Theodor aufruft, sind die Vordergrundfiguren durch eine starke Diagonale und eine Wolkenstruktur miteinander verbunden und vermitteln die Aussage parataktisch durch ihren jeweiligen Verweischarakter. Trotz der Bewegtheit von Chronos ist das Zeitalter Carl Theodors als dauerhaft angelegt, ragt links im Hintergrund doch ein Obelisk mit dem Pfalz-Neuburgischen Wappen, der Kaiserkrone im Herzschild[136] und umgeben mit der Kollane des Goldenen Vlieses aus den Wolken.[137] Damit wird zugleich die zeitgenössisch aktuelle politische Dimension aufgerufen, erlangte der Kurfürst doch erst 1777 mit der bayerischen Kurwürde wieder das Erztruchseßamt.

---

134 Bayern gilt als „Manövriermasse und Faustpfand in dem alten wittelsbachischen Spiel um eine Königskrone“ (Hansjörg Probst, Carl Theodors Bedeutung, in: Alfried Wieczorek et al. (Hrsg.), *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung* 1, Ausst.-Kat. Reiss-Museum Mannheim, Regensburg 1999, S. 1–10, besonders S. 3). Dieses Königreich sollte die österreichischen Niederlande als Königreich Burgund umfassen. Zur Regierungszeit in Bayern, die von Behördenreformen und der Dominanz Mannheimer Hofbediensteter geprägt war und sowohl von Seiten Carl Theodors als auch seiner Untertanen mit Sympathie wie Antipathie beurteilt wurde, vgl. Caroline Gigl, Carl Theodor in Bayern, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 1, 1999, S. 389–393.

135 Peter Volk, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 2, 1999, S. 496, Kat.-Nr. 7.1.14. Der Georgsorden besitzt als „Hausorden der Pfalz und Bayerns“ besondere Bedeutung.

136 Es handelt sich dabei um das Zeichen des mit der achten Kurwürde verbundenen Erzschatzmeisteramtes, vgl. ebd.

137 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 9: Unbekannter Künstler, *Verherrlichung Carl Theodors*, Aquarell auf Pergament, auf Kupfer gelegt, um 1780 (?), München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 5799.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 10: Lambert Krahe, *Die Entschleierung der Wahrheit*, 1758, Deckenbild, Mannheim, Bibliothek des Kurfürsten.

Als weiteres Beispiel für diese Kombination des *veritas filia temporis*-Themas mit Chronos als Beschützer der Künste zur Verherrlichung des Herrschers sei Lambert Krahes Programm für das Deckenbild der ehemaligen Bibliothek in Mannheim erwähnt, das zugleich den Höhe- und Klimaxpunkt dieser Ikonographie vertritt. In der Deckenmalerei, einem ehemals 1758 signierten Fresko, wurde der Schutz der Wissenschaften und Künste in Kombination mit der Chronos-Thematik der Entschleierung der Wahrheit auf einer Wolkenlandschaft allegorisch anschaulich gemacht (Abb. 10).[138] Minerva, rechts neben der auf einer Erdkugel sitzenden Personifikation der Wahrheit, erhielt hier die Hauptrolle als Beschützerin der Wissenschaften und Künste. Gemeinsam mit den drei Parzen und Fortuna erstrahlt sie als Vertreterin des Guten im Licht, das durch die Enthüllung auch die Wahrheit und das in ihren Händen geöffnete Buch trifft, während das Böse (die Personifikationen von Verleumdung und Lüge) in die Dunkelheit verbannt und damit besiegt wird. An der Fensterwand verwiesen Wappen und Monogramme sowie Putten mit Attributen von Schifffahrt, Handel, Fruchtbarkeit und Krieg auf das Kurfürstenpaar Carl Theodor und Elisabeth Auguste „als Herrscher über Krieg und Frieden".[139]

---

138 Vgl. Wiltrud Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen* 1 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft; 10), Darmstadt 1986, S. 141–143.

139 Wiltrud Heber, Pigages Leben und Werk, in: Michaela Kalusok (Hrsg.), *Nicolas de Pigage. 1723–1796, Architekt des Kurfürsten Carl Theodor: zum 200. Todestag*, Ausst.-Kat. Stadtmuse-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Carl Theodor hatte es als Herrscher über ein Land zwischen Habsburg und Frankreich mit diplomatischem Geschick und trotz seines Lavierens als Bündnispartner zwischen beiden Mächten geschafft, in der Pfalz einen Jahrzehnte währenden Frieden zu bewahren, der erst mit dem Einfall der Franzosen 1793/1794 endete. Er erfüllte weniger die fürstliche Rolle als militärischer Führer, sondern bevorzugte die Diplomatie als Herrschaftsmittel, die seiner Friedensliebe weit mehr entsprach und zudem aus seiner Sicht hohe finanzielle Ausgaben sparte.[140] Er setzte in seiner Inszenierung einen starken Rückbezug auf Johann Wilhelm (1658–1716), dessen prunkvolle Hofhaltung und Kunstförderung von seinem direkten Nachfolger Kurfürst Carl Philipp (1661–1742) nicht fortgeführt worden war. Somit konnte sich Carl Theodor als Begründer eines neuen Zeitalters und zugleich als Bewahrer der Tradition präsentieren (so wie es beispielhaft Krahe durch Chronos versinnbildlichte).[141] Dieses Bestreben institutionalisierte er auch auf dem Gebiet der Förderung und Pflege der deutschen Sprache durch die *Deutsche Gesellschaft* oder des Mannheimer Nationaltheaters.[142] Allerdings setzte die Begünstigung einer repräsentativen Hofhaltung erst nach dem Ende des Österreichischen Erbfolgekrieges mit dem Frieden von Aachen 1748 ein.[143]

Die dominante Rolle des Motivs des Goldenen Zeitalters wurde auch in Geschichtsschreibung und in Chroniken verwendet. Minerva als herrscherliche Referenzfigur, die Weisheit und Stärke ebenso wie Kulturpflege alludiert, lässt sich auch im Widmungskupfer der Göttweiger Chronik des Abtes Bessel (1732) verfolgen (Abb. 11).[144]

---

um Düsseldorf in Schloss Benrath, 01.09.–03.11.1996 / Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte im Reiss-Museum Mannheim, 25.11.1996–23.02.1997, Düsseldorf 1996, S. 16–80, hier S. 28. Im Vergleich zur Wiener Hofbibliothek will Heber in dieser Gestaltungsweise des Programms, „da es von Putten vorgetragen wurde", einen Verlust des heroischen Duktus erkennen (Heber 1986, Bd. I, S. 140), doch wird die Verherrlichung maßgeblich durch die Allegorie des Deckengemäldes getragen. Zudem sind Putti übliche Assistenzfiguren, die insbesondere als hinweisende Bildfiguren eingesetzt werden und in keiner hierarchischen Konkurrenz zu anderen, handelnden Figuren stehen.

140 Probst 1999, S. 3. Neben seiner Friedensliebe, wie sie auch in der Korrespondenz des Kurfürsten etwa mit Voltaire zur Sprache kommt, werden auch seine Güte und Milde von Zeitgenossen gepriesen, vgl. Stefan Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742–1777)* (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B; 120), Stuttgart 1991, S. 25–26.

141 Als katholischer und jesuitisch geprägter Fürst musste er sich dabei einer reformierten Mehrheit seiner Untertanen gegenüber positionieren.

142 Auch in Hansjörg Probsts Einleitung im Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* wird Carl Theodors Bedeutung und Größe vor allem in seinen kulturellen Leistungen bestimmt (Probst 1999, S. 1–10).

143 Karl Ludwig Hofmann, Die kurfürstliche Gemäldegalerie in Mannheim – Von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 1, 1999, S. 239–243, besonders S. 240.

144 Vgl. Gregor M. Lechner / Bernhard Rameder (Hrsg.), *Österreichs Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege. Zum 250. Todesjahr Paul Trogers (1698–1762)*, Ausst.-Kat. Benediktinerstift Göttweig 21.03.–31.10.2012, Göttweig 2012, S. 153–154, Kat.-Nr. H 66. Es handelt

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 11: Johann Georg Wolfgang, *Die Zeit verewigt die Verdienste Karls VI.*, Widmungskupfer in Gottfried Bessels *Chronicon Gotwicense*, Tegernsee 1732.

sich, anders als der Titel vermuten lässt, nicht um eine Geschichte der Abtei, sondern beinhaltet Manuskripte und Urkunden, Inschriften und Siegel von Kaisern und Königen sowie Landkarten und Kupferstiche, die den Kontext mittelalterlicher Geographie und Königspfalzen illustrieren.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Karl VI. erscheint in der oberen Blatthälfte, thronend unter einem Baldachin zwischen Mars und Minerva. Unterhalb der Stufen des Thrones kniet Austria, die ihm huldigend die Göttweiger Chronik überreicht. Mit ihrer Linken verweist sie auf spielende Putten am rechten Bildrand mit Büchern und Urkunden. Hinter ihnen gibt ein Bogendurchgang den Blick auf eine antikisierte Kaiserstatue in einer Rundnische frei. Die Aufzählung von Karls Verdiensten für ein Goldenes Zeitalter wird im Bildfeld darunter als Widmungsinschrift Bessels von Chronos in Stein gemeißelt. Wiederum ist es also eine besondere Zeitstruktur, die hier als konkrete Regierungszeit mit ewigem Memorialwert durch Schrift und Bildfiguren bestimmt wird. Die Dokumentation einer mäzenatischen Tat bzw. von Handlungsmaximen, die durch Minerva, Mars und die Attribute der Historiographie gestalthaft repräsentiert sind, fasst in der Huldigungsszene vorausgegangene Ereignishaftigkeit zusammen. Momenthaftigkeit und Ewigkeitswert treten zudem in der Zweiteilung des Widmungskupfers zutage. Ebenso wie die Historie garantierte auch die Allegorie, das heißt die Personifikation abstrakter Begriffe, eine europaweite Bildsprache fürstlicher Repräsentation, die je nach Bedürfnis und politischer Situation individuell nuanciert werden konnte. Die Allegorie im Kontext der Herrscherdarstellung changiert zwischen der „figuralen Episteme der Ähnlichkeiten" und der „arbiträre[n] Logik der Repräsentation".[145]

Die dabei eingesetzten Personifikationen werden inszeniert durch „die Prosopopöie des sprechenden Gesichts" in ihrem Verhältnis zu ihren Attributen.[146] Im Herrscherbildnis ist zudem ein enger Zusammenhang zwischen Zeremoniell und Repräsentation, zwischen sakraler und herrscherlich-profaner Sphäre zu konstatieren. So hat Barbara Stollberg-Rilinger zurecht auf die problematische Trennung zwischen magisch-sakralem Akt und zeremoniell formalisierter Handlung hingewiesen, da die Wirkung des ersteren, die durch „das Eingreifen einer überempirischen, spirituellen Macht" provoziert wird „säkulare soziale oder politische Rituale ausschließt".[147] In dieser Perspektive sind etwa die zur Herrscherheroisie-

---

145 Eva Horn / Manfred Weinberg, Vorwort, in: Eva Horn / Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 7–25, hier S. 7.

146 Bettine Menke, Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster, in: Horn / Weinberg 1998, S. 59–70, hier S. 65.

147 Stollberg-Rilinger 2004, S. 504. Als Komplementärphänomen zum profanen Helden als Identifikationsträger hat Stefan Samerski am Beispiel Habsburg auf die Staatspatrone hingewiesen. Auch hier ist es die Person des Herrschers, dessen Regierung durch die Staatspatrone „eine neue, hochsakrale Dimension, die universalistische Auswirkungen evozierte und die machtpolitischen Interessen des Kaisers kanonisierte", der dadurch im Mittelpunkt stand – nicht die Ausgangsfigur, der Heilige, vgl. Samerski 2006, S. 251–278. Thomas Kaufmann hat in seiner Analyse der Heroisierung Luthers in Wort und Bild die Möglichkeit von „trennscharfe[n] Abgrenzungen des Heroischen gegenüber dem Heiligen" problematisiert, „da der Heros Luther auch in die ikonographischen und kulturellen Traditionslinien des Heiligenkultes hineingestellt wurde" (Thomas Kaufmann, *Der Anfang der Reformation. Studien zur Kontextualität der Theologie, Publizistik und Inszenierung Luthers und der reformatorischen Bewegung* (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation; 67), Tübingen 2012, S. 268.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

rung eingesetzten Götterfiguren ebenso wie die Platzierung auf dem Parnass oder Manifestationen des Glanzes in ihrer medialen wie sozial-politischen Konnotation zu berücksichtigen, die immer multiple Diskurse mitführen. Aufgrund der „analogiegeleiteten Denk- und Darstellungsweise des Transzendenten“[148] wird zudem das Sakrale ebenso vermittelt wie es der metaphorischen Repräsentation des Herrschers als Gott entspricht. Thematisch – darauf hat bereits Hans Tintelnot hingewiesen – lassen sich insbesondere bei den zahlreichen ‚Apotheosen' des Herrschers als Beschützer von Wissenschaften und Künsten Parallelen zu den Ikonographien der Klosterbibliotheken erkennen: „was dort, letztlich scholastischer Denkweise entspringend, den geistlichen Totalitätsanspruch und die theologische Schirmherrschaft über die Künste und Wissenschaften darlegt, das dient hier in gleicher Weise zur Verherrlichung dynastischer Zentralgewalt und fürstlich unbeschränkten Mäzenatentums“.[149]

Insoweit treffen sich die diversen Porträttheorien, die sich um den Status von Imitation und Mimesis bemühen (Vincenzo Danti, Gabriele Paleotti, Giovanni Paolo Lomazzo, André Félibien und andere), mit den politisch-sozialen Anforderungen an den Herrscher, tugendhaft und erhaben zu erscheinen.[150] Dieser grundsätzlichen Nobilitierungsstrategie in der Herrschaftsdarstellung entsprechen die Formen des Porträts auch deshalb, weil sie nicht mehr so stark wie im 16. Jahrhundert der Ähnlichkeit verhaftet sind, sondern vielmehr den symbolischen Repräsentationswert betonen. Auch wenn Kriterien der *similitudo* und *verisimilitudo* funktionsbestimmend bleiben, geht das Bild nicht in einer absoluten Übereinstimmung mit dem Ähnlichkeits- und Wahrscheinlichkeitspostulat auf. Insbesondere das Gebot des *decorum* als inhaltliche und formal-strukturelle Kategorie mit ästhetischer, ethischer und (im besten Falle) erkenntnistheoretischer Dimension steuert den Modus der Darstellung.[151] Den Fürsten in Würde zu zeigen und eventuelle Defekte zu kaschieren, ist das Bestreben, wie es etwa von Giovanni Paolo Lomazzo vertreten wurde. Durch das Verständnis des Porträts als Zeichen-

---

148 Marius Rimmele, „Metapher“ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder, in: *kunsttexte* 1, 2011, S. 1-22, hier S. 13.

149 Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951, S. 281–282.

150 Dies ist besonders im Umfeld der Académie ersichtlich: „Les fondateurs de l'Académie, dans leur volonté de faire reconnaitre la noblesse de la peinture et de la sculpture, reprennent les arguments de Holanda et surtout de Lomazzo: il y a un lien de solidarité entre la défense de la qualité de la peinture et son application à un objet éminent, qui est lde portrait du souverain.“ (Édouard Pommier, *Théories du portrait de la renaissance aux lumières*, Paris 1998, S. 224.) Die Kunsttheorie in Deutschland im 17. Jahrhundert orientierte sich stark an den französischen und italienischen Theoretikern (neben Lomazzo vor allem Roger de Piles und Gérard de Lairesse) und trug selbst kaum etwas zur theoretischen Grundlegung des Porträts mit Staatsapparat bei, auch wenn hier ebenfalls Kategorien von Würde oder Majestät aufgerufen werden.

151 So in besonderem Maße bei Paleotti, vgl. Holger Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582)* (Studien zur Kunstgeschichte; 164), Hildesheim 2006, S. 177–180.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

system beförderte er eine Bildnisform, die der Ähnlichkeit des Dargestellten einen gesellschaftlich oder politisch symbolischen Wert beifügt: „Etwa, wie wenn man einem Kaiser den Lorbeerkranz beigibt, wie man es bei antiken Statuen sehen kann."[152] Insbesondere Waffen und Rüstung dienen außer ihrer Zeichenhaftigkeit auch dazu, das Porträt attraktiv aussehen zu lassen, so Lomazzo: „Aus diesem Grund wollten die antiken Kaiser in ihren Statuen und Figuren bewaffnet dargestellt werden."[153] Der Ausdruck von Adel und Würde („nobiltà e gravità") dient der Vermittlung von Majestät („maestà") und darf deshalb auch das natürliche Abbild ins Ideale verändern – vorausgesetzt ist damit, dass nur sozial höhergestellte und tugendhafte Personen porträtiert werden.

Damit ist nicht nur eine idealisierende Vermittlung von Herrschaft qua Verkörperung legitimiert, auch die Aufgabe des Malers wird zu intellektueller Tätigkeit aufgewertet, die sich formal in einer Annäherung des Porträts an die Historienmalerei manifestiert. Ebenso wie die Heroisierung einen Habitus, das heißt eine idealische Pose, transportiert, soll auch das Bildnis die besonderen Qualitäten (Stärke, Standhaftigkeit, Milde, Grausamkeit, Stolz, etc.) des Dargestellten vermitteln – neben Attributen über Gestik, Mimik, Inkarnatsfarbe oder die Betonung bestimmter Körperteile.[154] Entsprechend vollzieht sich die Entwicklung des Staatsporträts häufig mit allegorischen Akzenten, die ebenso in den Porträt-Ekphrasen und Panegyriken auf Herrscher eingesetzt werden.[155]

---

152 „[…] come sarebbe ad uno imperatore la corona di lauro, come si vede osservato nelle statove antiche" (Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Mailand 1584, in: Ricardo Paolo Ciardi (Hrsg.), Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle Arti* 2, Florenz 1973, S. 375), die deutsche Übersetzung zit. nach Hannah Baader, in: Rudolf Preimesberger et al. (Hrsg.), *Porträt* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2), Berlin 2003, S. 309.

153 „Per la qual cagione gl'antichi imperatori volsero nelle statove e figure essere rapresentati cosí armati." (Lomazzo 1584, op. zit. S. 375), die deutsche Übersetzung zit. nach Baader 2003, S. 309.

154 Am Beispiel des Heros Herkules erläutert Paleotti allerdings, dass Charakter und Tugend mit Habitus in Konflikt geraten können (er nennt dafür die effiminierte Repräsentation des Herkules am Hof der Omphale) und man deshalb auf die Akzidenzien ebenso wie auf die innere Disposition der Bildfigur zu achten habe; vgl. Steinemann 2006, S. 182–183.
Zur Begriffsgeschichte und -definition des Habitus' vgl. die Einführung von Peter Scholz / Johannes Süßmann in: Peter Scholz / Johannes Süßmann (Hrsg.), *Adelsbilder von der Antike bis zur Gegenwart* (Historische Zeitschrift; Beiheft 58), München 2013, S. 7–28, besonders S. 15–25.

155 Auf das Problem der Kongruenz von wahrhaftiger äußerlicher Wiedergabe des Dargestellten und seinen inneren Qualitäten, die die Beigabe von Tugendpersonifikationen und die Darstellung als Gott oder Heros legitimieren, fokussiert Félibien in seiner berühmten Beschreibung eines Herrscherporträts Ludwig XIV. durch LeBrun, vgl. André Félibien, *Portrait du roy*, Paris 1663. Dass eine Überblendung von Held und Herrscher im Bildnis auf Kritik stoßen konnte, eben weil dem Porträt damit die Glaubwürdigkeit genommen wurde, musste Bernini erfahren, der in einer Büste 1665 Ludwig XIV. mit Alexander dem Großen amalgamierte, indem er auch die Gesichtszüge des Königs veränderte.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Da der herrscherliche Habitus ebenso wie das Heldentum auf Tugenden gründen und mit einem sieghaften Gestus vermittelt werden, werden der Pose Leistungen und Ehren eingeschrieben, die sich zwar nur in Taten ablesbar realisieren, aber im Herrscherbild (materiell wie ideell verstanden) auf ikonische Dauer gestellt sind und sich anschaulich bestimmbar über das Auftreten, die Physis und die Gestik der dargestellten Person transportieren. Damit ist zugleich eine Sichtbarkeit vonnöten, die in der Herrscherrepräsentation und für die Vermittlung von Macht und Status generell im 17. Jahrhundert unabdingbar ist.

In der Aufgabe der Herrscherheroisierung standen dem Künstler grundsätzlich die Möglichkeiten der ‚historischen' Schilderung einer Szene oder der allegorischen Einkleidung von Herrscher und Ereignis zu Gebote. Obwohl jener Modus vermeintlich objektiv-naturalistisch abbildet, wird auch bei Historienszenen, die den Herrscher in seiner Gestalt zeigen, nicht auf idealisierende Elemente verzichtet.

Noch grundsätzlicher führt die Allegorie zu einer Darstellungsform, die ideelle Räume und Figuren mit den dargestellten Personen überblendet. So gehen die Programme des Porträts und der Historienmalerei Hand in Hand, in beiden Modi verläuft die heraushebende Inszenierung über Kompositionselemente, die vor allem einen Status und weniger eine Handlung anzeigen. Aus der postulierten Übereinstimmung von Habitus und Authentizität des dargestellten Herrschers generiert sich die Autorität seiner Repräsentation, die ihn in idealtypischer Weise und damit zugleich als echt und rechtmäßig bzw. bezogen auf die Darstellung als zuverlässig erscheinen lässt.[156]

2.3.2. Numismatik – Ein heroisierendes Geschichtsmedium

Eine beliebte Form der bildlichen Herrscherrepräsentation war seit der Renaissance die Münze bzw. Medaille. Auch als geschichtliche Referenz konnte mittels dieser Gattung die herrscherliche Vita verfasst werden, wie dies etwa Giorgio Rapparini in seinem *Portrait du vrai mérite* 1709 mit symbolischen Darstellungen der Taten und Projekte Johann Wilhelms umsetzte. Das Vorbild einer solchen in Münzen betriebenen Historiographie bzw. Herrschergeschichte waren die Bemühungen Ludwigs XIV., der 1663 eine Akademie gründete, die sich mit der Gestaltung (das heißt einem bildlichen Entwurf und einer Inschrift) und mit der Publikation von Medaillen zu seinem Ruhm beschäftigen sollte.[157] Daraus ging 1702

---

156 Diesem Verständnis von Authentizität folgt Jörg Rieckes Beitrag bei der Tagung „Konzepte des Authentischen – Prozesse der Authentisierung" in Mannheim, Institut für Deutsche Sprache, Universität Mannheim/ Leibniz-Institut für Europäische Geschichte Mainz/ Leibniz-Forschungsverbund „Historische Authentizität" (Tagungsbericht: Konzepte des Authentischen – Prozesse der Authentisierung, 19.03.–20.03.2015 Mannheim, in: H-Soz-Kult, 29.06.2015, http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6050, 12.07.2015).

157 Claude-François Ménestrier, *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblêmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics*, Paris 1689.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ein entsprechendes Werk über die (mehr als 300) Medaillen auf die wichtigsten Ereignisse seiner Regierung hervor, die *Médailles sur les Principaux Evenements du Regne de Louis le Grand avec des Explications Historiques par l'Académie Royale des Médailles et des Inscriptions*.[158] Diese sollten somit denselben Quellenstatus erhalten wie antike Münzen, die in der Historiographie als äußerst wichtig erachtet wurden.[159] Dafür wurde in der Publikation jede Medaillendarstellung mit einer kurzen Erläuterung des historischen Hintergrundes, des Anlasses der Münzprägung sowie einer Interpretation der Inschrift versehen. Das publikumswirksame Mittel der Medaille wurde auf diese Weise in eine historiographische Perspektive mit Ewigkeitsanspruch überführt. Zudem war der Leser und Betrachter nur mittels des Buches im Besitz der kompletten (zumindest graphisch reproduzierten) Serie, Medaillen dürfte man wohl nur einzelne besessen haben.

Textlich orientierte sich Rapparini an Dufresnoys Traktat über die Zeichnung (*L'Art de Peinture*, Paris 1668), indem er seine Darstellung als wahrhaftig und zugleich ideal charakterisiert, mithin den Anforderungen eines visuellen Fürstenporträts entspricht:[160] Deutlich ist die (vor allem textliche) Stilisierung Johann Wilhelms nach dem heroischen Vorbild Alexanders des Großen, wobei Rapparini mit dem makedonischen König weniger den Feldherrn und Eroberer mit dem Kurfürsten in Bezug setzt als vielmehr den Mäzen und Kulturbringer.[161] Als Mo-

---

158 Siehe dazu Fabrice Charton, Claude-François Ménestrier, l'Académie des inscriptions et l'histoire métallique du règne de Louis XIV, in: Gérard Sabatier (Hrsg.), *Claude-François Ménestrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble 2009, S. 205–218. Das späte Erscheinen ist den vielfältigen Diskussionen während der Entstehung geschuldet: künstlerische Stile der *ancients* und der *modernes*, begriffliche Formulierungen sowie ikonographische Fragen, etwa die Unabdingbarkeit antiker Vorlagen, wurden kontrovers beurteilt.

159 Zur Bedeutung der Münzen als Geschichtsquellen, die vor allem Enea Vico durch seine Abhandlungen beförderte, vgl. Dethlefs 1997, besonders S. 27; Margaret Daly Davis, Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur, in: Georg Satzinger (Hrsg.), *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, Münster 2004, S. 367–398.

160 Zur Bedeutung der Medaille vgl. auch Bernd Wolfgang Lindemann, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994, S. 149–150.

161 Christian Quaeitzsch, Augenlust und Herrschaft. Bildliche Repräsentationsstrategien am Hofe Johann Wilhelm von der Pfalz, in: Reinhold Baumstark (Hrsg.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder* 1 Sammler und Mäzen, Ausst.-Kat. München, Alte Pinakothek, 05.02.–17.05.2009, München 2009, S. 157–187, besonders S. 162.
Dem Vorbild Alexander als heroischer Referenzfigur des pfälzischen Herrschers folgt noch der erste Gemäldekatalog der Düsseldorfer Galerie von Gerhard Joseph Karsch 1719 mit Vergleichen der kurpfälzischen Herrscher Johann Wilhelm und Karl III. Philipp (dem Adressaten der Schrift) mit den antiken Herrschern Alexander, Attalos, Demetrios und Caesar. Vgl. dazu auch Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*, Köln 1993, S. 107–108.
Dennoch stellte sich Jan Wellem durchaus auch als Mars dar: So in einer Statuette von 1704 (München, Schatzkammer) oder in einer Statuette von G. B. Foggini 1709 in der Tribuna eines Prunkschranks, von Cosimo III. als Geschenk für seine Tochter Anna Maria Luisa de' Medici in Düsseldorf, die auch in der Vita des Künstlers von Baldinucci erwähnt wird (Florenz, Museo degli Argenti); Yvonne Hackenbroch, John William, Elector Palatine, as Mars, in: Florens Deuchler et al. (Hrsg.), *Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht*

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

tiv wird dies bereits in der Einleitung aufgeworfen: Die für einen Fürsten verpflichtende Kunstpflege und die Aufgabe, die Künste gegen ihre Feinde zu verteidigen, werden reklamiert als Bitte, diesen „so wertigsten Schatz mit Dero starcken Hand gegen alle Feinde der Kunst/ allergnädigst zu beschützen“[162].

Die Beschäftigung mit der Numismatik galt als Ausweis von Gelehrsamkeit und damit als angemessene Fürstendisziplin: Das „Streben nach Erkenntnis und Weisheit mit Hilfe der Antike“[163] wird zur politischen Aussage. Das Ideal des *princeps philosophus*, mit dem zugleich Frieden verbunden wird, vereint dabei auch die Rolle als Förderer der Künste und Wissenschaften als *princeps musagetes*.[164]

---

zu Angesicht. Porträtstudien, Bern 1983, S. 167–181. Siehe auch Karl Lankheit, Florentiner Bronze-Arbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* VII, 1956, S. 185–210.

162 Möhlig 1993, hier S. 110; S. 111, Anm. 368: „Carl Philipp besaß kein großes Kunstverständnis, so daß diese Hinweise berechtigt waren.“

163 Matsche 1 1981, S. 32. Zur Bedeutung der (antiken) Münzen im Kontext des habsburgischen Kaiserstils und der „Wechselwirkung von wissenschaftlicher Antikenrekonstruktion und moderner Kunstproduktion“ in Architektur und Skulptur im Zusammenhang mit der Wiener Akademie vgl. auch Friedrich Polleroß, „Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser“. Zur historischen Legitimation des habsburgischen ‚Kaiserstils‘, in: Andreas Kreul (Hrsg.), *Barock als Aufgabe* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 40), Wiesbaden 2005, S. 9–38.

164 Eine Sammlung antiker Münzen und Medaillen wurde von Karl VI. auf seinem spanischen Feldzug mitgeführt „zur Erholung des Geistes, als Ausgleich zu seiner kriegerischen Tätigkeit“ (Matsche 1 1981, S. 32). Vgl. die künstlerische Ausgestaltung des Münzschranks Maximilians I. von Christoph Angermair (um 1618–1624), dessen Schranktüren im Inneren Elfenbeinreliefs mit musischen Szenen zeigt (München, Bayerisches Nationalmuseum, Schatzkammer der Residenz, Inv.-Nr. R 4909, R 4910; Monika Bachtler et al., in: Hubert Glaser (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München/Zürich 1980, S. 208–209, Kat.-Nr. V, 6.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

3. Semantiken und visuelle Repräsentationsformen – Der Effekt des Heroischen

In den vorangegangenen skizzierten Ikonographien und Semantiken wurden bereits einige Ausprägungen des ‚Kunsthelden'-Themas vorgestellt. Dabei ist deutlich geworden, dass das Begriffsfeld ‚heroisch' im 17. Jahrhundert keineswegs im Sinne einer konkreten Heldenvorstellung einzugrenzen ist. Wie Martin Disselkamp konzise und materialreich erläutert hat, orientierten sich die Heroismuskonzepte des Barock vornehmlich an moralischen Bestimmungen. Herrschaft hingegen gerät durch die staatsphilosophischen Reflexionen Machiavellis, mit der Staatsräsonlehre und der Souveränitätstheorie zu einer vermehrt von der Moral entfernten Politik, deren Legitimation wiederum in eine Begründungskrise gerät. Dabei entstehen Konkurrenzen von Heroismen, die jedoch alle die „Beglaubigung der staatlichen Autorität und in der Vermittlung staatskonformer anthropologischer Modelle"[1] Akzeptanz leisten bzw. schaffen sollen.

Diese Diversität an Heldenbildern und -konstruktionen führte dazu, dass „die Aufmerksamkeit sich von mehr oder weniger stabilen und traditionsgestützten Spezifika der heroischen Größe auf ihren mit Kunstmitteln erzeugenden Effekt verlagert"[2] und damit zugleich an inhaltlicher Spezifizität verlor. Die Wirkmächtigkeit des Heroischen wurde in zunehmendem Maße in die Darstellung und Repräsentation verlegt und weniger in der konkreten Handlung abverlangt. Heroische Kategorien wie Größe, Glanz, Magnifizenz vermitteln sich insbesondere durch ihre Momenthaftigkeit, nicht so sehr durch eine Handlung. Vor allem die Perspektive, die Größenverhältnisse sowie Lichteinfall und Farbwahl dienen als rhetorische Mittel der Ansprache des Betrachters und geben eine entsprechende Rezeptionshaltung vor. Ebenso werden Tugenden und Charaktereigenschaften im Modell des ‚Kunsthelden' durch Personifikationen oder Göttergestalten attributiv oder in der Darstellung des im Herrscher inkarnierten Helden oder Gott präsentiert, ohne eine Bewährung durch eine Tat vorführen zu müssen, auch wenn innerbildlich Personifikationen als Akteure fungieren.[3]

Diese tendenzielle Statik der visuellen ‚Kunsthelden'-Figuration, die Heraushebung des Helden, seine Auratisierung und sein triumphaler Habitus können jedoch mit der Dynamik bewegter Göttergestalten und Personifikationen und ihrem Hereinbrechen des Überirdischen verbunden werden. Auch darin lassen diese Heldendarstellungen in ihrer Monumenthaftigkeit zugleich eine Momenthaf-

---

1 Disselkamp 2002, S. 20–21.

2 Ebd., S. 21.

3 Kirchner weist zu Recht darauf hin, dass die Parallelisierung eines modernen Herrschers mit einem Gott oder einer mythologischen Figur zwar auf der Verweisebene von Tugenden und Eigenschaften funktioniert, jedoch kein politisches Programm formulieren kann (Kirchner 2001, S. 105).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

tigkeit und damit potentielle Fragilität aufscheinen. Andererseits erzeugen sie aber auch eine „ereignishafte Präsenz".[4]

Disselkamp beklagt dementsprechend den inflationären Gebrauch, der nun nicht mehr allein politische oder militärische Sphären umfasst, sondern neue Werte und Fähigkeiten miteinschließt: „Die Tätigkeiten des Feldherrn oder des Architekten können mit demselben Recht heroische Größe beanspruchen wie die des Dichters, des Naturwissenschaftlers und des Philosophen."[5] Somit ist das Heroische insbesondere in seiner Qualität als Reservoir für Kombinatoriken von Werten, Handlungsfeldern und Heldenfiguren, von Konstruktionselementen, Legitimierungsparadigmen und Habitusmustern bestimmbar – eine inhaltliche Neubestimmung oder -justierung unter Beibehaltung des Vokabulars. Zumal für eine Kunstfigur wie den ‚Kunsthelden' erscheint es sinnvoll, Disselkamps Ansatz zu übernehmen, der weniger den Helden als vielmehr das Heroische, nicht Heldenbilder, sondern heroische Größe in den Blick nimmt.[6] Das Heroische wird nicht allein durch ein bestimmtes Handeln definiert, sondern es bedient ein Darstellungsinteresse: „Der Akzent wandert vom Wesen des Heroischen, wie es die *Virtus-heroica*-Literatur bestimmen will, auf seine Darstellbarkeit und seine Funktionen."[7] Hieraus resultiert auch, dass das Heroische inhaltlich vergleichsweise offen und unbestimmt bleibt und vor allem durch seine Effekte erkennbar und dadurch wirkungsvoll sein muss.

Die Inszenierung als Held, die am Körper bzw. der Bildfigur des Fürsten vorgenommen wird, wird meist verstärkt durch Attribute wie Lorbeerkranz oder Famas Siegestrompete. Auch eine spezielle Lichtinszenierung, die den Herrscher ins helle Zentrum rückt oder ihn sogar zum Ausgangspunkt des Lichts macht, dient der Glorifizierung, die stark mit sakralen Inszenierungsmitteln visualisiert wird.[8] Die

---

4 So in Bezug auf Symbole deklariert von Hans-Georg Soeffner, Symbolische Präsenz: Unmittelbare Vermittlung – zur Wirkung von Symbolen, in: Jürgen Raab et al. (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden 2008, S. 53–64; Ders.: *Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals,* Frankfurt am Main 2010.

5 Disselkamp 2002, S. 17.

6 Ebd., S. 18. Der ‚Kunstheld' hat somit Anteil am „Topos ‚De virtute heroica' als ein Bausatz, aus dessen Elementen unterschiedliche und in Einzelpunkten einander widersprechende Muster zusammengesetzt werden können" (ebd., S. 51).

7 Ebd., S. 21.

8 Umgekehrt gilt dies auch für die theatrale Inszenierung von Glaubensinhalten durch Schaufassaden, Festkulissen, Altäre, Fresken und anderes: „Die Regulierung und Steigerung der Rezeption durch sinnliche, ästhetische, rationale, rhetorische Momente erlaubte dem Betrachter durch konkrete Veranschaulichung die Gewißheit des Mysteriums" (Andrea M. Kluxen, Theatralisierung und Inszenierung als barockes Prinzip, in: Dieter J. Weiss, (Hrsg.), *Barock in Franken* (Bayreuther Historische Kolloquien; 17), Dettelbach 2004, S. 1–32, hier S. 22).
Eine „Verschränkung zwischen Hagiographie und Dynastie" stellt Werner Telesko in der Verherrlichung Kaiser Ferdinands II. durch die Kreuzessymbolik fest – eine Tendenz, „die

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Vorstellung des Gottesgnadentums rückt den Herrscher auch staatstheoretisch in die Nähe der Götter, die Lehre der zwei Körper des Königs lässt Spielraum, ihn als Menschen mit charakterlichen Eigenschaften oder als Amtsträger mit einer bestimmten Haltung darzustellen. Alle diese Formen der bildlichen Repräsentation sind Teil der Herrscherheroisierung.[9] Sie wirken als Verhüllung der Wahrheit im Sinne von Polysemantik und Multiperspektivität – in Adaption dieses Verfahrens der Verhüllung nutzen Künstler den Mythos als „vorgefunden Fiktionales" zur eigenen Bildsetzung, die damit als eine legitimierte Konstruktion erscheint.[10]

Damit wird der durch die Kunst vermittelte Glanz des Herrschers wie andere Formen der Heroisierung relational fassbar, bleibt als Strukturmerkmal aber zugleich eine Differenzkategorie. Herrschaftsrepräsentation liegt somit, wie von Rouven Pons beschrieben, in der „Sichtbarmachung der Bedeutung von Herrschaft und von gesellschaftlichen Positionen mit Hilfe stellvertretender Mittel wie Aufwand, Zeremoniell, Literatur und Kunst durch politische und gesellschaftliche Eliten (staatstragende Schichten) zum Zwecke der Selbstvergewisserung und der Abgrenzung gegen andere".[11]

---

unter Leopold I. im Leopoldkult kulminieren sollte und die ‚Heiligenverehrung in den Dienst des höfischen Repräsentationsbedürfnisses' stellte": Werner Telesko, Die Verherrlichung Kaiser Ferdinands II. (1578–1637) in einem Flugblatt des Jahres 1636. Zur Bedeutung von Wort-Bild-Relationen in der Graphik des konfessionellen Zeitalters, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 119, 2011, S. 331–348, hier S. 342 mit Verweis auf Stefan Samerski, Hausheilige statt Staatspatrone. Der mißlungene Absolutismus in Österreichs Heiligenhimmel, in: Petr Mat'a (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas* (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa; 24), Stuttgart 2006, S. 251–278.

Hinzuweisen ist diesbezüglich auch auf die „sakralen Identifikationsporträts" der Habsburger in Bildfiguren von Heiligen, vgl. Friedrich Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt*, Wien 1988.

Zur sakralen Kategorie der Präsenz, die Heiligen- und Eliteporträts teilen und im barocken Herrscherkult entsprechende Rezeptionsbedingungen vorfanden, vgl. Philipp Zitzlsperger, Distanz und Präsenz. Das Porträt in der Frühneuzeit zwischen Repräsentation und Realpräsenz, in: Mark Hengerer (Hrsg.), *Abwesenheit beobachten. Zu Kommunikation auf Distanz in der Frühen Neuzeit* (Vita curialis. Form und Wandel höfischer Herrschaft; 4), Zürich/Berlin 2013, S. 41–78.

9 Die besondere Bedeutung des Körpers, die sich in seinem vielfältigen Bezug zur Heldenfigur niederschlägt, war auch im zeitgenössischen Staatsverständnis verankert. Am berühmtesten dürfte dies in der Formulierung von Thomas Hobbes zum Ausdruck gebracht worden sein, wenn der Staat als „the body politic" bezeichnet wird (Thomas Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, London 1651).

10 Vgl. Jörg Jochen Berns, Mythographie und Mythenkritik in der Frühen Neuzeit. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Raumes, in: Herbert Jaumann (Hrsg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2011, S. 85–155, hier S. 148.

11 Pons 2001, S. 33. Vgl. auch Aloys Winterling, *Der Hof der Kurfürsten von Köln, 1688–1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung absolutistischer Hofhaltung,* Bonn 1986, S. 154; Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie* (Frühe Neuzeit; 12), Tübingen 1993; Thomas W. Winkelbauer, *Fürst*

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Jesuit Andreas Brunner sieht in der Kunst- und Wissenschaftspflege „das einzige Mittl, so die Fürsten berüehmbt machet bei denen außländern".[12] Speziell plädiert er für eine Nachahmung Ludwigs XIV. durch das Hause Wittelsbach. Brunner erkennt eine politische Wirkung der *magnanimitas*, über dessen „politische Zweckbindung des Mäzenatentums […] in der staatstheoretischen Literatur der Zeit Einigkeit"[13] bestehe. Kunst vermittelt somit in der Darstellung des Herrschers immer auch politischen Anspruch; glanzvolle Kulturpflege kann dementsprechend als Strategie der Sozialdisziplinierung eingesetzt werden. Ganz in diesem Duktus beschreibt 1688 Gregorio Leti die Sammlung in Dresden als eine Überwältigung der Sinne:

> Certo è che nell'entrare in ciascuna Cammera l'occhio s'abbaglia, e nel gran numero, e nella pretiosità, e nella maraviglia degli Artifici, e nella qualità di tante Opere differenti, e nella ricchezza di tanti Tesori, di modo che il cervello si trova confuso, e la memoria non può resistere, poiche gli ogetti sono cosi infiniti, cosi pretiosi, e cosi ammirabili all'occhio che la quantità, e la qualità di quel che si vede in un momento fà scordare quanto s'era visto nell'altro.[14]

Bezogen auf die Sammlung von Gemälden und Skulpturen operiert Leti dann gezielt mit dem Begriff der Magnifizenz:

> Qual Mignificenza più heroica, il sentir che questi Elettori sono stati sempre in invaghiti della Scultura, e sempre della Pittura innamorati, havendo col loro Capo sensato fatto un Capitale più grande delle Pitture più antiche, e più moderne, cosi bene animate da' Pennelli che sembra che voglino parlare le Tele à chi le mira[15].

Die besagte Offenheit des Heroischen im 17. Jahrhundert und die Dominanz seines Effektes überstrahlen auch die Bedingung einer heroischen Tat, die in Grunddispositionen (Tugend, Stärke, Magnifizenz) verlagert werden kann. Die ‚heroische' Struktur der überwiegenden Zahl der ‚Kunsthelden'-Darstellungen formiert sich dementsprechend nicht über eine Handlung, sondern wird durch architektonische Rahmung, Attribute und kompositorische Verteilung der Bildfiguren erreicht. Hierin ähneln die Kompositionen dem barocken Theater, das ebenfalls nicht auf eine (wenn auch ausgestaltete) Handlung fokussiert, sondern über gesteigerte Ästhetisierung und Inszenierung als Kommunikationsmittel

---

und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung; Ergänzungsband 34), Wien 1999, S. 354–355.

12 Andreas Brunner, *Annales virtutis et fortunae Boiorum*, München 1626–1637, hier BStB cgm 3009, fol. 81r, zit. nach Alois Schmid, Der Hof als Mäzen. Aspekte der Kunst- und Wissenschaftspflege der Münchner Kurfürsten, in: Venanz Schubert (Hrsg.), *Rationalität und Sentiment. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels* (Wissenschaft und Philosophie. Interdisziplinäre Studien; 5), St. Ottilien 1987, S. 185–268, hier S. 208.

13 Ebd., S. 209.

14 Gregorio Leti, *Ritratti Historici, Politici, Chronologici e Genealogici, Della Casa Serenissima & Elettorale di Sassonia* 2, Amsterdam 1688, S. 547, zit. nach Digitalisat München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Germ. Sp. 199-2, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10002944-5, 10.06.2014.

15 Ebd., S. 592.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

wirkt.[16] Die Rolle des Theaters als Bühne zur Aushandlung, Bestimmung und Artikulation von Erwartungen zwischen Heldenfigur und Publikum kann bis zu einem gewissen Grad in andere Medien übertragen werden, die den theatralen Aufführungscharakter durch Architekturelemente, Kostümierungen oder Pathosformeln alludieren.[17] Nur aus der Gesamtaussage der Figuren und Motive oder durch Kleidung, Attribute und Platzierung des Herrschers selbst kann das Heroische erfasst werden.[18] Durch den Huldigungsbezug, der allen Glorifizierungsstrategien innewohnt, erhält auch die Kunst Anteil an dieser Ehrerbietung, meist eingebunden in die Parameter von Tugenden, Moral, Frieden und guter Herrschaft. Da die Heroisierung des Herrschers in der Kunst eine in hohem Maße persuasive Kraft entfalten soll, muss das Heldenbild, das vorgeführt wird, entsprechend glaubwürdig vermittelt werden.

3.1. Der Körper des Helden und seine Einkleidung

Die im Bild des Herrschers, das heißt im Medium der Kunst, verhandelte Thematik von Krieg und Frieden wird in ihrer Pluralität besonders an einem Element sichtbar: der Rüstung. Diese wandelt sich vom militärischen Attribut auf dem Schlachtfeld zum Kunstwerk, das zwar noch im Rückgriff auf ritterliche Ideale und Tugenden als Prunk- und Repräsentationsharnisch getragen wird,[19] vor allem aber als Sammlungsobjekt dient. Als solchem sind der Rüstung sowohl dynastische als auch künstlerische Bedeutungen inhärent, und auch die kriegerischen Aspekte des Beutestücks bleiben virulent.[20]

---

16 Vgl. zu diesem Aspekt Kluxen 2004, S. 9 sowie Bolzoni 1994 im Zusammenhang der *ars memoriae*, die ebenfalls mit der Theatermetapher operiert bzw. im Falle von Giambattista della Portas Physiognomietraktat *De humana physiognomonia* (1586) durch dessen Illustrationen ein „Repertorium bietet, dessen man sich bei der Konstruktion der Schauspieler des kleinen Theaters des Gedächtnisses bedienen kann" (Lina Bolzoni, Das Sammeln und die ars memoriae, in: Grote 1994, S. 129–168, hier S. 152).

17 Büttner 1972, S. 61.

18 Wobei Symbole, Allegorien, Farbbedeutungen oder Lichtinszenierungen als Strategien der visuellen Bedeutungserzeugung in der Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts nicht thematisiert werden. Vgl. Rimmele 2011, S. 3.

19 Bis in die 1680er Jahre werden noch eigens Harnische zur Repräsentation der Herrscher angefertigt, später ist es hingegen der gemalte Harnisch, der frühere Prunkrüstungen bewusst rekonstruiert (Leopold I. – Rudolf II., Karl VI. – Karl V.); vgl. Christian Beaufort-Spontin, Der höfische Prunkharnisch im Zeitalter des Absolutismus, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77 (N.F. XLI), 1981, S. 163–188, besonders S. 181–182.

20 Etwa im Palazzo Vecchio die Rüstung des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar aus der Schlacht bei Nördlingen sowie Karls V., in Ambras Waffen Franz' I. aus der Schlacht von Pavia sowie Beutestücke der Türken; vgl. Michaela Völkel, in: Berthold Heinecke et al. (Hrsg.), *Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum* (Schriften zur Residenzkultur; 7), Berlin 2013, S. 135.
Die Analyse eines konkreten Herrscherbildes, das durch Kunst und Krieg geprägt ist und in einem speziellen Sammlungstypus repräsentiert wird, hat die Autorin anhand der Rüstkammer Erzherzog Ferdinands II. von Tirol vorgenommen. Die medialen Formen der

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Typus des Herrschers in Rüstung ist ein üblicher Modus der Herrscherrepräsentation, doch stand die militärische Komponente als Anzeige der Macht und Sieghaftigkeit nicht unbedingt im Mittelpunkt. Zudem konnte sie durch andere Attribute und Bildfiguren thematisch ergänzt werden. Ebenso wie der triumphale Gestus nicht in jedem Falle rein militärisch bestimmt ist, kann auch das Motiv der Rüstung – anknüpfend an die im zeitgenössischen Verständnis verankerte Bedeutung von *arma et litterae* sowie durch die Gestaltung als Antikenreferenz – mehrdeutiges Bildzeichen sein.

Neben der häufig anzutreffenden räumlichen Nähe von Kunst und Kriegsgerät in den Wunder- und Rüstkammern, die häufig in demselben Trakt untergebracht waren, lässt sich generell eine Umnutzung des militärischen Attributs im Kontext von Festen und Zeremoniell beobachten. Der Träger der Rüstung wird zugleich zu seinem Abbild mit antiker Bezugnahme und territorialer Einschreibung. Entsprechende Darstellungen auf dem Brustpanzer oder Schild zeigen mythologische Szenen und Schlachtendarstellungen, deren Bedeutungspotential auf den Träger appliziert wurde.[21]

Eine andere Signalwirkung der Einkleidung erhält die wiedererkennbare persönliche Rüstung eines Herrschers. In Porträts lassen sich in strategischer Bezugnahme absichtsvolle Zitate alter Harnische als politische Aussage deuten: Ferdinand II. ließ sich zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges im Harnisch seines Großvaters Ferdinand I. darstellen, den dieser bei dem Sieg 1547 in Mühlberg getragen hatte – eine deutliche Kampfansage an die Protestanten, deren frühere Unterlegenheit aufgerufen und mit einem zukünftigen Sieg verbunden wurde.[22] Eine ähnliche prospektive Signalwirkung lässt sich im Konflikt der Habsburger mit den Türken in einem weiteren geharnischten Bildnis annehmen: Kaiser Leopold I. trägt im Porträt

---

Verbreitung werden dabei mit der Frage untersucht, welches Heldenbild damit erzeugt wird und welche wissenschaftlich-systematischen Überlegungen Sammlung und Repräsentation miteinander verbinden; vgl. Christina Posselt-Kuhli, Kunst und Krieg – Semantiken der Inszenierung des „Kunsthelden" am Beispiel des *Armamentarium heroicum,* in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.2, 2015, S. 45–57, urn:nbn:de:bsz:25-freidok-107922, 13.10.2016.

21 „Der Träger der Rüstung wurde durch seine Gewandung in die Bilder antiker und mythologischer Helden, Historien und Allegorien mit deren Ruhm eingekleidet." (Welzel 2000, S. 131); zusammenfassend Matthias Pfaffenbichler, Harnische *all'antica*, in: Sabine Haag (Hrsg.), *All'Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloß Ambras, Innsbruck, 23.06.–25.09.2011, Wien 2011, S. 124–125. Siehe auch das 2010–2013 unter der Leitung von Christian Beaufort-Spontin durchgeführte Projekt an der Wiener Hofjagd- und Rüstkammer „Die Dekoration deutscher Rüstungen der Renaissance" mit Publikationen von Stefan Krause (https://www.khm.at/erfahren/forschung/forschungsprojekte/hofjagd-und-ruestkammer/die-dekoration-deutscher-ruestungen-der-renaissance/?back=%2Ferfahren%2Fforschung%2Fforschungsprojekte%2F&open=2157&cHash=b3133a4fdf0462f6e4c50ec678406735, 22.03.2016).

22 Unbekannter Maler, Ferdinand II. (Erzherzog) in der Rüstung Ferdinands I., Öl auf Leinwand, 132 cm × 97 cm, um 1614, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_3407.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Benjamin Blocks 1672 den Harnisch, in dem sich Rudolf II. als Türkensieger präsentiert hatte.[23]

Zudem bildet das Porträt in Rüstung eine Spannung zwischen „Person und Amt, Individuum und Rolle" und „zwischen individueller Physiognomie und politischer Ikonografie"[24], wie Andreas Beyer ausgeführt hat. Die Rüstung ist somit nicht nur symbolische Referenz von Herrschaft, sie verleiht ihrem Träger die Möglichkeit zur Demonstration von Stärke. Individuelle Form und Ikonographie der Rüstung machen diese zu einem bedeutsamen Objekt der herrscherlichen Handlungsmacht, dessen Zeichencharakter in der Frühen Neuzeit allgemein verständlich war.[25]

Diese vielfältigen Bezüge verliehen der Rüstung als Kunstwerk besondere Bedeutung, die zudem den Mäzen und seine Sammlung miteinander identifiziert.[26] Ähnliches gilt im Übrigen auch für Geschütze, die ebenfalls künstlerisch gestaltet wurden und denen man im 17. Jahrhundert vorherrschend Namen von antiken Göttern, von Tugend- und Lasterpersonifikationen, von Monaten oder Erdteilen verlieh.[27] Als eine spezifische Paarung innerhalb des Rahmens von *Arte et Marte* konnten somit Bildhauerei und Artillerie in einem Produkt miteinander in Verbindung treten.

3.2. Max Emanuel von Bayern: Kunst statt Krieg? – Möglichkeiten der Heldenbilder

Die im Barock notwendige Repräsentation des Herrschers ist, wie oben erläutert, eng verbunden mit Prachtentfaltung. Diese diente im Kampf um Rang und Hierarchien und ihrer stetigen Neujustierung auch dazu, konkurrierende Fürsten zu beeindrucken. Dies vermittelt der aus dem Umfeld des Freiherrn Kaspar von Schmid anonym publizierte handschriftliche Fürstenspiegel *Mundus Christiano-bavaro-politicus oder allerhand politische Anmerckhungen, Reflexiones […]* aus dem

---

23 Benjamin Block, Kaiser Leopold I., Öl auf Leinwand, 139 × 110 cm, um 1672, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_6745; Beaufort-Spontin 1981, S. 174.

24 Andreas Beyer, Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: Beate Wyss / Markus Buschhaus (Hrsg.), *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft. Symposium Quadriennale 06*, München 2008, S. 51–64, hier S. 52.

25 Vgl. hierzu Christina Posselt-Kuhli, Die Hüllen des Helden – Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1, 2016, S. 79–90.

26 Naïma Ghermani, D'une pratique au symbole politique: les armures dans les cours princières allemandes, in: Kirsten Dickhaut et al. (Hrsg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2009, S. 235–252, hier S. 243–245.

27 Sven Lüken, „Iohann Iacobi goss mich in Berlin". König Friedrich I. in Preußen, Andreas Schlüter, Johann Jacobi und der Berliner Geschützguß, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 186–196, besonders S. 186–187.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Jahr 1711.[28] Das Widmungsexemplar für Kurfürst Max Emanuel, das in Reinschrift überliefert ist, legt dem Fürsten in „Andere Anmerkung von dem Pracht, Magnifizenz und Herrlichkeit eines fürstlichen Hofs" (die zweite von insgesamt 29 Anmerkungen des Einleitungsbandes) nahe, zur Steigerung seines Ansehens und Festigung seiner Machtposition von der überwältigenden Inszenierung seiner Herrlichkeit durch Zurschaustellung von Pracht Gebrauch zu machen:

> [A]ber die angemerckte zwai Stück nemblich das vornembe Geschlecht und die Tugend scheinen alleinig zur Hoheit nit genug bey zutragen, und werden die fürsten nit für groß gehalten, außer sye mögen auch größere ding wircken als andere: dahero die Magnifizenz und der Pracht die mehrigste Zierde der Herrlichkeit einem fürstlichen Hof enthailt, und ist solches das einzige Mittel, so die Fürsten berümbt machen bey denen außländern und auch bey denen unterthanen einen mehreren gehorsamb und Respect verursacht: die Pholosophi sagen omnes actiones debere esse proportionatas secundam qualitatem subiecti, quod ilas producit…[29]

Dies entsprach durchaus der tagespolitischen Maxime. Die Entstehungszeit des *Mundus* fällt in die Zeit des politischen Exils Max Emanuels nach der verlorenen Schlacht bei Höchstädt 1704 in den spanischen Niederlanden und in Frankreich bis 1715, in der die „Hofkultur als kompensatorischer Ersatz für die politische Realität"[30] eingesetzt wurde. Dennoch wird im *Mundus* auf ein Ideal von kriegerischem Ruhm, Politik und Kulturförderung verwiesen, auch wenn die Kulturpflege der Kriegsführung überlegen scheint: „Sunt duo, quae faciunt, ut quis sit Nobilis: ars, Mars. Maior ab arte venit gloria, Marte minor."[31]

Der *Mundus* „belegt die Modifizierung des unverändert andauernden Großmachtanspruches des Kurfürsten, der seine Ziele nun aber nicht mehr mit den Mitteln des Krieges und der Diplomatie, sondern der Kulturpflege durchsetzen wollte".[32] Auch die oben beschriebene sakrale Aufladung durch die Gottesebenbildlichkeit wird im *Mundus* unterstrichen:

---

28 Alois Schmid, Der „Mundus Christiano-Bavaro-Politicus". Zur Theorie des Hofes der bayerischen Wittelsbacher im Zeitalter des höfischen Absolutismus, in: Klaus Malettke / Chantal Grell (Hrsg.), *Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.–18. Jh.)* (Forschungen zur Geschichte der Neuzeit. Marburger Beiträge; 1), Münster [u.a.] 2001, S. 125–213, besonders S. 127–128.

29 1. Band fol. 81, MS München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. 3009, zit. nach Barbara Kutscher, *Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister" (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. Mit einem Werkverzeichnis* (Europäische Hochschulschriften; 28), Frankfurt am Main 1995, S. 78–79. Auch abgedruckt in von Kruedener 1973, S. 81. Vgl. auch Schnitzer 1999, S. 24. Zum Aspekt der *representatio majestatis* vgl. auch Schmid 2001, S. 125–137, besonders S. 132–133.

30 Ebd., S. 129.

31 München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung Cgm 4006b, fol. 2r, zit. nach Schmid 2001, S. 134.

32 Ebd., S. 137.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Weillen Gott gleichsamb selbsten sein Ebenbilt an die Stirn der Regenten getruckhet, Ihnen etwas mehreres als was Menschlich mitgtheillet.[33]

Pracht und Herrlichkeit als spezifische Charakteristika der *Repraesentatio majestatis* erscheinen wiederum als Faktor der Sozialdisziplinierung.[34] Der strategische und kunstvolle Einsatz des höfischen Zeichensystems spricht allerdings deutlich von seiner Bedeutung als Kompensation, insbesondere in den Jahren des Exils. Doch ging diese Taktik auf, wie Hubert Glaser zeigen konnte: Bereits eine Ausstellung 1976 in München führte vor Augen, „dass der höfisch-kulturelle Abstand Max Emanuels zu den europäischen Monarchen wesentlich kleiner war als der machtpolitische Unterschied".[35] Hierin zeigt sich das Potential und die Attraktivität des ‚Kunsthelden'-Profils, das vordergründig von realer politischer Macht abgekoppelt wirken kann, zugleich aber durch die Inszenierung des idealen – das heißt immer auch mächtigen – Herrschers machtpolitische Aussagen vermittelt.

Militärisch konnte Max Emanuel im Krieg gegen die Türken zwar Triumphe erringen, doch entsprach sein Ideal des Helden nicht dem aufkommenden Fürstenbild des *honnête homme*, das Feldherrntugenden auf maßvoll vernünftige Aktionen gründete.[36] Auch dies mag neben dem rückwärtsgewandten auch einen kompensatorischen Aspekt beinhalten.

Wie bei Leopold Wilhelm war jedoch auch bei Max Emanuel bereits zu seiner Zeit als Generalstatthalter der spanischen Niederlande 1691–1706 eine Parallelität von Kriegsmann und Kunstsammler eingetreten. Max Emanuel förderte die Akademie in Antwerpen und war um eine institutionalisierte Organisation der Künste an seinem Hof bedacht; zudem erkannte und nutzte er die Dynamik des Antwerpener Kunstmarktes.[37]

---

33 Cgm 3009, fol. 87r, zit. nach Schmid 2001, S. 136.

34 Hier muss allerdings differenziert werden, wer die Adressaten dieser Disziplinierung waren. Meist kann von der ‚höfischen Öffentlichkeit' ausgegangen werden sowie dem Adel. Doch in Württemberg etwa war der Adel im 17. Jahrhundert allein dem Kaiser untertan, so dass eine herzogliche Autorität hier kaum wirken konnte; vgl. T. C. W. Blanning, *Das Alte Europa 1660–1789. Kultur der Macht und Macht der Kultur*, Oxford University Press 2002, S. 63–64.

35 Johannes Arndt, *Herrschaftskontrolle durch Öffentlichkeit. Die publizistische Darstellung politischer Konflikte im Heiligen Römischen Reich 1648–1750* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte; 224), Göttingen 2013, S. 342. Vgl. Hubert Glaser (Hrsg.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, München 1976.

36 Damit setzt Kunisch Max Emaunel von der Entwicklung des Heldenbildes ab, das sich „in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ‚zum kämpferischen Gegenbild der bloßen Würde herrscherlichen Seins, zum Inbegriff von Energie, Tatkraft, Selbstentfaltung, von kriegerischem Ruhm und staatsmännischem Erfolg' gewandelt hatte" (Johannes Kunisch, Kurfürst Max Emanuel als Feldherr, in: Glaser 1976, S. 321–329, hier S. 328 mit Verweis auf Stephan Skalweit, Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts, in: Wolfgang Hubatsch (Hrsg.), *Absolutismus* (Wege der Forschung; 314), Darmstadt 1973, S. 248–267, besonders S. 256–257).

37 Tillmann 2009, S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 12: Gaspard Bouttats nach Godfried Maes, *Allegorie auf den Empfang Max Emanuels in Antwerpen*, Radierung, 1693, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Bereits 1693, nach seinem festlichen Einzug in die Stadt, besuchte Max Emanuel die Sankt-Lukas-Gilde der Maler und Bildhauer.[38] In einer Aufführung der Schauspielkammer Olyftak wurde er als Erretter der Niederlande gefeiert. Eine Radierung von Gaspard Bouttats nach Godfried Maes fasst den Inhalt des Stücks *De Vereenigde Kunsten* in einem Bild zusammen (Abb. 12).[39] Ein Vertreter der

[38] Lorenz Seelig, in: Ausst.-Kat. *Kurfürst Max Emanuel* 2 1976, S. 117, Kat.-Nr. 279.
[39] Ebd., S. 116–117 Kat.-Nr. 279.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bildhauerei vollendet eine Porträtbüste Max Emanuels mit dem Orden des Goldenen Vlieses, während ein Maler letzte Pinselstriche an ein Gemälde anlegt, in dem sich Fama mit Siegestrompete und Lorbeerkranz vor einem Zeltlager und einem heranreitenden Feldherrn in die Lüfte erhebt. Eine Flagge mit Halbmond dient als eindeutiger Hinweis, dass hiermit auch Max Emanuel als Türkensieger verherrlicht wird. Die komplementär gedachte Beziehung von *Ars* und *Mars* wurde für seine Inszenierung stetig so eingesetzt. Hinter dem Maler steht Apoll, der sich zu der Personifikation der Stadt Antwerpen beugt und sie auf die Repräsentationen Max Emanuels hinweist. Er wird damit als Befreier der Niederlande und damit auch ihrer Stadt gekennzeichnet. Das bekannte Bildschema des durch ein Porträtmedaillon repräsentierten Herrschers, das von Göttern und Personifikationen erhoben wird und damit die Person des Dargestellten zusätzlich charakterisiert (und zugleich innerbildlich eine angemessene distanzierte Haltung der Verehrung vorführt), ist hier adaptiert gemäß dem Entstehungskontext, dem Besuch der Gilde.

Das Verhältnis von Krieg und Kunst, das hier eher spielerisch und ohne Anlass zum bipolaren Widerstreit aufgerufen wird, lässt sich in der Ikonographie Max Emanuels jedoch auch anders geartet ausmachen. Beispielsweise bildet die Ausmalung der heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt erhaltenen Alexanderzimmer in der Münchner Residenz (1680–1685)[40] eine deutliche Ausrichtung der herrscherlichen Tugenden ab. Hier wurde der makedonische Herrscher nicht so sehr aufgrund seiner militärischen Siege zum Vorbild gewählt, sondern es wurden vielmehr seine Qualitäten als guter Regent zur Heroisierung Max Emanuels vorgeführt.[41] Kommen hier *Arte et Marte* unweigerlich als Ausweis einer ruhmvollen

---

40 Im Jahr der Fertigstellung der Räume erschien auch eine Beschreibung von Schmid 1685 (zit. nach dem Digitalisat http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10334344-6, 12.11.2014).

41 Lorenz Seelig, Aspekte des Herrscherlobs – Max Emanuel in Bildnis und Allegorie, in: Glaser 1976, S. 1–29, besonders S. 8; Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.* (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte; 8), München/Regensburg 2002, S. 70–71. Siehe auch die ausführliche Beschreibung und Rekonstruktion bei Bauer-Wild 1989, S. 280–291.
Ein Vorbild darf sicherlich in Charles LeBruns unvollendetem Alexander-Zyklus in Versailles gesehen werden, der jedoch die Auswahl der Episoden in die Glorifizierung des militärischen Helden überführt: „[…]; die Nebenhandlungen beschreiben seine übrigen Tugenden, die seine Bedeutung unterstreichen, nicht aber deren Grundlage bilden“ (Kirchner 2001, S. 310). Die seit 1681 in der Bildergalerie des Louvre aufbewahrten Gemälde waren durch eine Gobelin- und Stichserie bekannt. Folgt man der Annahme Birkenholz', dass die Alexander-Folge ursprünglich als Wanddekoration für die Galerie d'Apollon im Louvre vorgesehen waren, käme allerdings auch eine Überblendung der Thematik von Kriegsheld und Förderer der Künste als einer Beziehung zwischen Alexander und Apoll in Betracht, die beide für die Herrscherikonographie Ludwigs zu diesem Zeitpunkt wichtig waren; vgl. Alescha-Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung* (Ars faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte; 11), Frankfurt am Main 2002, S. 173–189.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Regierung zur Sprache, wird das kriegerische Moment, das dem Fürsten durch militärische Siege und Triumphe zugestanden wird und mit Rangerhöhung, Machterweiterung und Ruhm als positiv konnotiert dargestellt wurde, durch die Staatsräson in friedvolle, gemäßigte Bahnen gelenkt. In Audienzzimmer, Großem Kabinett und Schlafzimmer werden dabei Sieg, Huldigung und Geburt als panegyrische Historienszenen mit mythologischem Personal aufgeführt. Die bereits in anderen Zimmern des Appartements thematisierten Siege Alexanders erhalten im Audienzzimmer ihre Bestimmung durch die Gebundenheit an den Frieden: Die Personifikation des Sieges wird von der Großmut gekrönt.[42]

Diese visuell-allegorische Herrschaftsbeschreibung ist Bedingung und Ausgangspunkt der weiteren sie umgebenden Deckenbilder – „Fruchtbarkeit und Gedeihen, blühende Wissenschaften und Künste, ‚Reue beweint die versäumte Gelegenheit', die ‚Wohltaten überwinden die Zeit', die ‚Wahrheit besiegt die Lüge'".[43] Die *Huldigung an Alexander und freiwillige Unterwerfung*, das zentrale Deckenbild des Großen Kabinetts, bringt panegyrische Elemente (die Huldigung der Fürsten samt Darbringung kostbarer Schätze) mit allegorischen und mythologischen Figuren zur Glorifizierung des bildlich abwesenden Kurfürsten zusammen: Amalthea, Fama, Fortuna und Geometria personifizieren Glück und Ruhm.[44] Im Olymp mit Jupiter und weiteren Göttern erhält die Alexanderreferenz im Schlafzimmer ihren glorifizierenden Höhepunkt. Der neugeborene Prinz war hier mit Mars und Minerva, Augurium und Nobilitas umgeben, die gleichermaßen seine prädisponierten Eigenschaften wie die seinem Stand angemessenen Herrschaftsqualitäten personifizieren.[45] Die Grazien und Parzen weisen diese als lebensbegleitende Befähigungen aus, die jedoch mit dem Olymp als Ausgangs- und Zielpunkt in einer überzeitlichen und damit auch übermenschlichen Sphäre aufgehoben sind. Das Verhältnis zwischen Max Emanuel und Alexander drückt sich in diesem Bildprogramm durch eine Bezugnahme aus, wie sie den Exempla in Fürstenspiegeln gegeben waren: Es werden prospektive Ereignisse und Regierungsmaximen in einem Heldenvorbild ausgedrückt, das die mit ihm verbundenen Allegorien und mythologischen Figuren als die einem Fürsten angemessene Repräsentationsgruppe vorführt.

Die Konstellation der drei genannten Raumprogramme wird in der Ikonographie der Sommerzimmer ebenfalls aufgenommen. Hier werden die Tugenden des guten Herrschers ohne die Figur des Alexanders aufgerufen, die Glorifizierung Max Emanuels somit als eine Heroisierung ohne Heldenvorbild erzählt. Ein Moduswechsel findet aber insofern nicht statt, als auch in den Alexanderzimmern die Bezugnahme auf den antiken Heros als didaktisches Programm funktioniert, in-

42 Eine Zusammenfassung des ikonographischen Programms der einzelen Bildfelder bei Bauer-Wild 1989, S. 280–291.
43 Graf 2002, S. 72.
44 Ebd., S. 73.
45 Ebd., S. 74.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

dem Tugenden dieses anerkannten Herrschervorbildes in ihren Taten und Wirkungen vor Augen geführt werden.[46] Dieses Heldenideal erfüllte Max Emanuel schließlich ab 1683 mit seinen Siegen über die Türken. Kunst und Wissenschaft erhalten ihren Platz bereits zu Beginn des Zyklus', wo der Regierungsbeginn des jungen Max Emanuel thematisiert wird. Neben Gerechtigkeit, Gnade, Freigebigkeit, Magnifizenz und der Gottesfurcht ist vor allem Virtus die inhaltlich bedeutsame Figur der vorbildlichen Regierungskunst „als Sinnbild der Fähigkeit und Bereitschaft des Fürsten, sich im Krieg ebenso sehr durch die Waffen auszuzeichnen als im Frieden Wissenschaften und Künste zu fördern: Dann schmückt Jupiter den Fürsten mit dem Ehrenkranz".[47]

Auffällig ist bei den Deckengemälden der Alexanderzimmer ebenso – besonders im Vergleich zum Appartement der Kurfürstin Henriette Adelaide – der Modus der Darstellungen. Die einzelnen Szenen (auch der Sommerzimmer) sind auf Eindeutigkeit und das Raumprogramm jeweils auf Steigerung angelegt. Diese Rezeptionsvorgabe wird durch eine Aufteilung in Haupt- und Nebenbilder erreicht: Die zentrale Szene wird durch die sie umgebenden Allegorien und mythologischen Referenzen in ihrer Aussage präzisiert, erweitert und zu einem umfassenden Panorama der guten Regierung zusammengefügt.[48]

Max Emanuels unbestrittenes Interesse an Kunst liefert ihm zwar ein willkommenes Feld der kompensatorischen Inszenierung. Doch liegt die Kompensation womöglich stärker in der Heroisierung begründet, denn dieser Modus soll das politische Defizit überdecken. Den ‚Kunsthelden' braucht er nicht erst als Äquivalent zum Kriegshelden zu etablieren. Vielmehr liegt die Ambition darin, die Heroisierungsmechanismen überhaupt für seine eigene Repräsentation in Anspruch zu nehmen.

---

46 Bauer-Wild 1989, S. 290.

47 Graf 2002, S. 79. Interessanterweise wurde das zweite Sommerzimmer, das adelige Tugenden wie Ratio, Milde und Gerechtigkeit im Bildprogramm veranschaulicht, zur Gemäldegalerie gewählt und nicht das dritte Sommerzimmer, das thematisch mit Freigebigkeit und Magnifizenz stattdessen durch Prunktische und Spiegel dem herrschaftlichen Selbstverständnis entsprach.

48 Dieses bildliche Verfahren, durch ergänzende Nebenbilder Ähnlichkeiten, Vergleiche und Analogien zum Hauptthema herzustellen, entspricht der rhetorischen Figur der *collatio*, die bereits die antiken Rhetoriker Cicero und Quintilian empfehlen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

4. Probe aufs Exempel – Ausgewählte Herrscher und ihr ‚Kunsthelden'-Profil

Viele Herrscher der Frühen Neuzeit und des Barock bewegten sich im Spannungsfeld von Krieg und Frieden und nutzten Kunst als Sammelobjekt und Medium der Selbstrepräsentation. Doch lässt sich die Figuration als ‚Kunstheld' nur in solchen Fällen feststellen, bei denen die künstlerische Leistung gezielt zur Imagepflege eingesetzt wurde und die Kunst selbst somit auch zum Thema werden konnte. Ästhetisch herausragende Reiterbildnisse oder Schlachtengemälde, Herrscherporträts oder Allegorien allein definieren den Herrscher noch nicht als ‚Kunsthelden', sie sind eher als konventionelle Erfordernisse anzusehen. Welche Territorialfürsten – Kaiser, Könige, Kurfürsten, Erzherzöge – nun die spezifische Zuschreibung von Qualitäten des Kriegs- und Friedenshelden und Kunstförderers zugestanden bekamen und nutzten, soll im Folgenden anhand einiger ausgewählter Herrscher untersucht werden.[1] Dabei wird eine chronologische Struktur mit einer Gliederung nach Bildphänomenen verbunden.

4.1. Auftakt: Maximilian I.

Maximilian I. gilt nicht nur als letzter Ritter oder erster Renaissancemensch, als herausragend wird auch seine Förderung und gezielte Steuerung der Künste beurteilt, die für seine Selbst- wie seine damit zusammenhängende Fremdheroisierung von Bedeutung ist. Somit kann er auch als modellbildend für das Phänomen des ‚Kunsthelden' betrachtet werden. Maximilians Herrscherlob stellt ihn vor allem als erfolgreichen Feldherrn und gebildeten Fürsten dar, so Toepfer in ihrer Analyse der Widmungen auf Maximilian: Konrad Celtis feiert ihn als „mächtigen Erneuerer (*restauratorem*), Beschützer (*defensorum*) und Vater (*parentem*) der Musen, der die *translatio imperii* mit der *translatio litterae* vereine und deshalb als zweiter Augustus zu gelten habe".[2] Der Bezug zu antiken Kaisern wird thematisch verteilt auf Augustus (als Vergleich zu Maximilians Mäzenatentum), Hadrian (Wissbegier) und Julius Cäsar (Kriegsführung).[3] Celtis, der *poeta laurea-*

---

1 Unter dem Aspekt des Sammelns und der Patronage wurden auch Hochadelige im Sinne eines ‚Kunsthelden' gefeiert, doch fällt bei ihnen meist der Modus der Heroisierung deutlich geringer aus.

2 Toepfer 2009, S. 84; Claudia Wiener, *Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum*. Celtis' Beziehungen zu Maximilian I., in: Claudia Wiener et al. (Hrsg.), *Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus*, Schweinfurt 2002, S. 75–92, hier S. 81.

3 Toepfer 2009, S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

tus, erhebt Maximilian in seiner *Epitoma* 1492 dementsprechend als neuen Octavianus-Augustus und Förderer aller Künste. Auch das Thema Krieg und Frieden wird von den *poetae laureati* in ihre Panegyriken aufgenommen, allerdings meist mit dem Zielpunkt des Triumphes.[4] Sigmund von Birken greift in seiner Lobschrift auf das Haus Österreich, dem *Ostländischen Lorbeerhäyn*, noch 1657 auf die Dualität von Schwert und Feder zurück, um Maximilian zu preisen:

> Ich prange ja so wohl mit Kunst und Ritter-/ Proben./ Ich führt' in Einer Hand/ die Feder und das Schwerd/ […] die Römer haben nicht die Tugend ausgeleert./ Der Teutsche trotzet sie noch itzund/ wie vor-/ zeiten/ mit Waffen und mit Kunst.[5]

Das Thema seiner Uberreichungs-Rede aufgreifend, dass nämlich Krieg und Kunst als Herrscherqualitäten zusammengehören, wird Maximilian von Birken als „männliche Pallas" gerühmt. Es geht ihm darum zu zeigen, „daß die Kunst/ des Schildes/ und die Lanze/ der Kunst/ vonnöten habe/ und keines ohne das andre bestehen könne".[6]

Die von Johannes Stabius historiographisch ausgearbeitete Bilderfolge des *Triumphzuges* (1516–1518, erste Auflage 1526) sowie der monumentale Holzschnitt der *Ehrenpforte* (1512–1515 bzw. 1518) führen diese Stoßrichtung der Huldigung auch visuell vor. Die Verbindung einer Friedensherrschaft mit einer durch Gottesgnadentum legitimierten Regierung manifestiert sich noch in einer weiteren Gattung, der literarischen Sammlung des sogenannten Ambraser Heldenbuches. Die Anfang des 16. Jahrhunderts von Hans Ried erstellte Kompilation mittelalterlicher Handschriften (höfische Romane, Heldensagen, Märchen) verweist auf die „literarische Vorbildung des herrscherlichen Selbstverständnisses" Maximilians I.[7] Dieses betont in diversen Medien die Verbindung von Majestät

---

4 Mertens 1986, S. 106–107. Auch Kühlmann führt dies anhand der Huldigungsgedichte vor. Speziell Celtis zeigt mit dem Vergleich Maximilians als Phoebus und dem Kampf Jupiters gegen die Giganten den politischen Verweisgrund an, der sich in der erhöhenden Modellierung als prägend erweist: „die Restauration des europäischen Friedensreiches als Ergebnis einer politisch-militärischen Entschlußkraft und einer ständeübergreifenden, ja potentiell das ganze nomen Christianum umfassenden Einigkeit, die in der Abwehr der osmanischen Gefahr ihre vornehmste Aufgabe zu suchen habe" (Wilhelm Kühlmann, Reichspatriotismus und humanistische Dichtung, in: Asch et al. 2001, S. 375–393, hier S. 384).

5 Von Birken 1657, S. 156.

6 Ebd., S. 161.

7 Vgl. Kristina Domanski, Das Ambraser Heldenbuch – Ein Florilegium?, in: *Kunstchronik* 67, 2014, S. 249–255, hier S. 253. Siehe dazu auch das Teilprojekt D3 „Episches Heldentum in der frühen Neuzeit: Heroisierungen Kaiser Maximilians I. im lateinischen Epos" des SFB 948 von Stefan Tilg, das sich den neulateinischen Epen und den darin verhandelten Heldenbildern Maximilians I. widmet. Insbesondere das Vorbild der *Aeneis* bringt Form und Inhalt der Heldenrezeption zum Ausdruck, da eine genealogische Ableitung von Rom und Troja bis zu Aeneas eine der historiographischen Stammbaumthesen begründete (http://www.sfb948.uni-freiburg.de/teilprojekte/foerderphase2/d3-episches-heldentum/?page=1, 14.11.2016); dazu Stephan Füssel, *Riccardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilians I.* (Saecula spiritalia; 16), Baden-Baden 1876; Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Empereur*,

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Feldherr, deren Rollen Maximilian auch tatsächlich aus politischer Überlegung sowie individueller Neigung ausfüllt: Obwohl eine symbolische Repräsentation als Kriegsherr ausreichend für seine Herrscherlegitimation gewesen wäre, stellt er diese als Heerführer in den Schlachten aktiv unter Beweis (etwa im Burgundischen Erbfolgekrieg oder in Koalition mit der Heiligen Liga gegen Frankreich).[8] Die Erwartungen und die Befähigung zum Herrschertum werden durch diese Betonung militärischer Qualitäten unterstrichen, wobei besonders das Rittertum in der Repräsentation dieses Ideals, dem Standeswert des ehrenhaften und tapferen Kampfes, das passende und Gemeinschaft stiftende Dispositiv liefert.[9] In der Überhöhung durch antike imperiale und mythologische Referenzen wird diese Fiktion besonders deutlich, die für ihre Akzeptanz keineswegs zwingend der Bewährung in der realen und praktischen Kriegsführung bedarf.

4.1.1. Translatio der Musen

Bereits zu Lebzeiten wird Maximilian I. nicht nur für seine militärischen Erfolge, sondern auch für seine kulturellen Leistungen gepriesen. In einem Panegyricus von Adrianus Wolfhardus wird der Kaiser 1512 als Weltherrscher und Nachfolger des julischen Kaiserhauses inszeniert.[10] Das Kaiserlob von Wolfhardus rezipiert dabei ein humanistisches Vorbild, den neulateinischen Dichter Quintus Aemilianus Cimbriacus. Mit dieser Bezugnahme erhält die Aussage, „Maximilian habe die Musen aus Italien und Apolls Lyra vom Helicon in deutschsprachiges Gebiet übertragen"[11] – wie schon von Celtis gefordert (Ode 4,5 *Ad Phoebum ut Germaniam petat*) – eine Bestätigung durch den Dichter Wolfhardus selbst.

New Haven/London 1993; Franz Römer / Elisabeth Klecker, Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache. Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek als Grundlage eines Forschungsprojektes, in: *Biblos* 43, 1994, S. 183–198; Franz Römer, Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, in: Franz Römer (Hrsg.), *1000 Jahre Österreich – Wege zu einer österreichischen Identität*, Wien 1997, S. 91–99; Heinz Hofmann, Von Africa über Bethlehem nach America: Das Epos in der neulateinischen Literatur, in: Jörg Rüpke, (Hrsg.), *Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik* (Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge; 4), Stuttgart 2001, S. 130–182, besonders S. 152–156.

8 Thomas Menzel, *Der Fürst als Feldherr. Militärisches Handeln und Selbstdarstellung zwischen 1470 und 1550. Dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Berlin 2003, S. 202.

9 Ebd., S. 206–207, S. 565.

10 Elisabeth Klecker, Tapisserien Kaiser Maximilians. Zu Ekphrasen in der neulateinischen Habsburg-Panegyrik, in: Christine Ratkowitsch (Hrsg.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte; 735), Wien 2006, S. 181–202, besonders S. 197.

11 Klecker 2006, S. 196. Zu diesem humanistischen Denkmodell auch Franz-Josef Worstbrock, Translatio artium. Über die Herkunft einer kulturhistorischen Theorie, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47/ 1965, S. 1-22.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das inhärente Dichterlob verkündet damit beispielhaft, dass Maximilians Förderung des Kulturtransfers Früchte trägt.[12] Zugleich werden die militärischen Triumphe durch die „literarischen Kämpfer"[13] und Unterstützer der Kriegsmoral als Sieg über die Türken für ein befriedetes Deutschland (durch die Unterwerfung Italiens und die Überwindung Frankreichs in der Konkurrenz um die Weltherrschaft)[14] propagiert. Damit wandelt sich auch die Rolle des *poeta laureatus* „vom Herrn des Ruhms zum Helfer am herrschaftlicherseits konzipierten Ruhmeswerk".[15]

Ein Holzschnitt von Hans Burgkmair aus dem Jahre 1507 vermittelt einen weiteren Aspekt der heroischen Bezugnahme (Abb. 13). Hier thront Maximilian als Apoll in der ungewöhnlichen Rolle des Überwinders des Parisurteils über dem Musenbrunnen, wie Frenssen herausgearbeitet hat: „Der Musenbrunnen erhält sein Wasser aus einer Quelle, über der der von zwei Reichsherolden flankierte Maximilian als Apoll thront. Die Grundbedeutung dieser Allegorie läßt sich demnach als Überwindung der durch das Parisurteil in die Welt gebrachten Zwietracht verstehen, die der Kaiser, indem er als Apoll den Musen vorsteht, bildlich vollzieht, wodurch er die Voraussetzung für die Blüte der Künste und Wissenschaften unter seiner Herrschaft schafft."[16] Der Kaiser nimmt dabei den Platz Apolls ein, der im Gegensatz zu den Musen weder bildlich, noch durch die Beischriften auftritt. Dennoch macht der figürliche Kontext die Ersetzung genau dieses Gottes durch Maximilian sinnfällig. Es ist der Kaiser, der die Aufgaben und Fähigkeiten Apolls auf einem irdischen Parnass übernimmt – oder der Zuschreibung der Poeten folgend übernehmen soll.

Mit Maximilian beginnt das Konzept der ‚Kunsthelden' als eine erfolgreiche Strategie, politische Selbstdarstellung mit kulturellen Werten zu verbinden. Dem großen Bedürfnis folgend, für seine angemessene Memoria zu sorgen, setzte Maximilian in innovativer Weise alle Medien und Gattungen für diese Strategie ein: die Literatur und Genealogie, den Holzschnitt sowie das Porträt. Im Verbund mit dem erneuerten Selbstbewusstsein der Poeten wurde ein glaubwürdiges Image des Kaisers aufgebaut, das Krieg und Kunst zusammenbrachte. Die dabei zum Einsatz kommenden Heldenbilder wurden zudem stilbildend für spätere Habsburger, sowohl in ihrem Antikenbezug zu den römischen Kaisern als auch in ihren mythologischen Referenzen, wie etwa auf Herkules, den Maximilian nicht nur zu einer seiner Identifikationsfiguren (als *Hercules germanicus*) wählte, sondern zudem in seinen Stammbaum als Urahn der Habsburger aufnehmen ließ. Herkules wie Maximilian seien unter dem Einfluss des Saturn von melancholischem Temperament, weshalb

---

12 Ebd., S. 197.

13 Mertens 1986, S. 119.

14 So vor allem Ulrich von Hutten, *Ad vivum Maximilianum … bello in Venetos euntem Ulrichi Hutteni equitis exhoratio* sowie *Vlrichi de Hutten equitis ad principes Germanos ut bellum in Turcas concorditer suscipiant*, vgl. Mertens 1986, S. 112–113.

15 Ebd., S. 110.

16 Frenssen 1995, S. 123, Anm. 379 (dort fälschlich ausgewiesen als 384).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 13: Hans Burgkmair d. Ä., *Der allegorische Reichsadler des Konrad Celtis*, Holzschnitt, um 1507, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1934/149.

beide für Kunst, Wissenschaft und Taten für das Gemeinwohl Neigung und Befähigung hätten – so Conrad Peutinger, der Maximilian und Herkules somit in eine somatisch-dynastische Beziehung zueinander setzt.[17] Celtis hingegen argu-

[17] Auer 1988, S. 5. Zur Bedeutung des Herkules-Mythos für Maximilians Repräsentation im Kontext europäischer Fürstenkonkurrenz vgl. William C. McDonald, Maximilian I of Habsburg and the Veneration of Hercules: On the Revival of Myth and the German Renaissance, in: *The Journal of the Medieval and Renaissance Studies* 6, 1976, S. 139–154.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

mentiert historiographisch für eine Verbindung von Maximilian und Herkules: In der *Germania* wird der Kaiser durch die legendäre Gründung Nürnbergs durch einen Sohn des Herkules in eine germanisch-antike Tradition gestellt, die auch bildlich im Sinne der *imitatio heroica* zur Legitimierung und zum Ruhm des Kaisers formuliert wurde. Hier setzt die dynastisch wirksame ‚Heldenrolle' der Habsburger ein (wie sie ab 1500 in ganz Europa zu beobachten ist),[18] die in unterschiedlichen Gewichtungen vor allem die musische Seite des Halbgottes in die Herrschaftsdarstellung einbringt.

Auch der vordergründig politisch-kämpferisch zu verstehende Holzschnitt-Einblattdruck, der den Helden mit Pappelkrone,[19] Keule, Schwert, Löwenfell sowie mit Bogen und einem von der Hydra umwundenen Pfeil zeigt (Abb. 14), ist eine hybride Figur, wie die Inschrift über der Darstellung angibt:

> Hercules Amphitrionis Iousque Filius Victoriosissimus & Inuictissimus Monstrosorum/ Regum Terror & Domitor Pacator Orbis Mundi Saluator Scientiarum Virtutumque/ Instaurator Musageticus Heroum Maximus Gloriosissimus Decimator Orbis.[20]

Von diesen umfassenden heroischen Qualitäten als Friedensbringer und Weltretter, auch Beschützer der Wissenschaften und Musen, wird im unteren Teil des Blattes auf die politische Situation verwiesen, die das Wirken Maximilians als herkulische Aufgabe erscheinen lässt: Am Beginn des neuzeitlichen Verwaltungs- und Flächenstaates ist er angesichts eines nur noch losen Reichstruppenverbandes auf sich allein gestellt.[21] Herkules wird zwar durch die Bezeichnung *germanicus* ebenso wie die Musen ins Reich geholt, er bleibt aber als symbolisch wirksame Referenzfigur dem Kaiser lediglich zugeordnet. Es findet keine figürliche Überblendung durch physiognomische Einschreibung Maximilians in die Figur des Herkules statt und es werden auch keine attributiven Übernahmen vorgenommen. Dennoch ist der Bezug für die politische Botschaft der Darstellung bedeutsam, soll doch zum gemeinsamen Kampf der Stände gegen die drohende Türkengefahr und für die *patria* aufgerufen werden. Stärke im gemeinsamen militärischen Kampf vermag die Identifikationsfigur des Herkules als *germanicus* somit als erstrebenswertes Ziel propagieren. Der Held wirkt damit sowohl im monarchisch-ständischen Kampf als auch auf der Ebene des europäischen Hegemonialstrebens sozialdisziplinierend. Der Bezug

---

18 Polleroß 2012, S. 106.

19 Es handelt sich dabei um den Kranz, den Herkules nach der Überwindung des Zerberus in der Unterwelt trägt.

20 „Herkules, Sohn Amphitryons und Jupiters, Siegreichster und von Ungeheuern Unbesiegter, Schrecken und Bezwinger der Könige, Friedensbringer des Erdkreises, Erlöser der Welt, Erneuerer der Wissenschaften und Tugenden, Führer der Musen, Größter der Helden, ruhmreichster Tributnehmer der Erde"; zit. nach Braungart 1991, S. 86, die deutsche Übersetzung bei Johannes Zahlten, Hercules Wirtembergicus. Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 18, 1981, S. 7–46, hier S. 19; zum Holzschnitt auch Menzel 2003, S. 159–161.

21 Braungart 1991, S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

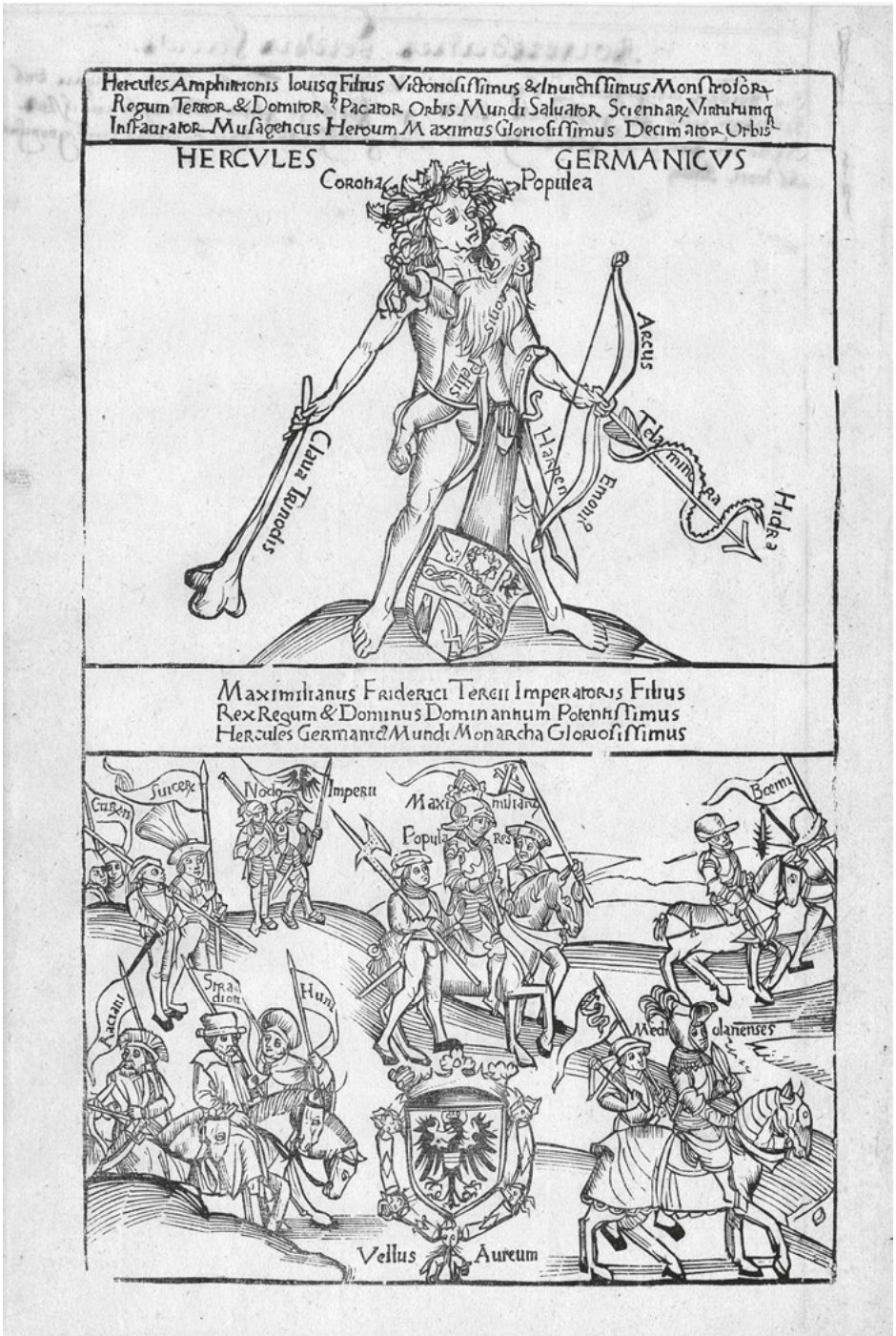

Abb. 14: Hans Süss von Kulmbach, *Maximilian als Hercules Germanicus*, Holzschnitt, um 1500, Wien Albertina, Inv.-Nr. DG 1948/224r.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zu den Musen, der in Maximilians politischer Medienstrategie ebenfalls seinen Platz hat, wird auch hierbei aufgerufen.

Der Heldendiskurs innerhalb Maximilians Herrscherbild weist ebenso wie seine generelle Repräsentation „keine Verdichtung zu einer Symbolfigur auf, vielmehr einander ablösende Bilder",[22] die gemäß der Heterogenität der Führungsschicht um 1500 unterschiedliche Gruppen von Adressaten (Adel, Rittertum, gelehrtes Bürgertum, Beamtenschaft, höfisches Gefolge, Soldaten und Landsknechte) ansprechen. Dennoch formt er das herrscherliche Heldenbild als Kriegsheld, sowohl im Motiv des christlichen Ritters als auch mit mythologischen und antiken Referenzfiguren, die nicht nur seine, sondern die habsburgische dynastische Memoria prägen.[23] Ebenso tritt auch die Bedeutung der Künste zur herrscherlichen Repräsentation deutlich zutage, humanistische Programme und künstlerische Formen erzeugen das Bild eines Musenfürsten nicht nur als gewolltes ‚Image'. Maximilian war sich der Bedeutung der Künste wohl bewusst. Nicht zufällig stellt er seine vielfältigen Befähigungen als Herrscher, Krieger und in den unterschiedlichsten Künsten im *Weißkunig* heraus.

4.1.2. Maximilian im Bild oder die Beziehung zur Kunst

Mit Maximilian beginnt zudem der diversitäre Porträtgebrauch: es werden antikisierende Porträtmedaillen, Holzschnitte, der Buchdruck, das Staatsporträt mit Amtsinsignien, das Reiterporträt, diverse Medien und Gattungen eingesetzt.[24] Maximilian nutzt auch das Verfahren der Bildnisangleichung in besonderem Maße durch Beischriften wie *divus*, *pius* oder Beinamen wie Caesar und Augustus. Die bereits erwähnten zeitgenössischen panegyrischen Rekurse auf Augustus erhalten ebenfalls den Status einer *imitatio heroica*, wenn über Suetons Viten die Alexander-Nachfolge als Topos verfolgt wird: Augustus verfasste seine eigene Biographie und sammelte *curiosa*.[25]

---

22 Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 2), München 1982, S. 262.

23 Menzel 2003, S. 148.

24 Dass zum genealogischen Anspruch auch eine Manifestation an Größe in ganz wörtlichem Sinne erzielt werden sollte, macht Thomas Schauerte deutlich: Größe als Argument. Genealogie als Movens der neuen Gattung Riesenholzschnitt im 16. Jahrhundert, in: Kampmann et al. 2012, S. 67–85.
Dabei lässt sich eine Unterscheidung der ‚Rollen' Maximilians in den verschiedenen Medien ziehen: „So erscheint der Habsburger anlässlich offizieller Rechtshandlungen ebenso unter dem Baldachin in vollem kaiserlichen Ornat mit Infelkrone wie bei einer Szene im *Weißkunig*, die sein Mäzenatentum für Dichter, Gelehrte und Künstler zeigt. Auf jenen Holzschnitten seiner Autobiografie, die sein privates Interesse am Erwerb von sprachlichen und kunsthandwerklichen Kenntnissen veranschaulichen, tritt der Kaiser hingegen in Pelzschaube und mit Barett oder einfachem Kronreif auf." (Polleroß 2012, S. 101–115, hier S. 110).

25 Zur Augustus-Alexander-*imitatio* Maximilians vgl. Florens Deuchler, Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons. Ein spätmittelalterliches Herrscherprofil in antiken und christlichen Spiegelungen, in: Deuchler et al. 1983, S. 129–149, besonders S. 134–135.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Rolle der Kunst wird in den autobiographischen, mit Ritterszenen und Herrschaftsmaximen angereicherten Schriften Maximilians wie dem *Weißkunig* verhandelt. Ein berühmter Holzschnitt zeigt den Weißkunig in der Werkstatt Burgkmairs als Inspirationsgeber des Malers. Kaiser Maximilian I. verwendet die Adaption der Begegnung von Alexander und Apelles im Atelier, um seine Nachfolge antiker Imperatoren mit seiner Kunstkennerschaft zu verknüpfen und somit das Profil des idealen gelehrten Herrschers mit einem antiken Topos zu inszenieren. Der dazugehörige Text reflektiert die kunstsinnigen Neigungen des Weißkunig:

> Den lust und die geschicklichkeit so er in angebung des gemelds gehabt und bei seinen ingeni die pesserung desselben.[26]

Die Szene ist eingebettet in die Kapitel, in denen die Erziehung des jungen Weißkunig geschildert wird. Dass der Maler vor der Staffelei nur ausführender Gehilfe ist und der König über die nötige Kenntnis verfügt, ist aus dem Text ersichtlich, der das Wissen von der Malerei als für einen Kriegsmann notwendig erachtet: So hörte der junge Weißkunig von einem alten weisen Mann, dass

> welcher ain Rechter kriegshauptman, vnd heerfuerer sein wil, der muest malen kundten, vnd darynnnen ainen besonndern verstandt haben.[27]

Eine Begründung dafür bleibt zwar aus, doch werden dafür die Auswirkungen der Kenntnis der Malerei geschildert:

> kame ime das malen zu grossen staten, dann er vilmalen, mechtige und gewaltige heer gefuert und grosse streit gethan und der streitperist und unuberwindlichist gewest, darzu er die kunst des malens gepraucht und ime siglichen nutz gepracht, sich auch des malens in vil manicherlay sachen zu riterspilen, zu gepew und zu erfindung newer werk gepraucht, dardurch er dieselben volendt hat, die er sonst nit het mugen volpringen.[28]

Maximilian ist es dementsprechend im Holzschnitt, der eine deutliche Referenz an die Apelles-Alexander-Episode enthält, der dem Maler Anweisungen gibt, seine Eingebung in das *disegno* des Künstlers einfließen lässt (Abb. 15). Die Erklärung im *Weißkunig* zielt allerdings – anders als das Bild – auf die Bedeutung der Kunst für die Memoria ab, der sich Maximilian bekanntlich durch zahlreiche Werke widmete:

> Er hat auch die grossen kinstler der malerey und schnitzterey underhalten und vil kunstliche werch malen und sneiden lassen, die in der welt in seiner gedächtnus aber mit verkerten namen beleiben werden.[29]

---

26 Maximilian I., Marx Treitzsaurwein, *Der Weißkunig*, Zweiter Teil, fol. 136b, zit. nach Alwin Schultz, Faksimile-Druck des Cod. 3033, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 6, 1888, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0105, 08.02.2016.

27 Ebd., S. 74 (fol. 137a), http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0104, 08.02.2016.

28 Ebd.

29 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 15: Hans Burgkmair, *Maximilian I. als Alexander d. Gr. in der Werkstatt des Apelles*, Holzschnitt/Kupferstich (1516), Titelblatt, Faksimiledruck in Marx Treitzsauerweins *Der Weißkunig*, Wien 1775.

Dieses Motiv wird nicht mehr aufgenommen, stattdessen wird im übrigen Teil des Buches über sämtliche Schlachten, Kriege und militärischen Erfolge des Weißkunig berichtet. Nimmt man jedoch die anfängliche Behauptung ernst, die Grundlage dafür liege in der Kunstausübung bzw. -kenntnis, dann kommt ihr eine eminente Rolle im Staate zu, die sich in den herausragenden Taten des Weißkunig manifestiert. In der ‚hagiographischen Biographie' des *Weißkunig* wird zudem berichtet, dass Maximilian auch die Malerei, die Steinbaukunst und das

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zimmerhandwerk erlernt habe. Auch dies wird mit dem Nutzen der Kunst für militärische Bedürfnisse legitimiert. In seinem Vermögen ebenso kunstvoll und erfindungsreich wie die *ars belli* kann der Kaiser jedes Stadium von der Planung bis zur Ausführung begleiten.

Die imitierte Zielfigur Alexander wird im *Weißkunig* noch expliziter im Kapitel zur Musik benannt, wiederum im Kontext von Krieg und Kunst. Auch Johannes Aventin rekurriert in seiner *Musicae Rudimenta* (Augsburg 1516) auf die Aufwertung der Musik im Kontext der Kriegsthematik und setzt dafür den Heldenbegriff ein.[30] Zugleich wird die Musik aber auch in Anspruch dafür genommen, beruhigend zu wirken, wodurch sich die Dichotomie von *Arte et Marte* wiederum verlagert.

Von der Hofhistoriographie und durch die Künstler werden im 17. Jahrhundert diese beiden thematischen Schwerpunkte – der Musenfürst und der Kriegsheld – stärker miteinander verbunden. Auch konzeptionell ist es diese Gruppe, die in ihrer Panegyrik meist wieder das Heft in der Hand haben wird. Zudem wird insbesondere nach dem Dreißigjährigen Krieg im Bild des triumphalen Siegers die Notwendigkeit des Friedensfürsten betont. Ebenso wie die Panegyriken auf Maximilian entwerfen aber auch die barocken ‚Heldenmacher' das ideale Bild der angestrebten oder zu bewahrenden politischen Ordnung.

4.2. Rudolf II. – Allegorie der Künste und Ansprüche eines Türkensiegers

Rudolf II. ist in der Forschung ein durchaus kontrovers beurteilter Herrscher. In der Gesamtbewertung seiner vielschichtigen Persönlichkeit ragt meist seine Sammeltätigkeit und sein Verhältnis zu Kunst und Wissenschaft heraus.[31] Unbestritten ist Rudolfs imperialer Anspruch, der sich auch in seiner Kunstsammlung manifestierte.[32] Neben gezielter Geschenkpolitik will die rudolfinische Sammlung insgesamt politisch-ideengeschichtlich seine kaiserliche Ambition vertreten.[33] Sie entspricht damit nicht dem Rückzugsort eines melancholischen welt-

---

30 Dies ist sicherlich auch auf ein entsprechendes Akzeptanzproblem der Musik als Bestandteil der Fürsteninteressen zurückzuführen. Vgl. hierzu den Aufsatz von Nicole Schwindt, "alle seitten spyel erlernt". Maximilian I. zwischen inszeniertem und faktischem Musikertum, in: Annette Cremer/ Matthias Müller/ Klaus Pietschmann (Hrsg.), *Fürst und Fürstin als Künstler in der Frühen Neuzeit*, München 2017 (in Vorbereitung).

31 Herbert Haupt, Kaiser Rudolf II. in Prag: Persönlichkeit und imperialer Anspruch, in: Jürgen Schultze, *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Ausst.-Kat. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Freren 1988, S. 45–55, besonders S. 51.

32 Alphons Lhotzky, *Die Geschichte der Sammlungen* II/1 (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes), Wien 1941–1945, S. 237–298.
Über Rudolfs Kunstkammer sind wir durch das 1607–1611 geführte Inventar des Malers Daniel Fröschl informiert. Vgl. auch Beket Bukovinská, Bekannte – Unbekannte Kunstkammer Rudolfs II., in: Helmar Schramm et al. (Hrsg.), *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert* (Theatrum Scientiarum; 1), Berlin 2003, S. 199–225.

33 Vgl. dazu auch Karl Vocelka, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)* (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs; 9), Wien 1981, S. 166–173. Die

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

fremden Herrschers, sondern wurde vom Kaiser gezielt politisch eingesetzt, wie E. Fučíková, G. Kugler und T. DaCosta Kaufmann dargestellt haben.[34] Zudem schwingt in der Sammlung als Mikrokosmos stets auch das Sinnbild für Herrschaft mit. Dabei war Rudolf auf Qualitätssicherung bedacht und stellte sich dem Wettbewerb mit dem Ziel, seine Würde als Kaiser durch Kunst und Wissenschaft zu vermitteln, auch und gerade in Zeiten realer politischer Niederlagen.[35]

4.2.1. Der starke Musenkaiser

Ein künstlerisch herausragendes Beispiel dafür, wie eine *imitatio heroica* im Kontext von Stärke und Ästhetik gestaltet werden kann, ist das Büstenrelief des Kaisers von Adriaen de Vries (Bronze, 1609). Es zeigt Rudolf im Profil, im Harnisch und mit dem Orden des Goldenen Vlieses[36] (Abb. 16) – ähnlich der großen Bildnisbüste von de Vries aus dem Jahre 1603, die nicht wie die anderen Werke de Vries' für die Kunstkammer bestimmt war und laut Leithe-Jasper als die erste barocke Porträtbüste bezeichnet werden kann.[37] Die Löwenmaske an der Schulter, die einen physiognomischen Vergleich evoziert und damit Rudolf einen leoninen Charakter zuschreibt, sowie die Darstellung des die Welt tragenden Herkules im rechten Bruststück darunter machen die Intention einer eingeschriebenen Identifikation des starken Herrschers deutlich. Als Porträtbüste gestaltet, funktioniert diese Bezugnahme attributiv-metaphorisch: Die den bildnishaften Kopf umgebenden Symbole, die auf Herkules verweisen, sind als Attribute ebenso Rudolf zugeordnet, wodurch ein metaphorisches Verhältnis der beiden Figuren erzeugt wird, das den Vergleich auf Charakter und Stärke lenkt und dies ohne Be-

---

Qualität und Quantität der Sammlung wird von vielen Besuchern gepriesen (Hainhofer, Christian II. von Sachsen, der venezianische Gesandte Piero Duodo, Carlo Francesco di Luserna gesandt aus Savoyen und andere äußerten sich entsprechend), vgl. DaCosta Kaufmann 1978, S. 105–113.

34 Eliška Fučíková, *Praha rudolfínská*, Prag 2014; Eliška Fučíková et al. 1997; Georg Kugler, Rudolf II. als Sammler, in: Ausst.-Kat. *Prag um 1600* 1998, S. 9–21; Thomas DaCosta Kaufmann, Remarks on the Collections of Rudolf II. The Kunstkammer as a Form of Representation, in: *The Art journal* 38, 1979, S. 22–28 und DaCosta Kaufmann 1978.

35 Auch die Rudolfskrone, 1598–1602 von Hans Vermeyen als Privatkrone angefertigt (28,6 cm, Gold, Email, Tafelsteine, Rubine, ein Saphir, Perlen, Wien, Hofburg, Weltliche Schatzkammer), ist Ausdruck davon, zeigt sie doch in ihren Reliefs die Szenen der Kaiser-, ungarischen und böhmischen Krönung sowie Rudolf als Türkensieger – Rudolf, in allen Szenen durch ein Porträt vertreten, wird damit als Gesalbter, Gekrönter, oberster Feldherr und Imperator gekennzeichnet. Zu Rudolfs Privatkrone, die als kaiserliche Hauskrone der Habsburger bewahrt wurde, vgl. Hermann Fillitz, *Die österreichische Kaiserkrone und die Insignien des Kaisertums Österreich*, Wien ²1959, S. 26–27.

36 London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 6920.1860. 1652 gelangte die Büste in den Besitz Christinas von Schweden. Vgl. Lars Olof Larsson, in: Ausst.-Kat. *Prag um 1600* 1998, S. 153, Kat.-Nr. 59.

37 Manfred Leithe-Jasper, Adriaen de Vries, in: Johann Kräftner (Hrsg.), *Einzug der Künste in Böhmen. Malerei und Skulptur am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag*, Ausst.-Kat. Liechtenstein Museum Wien 20.11.2009–12.01.2010, Wien/München 2009, S. 31–37, besonders S. 35.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 16: Adriaen de Vries, *Rudolf II.*, Bronze, 1609, London, Victoria and Albert Museum.

gründung formal-äußerlich vermitteln kann. Unterhalb der Herkules-Szene ist eine Minerva mit einer Viktoria-Statuette auf Waffen ruhend in den Harnisch getrieben, wodurch die inhaltliche Komponente der Herkules-*imitatio* weiter ausgestaltet werden kann und eine Verbindung zu einem durch Stärke erlangten Frieden und dem Träger der Rüstung als Schutzherrn der Künste geschlagen wird.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Verlagerung von Herkules zu Minerva nach dem Kampf entspricht Rudolfs kompensatorischem Mechanismus höfischer Repräsentation, denn weder war Rudolf um 1600 Weltbeherrscher, noch Friedenskaiser oder Sieger.[38] Die in Minervas Hand stehende Figur der Viktoria suggeriert zwar ebenso wie Herkules militärische Stärke, ohne die eine kaiserliche Repräsentation auch nicht auskommen konnte, doch die künstlerische und handwerkliche Qualität des Reliefs ponderiert die militärische Leistung des Kaisers. Dies fügt sich in die allgemeine Deutung von Rudolfs kulturellem Engagement, das meist als Ausgleich für politisches Versagen bzw. Unvermögen interpretiert wird. Im Bronzebildnis selbst wird hingegen durch den entschlossenen Gesichtsausdruck Willensstärke und Beherztheit vermittelt, wie sie einem Kaiser nach zeitgenössischem Verständnis geziemen. Als Herrscherqualitäten bestimmen sie vor allem das Amt, auch wenn dieses durch eine Person ausgefüllt werden muss. Ideal und Anspruch sind in der Amalgamierung von Physiognomie und herkulischer Ikonographie sowie durch die Verdoppelung des angelegten Materials (die Bronze der Büste sowie das Metall des Harnischs) als zusammengehörig und zugleich ambivalent als Innen und Außen gefasst. Der Adler als unterer Abschluss der Büste entspricht dem „Bildtypus der Imperator-Ikonographie" und enthält ein Apotheose-Motiv wie es von antiken Kameen und Reliefs bekannt ist.[39] Gemeinsam mit den Reliefs der *Allegorie auf den Türkenkrieg in Ungarn* und *Rudolf II. als Förderer der Künste* (*Der Einzug der Künste in Böhmen unter Kaiser Rudolf II.*), die 1604–1605 bzw. 1609 (und damit im selben Jahr wie das Büstenrelief) entstanden, wurde das Porträtrelief in der Kunstkammer aufbewahrt. Die Pendants wurden somit als zusammengehörige Bestandteile von Rudolfs Herrschaft inszeniert.[40]

Diesen Ensemble-Charakter verloren die Reliefs zwar infolge der Plünderung Prags durch die Schweden und den Abtransport auch dieser Stücke nach Stockholm, doch erhielt das Porträtrelief in seiner dortigen Aufstellung eine andere ebenbürtige Inszenierung: Die Beschreibung im Inventar von Christina von Schweden 1652 in einem Rahmen mit verschließbaren Türen weist – sollte es

38 Jürgen Müller / Bertram Kaschek, Adriaen de Vries. Bildnisbüste Rudolfs II. von 1603, in: *Studia Rudolphina* 1, 2001, S. 3–16, besonders S. 11. Kompensatorisch ist in diesem Kontext nicht pejorativ gemeint, sondern dient der Bezeichnung von Rudolfs Strategie.

39 Lars Olof Larsson, Adriaen de Vries' Portraitbüsten, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 32, 1963, S. 80–93, hier S. 88.

40 Lars Olof Larsson, Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II., in: Ausst.-Kat. *Prag um 1600* 1998, S. 127–138, besonders S. 133–134. Die Inventareinträge zu diesem Relief geben das Thema anfänglich noch sowohl mit Bezug zur imperialen Geste als auch in seiner allegorischen Bedeutung an: „Ein ander bassorilievo di bronzo von A. de Fries, ist der röm. Kayser RVD: II.° zu pferd und folgen ihme die siben freyen künst nach, die presentiert er und das laster ligt ihm under den füssen zu boden, ist auch ein tafel in quadro, A° 1609" (Inventar 1607-11). Das Inventar von 1621 weiß, das Relief „hengt an der mauer", zit. nach Leithe-Jasper 2009, S. 101, Kat.-Nr. 25.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich um den originalen Zustand handeln – auf eine intendierte sakrale Aufladung des Reliefs, da es wie in einem Flügelaltar präsentiert worden sein könnte.[41]

4.2.2. Allegorien der Künste am Prager Hof

Ein spezifisches politisches Thema konnte mit der Förderung der Künste transportiert werden und somit den ‚Kunsthelden' mit dem Kriegshelden verbinden: die erfolgreiche Türkenabwehr. Seit 1555 schwelte auf ungarischem Boden eine habsburgisch-türkische militärische Auseinandersetzung, die sich in einzelne Feldzüge und einen Festungskrieg mit Eroberungen und Rückeroberungen bis 1606 ausweitete.[42] Bartholomäus Sprangers Allegorie *Fama führt die Künste in den Olymp* fügt den realpolitischen Hintergrund um 1596 in eine panegyrische Struktur. Die historische Wahrheit wird in ihrer Allegorisierung in einem „gemeinsamen Sinn- und Handlungszusammenhang"[43] überhöht und die Personifikationen werden dadurch „zum selbständigen Agieren innerhalb des Geschehens emanzipiert" (Abb. 17).[44]

Die Komposition wird im Vordergrund durch ein vertikales Wolkenband bestimmt, auf dem die drei bildenden Künste in hellstem Licht zum Olymp aufsteigen. Ein Putto mit einem Lorbeerkranz und einem von einer Sonne gezierten Schild besetzt das untere Ende der Wolkenkaskade. An ihrem anderen Ende nimmt Fama mit der Ruhmestrompete die Künste in Empfang und führt sie zu der Götterversammlung, die in der linken oberen Bildecke gezeigt ist. Zu erkennen sind hier unter anderem Chronos, Minerva, Merkur, Herkules, Neptun und Jupiter, dem die Züge Rudolfs II. eingeschrieben sind, um ihn damit als obersten Herrscher und Kunstförderer zu ehren.[45] Im Götterhimmel – lokalisiert durch

---

41 Vgl. Frits Scholten (Hrsg.), *Adriaen De Vries 1556–1626*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam / Nationalmuseum, Stockholm / The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1998–2000, Zwolle [u.a.] 1998, S. 172–175, Kat.-Nr. 22.

42 Von Rhode wird gerade bei dieser Form der Kriegsführung die „besondere Mentalität des Grenz- und Glaubenskampfes mit starker Betonung des Heldischen, Kriegerischen und Männlich-Kämpferischen" betont; vgl. Gotthold Rhode, in: Theodor Schieder, *Handbuch der Europäischen Geschichte* 3, Stuttgart 1971, S. 1095.

43 Diese wechselseitige Überhöhung von Darstellungsinhalt und -modus erkennt Ludwig in den Türkenkriegs-Skizzen Hans von Aachens; Hans-Jochen Ludwig, *Die Türkenkrieg-Skizzen des Hans von Aachen für Rudolf II.* (Frankfurter Dissertation zur Kunstgeschichte; 3), Frankfurt am Main 1978, S. 93.

44 Ebd., S. 101.

45 Andratschke 2010, S. 310. Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, S. 232.
Zum Vorbild, Federico Zuccaris *Il lamento della pittura* und dem Kupferstich von Cornelis Cort (um 1572–1579) vgl. Andratschke 2010, S. 310–311. Das Wappen Antwerpens unterhalb der Gruppe wurde bisher „in der Nachfolge von Oberhuber 1958, S. 169, als Hinweis auf eine möglicherweise von Spranger beabsichtigte Rückkehr in die Niederlande interpretiert. In vertikaler Lesart bezeichnete es die Heimatstadt als Ursprung und den Olymp, das heißt den Prager Hof als Zufluchtsort der Künste" (Ebd., S. 312, Anm. 632).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 17: Bartholomäus Spranger, *Fama führt die Künste in den Olymp*, Öl auf Leinwand, um 1596, Prag, Nationalgalerie.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

eine Wolke, hinter der die Strahlen der Sonne durchbrechen – finden die bedrohten Künste schließlich ihren sicheren Hort, der sie zugleich glorifiziert und Rudolf II. zum „Lichtbringer, der die Künste wie die Sonne zu neuem Leben erweckt",[46] überhöht.

Durch die Sonne auf Amors Schild am unteren Ende der aufsteigenden Wolkensäule und den Lorbeerkranz in seiner Rechten sowie die Lichtsymbolik, die durch Vasari und Zuccari als Lobpreis des *Disegno* etabliert wurde,[47] wird Rudolf ebenso als Friedensfürst gefeiert wie die soziale Aufwertung der bildenden Künste diese Panegyrik ergänzt.[48] Letztere besitzt zudem als Nobilitierung der Malerei durch den Majestätsbrief Rudolfs eine aktuelle Referenz. In dem auf den 27. April 1595 datierten Dokument wird die Malkunst fortan nicht mehr als Gewerbe eingestuft, man solle sie stattdessen künftig allein Malkunst nennen und schreiben.[49] Fama kann demnach als doppelte Referenzfigur aufgefasst werden: Bezogen auf Rudolf II. feiert sie seine Taten für die Künste, sie glorifiziert aber auch diese selbst, die nach ihrer kaiserlichen Anerkennung als *artes liberales* für eine Aufnahme in den Olymp als würdig erachtet werden.

Sprangers *Allegorie der Künste* formiert des Weiteren eine Gegenüberstellung von Kunstfreunden (habsburgischen Herrschern) und Kunstfeinden (Türken),[50] die sich in zwei Lagern im Bildhintergrund teilen.[51] Unterhalb der Götterversammlung vor schroffen Felsen sind die habsburgischen Herrscher durch die Fahnen, unter anderem mit dem kaiserlichen Doppeladler, gekennzeichnet. Ihnen gegenüber zieht von rechts eine Gruppe Türken heran. Auffällig ist die Gegenüberstellung von Licht (der Umgebung der arbeitsamen Künstler) und Dunkel, in dessen Schutz die Barbarei herrscht, die hier mit den Türken eine zeitgenössisch aktuelle politische Anspielung versinnbildlicht. Auf die Verwüstung durch den Krieg, in dem sich Rudolf seit 1593 mit den Türken befand, und die dadurch bewirkte Vertreibung der Künste wird in dem nach Sprangers Gemälde gestochenen Kupferstich von Jan Muller in der lateinischen Inschrift am unteren

---

46 Mertens 1994, S. 232. Das Motiv der Erhebung der Künste verleiht der Allegorie auch sakrale Züge, wie etwa im direkten Vergleich der Komposition mit Sprangers *Auferstehung Christi* (um 1575, Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. O 7259) ersichtlich wird. Zu diesem Werk assoziiert bereits Fučíková eine stilistische Ähnlichkeit: „Der Vergleich mit dem Bild Merkur, der Psyche zu den Göttern bringt […] deutet an, daß Spranger schon damals keinen Unterschied zwischen religiösen und mythologischen Darstellungen machte. Sie sind alle zu Kunstkammerstücken geworden." (Ausst.-Kat. *Prag um 1600* 1998, S. 274, Kat.-Nr. 152).

47 Vgl. Cornelis Cort nach Federico Zuccari, *Die „Vera intelligenza" inspiriert den Maler*, 1578/1579; Holzschnittvignette zur ersten Edition der *Vite* Vasaris 1550.

48 Mertens 1994, S. 233. Am 27. April 1595 wurde zudem die Erhebung Sprangers und seiner Brüder in den Adelsstand vollzogen. Vgl. dazu Albertis Kunsttheorie, der bereits im 15. Jahrhundert eine wissenschaftliche und damit auch soziale Aufwertung der Künste in Italien in Gang gebracht hat.

49 Vgl. Langemeyer / Schleier 1976, S. 108.

50 Vgl. Frenssen 1995, S. 123.

51 Möglicherweise ist die für die Türken siegreiche Schlacht bei Erlau 1596 ein Verweis auf die Entstehungshintergründe der Allegorie, so Andratschke 2010, S. 311.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 18: Jan Harmensz Muller, *Fama führt die Künste in den Olymp (Allegorie der Künste)*, Kupferstich, 1597, Amsterdam, Rijksmuseum.

Rand hingewiesen (Abb. 18). Dieser Stich von 1597 deutet auf die Dominanz des herrscherlichen Images als Türkenbezwinger, damit Friedensbringer und Kunstförderer, das weite Verbreitung finden sollte. Hinter dem im linken Bildhintergrund noch tätigen Maler haben sich geistliche und weltliche Würdenträger als

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 19: Adriaen de Vries, *Rudolf II. führt die Künste in Böhmen ein*, Bronzerelief, 1609, Windsor Castle, Sammlung Ihrer Majestät Elizabeth II.

Zuschauer, Förderer und Schutzherren versammelt, unter ihnen Rudolf II. Doch auch in dieser Szene im Bild ist der bedrohte Zustand der Künste präsent durch die kaiserlichen Verbündeten Spanien, Frankreich, Venedig, Florenz, England, Burgund, Sachsen, Pfalz und Brandenburg, deren Auftreten auf das Kriegsgeschehen hinweist. Im Gegensatz zur Gemäldefassung von Spranger, bei der die Sonne als Symbol für Christus (und hier übertragen auf Rudolf den christlichen Streiter gegen die Ungläubigen) das Wappenschild Amors zierte und so die politische Dualität von Kunstfreunden und -feinden betont wurde, ersetzt Muller die Sonne durch das Herrschaftssymbol des Adlers.

Eine antike Referenz imperialen Machtanspruchs findet sich in einem Bronzerelief Adriaen de Vries mit der Allegorie über die Kunstpflege Kaiser Rudolfs II. (1609) (Abb. 19).[52] Rudolf ist auf einem Pferd in antikischer Tracht mit Palmenzweig und Feldherrnstab gezeigt, wie er von einem Adler mit Lorbeer bekrönt wird. Er wendet sich zu den drei Grazien und Personifikationen der Künste, die

52 Rotraud Bauer / Herbert Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72, N.F. XXXVI, 1976, S. 104, Nr. 1983; Lars Olof Larsson, *Adriaen de Vries – Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626*, Wien 1967, S. 49–50; Ausst.-Kat. *De Vries* 1998, S. 176–178, Kat.-Nr. 23; Frits Scholten, in: *Adriaen de Vries, 1556–1626: Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, Ausst.-Kat. Augsburg 2000, S. 252, Nr. 19; Leithe-Jasper 2009, S. 101–102 Kat.-Nr. 25.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 20: Adriaen de Vries, *Rudolf II. triumphiert über die Türken*, Bronzerelief, um 1603, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 5474.

ihm folgen.[53] Der Malerei überreicht er ein Geschenk, während er mit seinem Pferd den Neid zertritt. Diese Handlung wird im Hintergrund rechts gespiegelt durch Herkules, der einen Satyr mit erhobener Keule festhält. Im Hintergrund ist ein Rundtempel mit Minerva auszumachen. An den Rändern im Vordergrund sind ein Flussgott mit Löwe (als Personifikation der Moldau mit dem Wappentier des Königreichs Böhmen) und eine Fama als Liege- bzw. Sitzfigur gezeigt. Adler und Capricorn erscheinen als Verweise auf Augustus. Mit dem Pendant des Reliefs, einer *Allegorie auf den Türkenkrieg in Ungarn* (Abb. 20),[54] das die kriegerischen Leistungen Rudolfs glorifiziert, erscheint Rudolf in diesen Kunstwerken in der Verbindung von siegreichem Retter der Christenheit und Förderer der Künste und Wissenschaften.[55] Die Einheit der Kunstwerke symbolisiert die Zusammengehörigkeit von *arma et litterae* bzw. *Arte et Marte*. Die Pendants machen ebenfalls

53 Es handelt sich um die vier freien und die drei bildenden Künste Malerei, Architektur, Skulptur, Musik, Poesie, Astronomie und vermutlich Philosophie.

54 Müller / Kaschek 2001, S. 12.

55 Ludwig 1978, S. 95 weist darauf hin, dass es sich dabei mit um die letzten Kunstwerke handelt, die ein entsprechendes Bild Rudolfs zeichnen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

klar, dass Kunst Pracht und Reichtum ebenso wie Machtpositionen vermittelt, was im Falle Rudolfs durch die Türkenpropaganda akzentuiert wurde.

Das Relief wurde nach einem antiken Vorbild geschaffen, die Bezeichnung des Themas ist bereits im Inventar von 1621 dokumentiert.[56] Die herausgehobene Rolle der Malerei wird auch hier mit dem Majestätsbrief Rudolfs von 1595 in Verbindung gebracht, der auch in anderen Werken, etwa von Spranger, einen Referenzpunkt bildet. Der Bezug zu Böhmen – der Titel wird meist angegeben mit *Rudolf II. führt die Künste in Böhmen ein* – stellt diese Aufwertung in Verbindung mit der politischen Situation Rudolfs. Der Kaiser musste in dieser Region sowohl die Macht an seinen Bruder Matthias abgeben als auch Zugeständnisse an die böhmischen protestantischen Stände hinsichtlich ihrer freien Religionsausübung machen.[57] Eine Betonung seiner mäzenatischen Qualitäten ist somit nicht nur als Kompensation im Sinne eines Rückzugs auf das Feld der Kunst zu verstehen, sondern visualisiert zugleich eine Behauptung seiner Macht mittels Formen des *ex utroque Caesar*.

4.2.3. Ästhetik als politische Tugend

Rudolf gelang es zwar nicht, aus seinem Hof einen ästhetisch-kulturellen Mittelpunkt und zugleich ein kohärentes politisch funktionierendes Zentrum zu machen, aber der Anspruch, durch Kunst ein politisches Abbild der Kaiserwürde und imperialen Ambition zu transportieren, konnte erfolgreich durchgesetzt werden. Die Unterscheidung von Musenhof und politisch-administrativem Hof könnte demnach für das rudolfinische Prag anwendbar sein, allerdings nicht in der konfessionellen Differenzierung, wie sie Volker Bauer vorgeschlagen hat: Viele Mitglieder des böhmisch-mährischen Hochadels konvertierten zum Katholizismus – als bekanntestes Beispiel sei Karl I. von Liechtenstein erwähnt –, während der Großteil der Stände und der Bevölkerung diversen protestantischen Konfessionsrichtungen anhing. Es handelt sich also weder um eine protestantische Besonderheit noch um ein eher den Nebenhöfen zugehöriges Phänomen, wie es Bauer definiert.

Die höfisch-kulturell vermittelte Imperialmacht Rudolfs II. überzeugte auch durch die Vorbildhaftigkeit Kaiser Karls V., die Rudolf bereits in seiner Jugend am Hofe Philipps II. von Spanien überzeugte. Dies gewann dauerhaften Ausdruck mit der 1603 geschaffenen Bronzebüste Adriaen de Vries' als Gegenstück zu Leonis Büste Karls V., dessen Replik Rudolf um 1600 aus dem Nachlass Kardinal Granvellas erworben hatte.[58]

---

56 Vgl. dazu Vocelka 1981, S. 202–203.

57 Vgl. Ausst.-Kat. *De Vries* 1998, S. 178, Kat.-Nr. 23.

58 Bronze, H. 112 cm, B. 70 cm, T. 41 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK_5506. Dazu Haupt 1988, S. 47. Zu den Porträtbüsten vgl. Larsson 1963; ebenso wie der Kaiser mit dem imperialen Anspruch seines Vorgängers das Spiel von *imitatio*

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Rudolfs Kunstförderung konnte profilbildend für seine Selbstdarstellung genutzt werden. Im Motiv des Türkenbezwingers wird der ‚Kunstheld' mit dem Kriegshelden vereint, wenn auch die eine Rolle stärker als Kompensation der anderen Rolle nützlich war als es bei anderen Herrschern zu beobachten ist. Somit liegt die Glaubwürdigkeit der vor allem durch Malerei und Büsten vermittelten Glorifizierung stärker auf ästhetischer als auf militärischer Seite.[59] Der dabei zum Einsatz kommende Heroismus orientiert sich bei Rudolf an der Antike und seinen Vorgängern. Diese Anbindung an die Tradition liefert ihm zugleich die Rechtfertigungsnarrative, die es ihm erlauben, imperiale Ansprüche auch ohne militärische Siegergesten zu formulieren. Eine Charakterisierung, die Rudolfs Herrschaftsanspruch und seine Kunstliebe miteinander verbindet, stammt von Melchior Goldast. Anlässlich des Todes des Kaisers würdigte er diesen mit folgenden Worten:

> Keyser Rudolf soll ein hochverstendiger weiser fürst gewest sein, cuius summo judicio tranquillitas imperii tamdiu stetit, hat ein heroisch gemüt gehabt, quil nihil commune nec vulgare sapiebat, omnia vulgaria contemnebat, sola rara et miranda amabat …[60]

Ottavio Strada attestiert dem Kaiser auch postum ein „heroisches Gemüt" in seiner *Newe Keyser Chronik* von 1629. Zudem schätzte er

> diejenigen so mit Tugenden begabet und gezieret, wie dann auch sinn- und allerhand kunstreiche Leute, und den Frieden liebte er über alle Maßen hoch, und hielt sie in Ehren.[61]

Diese übliche Panegyrik wird noch durch eine Wertung ergänzt, die das großmütige und tapfere Wesen Rudolfs gerade durch den Frieden zu einer besonderen Herrscherqualität macht:

> Welcher auch vielmehr löblichers, mit seinem stillen und geruhigem Regiment, als alle andere, mit großer Kriegsmacht gerüstete, kann sich haben zu verrichten understehen dörfen, ausrichtete.[62]

---

und *aemulatio* eingeht, möchte der Bildhauer seinen ehemaligen Lehrer Leone Leoni, in dessen Werkstatt er ehemals gearbeitet hatte, übertreffen, vgl. Ausst.-Kat. *De Vries* 1998, S. 140–143, Kat.-Nr. 13.

59 Noch Sigmund von Birken pflegt das Bild vom Prager Musenhof in seinem *Ostländischen Lorbeerhäyn* weiter und bestimmt die Rolle Rudolfs als kenntnisreichen Kunstförderer: Die Künstler hätten an ihm „nit allein einen gnädigsten Patron/ sondern auch einen grundkündigen KunstGesellen/ […]. Daher sehet ihr ihn/ dorten auf jenem Feldlein/ bey der Staffeley sitzen/ und neben ihm einen Mahler mit Pinsel und Pollet stehen" (von Birken 1657, S. 228).

60 „Kaiser Rudolf soll ein hochverständiger, weiser Fürst gewesen sein, durch dessen großes Geschick dem Reich so lange Zeit der Friede erhalten geblieben ist. Er hat ein heroisches Gemüt gehabt und war ein Mensch, der an nichts Gemeinem und Gewöhnlichem Geschmack fand, alles Gewöhnliche verachtete und allein das Seltene und Bewundernswerte liebte …", zit. nach Haupt 1988, S. 53; Gertrude von Schwarzenfeld, *Rudolf II. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges*, München ²1979, S. 260.

61 Ottavio Strada, *Newe Keyser Chronik*, Frankfurt am Main 1629, S. 90, zit. nach Ludwig 1978, S. 11.

62 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Friede, heroisches Gemüt und kunstverständiger Geschmack charakterisieren auch das Wesen des ‚Kunsthelden'. Ebenso ist hierin auch das Motiv der Konkurrenz angelegt, da Rudolf im Wettbewerb mit anderen Sammlern um die besten Werke bemüht war. Die Heroisierung als ‚Kunstheld' birgt somit auch ein Sinnpotential für andere Fürsten, die nicht nur politisch, sondern auch kulturell in Konkurrenz zueinanderstanden – dies umso mehr als beide Felder intrinsisch miteinander verbunden waren. Die Versatzstücke der ‚Kunsthelden'-Ikonographie – Götter, Personifikationen, Allegorien – erleichterten eine visuelle Anknüpfung und auch semantisch schrieb man sich ebenfalls mit Antiken- und Tugendbezügen in die Tradition herrscherlicher Panegyrik ein.

4.3. Exkurs: Ein Kunstsammler mit Kalkül – kein ‚Kunstheld': Maximilian I. von Bayern

Trotz – oder gerade wegen – der oben beschriebenen Verhältnissetzung des ‚Kunsthelden' innerhalb der herrscherlichen Panegyrik bedient nicht jeder fürstliche Sammler eine entsprechende Ikonographie. Die Darstellung als ‚Kunstheld' etwa für Maximilian I. von Bayern lag nicht in dessen Intention. Ohne die politischen und repräsentativen Dimensionen der Kunst zu verkennen, artikulierte er seine Selbstdarstellung jedoch über die Förderung des Marienkultes, mit dem er auch versuchte, eine „Sakrallandschaft" zu errichten.[63] Eine solch dezidiert konfessionell ausgerichtete Kunstpolitik scheint der Repräsentation als ‚Kunstheld' eher abgeneigt bzw. vermittelt umgekehrt die ‚Kunsthelden'-Ikonographie überkonfessionelle Werte, die der Kunst selbst eingeschrieben sind.

Der bayerische Herzog und Kurfürst Maximilian bewies durch seine Kunstkennerschaft, dass ihm Kunstwerke nicht nur fürstliche Zier waren. Der Augsburger Unternehmer und Kunstagent Philipp Hainhofer berichtet nicht nur von der Kunstkammer in der Münchner Residenz, sondern stellt die Kunstliebe Maximilians den üblichen herrschaftlichen Beschäftigungen zur Seite:

> Die grösste recreation vnd vnkosten dises Fürsten seind die schöne pferd vnd schönes gestüed, die Raiger- vnd Falckhenbaiss, die gioie oder Clinodia, die kunst vnd Mahlerey vnd dass Drehwerckh, wie dann Ihre Dhlt. Gar schöne sachen drehen.[64]

---

63 Vgl. dazu Hubert Glaser / Elke Anna Werner, The Victorious Virgin: The Religious Patronage of Maximilian I of Bavaria, in: Ausst.-Kat. *1648 – War and Peace in Europe* 2, 1998, S. 141–151. Zum engen Verhältnis zwischen Maximilian und den Jesuiten vgl. Ronnie Po-Chia Hsia, Two Types of Politics. A Comparative Study of Jesuits at Courts in 17th Century Bavaria and France, in: Matthias Meinhardt (Hrsg.), *Religion – Macht – Politik. Hofgeistlichkeit im Europa der Frühen Neuzeit (1500–1800)* (Wolfenbütteler Forschungen; 137), Wiesbaden 2014, S. 249–266, hier S. 253–256.

64 Christian Häutle, *Relation der Reise nach Eichstätt und München 1611*, in: *Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 8, 1881, S. 1–316, hier

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Aus Hainhofers Bericht von seinem Aufenthalt in München 1612 und den dort mit Maximilian geführten Gesprächen wird ersichtlich, wie bewandert der Herzog in Kunstdingen war. Zudem ist aus seiner Korrespondenz beglaubigt, dass Maximilian nur Kunstwerke annahm, die er für einen Fürsten als angemessen einschätzte. Allerdings ist sein persönlicher Geschmack schwer von den Vorlieben der Zeit zu trennen, in der Miniaturen, Kleinkunst aus *Artificalia* und *Naturalia* geschätzt wurden und sich der Fürst als Dilettant im Drechseln übte.[65] Maximilians Vorliebe galt neben dem Drechseln und den Gemälden alter Meister den Wandteppichen: Während Peter Candids Arbeit an den Kartons für die Teppichserie von 1612 sind Interventionen Maximilians dokumentiert.[66] Auch beim Kauf von Johann Königs Orpheus-Miniatur, die aus Rom über Augsburger Händler und Philipp Hainhofer erworben wurde, sorgte Maximilian nicht nur für eine harte Preisverhandlung, sondern forderte auch ästhetische Änderungen ein.[67] Dies lässt sich auch auf thematischer Ebene beobachten. Das Münchner Inventar von 1627–1630 zeigt nicht nur eine Erweiterung im Vergleich zum Inventar von 1607, sondern offenbart auch einen Eingriff Maximilians am Bestand der Kunstwerke, die für die Frage der *imitatio heroica* interessant ist: „aus dem Historienzyklus opfert man zwei weibliche Heldinnen, dezimiert unübersehbar die mythologischen oder allegorischen Gemälde".[68] Zudem will der bayerische Herzog informiert sein über die Entstehungsgeschichte der Werke, Datierung und biographische Informationen der Künstler erhalten.[69] Eine besondere Inbesitznahme nahm Maximilian durch die Anonymisierung von Gemälden vor: „So befahl er beim Paumgartneraltar und der sogenannten Glimmschen Beweinung Dürers sowie bei Lucas van Leydens Maria mit dem Kind alle Stifterfiguren zu übermalen", auch „in Hol-

S. 78. Zu Hainhofers Münchenaufenthalt von 1612, der neben Kunstangelegenheiten auch über das Hofleben berichtet vgl. Brigitte Volk-Knüttel, Maximilian I. von Bayern als Sammler und Auftraggeber. Seine Korrespondenz mit Philipp Hainhofer 1611–1615, in: Glaser 1980, S. 83–128.

65 Vgl. dazu Dorothea Diemer, Giovanni Ambrogio Maggiore und die Anfänge der Kunstdrechselei um 1570, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1, 1985, S. 295–342, besonders S. 325–326; Volk-Knüttel 1980, S. 97–98. Bei den Arbeiten handelt es sich um insgesamt vier Teppichserien, die zusammen etwa 50 Behänge umfassen und im Zuge der Residenzneubauten ab 1604 mit Unterbrechungen bis 1618 entstanden. Thematisch umspannt die Serie Taten Ottos von Wittelsbach (1117–1183), dem Begründer der Dynastie, die Heldentaten des Alten Testaments und der griechischen und römischen Geschichte für den Kaisersaal, Grotesken und Tugendallegorien sowie die Zwölf Monate, vier Jahreszeiten und Tageszeiten mit Ansichten bayerischer Städte im Hintergrund; vgl. http://ta.sandrart.net/-artwork-1177, 13.10.2016.

66 HAB Cod. Guelf. 17.25, fol. 380r, Brief vom 10. Oktober 1612 an den Herzog von Pommern, vgl. Volk-Knüttel 1980, S. 83.

67 Vgl. ebd., S. 91; Brief Maximilians an Hainhofer, Giesing, 1. September 1614 (BayHStA K.blau 175/12.), abgedruckt bei Volk-Knüttel 1980, S. 116–117, Nr. 46 sowie 9. September 1614 (BayHStA K. blau 175/12), ebd., S. 117, Nr. 48.

68 Peter Diemer, Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern, in: Glaser 1980, S. 129–174, S. 139.

69 Ebd., S. 145.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

beins Bildnis des Bryan Tuke wurden alle Momente getilgt, die auf ein Porträt deuteten".[70] Formatveränderungen, Übermalungen oder Ergänzungen von angeschnittenen Motiven im Bild waren ebenfalls das übliche Vorgehen.[71] Neben dem direkten Eingreifen in die ästhetische Gestalt des Kunstwerkes nutzte Maximilian auch seine politische Gewalt zum Erwerb: „Politische Repression als Mittel zum Kunsterwerb findet sich bei Maximilian häufiger".[72] So wurde die Stadt München ob der ‚guten Nachbarschaft' gezwungen, ein Michelangelo-Gemälde des Nürnbergers Stenzel Schilling an Maximilian herauszugeben, die *Vier Apostel* von Dürer wurden unter Verschleierung seiner Identität angekauft – um nur zwei Beispiele zu nennen.[73] Maximilians Einsatz in Kunstdingen stand somit gleichwertig neben seiner Regierungstätigkeit, was Ernsthaftigkeit und Rationalität betrifft.[74]

In Maximilians testamentarischen Verfügungen zur Unteilbarkeit des Hausschatzes erweist sich der Kunstkenner und -sammler als zugleich dynastisch denkender Herrscher, der den Wert seines Besitzes als überzeitliche Größe der Geschichtsschreibung der eigenen Familie zuordnet.[75] Auch wenn seine Sammlung eher privaten Interessen als politischem Kalkül genügt und seine Repräsentation im Kontext seiner Sammlung wenig auf seine militärischen Erfolge reagiert, übte er doch durch diese Macht aus und demonstrierte sie. Doch die konfessionelle Ausrichtung des katholischen Fürsten diente ihm nicht zu einer Heroisierung oder Divinisierung seiner Person, vielmehr erscheint er als Held erst in seiner Sammlung. Somit fällt die ‚Kunsthelden'-Ikonographie in seiner bildlichen Repräsentation zwar aus, doch weist sich Maximilian durch seine intensive kennerschaftliche wie durchsetzungsstarke Sammlungspolitik als ein Vertreter derjenigen Fürsten aus, die den Wert der Kunst für sich erkannt haben.

4.4. Erzherzog Leopold Wilhelm

Obwohl Leopold Wilhelm als jüngerer Bruder Kaiser Ferdinands III. zur klerikalen Laufbahn erzogen wurde und diverse geistliche Ämter erlangte,[76] wurden auch in seiner Repräsentation militärische Motive stark gemacht. Dies gilt in besonderem Maße für die Phase seiner Statthalterschaft in den spanischen Niederlanden. Die Ikonographien operierten dabei auch mit christlichen Werten, um auch den religiösen Kampf (gegen die Protestanten und Jansenisten) als wichtige Aufgabe

---

70 Dieter Albrecht, *Maximilian I. von Bayern 1573–1651*, München 1998, S. 258. Albrecht begründet diese Aktion mit dem Wunsch nach Zeitlosigkeit.

71 Volk-Knüttel 1980, S. 95–96.

72 Diemer 1980, S. 144.

73 Dazu ebd.

74 Volk-Knüttel 1980, S. 98.

75 Diemer 1980, S. 143 mit zitiertem Wortlaut des Abschnitts zur Kammergalerie.

76 Hochmeister des Deutschen Ordens, Bischof von Halberstadt, Magdeburg, Olmütz, Passau, Breslau und Straßburg sowie Kommendatarabt der Reichsabteien Hersfeld und Murbach.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 21: Schelte a Bolswert (nach Erasmus Quellinus), *Flandria liberata*, Kupferstich, 1653, Gent, Stadtarchiv.

des Erzherzogs zu betonen. In Brüssel begann Leopold Wilhelm zugleich den Aufbau seiner Kunstsammlung, deren Ausbau später sein politisches Geschick überstrahlen sollte.

4.4.1. Der siegreiche Statthalter

Leopold Wilhelm tritt im Porträt vorherrschend in Rüstung auf, zuweilen auch kriegerisch zu Pferd, wie im Kupferstich *Flandria liberata* (Abb. 21).[77] Der damit zum Ausdruck gebrachte militärische und letztlich imperiale Anspruch steht allerdings in Kontrast zur Realität, da der Erzherzog keine glorreichen Kriegstaten vorweisen konnte. Doch wird Leopold Wilhelm nicht einfach nur militärisch inszeniert, sondern ist meist umgeben von allegorischen christlichen Motiven, wo-

[77] Vgl. Franz Aumann, in: Jozef Mertens / Franz Aumann (Hrsg.), *Krijg en Kunst: Leopold Willem (1614–1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*, Ausst.-Kat. Landcommanderij Alden Biesen 03.10.–14.12.2003, S. 221–222, Kat.-Nr. II.2.36. Weitere Huldigungsstiche und auch jesuitische Theaterstücke feiern die militärischen Erfolge in den Niederlanden; vgl. Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 205–218; Delphine Schreuder, Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVIIe siècle, in: *Koregos. Révue et Encyclopédie multimédia des arts* 125, 2015, http://www.koregos.org/fr/delphine-schreuder_le-paysage-theatre-de-la-guerre/6780/, 03.04.2015.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

durch auch eine Legitimierung des gerechten Krieges impliziert wird.[78] Auch Minerva wird für diese Betonung der Tugenden oft eingesetzt.

Im genannten Kupferstich von Schelte a Bolswert nach Erasmus Quellinus von 1653 sind es die vier Kardinaltugenden sowie die fliehenden Mars und Bellona, die in das architektonische Triumphbogenmotiv zur Huldigung (seitens der Stadt Gent) eingebunden sind und zugleich zur Charakterisierung Leopold Wilhelms als Sieger in Form von Büsten und Statuen dienen. Die Befreiung Flanderns – konkret der Sieg über die Franzosen bei Dunkerque 1652 – wird durch die Flußgötter Neptun und Leie sowie durch das Brustbild der Flandria als Gebälkbekrönung über dem Giebelfeld in einer Linie über Leopold Wilhelm personifiziert. Auf diesen Sieg wird ebenso durch die in der Landschaft rechts durch Sonnenstrahlen ausgewiesenen eroberten Städte alludiert. Leopold Wilhelms Tat manifestiert sich dabei in einer zweistufigen Huldigung. Die Strahlen nehmen ihren Ausgangspunkt in einer Sonne mit den Initialen „PL" für Philippus Liberator, mit dem König Felipe IV gemeint ist. Während somit dessen Herrschaft symbolisch verherrlicht wird, erfährt Leopold Wilhelm eine Heroisierung mittels Porträtfigur als Siegerfürst. Zudem enthält der Stich auch eine religiöse Aussage: Die Flucht der Furien, die in der dunklen Wolke rechts gezeigt wird, weist die Rettung zunächst nur als Befreiung von unlegitimer Herrschaft aus,[79] die vier Kardinaltugenden hinter Leopold Wilhelm legitimieren ihn aber darüber hinaus als Retter von Land und Glauben. Die vom Jesuiten Willem Hesius in Auftrag gegebene Komposition, die in monumentalem Format von vier Kupferplatten 656 Mal gestochen wurde, spielt damit auf den Kampf gegen den Jansenismus der Franzosen an.[80]

Leopold Wilhelm selbst ist in einer Adaption von Jan van den Hoeckes Reiterbildnis in selbstbewusster Haltung barhäuptig zu Pferd gezeigt.[81] Das Porträt des Fürsten kann durch Wiederholungen (von denen sich bei Leopold Wilhelm eine große Anzahl nachweisen lässt) gleichsam als Marke mit der Garantie der Wiedererkennbarkeit und Authentizität eingesetzt werden. Der kriegerisch gestimmte Modus des Reiterporträts, der häufig verwendeten Vorlage Jan van den Hoeckes, ist im allegorischen Bildnis sublimiert, bleibt jedoch als Charakterisie-

---

78 Vgl. dazu den Katalogteil *Krijg en Kunst*, 2003, unter anderem den zweiteiligen Kupferstich von Peter Dannoot nach Antoon Sallaert: 1650–1651, 720 × 525-740 × 555 mm, Brüssel, KB, PK, S. II 49215 maximo (Jozef Mertens, *Fysico-mathematische stellingen van Horne* [Gustav Horn], Kat.-Nr. 2., S. 243–244).

79 Franz Aumann, „Flandria liberata". Een merkwaardige kunstprent in 1653 door de stad Gent opgedragen aan landvoogd Leopold Willem van Oostenrijk, in: Jozef Mertens (Hrsg.), *Miscellanea Baliviae de Junais* II (Bijdragen tot de geschiedenis van de Duitse Orde in de balije Biesenbj), Bilzen 2000, S. 265–310.

80 Franz Aumann, in: Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 221–222, Kat.-Nr. II.2.36 sowie Goran Proot, Leopold Willem en het Jezuïetentoneel in de „Provincia Flandro-Belgica", in: Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 82–87.

81 Jan van den Hoecke, *Leopold Wilhelm zu Pferd*, Öl auf Leinwand, 958 × 878 cm, 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Brügge, Groeningemuseum.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 22: Cornelis II. Galle, *Leopold Wilhelm flankiert von Minerva und Herkules*, Kupferstich, 17. Jh., Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

rung vorbildlichen Handelns präsent. Die Motivation, einen gerechten Krieg zur Erlangung eines christlichen Friedens zu führen, gehört ebenso wie die Qualitäten Stärke, Mut und Weitsicht zum tugendhaften Handeln des Herrschers, das ihm Ruhm und Ehre einbringt. Die typische Einkleidung in Rüstung und mit dem Deutschmeisterorden in Schelte a Bolswerts Stich wirkt vor diesem Hintergrund dokumentarisch und dem Anlass gemäß. Doch die denkmalhafte Isolierung der Figur, die scheinbar unbeteiligt den Weg der huldigenden Allegorien nimmt und als einzige Bildfigur historisch-real ist, bewirkt eine „Auratisierung des Herzogs".[82]

Auf ähnliche Weise wird Leopold Wilhelm im Kontext seines Sieges gegen die Franzosen in einem Stich von Cornelis II Galle inszeniert (Abb. 22). Wiederum zu Pferd, in Rüstung mit Feldherrnstab, wird der Erzherzog begleitet von Minerva und Herkules, die die Zügel seines Pferdes halten – Stärke, Mut und weise Kriegsführung leiten seine Unternehmungen, so die allegorische Aussage, die sich dem Vergleich göttlicher bzw. heroischer Tugenden und Taten bedient. Die

82 Ulrich Becker, Zur Entwicklung des Herrscherbildes im Spiegel niederländischer Porträtbüsten des 17. Jahrhunderts, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 54, 1993, S. 163–203, hier S. 190.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

große metaphorische Bedeutung des Pferdes in der Frühen Neuzeit als Symbol der Herrschaft wie Beherrschung des Fürsten macht den Verweischarakter von Minerva und Herkules anschaulich: Als Habitus seiner Statthalter-Herrschaft leiten den Erzherzog Stärke, Weisheit und Mut, die sich auch in der Befreiung Flanderns manifestieren. Der politische Zeitbezug wird durch die Personifikation dieser Region hergestellt, die dem Erzherzog dankbar ihr Herz reicht. Sie hält eine Karte mit dem Flusslauf der Leie und wichtigen Städten Flanderns, die auch der Löwe vor ihr trägt. Auch die Reiter im Hintergrund links alludieren den militärischen Kontext dieser Glorifizierung Leopold Wilhelms, die ihm zudem durch den Obelisken als ewiges Ruhmeszeichen angetragen wird. Fama unterstützt dies mit Siegestrompete und Lorbeerkranz und weist Leopold Wilhelms Taten zugleich als wohlbringend aus, indem sie ihr Füllhorn über der Personifikation Flanderns ausschüttet. Kämpferische Stärke, herrscherliche Triumphmotive, der allegorische Kampf gegen das Böse, christliche Tugenden und Friedenszeichen prägen somit vor allem die propagandistischen Drucke aus der Zeit der Statthalterschaft Leopold Wilhelms in den Niederlanden.[83]

4.4.2. Betonung christlicher Tugenden

Die üblichen Herrscherqualitäten, wie sie das Reiterporträt, Minerva und Herkules vermitteln, werden im Falle Leopold Wilhelms weiter thematisch konturiert, indem christliche Tugenden einen besonderen Platz in seiner Repräsentation erhalten. In Anbetracht seiner geistlichen Ämter finden die in der Vorstellung vom Herrscher gebündelten Werte und Ideale bei ihm eine deutlich konfessionelle Ausrichtung. In Jan van den Hoeckes Allegorie etwa ist das Porträt des Erzherzogs in ein Medaillon eingefasst, das von allegorischen und mythologischen Figuren umrahmt wird, die durch ihre Gesten eine appellative Haltung der Verehrung einnehmen (Abb. 23).[84] Zur Rechten des Erzherzogs sitzt Pax Christiana, gut zu identifizieren anhand der Münze mit Kreuz, Löwe und Kalb. Sie symbolisiert die Grundfeste des befriedeten Staates eines katholischen Herrschers.[85] Über ihr und dem oberen Rand der Porträtbüste schwebt die geflügelte Fama mit der Siegestrompete. Neben Fama breitet ein Adler seine Schwingen aus, den Kommandostab als Herrschaftszeichen im Schnabel.[86] Durch Castitas – der Keuschheit, erkennbar an ihrem Symbol, dem Einhorn – und Prudentia ganz rechts im Profil mit dem

---

83 Dazu ausführlich mit viel Quellenmaterial Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003.

84 Die allegorische Einkleidung des in ein Medaillon gefassten Porträts findet sich als ikonographische Formel besonders in der Druckgraphik, für deren weite Verbreitung Leopold Wilhelm sorgte. Dazu mit viel Quellenmaterial Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003.

85 In der Gleichsetzung von *pax Augusta* (der langen Friedensphase des augusteischen Zeitalters, in die auch die Geburt Jesu fällt) und *pax christiana*.

86 Vgl. dazu Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 224, Kat.-Nr. II.2.40.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 23: Jan van den Hoecke, *Allegorie auf Erzherzog Leopold Wilhelm als Patron der Künste*, Öl auf Leinwand, um 1650, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_9682.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Spiegel[87] werden die dem Herrscher zugeordneten vorbildlichen Tugenden um weitere Maxime ergänzt.

Dennoch werden auf Leopold Wilhelm nicht nur christlich-religiöse Wünsche und Begehren projiziert, die ihm in dieser personalen Figuration Verehrung einbringen. Die auf dem Podest mit dem Porträt des Erzherzogs versammelte Gruppe wird eingerahmt durch Göttergestalten: Neben Apoll, mit Lorbeerkranz auf dem Haupt, Füllhorn im Arm und in klassischer Kontraposthaltung, steht Minerva, mit Helm und Lanze bewehrt, jedoch ohne ihren Schild mit dem Gorgoneion. Das Figurenpaar verkörpert auch im Falle Leopold Wilhelms die Polyvalenz von kriegerischen und friedlichen Motiven, die zur Charakterisierung des Herrschers so häufig Verwendung findet. Der bekränzte Engelputto mit einem Lorbeerkranz, den er als Zeichen des Friedens vor das Porträt des Erzherzogs hält, triumphiert über den am Boden liegenden Amorknaben. Dieser ist seines Köchers mitsamt seiner Pfeile und damit auch seiner Tatkraft beraubt. Möglicherweise zielt dieses nicht ganz einfach zu deutende Motiv symbolisch auf „die Kraft der Beredsamkeit, die dem […] Herrscher ihre Waffen verleiht",[88] wie dies der italienische Humanist Piero Valeriano beschreibt. Der Ausweis von Kampf und Stärke wird zudem durch Herkules mit Keule und Löwenfell ins Bild gebracht. Der ihm zur Seite gegebene Löwe, der eine Pranke auf einer Kanonenkugel hält – möglicherweise ein Hinweis auf die fürstliche Tugend der Wachsamkeit – führt das Kräftespiel von kriegerischen und friedlichen Elementen fort.

Ikonographisch wird damit der tugendhafte Herrscher ausgezeichnet, der alle *virtutes* (repräsentiert durch die ihn umgebenden Bildfiguren) in sich vereint und damit zugleich als ebenbürtig mit den Tugenden der dargestellten Götter erscheint. Zwar ist Leopold Wilhelm als einziger nicht als Ganzfigur und als Bild im Bild dargestellt. Dennoch wirkt sein Bildnis herausgehoben, sowohl über das Größenverhältnis mittels Bedeutungsperspektive als auch kompositorisch durch seine Farbe und seine zentrale Position.

Insbesondere die *pietas* und der gerechte Krieg für das Christentum, speziell für den Katholizismus, prägen das vorherrschende visuell vermittelte Bild Leopold Wilhelms. Damit betonte er die für das Haus Österreich grundlegende Doktrin, aus einem besonderen Verhältnis zur römisch-katholischen Religion besondere Herrschertugenden ableiten zu können – Glaubenseifer und Gottesgehorsam, der den dynastischen Aufstieg der Habsburger begründet habe und ihnen besondere

---

87 Vgl. Cesare Ripa, „*Lo Specchio significa la cognizione del prudente non poter regolar le sue attioni, se i propri suoi difetti non conosce, e corregge*." (Zit. nach Piero Buscaroli, Cesare Ripa. *Iconologia* Rom 1603, Mailand 1992, S. 369); 1669 kommt der Hinweis auf Sokrates Aufruf des „Nosce te ipsum" hinzu.

88 Hanna Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim/New York 1980, S. 32; vgl. J. P. Valerianus, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis*, Basel 1575, S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Legitimation verleihen sollte.[89] Die Kreuzesfrömmigkeit ebenso wie die Marienverehrung bzw. der „marianische Siegesgedanke", der „immer in einem militanten, ja kriegerischen Kontext gesehen" wurde, unterstützten ideologisch den Kampf gegen den Protestantismus wie gegen den Islam.[90]

Der von Jesuiten erzogene Erzherzog unterstützte diese vor allem in Brüssel, wofür er von ihnen als Held und Herrscher gepriesen wurde.[91] Auch in seiner Stellung als Deutschordensmeister und kaiserlicher Generalissimus vereinen sich christliche Tugenden und militärisches Denken. In der Betonung christlicher Tugenden vermittelt die militärische Akzentuierung (durch Rüstung, zu Pferd) der fürstlichen Selbstdarstellung eine Machtposition, die sich zumindest in ihren heroischen Taten eher auf dem Feld des Mäzenatentums und Sammelns abspielte – gemäß der auch von der panegyrischen Historiographie beschworenen Friedensliebe der Habsburger und ihrer besonderen Sorge für Kunst und Wissenschaft. Während bei den anderen herrschenden Mitgliedern der Dynastie eher von einer Trennung der konfessionellen Ikonographie von der Darstellung als Kulturförderer zu sprechen ist, lassen die Repräsentationen Leopold Wilhelms zumindest eine partielle Überlagerung dieser Themenbereiche erkennen. Kunst ist dabei auch hier nicht nur Kompensation, ihre Berücksichtigung zeigt vielmehr, dass das kriegerisch geprägte Helden- bzw. Herrscherbild mit anderen Leitwerten (christlichen Tugenden, Kennerschaft) verbunden werden konnte.[92] Als Abfolge von Kriegsheld und ‚Kunstheld' wird Leopold Wilhelm im Frontispiz des Galeriewerks seiner in Brüssel aufgebauten Sammlung, dem *Theatrum pictorium*, 1660 beschrieben:

> Palladis ingenium est LEOPOLDO fortiter Ille et/ Suauiter hinc armis artibus inde vacat./ Arma alias nunc artifices circum ordine formas/ Ponites et haec illi nemqe corona placet./ Arte alij vultus medius non pingitur ulla;/ Obsequio tantum ferniit ist manus.[93]

---

89 Lucjan Puchalski, *Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreichbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert* (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 8), Wien [u.a.] 2000, S. 19.

90 Ebd., S. 19–20.

91 Vgl. dazu die Neujahrswünsche des Jesuiten Hosschius, *Serenissimo Leopoldo Wilhelmo […] Vota […]*, Brüssel 1648, in denen der Erzherzog unter anderem für seine Kunstkenntnisse, seinen musikalischen Geschmack und seine Expertise in Geschichte gelobt wird (Karel Porteman / Dirk Sacré, in: Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 235–236 Kat.-Nr. II.3.9).

92 Auch personell drückte sich dies aus: nicht nur der Hofmaler David Teniers, auch der erzherzogliche Feldmarschall de Fuensaldaña reiste 1651 nach England, um Kunstwerke für Leopold Wilhelm zu kaufen. Beide sind in der *Bildergalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel* (um 1650, 124 × 165 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. GG_739) dargestellt.

93 „Pallas's gifts are Leopold's own./ Bravely and gently he devotes himself here to arms, there to the arts./ The arms belong to another time. Artists surround him now with beautiful forms,/ For he very much likes this crown […]." Zit. nach Margret Klinge, in: Ernst Vegelin van Claerbergen (Hrsg.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, 19.10.2006–21.01.2007, London 2006, S. 79, Kat.-Nr. 79.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Während Leopold Wilhelm politisch in Abhängigkeit seines Bruders stand, vermochte er es auf kulturellem Gebiet, ihn zu übertrumpfen – auch wenn die fürstliche Repräsentation sich dabei nicht von imperialen Mustern befreien konnte.

4.5. Friedrich Wilhelm von Brandenburg – Der Große Kurfürst: Beschützer der Künste und neuer Alexander

Kurfürst Friedrich Wilhelm sah es als seine politische Aufgabe, Frieden zu schließen und Brandenburg aus der politischen, ökonomischen und demographischen Krise nach dem Dreißigjährigen Krieg zu führen. Daran wurde er in der Geschichtsschreibung gemessen, der Beiname ‚der Große' aber nicht dadurch gerechtfertigt. Dieser wurde nach der Schlacht bei Fehrbellin 1675 gebräuchlich, bei der Friedrich Wilhelm gegen eine Übermacht schwedischer Truppen siegte. Doch war er kein Kriegsheld – gerade im Dreißigjährigen Krieg taten sich andere und kleinere Territorialfürsten stärker hervor. Eine politische Vorrangstellung war Friedrich Wilhelm durch Herkunft nicht möglich, ebenso wenig durch Geschichte, Kunst und Tradition. Eine Repräsentationskultur war in Brandenburg unter seinen Vorgängern kaum ausgeprägt worden, da es an Künstlern aus dem eigenen Umland fehlte bzw. an Geld mangelte, um diese in großem Stil anzuwerben.[94] So wird für die absolutistische Herrschaft in Brandenburg-Preußen im 17. und 18. Jahrhundert auch eher die militärische Komponente als Konstante betrachtet, weniger die Ausbildung höfischer Lebensformen wie sie der Große Kurfürst und König Friedrich I. zur Durchsetzung ihrer dynastischen Rangerhöhung mit Blick auf Wien und Versailles pflegten.[95] Damit entspricht Friedrich Wilhelm der politischen Notwendigkeit, wenn er nach dem Westfälischen Frieden Kunst als Mittel der Repräsentation zu dem Statuszeichen erhob, das herrschaftspolitische Bedeutung länderübergreifend nach einem unausgesprochenen Konsens vermitteln konnte.[96]

---

94 Zur territorialen und kulturpolitischen Situation Brandenburg-Preußens und der konfessionell bedingten Einschränkungen an Handlungsmöglichkeiten zum Repräsentationszuwachs vgl. auch Peter-Michael Hahn, Magnifizenz und dynastische Legitimation durch Übernahme kultureller Muster. Die Beziehungen der Hohenzollern zum Haus Oranien und den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Peter-Michael Hahn / Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Formen der Visualisierung von Herrschaft. Studien zu Adel, Fürst und Schloßbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur Brandenburg-Preußens und des Alten Reiches), Potsdam 1998, S. 17–18.

95 Vgl. Johannes Kunisch, Hofkultur und höfische Gesellschaft in Brandenburg-Preußen im Zeitalter des Absolutismus, in: August Buck et al. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* 3, Vorträge und Referate gehalten anläßlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 04.09.–08.09.1979 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 10), Hamburg 1981, S. 735–744, besonders S. 737. 1694 erkannte Kaiser Leopold I. Friedrich I. als souveränen Herrscher in Preußen an, was er Friedrich Wilhelm noch versagt hatte.

96 „Andernfalls hätte vermutlich ein Verlust an Wahrnehmung durch die Standesgenossen gedroht. In diesem Zusammenhang gewinnen die Beziehungen der Hohenzollern zu den

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dieser Notwendigkeit kam Friedrich Wilhelm mit der Beschäftigung zahlreicher Künstler nach, darunter Bartholomäus Eggers, Franz Dusart, Govaert Flinck, Willem van Honthorst, Theodor Willeboirts, Jakob Vaillant, Pieter Nason oder Dirk Stoop.[97] So beurteilt Börsch-Supan den Großen Kurfürsten als „eine überragende Persönlichkeit, in der sich politisches Geschick, militärische Tüchtigkeit, Organisationstalent und Sinn für die Notwendigkeit von Wissenschaft und Kunst für die Erneuerung der Kultur verbanden".[98] Speziell zur Kunstpolitik beurteilt Galland den Großen Kurfürsten als den ersten, der in der Mark Brandenburg die Kunstförderung systematisch betrieb und im eigentlichen Sinne begründete, den Künstlern Möglichkeiten der Weiterbildung im Ausland angedeihen ließ und auch bei der Ausbildung seiner Kinder auf kunstfördernde Akzente Wert legte.[99] Der kalkulierte Einsatz von Kunst zur Repräsentation mit dem Ziel der Rangerhöhung kann aus kulturgeschichtlicher Perspektive als erfolgreiches symbolisches Element der *rites de passage* bezeichnet werden.

Doch vor allem versuchte der Große Kurfürst durch ein verstärkt militärisch geprägtes Repräsentationswesen – das ebenso wenig auf ältere Traditionen in Brandenburg blicken konnte wie das kulturelle – die höfische Gesellschaft von seinem Rang zu überzeugen.[100] Demnach war Friedrich Wilhelm eine andere Gewichtung von *arma et litterae* angelegen, als sie Sandrart in seiner Widmung zeichnet. So wird Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg in der Widmung von 1679 in allegorischer Einkleidung durch Fama zunächst als „Teutscher Martis", nach Berücksichtigung seiner Kunstsammlung jedoch als „Teutscher Föbus oder Apollo" bezeichnet.[101] Das Bild des Phöbus-Apollo wird noch weiterverwendet und in seiner Wechselseitigkeit von Kunst und Krieg ausgeschöpft: Dem Kurfürsten werden in der allegorischen Porträtierung nicht nur Pfeil und Bogen, sondern auch die Leier beigegeben. Mit dem Lorbeerkranz wird er deshalb „nicht allein zum Kriegs- sondern auch zum Kunst-Helden gekrönet".[102] Dies impliziert

---

Niederlanden und dem Haus Oranien vorübergehend erhebliche Bedeutung, weil diese aus verschiedenen Gründen […] die dynastisch und politisch erwünschte Hilfestellung boten, um die höfische Kultur Brandenburg-Preußens an das Niveau der Konkurrenten im Reich heranzuführen." (Hahn 1998, S. 9–45, hier S. 10–11).

97 Galland 1893, S. 160.

98 Börsch-Supan 1980, S. 31.

99 Zum Beispiel durch Unterricht im Zeichnen und Kupferstechen; ein Zeichenbuch Karl Emils von 1668 ist erhalten, vgl. Galland 1893, S. 72–73.

100 Siehe dazu Peter-Michael Hahn, Dynastische Selbstdarstellung und Militärmacht. Kriegerische Symbolik als höfische Zeichensprache in Brandenburg-Preußen im 17. Jahrhundert, in: Asch et al. 2001, S. 115–138.

101 TA 1679, Widmung [II], http://ta.sandrart.net/-text-647, 12.04.2014. Die Darstellung als Mars tritt in der Kunst der Zeit nicht in Erscheinung, die Verbindung mit mehreren Göttern hingegen schon (vgl. Donat de Chapeaurouge, Theomorphe Porträts der Neuzeit, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42.II, 1968, S. 262–302, S. 285 mit Verweis auf Sandrarts Widmung).

102 TA 1679, Widmung [II], http://ta.sandrart.net/-text-647, 12.04.2014.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ebenso einen speziellen Habitus und ein fürstliches Ethos wie einen latenten Hinweis auf die Leistungen des Großen Kurfürsten in Krieg und Frieden.

Ebenso wie der Brandenburgische Kurfürst zwischen Krieg und Kunst zu vermitteln vermag, wird im Bild des deutschen Parnass in der *Iconologia deorum* auch der Germania, der Personifikation des Reiches, in ihrem politischen Geschick das Waffenhandwerk ebenso wie der Frieden, bei dem sie zur „KunstLeyer" greifen kann, zugesprochen. Diese Konstellation ruft auch den Kontext auf, denn Sandrart kann seine *Teutsche Academie* überhaupt erst unter der Herrschaft eines solchen Friedensfürsten und Förderers der Künste publizieren und dem Musenfreund widmen. In besonderer Breite werden in der *Teutschen Academie* die Diskurse Kultur statt Krieg, nationale Bestrebungen im europäischen Kontext, überkonfessionelle Toleranz und ein klassischer Tugendanspruch dem idealen Mäzen zugeschrieben und als Heroisierungsstrategien eingesetzt.[103]

Friedrich Wilhelm hatte bereits in seiner Kindheit Beziehungen zur niederländischen Kunst aufgebaut. Am Hofe seiner Tante Elisabeth von Böhmen, der Kurfürstin von der Pfalz, sowie durch Besuche in Den Haag bei den Oranischen Verwandten, einer ebenfalls jungen Dynastie, lernte er eine militärisch akzentuierte Selbstdarstellung kennen. Die Niederlande erlebten in dieser Epoche eine Wirtschafts- und Kulturblüte, ihr ‚Goldenes Zeitalter'. Diese Erfahrung dürfte Friedrich Wilhelm später motiviert haben, während seiner Regierungszeit entsprechend viele Künstler aus Flandern und den Niederlanden an den Brandenburgischen Hof zu holen.[104] Der Einfluss der Niederlande auf Friedrich Wilhelm erfolgte zudem über die Fruchtbringende Gesellschaft, deren Mitglied der Große Kurfürst war: Sie unterhielt Beziehungen zu niederländischen Gelehrten und Dichtern. In diesem Umfeld darf auch die Bedeutung Graf Johann Moritz' von Nassau, ehemals Offizier und Gouverneur des Hauses Oranien, Statthalter des Herzogtums Kleve und der Grafschaft Ravensburg nicht unterschätzt werden: Er baute ein

---

[103] Auf ein konfessionsübergreifendes bzw. -neutrales Herrscherbild weist auch die Studie von Heinz Duchhardt, die anhand einiger Fürstenspiegel protestantischer Herrscher (Erziehungsschriften und staatspolitische Handbücher liegen für den protestantischen Bereich nicht vor, Veit Ludwig von Seckendorff, dessen *Teutscher Fürstenstaat* (1655) dem lutherischen Johann Georg II. gewidmet ist, wird von katholischer wie protestantischer Seite rezipiert) das Profil eines tugendhaften und moralisch vollkommenen vorbildlichen Fürsten zeichnet. Konkrete gesellschaftliche und politische Gegebenheiten scheinen kaum auf, so dass das protestantische Herrschaftsverständnis topisch abstrakt bleibt und sich zum Reich und zum katholischen Kaisertum systemkonform gibt; vgl. Duchhardt 1991, S. 26–42, besonders S. 27–30, S. 40–41; zu Seckendorffs Traktat Vec 1998, S. 302–324. Die hier nicht weiter zu erörternde Frage bleibt jedoch, ob bzw. da es auf katholischer Seite eine spezifischere Selbstreflexion und -stilisierung gab, sich auch ein typisches katholisches Herrschaftsverständnis manifestierte, das sich dann auch an bildlichen und literarischen Darstellungen ablesen ließe.

[104] Vgl. dazu Paul Seidel, Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur niederländischen Kunst, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XI, 1890, S. 119–149 (der alle am Hofe tätigen niederländischen Künstler aufzählt und – soweit rekonstruierbar – deren Werke beschreibt).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Netzwerk politischer und künstlerischer Verbindungen auf und verschaffte dem Kurfürsten eine Reihe von Kunstgütern.[105]

Durch die Verbindung mit dem Haus Oranien, deren höfische Selbstdarstellung durch militärische Stärke geprägt war, wurde auch der Große Kurfürst in der eigenen Identitäts- und Selbstdarstellungssuche beeinflusst:[106] Die Formel der monumentalen Porträts in Harnisch wurde bei Wilhelm von Oranien entwickelt und bis weit ins 18. Jahrhundert tradiert.[107]

4.5.1. Die Majestät des Großen Kurfürsten – Teutscher Mars oder Apoll?

Gregorio Letis historische Darstellung des Kurfürstenhauses stellt dessen *grandezza* in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen – mit Friedrich Wilhelm als „*Maestà* d'un cosi rinomato HEROE della Casa rinomatissima nelle Glorie di BRANDENBURGO".[108] Als Vertreter einer Dynastie, die „Madre de' Grandi, e Sorsa inesausta d'Heroi"[109] ist, wird seine Inszenierung in eine Tradition heroischer Vorfahren eingebunden und damit legitimiert. Das Titelblatt (Abb. 24) kennzeichnet die auf einem Felsen thronende Saxonia in ihrer mächtigen Stellung: Sie ist umgeben von Wappentieren und Waffen, Kommandostab und Friedenszweig. Herkules (seit Ripa als Verkörperung der *virtù heroica* geläufig) und Forza rahmen sie ebenfalls ein. Fama und ein Genius mit Armillarsphäre und einer Viktoria-Statuette künden von ihrem Ruhm, Chronos und Historia sorgen als die herausgehobenen Figuren im Vordergrund für ihr ruhmvolles Andenken. Die bühnenartige Inszenierung wird durch den nach oben gerafften Vorhang und die Fürsten in Rüstung unterstrichen, die im Hintergrund auf einer Anhöhe stehen und möglicherweise Vertreter des sächsischen Herrschergeschlechts darstellen. Die Dedikation operiert, anders als das Bild, mit der Symbolik des Glanzes, um den Kurfürsten als Lichtgestalt zu inszenieren:

> In riguardo del mio Zelo mi creda *Benignißimo Prencipe* che […] mi conviene morire come per instinto di natura all'intorno de' lucidissimi Raggi, non dirò solo del *Merito Augustißimo* d'un cosi gran Sole di virtù Heroiche, mà d'un Chiarissimo lume di *Benignità* che

---

105 Vgl. Hahn 1998, S. 24–25.

106 Ebd., S. 115–138, besonders S. 124–125. Zum Einfluss und den Verbindungen zwischen Brandenburg und dem Hause Oranien vgl. auch *Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, Ausst.-Kat. Stadt Krefeld / SPMK, Gärten Berlin-Brandenburg / Stichting Paleis Het Loo, Nationaal Museum, München 1999.

107 Harm Stevens, Diener des Staates fürstlich porträtiert. Die politische Bedeutung von Druckgrafik: Bildnisse von Statthaltern aus dem Hause Oranien 1580-1650, in: Thomas Weiss (Hrsg.), *Oranienbaum – Huis van Oranje. Wiedererweckung eines anhaltischen Fürstenschlosses. Oranische Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, Ausst.-Kat. Schloss Oranienbaum 14.06.–24.08.2003, Landesausstellung Sachsen-Anhalt, Dessau 2003, S. 121–125, besonders S. 122.

108 Leti 1688, Dedikation [unpaginiert], zit. nach Digitalisat München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Germ.sp. 199-1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10002943-9, 10.06.2014.

109 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 24: Gregorio Leti, Titelblatt *Ritratti Historici, Politici, Chronologici e Genealogici, Della Casa Serenissima & Elettorale di Sassonia*, Bd. 1 Amsterdam 1688.

> s'aggira nel Petto, vera Fucina di Grazie dell'A. V. S. più risplendente di quella che si è mai visto nel cuore di qualsisia Gran Monarca.[110]

Dieses glanzvolle und zugleich wohltätige Erscheinen Friedrich Wilhelms wird auf dem Titelblatt in der theatralen Inszenierung der Dynastie aufgehoben. Der Herrscherpanegyrik von Letis Worten stehen bildlich die formale Erhabenheit durch das erhöhte Thronmotiv und die allegorische Bezugnahme auf die Quali-

[110] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

täten des Herrschergeschlechts gegenüber. Zugleich wird durch Chronos und Historia – und damit der innerbildlichen Logik der allegorischen Verweisfunktion folgend – auf die Bedeutung der Vermittlung und Sicherung des Ruhmes hingewiesen. Zu Füßen Saxonias bewahren sie ihr memoriales Fundament und sind damit ähnlich positioniert wie der Autor des Werkes, der sich dem Glanz des Herrschers zwar untertänig unterordnet, aber nicht von ihm geblendet wird und so dessen Größe angemessen erkennen kann.

4.5.2. Ein neuer Alexander – Der Alabastersaal des Berliner Schlosses

Eine besonders der Ikonographie des Kunsthelden verpflichtete Inszenierung des Großen Kurfürsten findet sich im Alabastersaal des Berliner Schlosses. Aufschlussreich ist die Beschreibung der Wandflächen (bestehend aus sechs Tafeln mit Hochreliefs, 1680 wohl von Bartholomäus Eggers geschaffen), die Galland mit dem Widmungspassus von Sandrart in Verbindung bringt. Dieser vermittelt die wirkmächtige Doppelführung der kriegerischen und mäzenatischen Inszenierung.

Die Tafeln der Wandflächen des Alabastersaales inszenierten den Großen Kurfürsten als neuen Alexander.[111] Die Erziehung Friedrich Wilhelms zum Kriegshelden wird im Bildprogramm durch seine musischen Interessen und seine Bildung zum Bild des idealen Herrschers (*ex utroque caesar*) geformt. Alexanders Blick fällt im Wandbild auf das Werk eines vor ihm sitzenden griechischen Bildhauers (von Galland als Lysippos identifiziert), der im Relief einen Herkules mit der Leier gemeisselt hat. „Ausser der Bezeichnung ‚Hercules Musarum' über jenem Relief liest man an der Tafel noch den Namen ‚Kalliope'."[112] – Tatsächlich hatte Friedrich Wilhelm die Universität Leiden besucht. Ein weiteres Relief betonte die militärische Stärke im Bild Friedrich Wilhelms als antikem Feldherr, der „im Begriff [ist], den von Rossen gezogenen Streitwagen zu besteigen, um an der Spitze seiner Krieger in die Schlacht zu eilen".[113] Das dritte Bildfeld (Abb. 25) thematisierte laut Galland die Friedensliebe des Hohenzollern, wobei hier einem siegreich sit-

---

[111] Galland weist darauf hin, „[d]ass übrigens die Zeitgenossen Friedrich Wilhelm gern mit Alexander dem Grossen verglichen" was aus zwei Ansprachen des Bürgermeisters von Berlin 1677 und 1678 hervorginge; Galland 1893, S. 171–172.
Der Alabastersaal wurde als Festsaal genutzt, zur Huldigung des Adels und der Geistlichkeit sowie 1690 für die Verleihung des Hosenbandordens an Kurfürst Friedrich III., aber auch als Versammlungsort der märkischen Stände, deren gebrochene Macht sich durch die Lage des Saales innerhalb des Machtgefüges des Schlosses manifestiere, so Erich W. H. Konter, *Aspekte der Organisation der Gesellschaft und des architektonischen Raumes im Absolutismus. Dargestellt am Beispiel Brandenburg-Preußen des Königlichen Schlosses in Berlin und seiner Nutzung*, Diss. Univ. Hamburg 1984; Lieselotte Wiesinger, *Das Berliner Schloss. Von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß*, Darmstadt 1989, S. 112, S. 116.

[112] Galland 1893, S. 171.

[113] Ebd., S. 172.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 25: Johann Friedrich Eosander von Göthe, *Der Imperator läßt Trophäen in den Tempel des Mars einbringen*, Relief im unteren Runden Saal, 1710, Berlin, Schloss Charlottenburg.

zenden „römische[n] Heldenjüngling (Marc Aurel?)"[114] Minerva als Beschützerin und Beraterin zur Seite gestellt ist, während eine Frauenfigur mit einem Palmzweig (Pax?) das Bildfeld links abschließt. Der Friedensfürst, der auf Waffen sitzt, weist auf zwei halbnackte Krieger, die seine erbeuteten Rüstungen und Waffen forttragen. Die Säulenhallen-Architektur, die als Hintergrund des Reliefs angedeutet ist, könnte demnach (mit Blick auf das ab 1695 errichtete Zeughaus) als „Auffassung des Fürstenhauses von einem repräsentativen Speicher für erbeutete Kriegstrophäen"[115] interpretiert werden.

Auf der gegenüberliegenden Ostwand wurde das Grundthema von Krieg, Kunst, Bildung und Frieden (ohne direkte *imitatio heroica*-Motive) nochmals aufgenommen in der Darstellung eines mit Büsten und Statuetten angefüllten Ateliers eines antiken Bildhauers und Architekten. Dieser steht hinter einem fürstlichen Sessel und betrachtet die Zeichnung eines Tempels, die ihm von einem Jüngling im Hintergrund präsentiert wird.[116] Auch diese Szene wird durch bewaffnetes Gefolge in die Thematik von *Arte et Marte* überführt. Galland deutet das Relief als eine Darstellung des Kaisers Augustus bei Vitruv.[117]

---

114 Ebd. Vgl. auch Wiesinger 1989, S. 114–120 und Albert Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin* 1 Die kurfürstliche Zeit bis zum Jahre 1698, Berlin 2010.
115 Isolde Dautel, *Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin*, Petersberg 2001, S. 79.
116 Ebd., S. 172.
117 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 26: Johann Friedrich Eosander von Göthe, *Der Imperator läßt Trophäen in einen Musentempel einbringen (Allegorie auf die Förderung der Schönen Künste)*, Relief im oberen Saal, um 1710, Berlin, Schloss Charlottenburg.

Im erhaltenen Skizzenbuch von Christoph Pitzler ist auch die Decke des Alabastersaales beschrieben, die Rahmungen in den Vouten nehmen noch einmal direkten Bezug zur engen Verbindung des Kurfürsten als Kriegsherr und Musenfürst, denn es waren gezeigt „die Künste als Arch(itettura) mit Pozdam, Pittura mit des Churf(ürsten) und contref(ait) des alten, Fortif(icazione) mit Berlin, Scultura mit des Churf(ürsten) contref(ait) des alten".[118]

Diesem Programm des Kriegshelden und Friedensfürsten ebenfalls zuzuordnen sind die Stuckreliefs (heute Schloss Charlottenburg, ehemals vermutlich Supraporten des Alabastersaales), in denen der Fürst mit antiken Allegorien von Herrschertugenden inszeniert wird: Er bringt mit Pax und Minerva die Waffen in den Tempel des Mars, lässt Kriegsbeute in das Heiligtum der Musen überführen, fördert Ackerbau, Viehzucht, Handel und Verkehr (Abb. 26).[119] In dem Stuckrelief, das allegorisch die Förderung der Künste visualisiert und zentral ein Zwiegespräch zwischen Malerei und Bildhauerei zeigt, wird das Thema der Kunstbeute

[118] Zit. nach Goerd Peschken / Liselotte Wiesinger, in: Goerd Peschken / Sepp-Gustav Gröschel (Hrsg.), *Das königliche Schloß zu Berlin* 3 Die barocken Innenräume, München/Berlin 2001, S. 35; vgl. auch Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Berliner Baukunst der Barockzeit. Die Zeichnungen und Notizen aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler (1657–1707)*, Berlin 1998, S. 13–14.

[119] Wiesinger 1989, S. 119–120.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 27: Christian Schiebling, *Inventio zu einer Allegorie auf Friedrich Wilhelm*, Federzeichnung, 1652, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

ebenfalls alludiert, wenn von links Leuchter und Schalen von römischen Soldaten und Sklaven gebracht werden. Der Kurfürst ist in dem Relief präsent, das die Personifikation der Bildhauerei mit der Inschrift „HERCVLI MVSAR[UM]" vollendet. Seine ruhmvolle Memoria wird damit ebenso in die Überzeitlichkeit erhoben wie die antiken Kunstwerke Zeugen ihrer Vergangenheit sind und durch weitere Medien – repräsentiert durch den alten Mann rechts am Bildrand mit Buch und Medaille – bewahrt werden.

Die Rahmung des von den Truppen des Mars umgebenen Kurfürsten durch Minerva und Merkur wird zudem in einer Inventio des Hofmalers Christian Schliebling zu einem Gemälde zum Thema.[120] Die Zeichnung (Abb. 27), 1652 entstanden auf der Reise nach Prag (wo der Kurfürst auf dem Reichstag von Kaiser Ferdinand III. Unterstützung gegen die Schweden um die Streitfrage der pommernschen Gebiete erhielt), betont vor allem die herrscherliche Pflicht der

[120] Hahn 2001, S. 126; Jörg Rasmussen (Hrsg.), *Barockplastik in Norddeutschland*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 16.09.–06.11.1977, Mainz 1977, S. 37. Schiebling arbeitete seit Ende 1630 auch an der Ausgestaltung der Dresdner Kunstkammer, vgl. Kristina Popova, Rekonstruktion der Dresdner Kunstkammer auf der Grundlage des Inventars von 1640, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München/Berlin 2005, S. 170-197, besonders S. 172.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunstförderung, die der Kurfürst als „Artium Liberalium Patroni Maximi“ erfüllt, so die Inschrift auf dem Baldachin. Entsprechend ist Minerva an den Thron herangetreten, während Mars in abwartender Haltung die Reverenz von Merkur entgegennimmt.

Friedrich Wilhelms Repräsentation in den allegorischen Programmen der Residenzausstattung sowie im Porträt bestätigen Sandrarts Charakterisierung, derzufolge der friedliebende Musenfürst dem Kriegshelden folgt. So fasst es auch die moderne Forschung auf: „Gegen Ende seiner langen Regierungszeit wünschte sich der Kurfürst in der Rolle eines siegreichen Fürsten zu sehen, der sich als Mäzen und Wohltäter seiner Territorien hervortat.“[121]

Dennoch lässt sich auch eine gewisse Diskrepanz von Selbst- und Fremdheroisierung in dem Maße festellen, dass Friedrich Wilhelm als Musen- und Friedensheld eher in der Memoria seiner Nachfolger gewürdigt wurde als zu seinen Lebzeiten. Im Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlosses wurde der Große Kurfürst in einer rückprojezierten Repräsentation als Held und Identifikationsfigur für die Dynastie gefeiert durch Historienbilder seiner Heldentaten und Reliefs, Kriegstrophäen und einer Tapisserieserie im Auftrag seines Sohnes.[122]

---

121 Hahn 2001, S. 126, Anm. 34.

122 Ulrich Schütte, Berlin und Potsdam. Die Schlossbauten der Hohenzollern zwischen Innovation und inszenierter Tradition, in: Kampmann et al. 2008, S. 107–125, besonders S. 119–120. Die vier Gemälde mit den Siegen des Großen Kurfürsten, die Gregorio Leti 1686 und Bellamintes (*Das itzt blühende Potsdam*, 1727) sowie Friedrich Nicolai (*Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, allerdaselbst befindliche Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend*, Berlin 1786, S. 1139–1148) beschreiben, befanden sich erst zu friderizianischer Zeit und nicht unter dem Großen Kurfürsten im Großen Saal (Marmorsaal); vgl. Hans-Joachim Giersberg, *Das Potsdamer Stadtschloss*, Potsdam 1998, S. 24–27. Nicolai schreibt entsprechend über den großen Marmorsaal, „welcher zwar schon unter Kurf. Friedrich Wilhelm dem Großen gebauet, aber seine jetzige Auszierung von K. Friedrich II. erhalten hat“ (zit. nach Giersberg 1998, S. 69). Des Weiteren beschreibt er das Deckenstück von Amadeus Vanloo mit der Apotheose Friedrich Wilhelms als Ergänzung des heroisierenden Programms des Großen Kurfürsten durch Friedrich II.; Friedrich III. hatte zudem eine Serie von acht Wandteppichen mit Schlachtendarstellungen des Großen Kurfürsten in Auftrag gegeben (1690/1700), vgl. Giersberg 1998, S. 77. Damit konnte sich noch Friedrich II. selbst in die Nachfolge des so vergöttlichten Urgroßvaters stellen, während er in seiner bildlichen Selbstdarstellung keine Apotheose gewählt hätte, so Windt 2010, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

5. Held und Götterähnlichkeit – Ein dominanter Modus der Herrscherheroisierung

Bisher kaum eingesetzt in den vorangegangenen Exempla, sollte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts, besonders im Habsburgerreich, ein Modus der Herrscherheroisierung intensivieren: die Angleichung an einen Gott. Bei Rudolf II. bereits angeklungen, bei Leopold Wilhelm kaum ausgeprägt (möglicherweise aufgrund dynastischer Rücksichtnahme gegenüber seinem Bruder) und bei dem Großen Kurfürsten wegen konfessioneller Gründe (zumindest bildlich, weniger semantisch) vermieden, trug die Machtkonsolidierung des Kaisers sowie die Konkurrenz der Fürsten (zu ihm und untereinander) dazu bei, eine bildlich ausgeprägte Götterähnlichkeit des Herrschers zu forcieren. Dies geschah häufig auch mit Blick auf Versailles und den Sonnenkönig. In dessen Umfeld galt der Göttervergleich als eine Form des hyperbolischen Vergleiches, die adäquat die exzeptionelle Größe des Königs vermittelt:

> L'hyperbole […] est la figure la plus convenable à la loüange, parce que la loüange est une chose libre, qui n'a pour but que d'agrandir le Sujet dont elle parle, & de montrer qu'il surpasse tous les autres: Et comme cette hyperbole se fait ordinairement par une comparaison, il faut que cette comparaison soit toujours au-dessus de la chose que l'on compare, […]. On compare par exemple les desseins & les actions des Rois aux desseins & aux ouvrages de Dieu.[1]

Entsprechend diesem Mechanismus der Panegyrik konnte die heroische Inszenierung von Herrschern im 17. Jahrhundert – nicht zuletzt aufgrund der Maxime des Gottesgnadentums, auf das sich die Dynastien beriefen – bis zur Gottesähnlichkeit oder sogar Gottesebenbildlichkeit gesteigert werden, auch wenn sich diese von einer christlich-sakralen Göttlichkeit unterschied. Der Vergleich mit mythologischen Gottheiten wie Minerva, Herkules oder Apoll war zwar die häufigste Personal- und Bildform dieser Divinisierung, die sich formal zwischen Porträt und Historienmalerei bewegt und als relationales Symbolsystem der Heraushebung der Heroisierung verwandt ist. Gestützt und legitimiert wurde dies jedoch im christlichen Kontext: Psalm 82 („Ich habe gesagt: ‚Götter seid ihr und Söhne des Höchsten, ihr alle'") definiert den Fürsten ausgestattet mit Richter- und Herrscheramt als Erdengott.

---

1 Le Gras, *La Rhétorique françoise, ou Les Préceptes de l'ancienne et vraye eloquence* […], Paris 1671, S. 20, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k507556.r=le%20gras%2C%20la%20rhetorique, 20.01.2016. Die mit dieser Relation angesprochene Konstruktion einer Gleichsetzung, die der Gelobte in Wahrheit nicht erfüllt, impliziert zwar eine mögliche kritische Lesart, doch sind die in Rede stehenden bildlichen Umsetzungen des Göttervergleichs in ihrem Modus affirmativ und nicht kritisch-aufklärerisch. Zudem haftet dem Vergleich eine Analogiebildung an, die fiktional intelligibel und hergestellt ist, jedoch nicht die Absicht hat, zu täuschen; vgl. dazu Hemmer 2015, S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diese Referenz ebenso wie das Gottesgnadentum bieten gemeinsam mit der Hierarchie des Olymps „optimale strukturelle Analogie- und idealische Identifikationsmöglichkeiten für die Hofgesellschaft".[2] Mit der Metapher der Erdengötter hatte man eine besonders legitimierte Überhöhungsmöglichkeit des Herrschers und seines überzeitlichen Ruhmes. Sogar die Bildtheologie akzeptierte die antiken Götter und Themen „aus Gründen des Decorums" und ihr variables Potential wurde anerkannt, insbesondere zur Herrscherinszenierung durch Allusionen auf antike Vorbilder, „was bei christlichen Themen nur schwer tolerierbar war", wie Christian Hecht ausgeführt hat.[3]

Das Figurenpersonal – insbesondere Minerva und Apoll – konnte auf vielfältige Weise mit dem Herrscher interagieren: Es konnte ihm zur Seite stehen, allegorisch auf ihn verweisen oder durch Bildnisangleichung eine besonders direkte Bezugnahme eingehen. Der Einfluss himmlischer Mächte kann dabei ganz unterschiedlich repräsentiert werden und unterstreicht den spielerischen Umgang mit der antiken Mythologie, der keine eigene Theologie zugrunde lag. Die Integration von Göttern in die Darstellung des Herrschers kann als eine Form der *imitatio heroica* verstanden werden, die sowohl ein Legitimationsargument als auch einen Tugendausweis in der behaupteten Mimesis lieferte. Dabei wurden selektiv positive Ereignisse, Taten oder Haltungen der Götter- oder Heldenfigur aufgegriffen und für die Repräsentation des Fürsten genutzt. Aufgrund dieser auswählbaren Zuständigkeitsbereiche waren die Bezugsfiguren für unterschiedliche Kontexte nutzbar – Minerva macht demgemäß den Fürsten nicht automatisch zum ‚Kunsthelden', sondern kann auch beispielsweise dessen militärische Kriegsführung oder weise Regierung personifizieren.

Auf künstlerischer Ebene galt die Antike ebenfalls als vorbildhaft und nachahmenswert oder sollte gar übertroffen werden, so dass sich Herrscherheroisierung und Paragone gegenseitig ergänzten. Das Reservoir an Götterdarstellungen lieferten die mythographischen Handbücher (Boccaccio, Ripa, Cartari, Sandrart etc.).[4] Da in diesen, häufig illustrierten, Werken keine inhaltlichen Bestimmungen vorge-

---

2 Jörg Jochen Berns et al. (Hrsg.), *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*, Marburg 1997, Vorwort der Herausgeber, S. XIII. Auf eine solche „Visibilitätsreserve" ist die Herrschaft im 17. Jahrhundert auch deshalb angewiesen, um eine „Kompensation des Transzendenzverlustes" wirksam zu machen (Münkler 1995, S. 224). Zudem ermöglichte auch die Heroisierung mittels antiker Referenzen die Vermittlung eines sakralen Königtums, wie es Gérard Sabatier für die bourbonische Monarchie ausgeführt hat. Visuelle Strategien der Distanzierung, Universalisierung und Inkarnierung im Gewand des antikisierten Helden dienen der politischen Überzeugung, wirken aber mit den sakralen Bildmustern vergleichbaren Modi, vgl. Gérard Sabatier, Imagerie héroïque et sacralité monarchique, in: Alain Boureau / Claudio Sergio Ingerflom (Hrsg.), *La royauté sacrée dans le monde chrétien* (L'histoire et ses représentations; 3), Paris 1992, S. 115–127.

3 Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012, S. 365. Vgl. auch Hofmann 2001, S. 162–175.

4 Vgl. dazu Berns 2011.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

nommen wurden, sondern lediglich die Erklärung von Attributen und Darstellungsarten, hielten sie diverse Repräsentationsangebote bereit, die auf die Bedürfnisse des jeweiligen Herrschers abgestimmt werden konnten.[5] Dabei konnte auf ein ganzes Panoptikum an Götterfiguren zur Darstellung von Herrschertugenden zurückgegriffen werden, die jeweils bestimmte Eigenschaften des Herrschers glorifizieren bzw. deren Referenz auf ausgewählte Charakteristika beschränkt wurde (Bsp. Herkules musarum), was durch Personifikationen noch intensiviert und konturiert werden konnte.

Zu dieser Selektion von Göttereigenschaften, mit der eine emblematische Reduktion des Mythos einhergeht, komme laut Braungart eine „Politisierung des Mythos"[6] hinzu, die eine ubiquitäre, nicht inhaltlich auf den Mythos rekurrierende Anwendung der paganen Götter für die Herrschaftsrepräsentation ermöglichte.[7] Auch wenn angenommen werden kann, dass komplexe Allegorien und Personifikationen von den meisten Betrachtern nicht entschlüsselt werden konnten, waren die Ikonographien der Porträts und Ausstattungsprogramme, wie Pablo Schneider es treffend formuliert hat, eine Möglichkeit „zur eigenen Profilierung im höfischen Kontext".[8]

Begrifflich wird die Nähe und Vergleichbarkeit von Herrscher und Gott von vielen Zeitgenossen umgesetzt. Philipp von Zesen (*Der erdichteten Heidnischen Gottheiten/wie auch Als- und Halb-Gottheiten Herkunft und Begähnisse*, 1688) ist hier zu nennen mit seinem Ausspruch von Herrschern, „die Gott selbst Götter nennt"[9]. Auch Zacharias Zwantzig (gleich zu Beginn seines *Theatrum Praecentiae*, 1706),[10] Gottfried

---

5 Auch ein Malereitraktat wie Samuel van Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* von 1678 nutzt diesen Umstand, um vorzuführen, „wie in der Historie etwa die Beifügung bestimmter Attribute menschliche Gestalten zu Bildzeichen für antike Gottheiten, Heroen oder biblische Figuren befördert (*Clio*, 7. *Hooftdeel*)", ohne damit aber grundsätzliche Beziehungen und Kodifizierungen ikonographischer Muster festzustellen. Vgl. Hans-Jörg Czech, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt (Rotterdam 1678)* (Niederlande-Studien; 27), Münster [u.a.] 2002, S. 243.

6 Braungart 1991, S. 81, der dies auch als „eine tendenzielle moralisch-religiöse Neutralisierung des Politik- und Herrschaftsverständnisses" bezeichnet (ebd.).

7 Aus Sicht der affektiven Verehrung des charismatischen Machthabers definiert Zink diese sakrale Perspektive als symbolisch-soziologischen Mechanismus: „Der Glaube an die Göttlichkeit dieser Figuren gründet vielmehr in ihrem Dasein als symbolische Repräsentationen, in denen kollektive Vorstellungen auf verdichtete Weise ihren Ausdruck finden und die gerade deshalb ein sozial regeneratives und kreatives Potenzial bereithalten wie auch eine symbolische Integrationsfunktion erfüllen können" (Zink 2015, S. 27).

8 Pablo Schneider, Repräsentation oder Illustration. Die Ikonographie der Hundisburger Deckengemälde im Kontext der höfischen Wissenskultur, in: Heinecke et al. 2013, S. 90–105, hier S. 95.

9 Widmung, fol. ij verso, V 9, zit. nach Ferdinand van Ingen (Hrsg.), Philipp von Zesen. *Sämtliche Werke* 17,1 Heidnische Gottheiten, (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts; 154), Berlin 1998, S. 6.

10 „Es ist ein hoher Charakter, welchen sowohl die geistlichen als weltlichen Schrifften großen Potentaten/ Regenten/ Königen, Staaten/ und Fürsten beylegen/ wann sie selbige:

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Stieve (*Europäisches Hof=Ceremoniel*, 1715 und 1723)[11] und Johann Christian Lünig (*Theatrum Ceremoniale*, 1719/1720)[12] folgen diesem Vergleich, der seine Wurzeln in Jean Bodins Souveränitätsbegriff hat, auch wenn dieser „keine systematische Verknüpfung des Souveränitätsbegriffs mit machttaktischer Prachtentfaltung" betreibt.[13] Ordnung und göttliche Harmonie zielen als dauerhafte und vollkommene Kategorien auf Schönheit und bilden ein Dispositiv von Ästhetik.[14]

Auch Conrad Vogt begründet die Vergöttlichung des Herrschers (hier des Großen Kurfürsten) konventionell: „soll denn ein Fürst/ der Gottes Bild auff Erden/ Und Halter ist/ Von Hertzen und Geberden/ Nicht Göttlich seyn?"[15] Vergleiche mit Irene (nach den Kriegstaten Friedrich Wilhelms),[16] Mars und Herkules,[17] und der Sonne ergänzen das Repertoire: „Mars hielt mit grossen Kriegen/ Im Hinterhalt. Du bist schon in der Wiegen/ Wie Hercules/ der Teutschen Helden Preiß."[18]

Die semantische Verknüpfung von Herrscher und Gott, die mit zahlreichen weiteren Belegen erweiterbar wäre, wird auch auf das Herrscherporträt übertragen, das sakral aufgeladen wird und eine spezielle Präsenzwirkung erhält: Durch Mechanismen der Verkörperung, Re-Präsentation, Realpräsenz und Vergegenwärtigung des Herrschers, wie sie auch an der Symbolwirkung der Heiligendarstellung partizipiert, wird die mediale Vermittlung von Amt und Person aufgeladen.[19] Die Bild-im-Bild-Komposition etwa lehnt sich an Marienbilder an und die Aufteilung in mehrere Bildsphären (irdisch und überirdisch), die Lichtmetaphorik des Glanzes und Strahlens sowie die demütig huldigenden Bildfiguren lassen

---

Götter aus Erden: benennen. Und wie also derer großen Puissancen Person und Qualität heilig/ und in Sacra Veneratione stehet; Also ist deroselben Dignität/ Stand/ Nam und Herrlichkeit auch als ein Sanctuarium zu respektieren." (Zacharias Zwantzig, *Theatrum Praecentiae*, Berlin 1706, Einleitung An den Leser).

11 Vorbericht 1715: „irdische Götter auf Erden", Fußnote der zweiten Auflage 1723: „Die Fürsten in dieser Welt bleiben […] immer was sie sind, nämlich Götter auf Erden".

12 „Grosse Herren sind zwar sterbliche Menschen, wie andere Menschen; Weil sie aber GOTT selbst über andre in dieser Zeitlichkeit erhoben, und zu seinen Stadthaltern auf Erden gemacht, also daß sie von der Heil. Schrifft in solchem Verstande gar Götter genennet werden, so haben sie freylich Ursache, sich durch allerhand euserliche Marquen vor andern Menschen zu distinguiren, um sich dadurch bey ihren Unterthanen in desto grössern Respect und Ansehn zu setzen." (Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum* […] 1, Leipzig 1719, S. 5).

13 Vec 1998, S. 269–283, hier S. 276.

14 „[…] le gouuernement le plus beau, est celuy qui s'entretient par proportion Harmonique" (Jean Bodin, *Les six livres de la république*, Paris 1577, S. 751); „[…] l'estat Royal est par consequence necessaire proportionné aux raisons Harmonique: & s'il est gouuerné, & conduit Royalement c'est à dire Harmoniquement, on peut asseurer que c'est le plus beau, le plus heuruex, & le plus parfait de tous" (ebd., S. 764).

15 Conrad Vogt, *Höchst erworbenes Helden=Denckmahl/ Des weyland … Herrn Friderich Wilhelmen, Marggraffen zu Brandenburg* […], Königsberg 1688, S. 8, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, http://digital.slub-dresden.de/ppn335728049/8, 08.02.2016.

16 Vogt 1688, S. 6.

17 Ebd., S. 7.

18 Ebd.

19 Vgl. Zitzlsperger 2013, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ebenfalls sakrale Muster mitlaufen. Durch das Element der Psychomachie fand auch Minerva Eingang in den sakralen Bereich und erweiterte damit ihre hybride inhaltliche Verweisstruktur.[20]

Auch in der Kunsttheorie koinzidiert der Bereich des sakralen Bildes mit dem Herrscherbild: Gabriele Paleotti in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* und die Staatstheorie operieren ebenfalls mit der Realpräsenz des Dargestellten.[21] Glanz und Lichtregie, die auf eine überirdische Qualität hinweisen, das heißt „metaphysischen Charakter und dramaturgische Funktion"[22] haben, werden ebenfalls in der Kunsttheorie thematisiert. Die hinter der Schönheit des Kunstwerks stehende göttliche *idea* wird durch den Herrscher, den die Lichtstrahlen treffen oder der selbst leuchtet, aufgefangen bzw. vermittelt.[23] Die Verbindung mit der göttlichen Sphäre unter dem Signum der Tugenden wird durch solche Lichteffekte visuell erfahrbar.

---

20 Die Vertreibung der Laster durch die Tugenden findet sich zum Beispiel in der Ausmalung der Bibliothek des Zisterzienserklosters Engelszell, wo Wissenschaften (Mathematik, Physik), Künste und theologische Tugenden (Divina Sapientia, Theologie, Justitia) durch Minerva Schutz erhalten, die Lüge und Kritik bekämpft. Edgar Lehmann, *Ein Freskenzyklus Altomontes in Linz und die „Programme" der Barockkunst* (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst; 3), Berlin 1964, S. 1–18, besonders S. 10. Auf die für beide Konfessionen geltende Ikonographie der Minerva im Kontext von Grabmonumenten (etwa im Umfeld von Thomas Quellinus), die auch auf profane Bildlösungen einwirkten, hat Léon E. Lock hingewiesen: Du marbre au textile: L'iconographie de Minerve entre le profane et le sacré, in: *Art sacré* 27, 2009, S. 40–53, besonders S. 41–49.

21 Zitzlsperger 2013, S. 52. Abgeleitet von der physiologischen Dominanz des Auges und der Verbindung des Seheindrucks mit der Imagination beurteilt Paleotti die „imagini fatte al vivo che quasi violentano i sensi incauti" (Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in: Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma* 2, Bari 1961, S. 230); vgl. auch David Ganz, Tra paura e fascino: La funzione communicativa delle immagini visive nel *Discorso* di Gabriele Paleotti, in: *Imaging Humanity/Immagini dell'umanita*, Konferenzakten Rom, Pontificia Università Gregoriana 1999, Lafayette Ind. 2000, S. 57–68; Steinemann 2006.

22 Sibylle Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform* (Jesuitica; 3), Regensburg 2000, S. 149. Kompositorisch wird dieser Eindruck dadurch erreicht, dass das Licht punktuell hierarchisch eingesetzt wird und damit nicht wie das natürliche Licht die Szene einheitlich erhellt.

23 Michels 1987, S. 88–89, die auch zu Recht auf die enge Beziehung zur sakralen Glorie hinweist. In besonderer Engführung von „zentrale[n] Gedanken der Kunsttheorie mit dem Herrscherlob" (ebd., S. 195) gestaltet Joost van den Vondel sein 1660 publiziertes *Idea*-Gedicht. Wie die meisten seiner Gedichte von Porträts angeregt, vergleicht er Christina von Schweden mit der „Idee selbst, in der alle Tugenden als in ihrem Vorbild und Ausgangspunkt vereint sind" (ebd. S. 180). Mit dem Hinweis auf die künstlerische Porträttätigkeit nach dem Vorbild von Zeuxis Eklektizismus krotonischer Jungfrauen-Ideale wird ihr Bild zum Ausdruck höchster Vollkommenheit erklärt und mit der rhetorischen Strategie des Frauenlobs verbunden, indem Christina als im Porträt erscheinende göttliche Majestät vollkommener Tugend, Schönheit und Weisheit gepriesen wird (ebd. S. 196). Zugleich wird damit auf die Fähigkeiten des Malers, dies umzusetzen, rückgeschlossen (ebd., S. 197–199, S. 203–208); Jochen Becker, ‚Deas supereminet omneis': Zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst, in: *Simiolus* 6, 1972–1973, S. 177–208.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Verlust der mit Aura und Identifikationspotential belegten Mythen, die durch ein neues mechanistisches Weltbild (Descartes, Galileo, Locke, Newton) abgelöst wurden und dadurch ihre Effektivität verloren, hat sich erstaunlicherweise in der bildenden Kunst kaum niedergeschlagen. Deckenbilder mit illusionistischem Himmel und Götterfiguren auf Wolkenthronen bleiben wirksame Überwältigungsstrategien, in der sakralen wie profanen Repräsentation.[24] Kunst hatte in dieser Vermittlung von Realpräsenz gewichtigen Einfluss. In diesem Kontext wirkte sie auch maßgeblich in der Erzeugung von Ruhm und Pracht des Herrschers, wodurch wiederum eine Vergleichbarkeit mit den Göttern wirksam werden konnte: „Großmächtigster Augustus, Held, den so Ruhm als Pracht/ Zum Wunder bey der Welt, fast Göttern ähnlich macht."[25] Derartig formuliert es auch Johann von Besser, sächsischer Hofdichter und Oberzeremonienmeister mit dem Bezug zur Stellvertreterschaft Gottes: „Die Magnifizenz sei dem Fürsten notwendig, da er der Statthalter Gottes sei, Gott aber seine Magnifizenz in seinen äußeren Werken zu erkennen gebe."[26] Es ist die Anschaulichkeit (in Kunst, Architektur, Zeremoniell und Fest) der besonderen „Qualität und Einmaligkeit des Fürsten", in dessen Herrlichkeit „sich der ‚Glanz' Gottes widerspiegelt".[27]

Der kunstfördernde Herrscher kann Macht vermitteln, zugleich aber auch das zeitgenössische Ideal der Tugend verkörpern, folgt man dem barocken Verständnis einer Veredelung von Natur durch Kunst. Ähnlich dieser Stufenfolge gilt auch die heroische Tugend als Heraushebung (und mithin Schaffung von Distanz), sie hält Grade bis hin zur Gottverähnlichung bereit und es ist die Sittlichkeit (ethische Qualität), die zur heroischen Tat befähigt. Der Hofdichter Augusts des Starken, Johann von Besser, postuliert in diesem Sinne, dass der „Monarch, der ohne seine repräsentative Aura ein sterblicher Mensch ist, […] erst durch die Kunst zum makellosen idealen Regenten verklärt"[28] wird.

---

24 Conrad Wiedemann, Himmelsbilder des Barock. Vortrag vor den Mitgliedern der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 16. Dezember 1994, in: *Jahrbuch der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*, 1994, 1995, S. 247–270. Ähnlich hat dies auch Hole Rößler für die Evidenzstrategie der Heraushebung durch Formen des Glanzes beschrieben: Licht diene als „Medium der performativen Stabilisierung von Wissen und darauf sich berufender Gesellschaftsordnung" (Hole Rößler, *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*, Wien 2012, S. 25–26.

25 Otto Friedrich von Posern, *Großmächtigster August*, in: Johann Christoph Sicul, *Das Frohlockende Leipzig Oder Solennia So bey bei Sr. Königl. Maj. in Polen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen […] Und höchst-vergnügt gefeyerten Königl. Geburths-Tage*, Leipzig 1727, S. 63, zit. nach Heldt 1997, S. 147.

26 Ohne Quellenangabe in Cornelius Gurlitt, *August der Starke. Ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock* 2, Dresden 1924, S. 211.

27 Ulrich Schütte, Das Fürstenschloß als „Pracht-Gebäude", in: Lutz Unbehaun (Hrsg.), *Die Künste und das Schloß in der Frühen Neuzeit* (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur; 1), hrsg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, München 1998, S. 15–29, hier S. 19.

28 Heldt 1997, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Reflex von Göttlichkeit des Herrschers, der auch in den Zeremoniallehren entwickelt wurde, entspricht dem herrscherlichen (Selbst)bild.[29] Der monarchische Staat des Barock behält die Heldenrolle folgerichtig tendenziell dem Herrscher vor.[30] Die mit der Heldenrolle häufig verknüpfte „*Kultisierung* der fürstlichen Herrschaft" wurde durch die Staatstheorie ebenso gestützt wie durch den kirchlichen Autoritätsverlust.[31] Durch die höfische Repräsentation sicherte sich der Herrscher die Sozialdisziplinierung seiner Untertanen und vermittelte „außermenschliche Größe und Legitimation der fürstlichen Autorität".[32] Überhöhungen durch Rollenbilder bis zur Gottgleichheit (etwa in Maskeraden, Theaterstücken, Balletten u. ä.)[33] waren „optimale strukturelle Analogie- und allegoretische Identifikationsmöglichkeiten für die absolutistischen Hofstaaten und deren Fürsten".[34] Die zeremoniellen und bildkünstlerischen Formen der Überhöhung und Distanzierung erzeugten eine „theokratische Überhöhung, die ihm eine na-

---

29 Dieses definiert Vec als „theokratische Legitimation fürstlicher Pracht und herrschaftlichen Aufwands, sakrale Apotheose des Fürsten, demonstrativer Luxus, extreme ständische Differenzierung und unmittelbarer Rückschluß aus den Attributen der Herrscherpersönlichkeit auf die Qualität der Staatsgewalt" (Vec 1998, S. 282).

30 Asch 2014, S. 199.

31 Von Kruedener 1976, S. 115. Zur sakralen Komponente der Repräsentation auch Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981 (deutsch: *Das Porträt des Königs*, Berlin 2006); Dirk Setton, Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik" des Königsportraits, in: Vera Beyer et al. (Hrsg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, S. 217–244.

32 Von Kruedener 1976, S. 115. Neben dieser auf staatlich-herrschaftliche Entwicklungen ausgerichteten Sichtweise wurde auch durch die „Struktur des Konfessionalisierungsvorgangs" (den Troßbach mit „‚Disziplinierung, Partizipation und Mobilisierung'" beschreibt) eine Disziplinierung des Untertanenverbandes zumindest in der landesfürstlichen Intention geschaffen; vgl. Werner Troßbach, Landgraf Moritz und das Problem von Mobilisierung und Partizipation in der „Zweiten Reformation", in: Menk 2000, S. 139–158, hier S. 154–155.

33 Zum Anteil des Herrschers bei Theateraufführungen urteilt Ehalt: „Der Existenzraum der Hofgesellschaft, insbesondere der der kaiserlichen Familie, wurde unmerklich in die allegorische Realität der dargestellten Handlungen übergeleitet. Dadurch wurden, wie Tintelnot feststellt, die ‚Grenzen zwischen Aktionsraum und Dekorationsbild, zwischen deklamierenden Darstellern und rezeptiven Zuschauern, zwischen Tageswelt und Illusionswelt gänzlich flüssig'" (Hubert Ch. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien; 14), München 1980, S. 152); vgl. auch Andrea Sommer-Mathis, Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673), in: *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segvnda mitad del siglo XVII*, Madrid 2004, S. 231–256, besonders S. 238-240.

34 Jörg Jochen Berns, Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons, in: Italo Michele Battafarano (Hrsg.), *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, Bern [u.a.] 1991, S. 23–81, hier S. 30.
Insbesondere das Jesuitentheater entsprach der panegyrischen Überhöhung des Habsburger Kaiserhauses und stellte dabei seit dem 17. Jahrhundert politische Motive stärker in den Vordergrund als konfessionelle – wobei die „Haustugend" der *pietas* sowohl kämpferisch als auch friedlich konturiert werden konnte, Puchalski 2000, S. 26–31.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

hezu göttliche Stellung verlieh“[35] – auch wenn die Apotheose inhaltlich eine irdische Verherrlichung bleibt. Immerhin erfährt die Amalgamierung von Herrscherverehrung und Heldenfigur im 17. Jahrhundert eine besondere Qualität. Es scheint nicht nur für den Sozialstatus zu gelten, dass er durch die Geburt determiniert ist – auch zum Helden wird man damit geboren.

Zwar ist die *imitatio heroica* bei protestantischen Fürsten weniger in Angleichung an einen Gott zu erwarten (auch wenn dieser als Assistenzfigur sehr wohl eine wichtige Funktion hat), doch stellt sich die Frage, ob im Falle der herrscherlichen Heroisierung als Gott von rein konfessionellen Determinanten ausgegangen werden kann. Immerhin lässt sich laut Disselkamp bei den Konfessionen eine Differenzierung im Umfang der Glorifizierung ausmachen.[36] Dennoch konnte die Herrscherdarstellung auch bei protestantischen Fürsten nicht auf eine ausgeprägte Repräsentation durch (heroische) Tugenden verzichten, obwohl Luther und auch die Calvinisten aufgrund ihrer Überzeugung von der Gnadengewissheit die Notwendigkeit eines Habitus ablehnten.[37]

5.1. Apotheose: Der Herrscher als Held im Kreise der Götter

In der Apotheose des Herrschers zeigt sich der ‚Einfluss himmlischer Mächte', der jedoch im mythologischen Porträt und Historienbild ebenso virulent sein kann. Der Held kann in diesem Kontext sowohl in seiner irdischen Person als auch in Angleichung an einen Gott auftreten. In jedem Falle bewegt sich die profane Divinisierung strukturell im Modus der Heraushebung und ist somit dem Prozess der Heroisierung und den mit ihm verbundenen Bedeutungszuschreibungen eng verwandt. Dabei kann sowohl auf die charakterlichen menschlichen Eigenschaften als auch davon abstrahiert auf das Amt oder eine Haltung rekurriert werden. Neben der Darstellungsform des Herrschers und der Einbindung in die Figurenkomposition ist die Art und Weise der Heraushebung aufschlussreich. Die Quelle des Glanzes und die Prozesse der Spiegelung (göttlich – geborgt – individuell) oder die Inszenierung von Distanz und Nähe von Bildfiguren unterschiedlicher Valenz können dabei Rezeptionsangebote vermitteln.

Dieser Rezeptionsästhetik besonders angemessen war die Bildgattung der Deckenmalerei, die eine absolutistische sakral aufgeladene Repräsentation sowie den politischen Triumphgedanken durch den Modus ihrer Darstellung besonders gut

---

35 Von Kruedener 1976, S. 115. Bereits Sueton beschreibt Feste, bei denen die Gäste als Götter und Göttinnen verkleidet auftraten und Augustus als Apoll erschien (Augustus LXX); Deuchler 1983, S. 142.

36 Disselkamp 2002, S. 222; vgl. dazu auch Andreas Kraus, *Das katholische Herrscherbild im Reich dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinands II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern*, Aschendorff 1991.

37 Bautz 1999, S. 104–105, S. 139–150.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

bildlich umzusetzen vermochte: Reales und Fiktives, verschiedene Zeit- und Raumebenen konnten miteinander kombiniert werden.[38] Ebenso ließen sich Bildfiguren miteinander kombinieren, um Allegorien mit mythologischen, historischen oder politischen Themen zu ‚allegieren', das heißt mit einem Begriff oder Ereignis zu verknüpfen – ein Verfahren, das die Poesie aus der Dramaturgie des Jesuitentheaters übernahm und schließlich auch für die bildenden Künste durch die Kunstliteratur verbindlich wurde.[39] Hinzu kommt das Verfahren der Allusion auf den Auftraggeber, der nicht unbedingt selbst vergöttlicht auftrat, aber doch im Kreise der Götter seinen Platz einnahm.

Die Apotheose als gesteigerte Form der Erhebung und Glorifizierung galt in der Frühen Neuzeit nicht als Kult, sondern wurde rhetorisch eingesetzt. Götter galten als Metapher für ewigen Ruhm und den Anspruch auf Ewigkeit. Diesen Ewigkeitswert garantierte zudem die Kunst, weil sie die Vergöttlichung darstellt: Obwohl der Dargestellte in der Form als Gott den Anspruch auf Ewigkeit aus sich heraus erhebt, ermöglicht erst die Kunst, diesen Anspruch sichtbar zu machen. Die Apotheose in der Kunst ist eine „Synthese, in der das Resultat des Wirkens auf den Herrscher selbst bezogen wird".[40] Da sie nicht sakral aufgeladen sein muss, sondern vielmehr mit sakralen Mustern parallelisiert wird, ist die bildliche Apotheose des Herrschers, so Frank Büttner, „eine bildliche Metapher, die in ihrer Bedeutung anderen Formen der neuzeitlichen Fürstenapotheose, wie der Darstellung auf einer Wolkenbank oder der Identifizierung mit einem antiken Gott, entspricht".[41] Da sie zudem dem lebenden Fürsten zuteil wird, ist mit der Bildform der Apotheose nicht die metaphysische Erhebung gemeint, ihre transzendentale Aussage vermittelt vielmehr die bildliche Metapher.[42]

---

38 Dazu Günter Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hrsg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg/Wien 1994, S. 197–296, besonders S. 197.

39 Vgl. Johann Wilhelm Baur, *Iconographia*, Augsburg 1670; Paul Decker, *Fürstlicher Baumeister Oder Architectura Civilis: Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste, mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten, Grotten, Orangerien, und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen, und nach heutiger Art auszuzieren; Zusamt den Grund-Rissen und Durchschnitten*, Augsburg 1711; *Des berühmten Italiänischen Ritters, Caesaris Ripae, allerley Künsten, und Wissenschafften, dienlicher Sinnbildern, und Gedancken .../ dermahliger Autor, und Verleger, Joh: Georg Hertel*, Augspurg 1750–1760; Brucher 1994, S. 202.

40 Büttner 1972, S. 60.

41 Ders., Die Sonne Frankens. Ikonographie des Freskos im Treppenhaus der Würzburger Residenz, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* XXX, 1979, S. 159–186, hier S. 165.

42 Mit diesem Modus wird ein Sinnwechsel vollzogen, eine „Zuordnung von Verschiedenem zueinander, […] Überbrückung von räumlicher Distanz durch Ähnlichkeit von Form, Farbe, usw." (Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt [5]2001, S. 150); Rimmele weist darauf hin, dass man mit einer Verwendung der Metapher im Sinne einer Darstellungsstrategie und deren hermeneutischer Korrelate gezwungen ist, „den kognitiven Kern der Metapher im Sinne einer erhellenden Verschmelzung, Übertragung, eines Vergleichs zweier semantischer Felder etc., preiszugeben" (Rimmele 2011, S. 22).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Während die beigegebenen Attribute als zeichenhafte Symbole stärker auf Eindeutigkeit zielen, liegt in der *imitatio heroica*, insbesondere in der Überblendung der herrscherlichen Bildfigur (das heißt seines Körpers) mit Götterfiguren, eine Suggestion von Ähnlichkeit.[43] Mit der so verstandenen bildlichen Metapher kann insofern eine zentrale Verfahrensweise der Heroisierung begrifflich-analytisch bestimmt werden. Denn die Ineinssetzung von Gott und Herrscher im Bild verzichtet ebenso wie die sprachliche Metapher auf die Anzeige der Analogie und damit auch die „ursprüngliche Unterscheidung von Quell- und Zielbereich".[44] Durch diese Verschleierung der Übertragungsleistung wird die Frage nach der Angemessenheit stärker in den Hintergrund gedrängt als beim Vergleich.[45] Als „Weisen der Welterzeugung" stabilisieren Metaphern zudem Aussagen, Machtverhältnisse und Begriffe, indem sie diese „in einen ‚neu gestifteten Zusammenhang einbinden und vorgreifend den Weg der Argumente abstecken'".[46]

5.2. Die Wiener Hofbibliothek: Der Held im sakral-profanen Raum zwischen Herkules und Apoll

Wie bereits an den bisher behandelten exemplarischen Herrschergestalten deutlich wurde, lassen sich für den Typus des ‚Kunsthelden' einige konstante, aber flexibel einsetzbare Codes von bestimmten Heldenfiguren nachweisen. Apoll und Herkules nehmen hier den ersten Rang ein, da sie insbesondere für den Diskurs von *Arte et Marte* traditionsreiche und legitimierte Vorbildfiguren für den idealen Herrscher sind.[47] Diese Rekurrenz präfigurierter Idealtypen garantiert nicht nur eine Wiedererkennbarkeit und damit Kommunizierbarkeit eines gewünschten Helden- bzw. Herrscherbildes. Sie ist zugleich der Gradmesser für die Glaubwürdigkeit eines bestimmten Heroismus, denn der Glanz des Helden kann auch in der Wiederholung und Verflachung der Semantik schwinden und sein Potential der Aufmerksamkeitserzeugung verlieren. Wie diese Figuren jeweils spezifisch zur Herrscherrepräsentation eingesetzt werden können, soll im Folgenden anhand von drei einschlägigen Protagonisten betrachtet werden: neben den beiden Kaisern Leopold I. und Karl VI. soll auch ein sozialhierarchisch niederer Fürst als mögliche Rezeptionsfi-

43 Ebd., S. 5–6.
44 Hemmer 2015, S. 5, S. 8.
45 Ebd., S. 5.
46 Ebd., S. 6 mit Verweis auf Ralf Konersmann, *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 15 und Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1990.
47 Für die Paarung von Mars und Apoll, insbesondere in der Ikonographie Augusts III. und Friedrichs II., siehe Renate Reschke, Götter in Friedens- und Kriegszeiten. Apollo und Mars im Umfeld des Siebenjährigen Krieges. Zum höfisch-klassizistischen Bildprogramm der Künste in Preussen und Sachsen, in: Susanne Hahn (Hrsg.), *Wissenschaft und Kunst im Zeichen von Krieg und Frieden*, Protokollband/3. Hubertusburger Friedensgespräche Schloss Hubertusburg 17.09.–19.09.2010, Wermsdorf 2011, S. 108–134.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gur untersucht werden, um auch Imitations- wie Grenzphänomene heroischer Personalfigurationen erkennbar werden zu lassen.

Die herrscherliche Inszenierung und Glorifizierung Leopolds I., die sich vorherrschend in der Interdependenz von Tugend und militärischem Sieger manifestiert, ist in der Forschung besonders durch die Arbeiten von Goloubeva, Pons, Telesko und Polleroß intensiv behandelt worden. Sowohl die mit der Repräsentation einhergehenden politischen Absichten als auch die Medienvielfalt, die dabei zum Einsatz kommt, wurden gewinnbringend aufgearbeitet. Auf diesen Studien aufbauend, kann die Topik und Bedeutung des ‚Kunsthelden' im Kontext der leopoldinischen Herrscherdarstellung genauer analysiert werden. Angesichts der Entwicklung an den europäischen Höfen befand sich Leopold um 1700 in einer Situation, in der „der kaiserliche Hof auf die repräsentative Aufrüstung innerhalb und außerhalb des Reiches"[48] antworten musste – die Auseinandersetzung mit Preußen (deren Königswürde er 1700 anerkennen musste) und Frankreich (im Holländischen Krieg 1672–1679) fiel dabei besonders ins Gewicht. Andererseits war mit dem Frieden von Karlowitz 1699 und der endgültigen Niederlage der Türken für Österreich ein ‚Heldenzeitalter' angebrochen, das in den Deckengemälden der kaiserlichen Bauten und in den Adelspalais ihren künstlerischen Ausdruck fand. Zudem bewirkte der Austausch von Künstlern, die ebenso am Wiener Hof wie in der Pfalz, Brandenburg, Sachsen oder Wolfenbüttel tätig waren, die Schaffung von „Ansätze[n] eines Reichsstils",[49] der das Ausstrahlen kaiserlicher Projekte durch stilistische Rückbezüge an anderen Höfen beförderte.

Eine besonders umfassende und deutlich akzentuierte Repräsentationspolitik betrieb Karl VI. durch die Ausstattung der 1723 bis 1726 errichteten Hofbibliothek. Hier wird der Herrscher in dem zwischen 1726 und 1730 geschaffenen Freskenzyklus von Daniel Gran als Herkules musagetes inszeniert, der Bibliotheksraum in Analogie zu einem Kirchenschiff in einen Kriegsflügel (Minerva) und einen Friedensflügel (Apoll) gegliedert.[50] In beiden für die Repräsentation gleichwertigen Raumteilen wird in den zur Kuppel hin ausgerichteten Lünetten jeweils das

---

48 Friedrich Polleroß, Kaiser und Fürsten – Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, in: Jochen Luckhardt (Hrsg.): *„... einer der größten Monarchen Europas"?! Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich*, Petersberg 2014, S. 24–67, hier S. 53.

49 Ebd., S. 56.

50 Knab 1977, S. 50–73. Zur Ikonographie der Fresken in den beiden Flügeln siehe Matsche 1992, S. 218–223. Ausführlich zum Aspekt *Armis et Litteris* bzw. *ex utroque Caesar* in der Hofbibliothek Matsche 1992, S. 208–217; Brucher 1994, S. 228–232.
Der Friedensflügel umfasst die Lünettenfresken *Aurora Musis benigna* bzw. *Aurora mit dem Sonnenwagen* und des *Parnass* sowie das Gewölbefresko der *Allegorie des Studiums der himmlischen Dinge*, ergänzt durch Goldgrisaillen mit Darstellungen der Tages- und Jahreszeiten; der Kriegsflügel setzt dem die Lünettenfresken *Die Drachenzahnsaat des Cadmus* und *Die Schmiede des Vulcan* gegenüber sowie die *Allegorie auf das Studium der irdischen (kriegswissenschaftlichen) Dinge* mit den ihnen zugewiesenen Jahreszeiten und vier Elementen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 28: Daniel Gran, *Verherrlichung Kaiser Karls VI.*, Kuppelfresko, 1726-1730, Wien, Hofbibliothek.

Porträt des Herrschers geschaffen. Mit der Gloriole, in der Karl im Kuppelfresko erscheint, knüpft Gran ebenfalls an sakrale Muster an.[51]

Im Zentrum der Deckenmalerei (Abb. 28) unterhalb der „Göttin des immerwährenden Ruhms" (so die Bezeichnung in dem von Conrad Adolph von Albrecht verfassten Programm, dem sogenannten *Codex Albrecht*)[52] halten Herkules und Apoll (beides Söhne Jupiters!) ein Medaillon mit dem Profilbildnis Karls VI., „das

[51] „Seine Person wird nicht etwa profaniert zwischen die Allegorien gesetzt, sondern wird durch Allegorese gleichsam distanziert; sie wird verklärt und in ihrer Bedeutung noch erklärt." (Tintelnot 1951, S. 283). Walther Buchowiecki sieht hierin eine Apotheose, „weil der Kaiser hier als Förderer der Künste und Wissenschaften gefeiert wird" (Walther Buchowiecki, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach* (Beiträge zur Geschichte des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek), Wien 1957, S. 55).

[52] Cod. 7853, Wien, ÖNB. Das Programm des Hofgelehrten Conrad Adolph von Albrecht wurde von Walther Buchowiecki 1957 veröffentlicht und kommentiert (s. Anm. 456), das Programm des Codex Albrecht ebd. S. 92–112. Gran ist in einigen Details von dieser Vorlage abgewichen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Haupt mit Lorbeeren gekrönet/ der Leib aber mit einem paludamento angethan“[53], und verkörpern die beiden Qualitäten des Kaisers zu Kriegs- wie Friedenszeiten, sie personifizieren seine kriegerischen wie musischen Tugenden. Das Grundmotiv *Arte et Marte* wird durch die Keule des Herkules und die Leier des Apoll als Attribute im Sinne des *ex utroque Caesar* versinnbildlicht[54] – eine Charakterisierung des Kaisers wie sie schon 1712 in Heraeus' *Entwurff einer Historischen Architektur* in seiner Rolle als Auftraggeber für Kriegs- und Zivilarchitektur gefeiert wurde: Es habe „Karl VI. in gleicher Weise die ‚Friedens= und Kriegs=Kuenste / durch seine Großmuth und Klugheit bestaendig vereiniget'“.[55] So wie Herkules zur „Unterstützung des Kayl: Antlitzes erwählet worden“ funktioniert auch Apoll im Sinne eines qualitativen Vergleichs durch „die gleichförmigkeit unsers gelehrtesten Kayl: Oberhaubts, und des von vielfältigen Künsten gepriesenen Phoebi“,[56] der von Albrecht später selbst als „Kayl: Helden“[57] angesprochen wird.[58] Auch eine konkrete Sinngebung in der Bedeutung von *Arte et Marte* für den Bibliotheksbau ist Herkules als heroischer Identifikationsfigur unterlegt: Indem er die dreiköpfige Hydra und den gefesselten Cerberus überwindet, verweist er mit diesem Motiv auf die dreifachen Kriege, „nach deren glücklichen Endigung man die Erbauung der Bibliothec angefangen“[59].

Das *ex utroque Caesar*-Motiv wird in der Widmung damit reklamiert, dass „die Bücher seyen einem Helden nicht unanständiger (= unangemessener) als Waffen, und das wahre Lob eines rechten Caesar seye nicht anders, als durch beydes zu erlangen“, womit auf die Rettung der Bibliothek von Alexandria durch Caesar angespielt wird.[60] Die Kombination beider ‚Künste' wird im Albrechtscodex dadurch

---

53 *Codex Albrecht*, zit. nach Knab 1977, S. 65.

54 Albrecht münzt den Einsatz der Keule gegen den Cerberus auf die Kriege gegen Spanien, Frankreich und die Türken und ergänzt das Bild durch die Säulen des Herkules, vgl. *Codex Albrecht*, fol. 28r, die Interpretation der Rahmung des Kaisers durch die Götter als „Arte et Marte ex utroque Cæsarem“ auf fol. 29r.

55 *Codex Albrecht*, zit. nach Polleroß 2000, S. 116.

56 *Codex Albrecht*, fol. 28v, soweit nicht anders angegeben zit. nach Buchowiecki 1957, hier S. 93–94.

57 *Codex Albrecht*, fol. 29r.

58 Buchowiecki weist auf die Blickachsen der Kuppeldarstellung hin, die Herkules zum zentralen Motiv für den eintretenden Betrachter determinieren: „durch das von der Burg her in den Saal führende Portal den Raum betretend, wird die Gestalt des Hercules erstmals in ihrer zentralen Lage sichtbar, wenn man auf der weißen Marmorscheibe der Pavimentrosette des Intercolumniums, also zwischen den ‚Säulen des Hercules' stehend, in die Kuppel blickt“ (Buchowiecki 1957, S. 113).

59 *Codex Albrecht*, zit. nach Knab 1977, S. 65.

60 Matsche 1992, S. 215. Die Repräsentationswirkung sowie Würde und Glanz sichtbar markierende Bibliothek, ihre inhaltliche wie räumliche Disposition und ihr Nutzen für das Gemeinwohl rückt sie mit der Kunstsammlung in das Gesamtphänomen kultureller Herrschaftssicherung; vgl. zu den diversen Parallelen von Bibliothek, Galerie und Kunstsammlung Regina Becker, *Enzyklopädische Gedächtniswelten. Bibliotheksmodelle in der Architekturtheorie des Barock*, Diss. Univ. Hamburg 2003, http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2012/5761/pdf/Dissertation.pdf, 31.10.2016.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

begründet, dass auch schon die Griechen und Römer „davor hielten, daß Königreiche durch Künsten eben so, wie durch Tapfferkeit erhalten werden“ und deshalb die antiken Herrscher als „starckmüthigen Herculem zugleich Musagetam“ genannt wurden.[61] Hierin wird die starke Bedeutung der Künste nicht nur für die Herrscherpanegyrik, sondern ebenso für das Staatsverständnis deutlich. Die Wissenschaften, die von den Gelehrten hinter der Scheinbalustrade vorgeführt werden,[62] lassen sich ebenfalls nach Krieg und Frieden gliedern (die Wissenschaft der Altertümer und Münzen, Mathematik, Bergwerkskunst, Theologie, Jurisprudenz und Medizin, Philosophie, Schiffsbaukunst, Astrologie, Feldmesskunst, Geographie, Artillerie).

Das Motiv der Aufrichtung der Künste und die Vertreibung der Laster durch Minerva sowie die Bedeutung der Bibliothek als Hort der Wissenschaften und damit der guten Sitten werden von Albrecht ebenfalls betont. So führt er in seinem Kuppelprogramm Klugheit in der Kriegsführung, Bücher, Magnifizenz, Freigebigkeit und Milde durch Personifikationen und Attribute im Abschnitt nach der *Glory des Haabspurgischen Hauses* an.[63] Dass sich die Glorifizierung auf dem Parnass vollzieht, Karl VI. somit in die Wohnstätte Apolls und der Musen aufgenommen ist, sogar ihren Platz einnimmt, gibt Albrecht ebenfalls an, nicht ohne den Musenberg mit Deutschland und Wien zu verknüpfen: So ist es der Genius der Stadt Wien,

> der die Lyram Apollinis pro nostro ævo: das ist die dem Kayser eigends zukommende, mithin von zweyen gegen einander geflochtenen C ƆC geformte mit der Römischen Kayserlichen Crone Besetzte Leyren darweiset/ sonst aber dem Apollo zugeeignete Leyer mit sechs Saiten dar/ über welche die Kaiserliche Krone gesetzet ist.[64]

Nochmals wiederholt wird dieser metaphorische Verweis auf die Tugenden des Herrschers durch die Quadriga der Minerva über dem Mittelrisalit am Außenbau der Bibliothek (Abb. 29). Auch hier vertreibt Minerva Neid und Unwissenheit, dabei begleitet durch Herkules und Tellus. Wie eng beide Darstellungsformen aufeinander bezogen waren, zeigt der Querschnitt durch den Prunksaal der Hofbibliothek, den Salomon Kleiner und Jeremias Jacob Sedelmayr 1737 schufen. Er ist Teil des angekündigten mehrbändigen Stichwerks mit Ansichten der kaiserlichen Hofbibliothek (*Dilucida Repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae*

---

61 Matsche 1992, S. 208.

62 Damit übernimmt Gran ein Motiv, das Charles LeBrun in der Gesandtentreppe von Versailles eingeführt hatte. Auch Rubens hat Gran beeinflusst, der einige Stiche des Flamen besaß, darunter die Galerie de Luxembourg, vgl. Knab 1977, S. 149. Die gelehrte Gemeinschaft der Scheinarchitektur bezieht Albrecht selbst im Sinne eines immerwährenden Kolloquiums zwar explizit auf das „zu Athen erbaute[] Athenæi, oder Hohen Schule“ (*Codex Albrecht*, fol. 33v), doch muss damit nicht zwingend die *Schule von Athen* gemeint sein wie Brucher angibt (Brucher 1994, S. 229).

63 Vgl. Telesko 2010, S. 146 und *Codex Albrecht*, fol. 9.

64 *Codex Albrecht*, fol. 30r. Es handelt sich um zwei gegenständig ligierte C-Bögen, aus denen Karls VI. Spiegelmonogramm gebildet wird.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 29: Lorenzo Mattielli, *Pallas Athene mit der Quadriga über den Neid und die Unwissenheit*, Mittelrisalit, Skulptur, 1726, Wien, Hofbibliothek.

Caesareae), das jedoch nicht fertig gestellt wurde und nur mit dem ersten Band erschien (Abb. 30).[65]

Das Medaillon des Kaisers im Kuppelfresko wird im Albrechtscodex beschrieben mit Rückgriff auf antike Traditionen:

> Vor Alters wurden die Ceræ et Effigies Cæsarum ac Heroum zu öffentlicher BeEhrung ausgesezet; gleicher gestalten ist hier das Kayserliche Bildnuß in Gold auf Römische Arth mit Lorber=Cränz becrönet, mit Harnisch und Kayl: Paludamentô umbgebener vorgestellet, die Umbschrifft des Oval lautet Carolo: Aug: Scientiarum Restitutori indulgentissimo.[66]

Der Obelisk, den die Personifikation des immerwährenden Ruhmes in dem vom goldenen Licht durchfluteten Zentrum in Händen hält, impliziert auch einen weiteren mythologischen Hinweis: Als Symbol für Sonnenstrahl oder -kraft steht er in enger Verbindung zu Apoll und Herkules, der nach Macrobius „von der Sonne wesenhaft nicht verschieden" sei.[67] Die Errichtung dieses Ortes wird zudem nach Telesko allegorisch „mit dem Sonnenaufgang (Aurora und Apoll)

---

65 Wien, ÖNB, Cod. Min. 71; Peter Prange, *Meisterwerke der Architekturvedute. Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Salzburger Barockmuseum 19.07.–27.08.2000 / Architekturmuseum Schwaben, Augsburg 07.09.–22.10.2000 / Österreichische Nationalbibliothek, Wien 19.01.–28.02.2001, Salzburg 2000, S. 164–167, Kat.-Nr. 26.

66 *Codex Albrecht*, fol. 28v.

67 Telesko 2010, S. 141.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

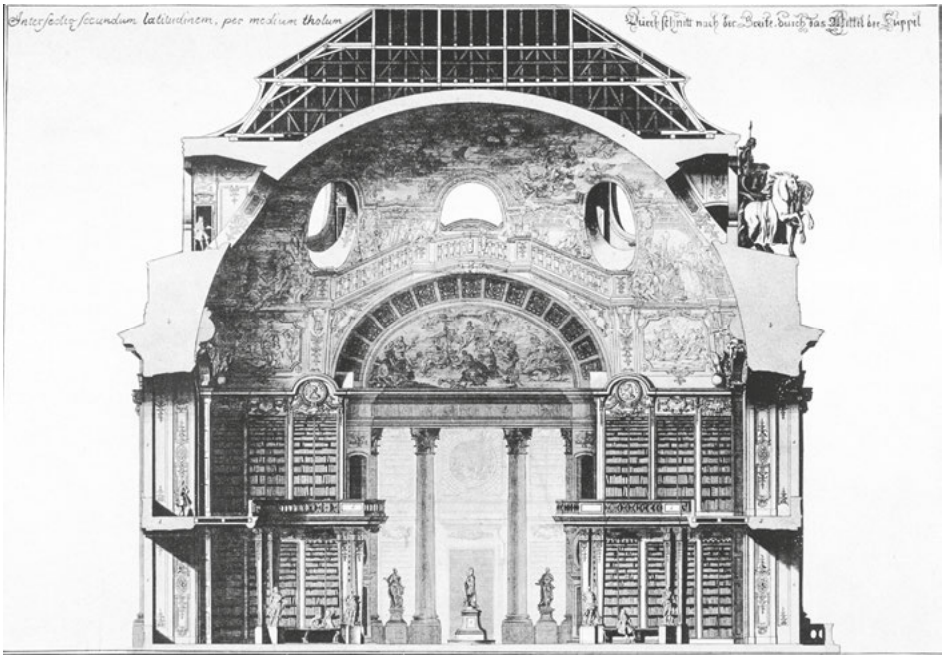

Abb. 30: Salomon Kleiner/ Jeremias Jacob Sedelmayr, Querschnitt des Prunksaals der Hofbibliothek, Kupferstich, 1737 (Teil der von Joseph Emanuel Fischer von Erlach geplanten *Dilucida Repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesareae*), Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

parallelisiert und die ‚hellglanzenden Freygebigkeits-Strahlen'[68] der Sonne direkt auf das Mäzenatentum Karls VI. bezogen".[69] Das figurengroße Medaillon nimmt entsprechend mit seiner goldenen Färbung vor dem Hintergrund des gold leuchtenden Himmels eine Mittlerposition ein und verbindet die sakrale Sphäre mit Wolkenkaskade mit der weltlichen Balustrade. Die Strahlen seines Ruhmes – gleichsam die Materialisierung seiner übermenschlichen Tugenden – erreichen durch die kaiserliche Repräsentation den Hort des Wissens und seiner Vertreter. Auch wenn die Färbung des Himmels und die mythologischen Verweise einen Sonnenaufgang suggerieren, dienen die symbolischen Memorialattribute wie Obelisk und Medaillon der dauerhaften, das heißt in der Person Karls gesicherten Protektion der Wissenschaften.

Das Kuppelfresko mit der Apotheose Karls VI. liegt zudem zwischen den Flügelbauten Krieg und Frieden[70] und stellt sich durch die Statuen unterhalb des Freskos in eine Traditionslinie zu dessen Vorfahren – sowohl in dynastischer wie

68 *Codex Albrecht*, fol. 38v.
69 Telesko 2010, S. 146.
70 Dazu Franz Matsche, Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, in: Carsten-Peter Warnke (Hrsg.), *Ikonographie der Bibliotheken* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens; 17), Wiesbaden 1992, S. 199–233, besonders S. 218–223.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

auch in mäzenatischer Hinsicht, denn die 16 Marmorstatuen der Habsburger der österreichischen und spanischen Linie wurden bereits von Leopold I. in Auftrag gegeben. Acht der Statuen sind paarig in den Tonnenkompartimenten vor den Interkolumnien zwischen den Riesensäulen und den Wandpilastern auf Sockeln herausgehoben, weitere acht im Kuppelrund aufgestellt.[71] Sie bilden somit gleichsam Trabanten um den zentralen Fixstern Karl VI., der als einziger in antikischem Feldherrngewand dargestellt ist. Die Bibliothek ist somit „sowohl Tempel der Weisheit als auch Ahnensaal",[72] welchen auch die Darstellungen Maximilians I. und Matthias Corvinus' in Medaillonbildnissen im Kuppelfresko aufrufen. Die Galerie um das Deckenbild mit antik und zeitgenössisch gewandeten Figuren umfasst Tugendpersonifikationen, die auf Kunst und Wissenschaften verweisen.[73] Zum Ahnensaal tritt somit auch die Bedeutung als „Kultraum des ‚Hercules Musarum'".[74] Karls Identifikation mit Herkules – eine Identifikation, die seit Maximilian I. von den Habsburgern eingesetzt wurde – ist von der Antike abgeleitet. Doch erst bei Karl VI. wird Herkules in der Rolle als Musagetes bedeutsam und kann somit auch mit der Bezugnahme zu Apoll verbunden werden.[75] Zugleich bildet Karls Regierungszeit den Höhepunkt der Herkulesverehrung, da die Ikonographie mit dem Verlust des (spanischen) Weltreichs durch den spanischen Erbfolgekrieg nicht weitergeführt wird.[76]

Malereien in der Längsachse der Kuppel unter den Stirnfenstern alludieren ebenfalls mit antiker Referenz die kaiserliche Pflege der Wissenschaften und zielen auf das Gesamtprogramm der Dualität von Schwert und Feder, Lorbeer- und Olivenkranz, Waffen und Verstand.[77] In ähnlicher Diktion lobt auch Anton Höller

---

71 Sieben der Kaiser- und Königsstatuen wurden 1829 nach Laxenburg abgetreten, um die Genealogie im dortigen Habsburgersaal zu vervollständigen. Die im Gegenzug angefertigten Ersatzstatuen unterscheiden sich unter anderem durch fehlende Beschriftungen auf der Bodenplatte; vgl. Buchowiecki 1957, S. 46–47.

72 Thomas Karl, in: Karl Gutkas (Hrsg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Ausst.-Kat. Marchfeldschlösser Schloßhof und Niederweiden, 22.04.–26.10.1986, Köln [u.a.] 1986, S. 164, Kat.-Nr. 6.10.d.

73 Werner Telesko, Die Deckenmalerei im „Prunksaal" der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum *Albrechtscodex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI., in: *ars* 43.2, 2010, S. 137–153, besonders S. 139. Zur Hofbibliothek, dem Bau, der Ausstattung und ihrer ikonographischen Deutung unter Berücksichtigung des Albrechtscodex vgl. auch Buchowiecki 1957.

74 Telesko 2010, S. 142 nach Buchowiecki 1957, S. 89.

75 Die Bedeutung der Wissenschaften, der Literatur und Geschichte mag auch durch die Herkulesstatuen am Hauptportal intendiert sein: Die linke Figur hat ihre Keule geschultert – ist beim Eintreten also noch für die Taten bereit –, während die rechte Herkulesfigur die Keule abstellt und somit anzeigt, nach ausgeführten (geistigen) Taten auszuruhen (Matsche 2011, S. 77). Die Bedeutung des Herkules musarum wird somit an der Fassade bereits alludiert und verweist auf das Innere der Bibliothek.

76 Vgl. dazu den Aufsatz von Guido Bruck, Habsburger als ‚Herculier', in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* L, 1953, S. 191–198.

77 Vgl. *Codex Albrecht*, fol. 37v.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

in seinen *Aedificia docta* (Bd. 2 der *Augusta Carolina Virtutis Monumenta*) Wien als neuen Musensitz und verweist damit auf die Idee der „Translatio artium", „die die ‚Translatio imperii' begleitet und ergänzt" – indem sich der Herrscher als Princeps philosophus und damit als Friedensfürst erweist.[78]

Obwohl die kriegerischen Leistungen im Heldenbild Karls als Apoll und Herkules musagetes nicht ausgeblendet werden und die Kuppel zwischen Kriegs- und Friedensflügel eingespannt ist, endet Albrecht in seinem Programm mit dem Triumphgedanken des Friedens und der Wissenschaften über Trägheit, Unwissenheit und „Mißverstand":

> Zur linken Seite der Historie erscheinet die Göttin des Friedens/ welche durch Darreichung eines Oliven-Zweigs sich mit der Pallas oder Minerva vereiniget/ weil zur Aufnahme der aus Büchern zu erlangenden Gelehrsamkeit der Friede nicht wenig beyträgt. […, ein Genius] zerbricht den wieder die Christen hart gespannten Türkischen Bogen; der andere aber verbrennet die übrigen Kriegs-Rüstungen mit der eroberten Fackel. Dadurch wird angezeiget/ daß der Fleiß der Studirenden durch Kriegs-Unruhen nicht weiter soll gestöret werden.[79]

Im Lünettenfresko des Friedensflügels wird diese mit mythologischen Referenzen aufgebaute (und ikonographisch an Cesare Ripa angelehnte)[80] *imitatio heroica* fortgeführt. Es erscheint der Sonnenwagen mit Sonnenscheibe als dem Symbol für Phoebus

> gleichsam damit anzudeuten, daß durch Erhöhung dieser herrlichen Bücher Gehalts [= Gehäuses] denen sambtlichen Wissenschaffts=Übungen, ein gantz neue Sonne, vermög deren hellglänzenden Freygebigkeits=Strahlen des Allerdurchleuchtigsten Kayserlichen Apollinis Emissoris /: wie die alten selben pflegten zu Benambsen :/ entstanden seye.[81]

Leier, Eichenlaub und Palmzweig verweisen attributiv auf Karl als Pater Patriae, Vater der Musen, Friedensbringer und Sieger. Kriegs- und Friedensflügel nehmen mit ihren Malereien die Polarität von *Arte et Marte* und *Armis et Litteris* auf, wobei es immer einen Bezug zur Verherrlichung des kaiserlichen Mäzenatentums gibt:

> damit die Höchst ruhmwürdige Hochachtung gegen Wissenschafften, und dero fleissigen Folgeren unsers Allerglorreichesten Weißesten Regenten mit allgemeiner unsterblicher Erkandtnuß denen frischen farben zu beständiger Bewunderung eingeschmolzen werde.[82]

Die Bedeutung von *Arte et Marte* wird von Conrad Adolph von Albrecht wie folgt formuliert:

> damit diser Königs-Vogl darthue, daß Er seinen Arte et Marte ex utroque Cæsarem unterstützend Bediene, führet Er in einer Klauen den Donner-Keule, in der andern den Caduceum Mercurij.[83]

---

78 Matsche 1992, S. 203–207 mit weiteren ikonographischen Hinweisen.
79 *Codex Albrecht*, zit. nach Knab 1977, S. 68.
80 Telesko 2010, S. 139–141.
81 *Codex Albrecht*, fol. 38v.
82 Ebd., fol. 28r.
83 Ebd., fol. 29r.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selbst Mars ist gezähmt, der

> mit einem mit Feder=Busch Besteckten Helm sein Haubt gegen das Kayl: Bildnuß wendet, im Harnisch umb dem Leibe, und abhangenden Tyger=Haut angethan, auf den Commando=Staab, ingleichen auf den dem grossen Alexandro Macedoni vormahls zugeeigneten Clypeo Jovis Amonis sich zu Ruhe Bequemet, gleichsam erweisend, daß er gegen des Kaysers Beständigkeit, weder vermög seiner in dem Harnisch verborgenen Außrüstung, noch anderen durch die Tyger=Haut erklärte schlauhe unternehmungen etwas auszurichten fähig.[84]

Auf Karls auf diese Weise charakterisierte Regierung verweisen zudem im Kuppelfresko die drei Äpfel der Hesperiden („Die Glückseligkeit der Wohlbesorgten Regierung"[85]) und das Staatsruder in der Hand der Personifikation der „Glückseligkeit der Wohlbesorgten Regierung"[86] als Ergänzung der Herkules-Apollo-Gruppe.

Auch der dynastische Bezug zum Hause Habsburg wird von Albrecht konzeptualisiert, ebenso die Beziehung der Nachahmung oder des Ansporns, die die Künste zum Kunst fördernden Herrscher einnehmen: Albrecht parallelisiert allegorisch die Belohnungen und Tugenden der Freigebigkeit und Milde mit den Erfindungen der Künste.[87] Das Verhältnis zu den deutschen Reichsfürsten wird hingegen hierarchisch bestimmt: Nicht einzeln bildlich, sondern nur vertreten durch Wappen auf dem Schild der Personifikation von Deutschland, bejubelt diese den Kaiser als „Præsidem Parnassi".[88]

Die Bedeutung der Malerei als dem Medium der Vermittlung dieses Herkules musarum-Images wird von Albrecht ebenfalls reflektiert: Dessen Vorbildlichkeit wird in der Förderung und Betreibung der Künste und Wissenschaften bei den Untertanen zur Nachahmung verstärkt, „wan man in der Mahlerey die Kayl: Prächtigkeit […] sitzen sehet"[89]. Die Inszenierung von Karl als Herkules musagetes, der siegreich über Krieg und Frieden wacht und die Künste zum Blühen bringt,[90] hat somit eine symbolhafte Präsenz. Dieses Phänomen des Ausstrahlens beschreibt auch der Albrechtscodex bezüglich des Lünettenfreskos, das der Eingangstür gegenüberliegt: Dieser Zirkelbogen

> ist der denen Musen und Künsten wohl anständiger Auroræ schimrender, und mit weissen Pferden gezogener Triumph=Wagen aufgeführet, gleichsam darmit anzudeuten, daß durch Erhöbung [sic!] dises herrlichen Bücher=Gehalts denen sambtlichen Wissen-

---

84 Ebd., fol. 31r.

85 Ebd., fol. 29r. Die weiteren Personifikationen erläutert Albrecht als Glorie des Hauses Habsburg, Prächtigkeit, Freigebigkeit, Österreichische Mildigkeit, Executio, Sinnreiche Erfindung, Stadt Wien, Beständigkeit.

86 Ebd., fol. 29r.

87 Vgl. ebd., fol. 30r.

88 Ebd., fol. 30v.

89 Ebd., fol. 29v.

90 Albrecht verknüpft die Friedensgöttin mit Minerva, um die Beziehung zwischen Frieden und Künsten zu betonen, „die sonsten zu Kriegs=Zeiten in etwas darnider ligen, oder wenigst gehemmet seynd" (Ebd., fol. 32v).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 31: Wilhelm Carl Heraeus, Medaille zur Eröffnung der kaiserlichen Münz- und Antiquitätensammlung, Kupferstich, 1717, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett.

> schaffts=Übungen, ein gantz neue Sonne, vermög deren hellglanzenden Freygebigkeits=Strahlen des Allerdurchleuchtigsten Kayserlichen Apollinis Emissoris/: wie die alte Selben pflegeten zu Benambsen:/ entstanden seye.[91]

Die Verbindung von Karl als Herkules musagetes oder Apoll zu den Künsten wird auch von Johann Basilius Küchelbecker gezogen, der den Kaiser „als einen Vater der Musen, und Erhalter der freyen Künste"[92] lobt und dies mit der Errichtung der Hofbibliothek begründet.[93]

Das Herkules-Motiv setzte Karl nicht nur in der Hofbibliothek ein. Eine Medaille zur Eröffnung der kaiserlichen Münz- und Antiquitätensammlung 1717 ziert ebenfalls eine Herkulesdarstellung, „der nach der Typik römischer Virtus-Darstellungen auf einem Muskelpanzer sitzt, mit einer Lyra", die Keule weggelegt (Abb. 31). Deutlich wird hierdurch der „Schutz der Wissenschaften und Künste mitten unter den Waffen" dargestellt, das heißt auch in Kriegszeiten (mit Waffen vermischte Bücher weisen darauf hin). Verstärkt wird diese Aussage durch eine Urne mit antiken Münzen und einer modernen Medaille, die an einer Kette hängt, um anzuzeigen, „daß selbst im Lärm der Kriege die Denkmäler jedes Zeitalters bewahrt, vermehrt und wiederhergestellt worden sind".[94]

---

91 Ebd., fol. 38v.

92 Matsche 1992, S. 199, zit. nach Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kayserl. Hofe*, Hannover 1730, S. 680.

93 Zur ikonographischen Übernahme in der Bibliothek von Schloss Kremsier, vermittelt über die 1737 publizierte Serie von Kupferstichen in der *Dilucida rerpraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesarea* von Kleiner und Sedelmayr, vgl. Michaela Šeferisová Loudová, „Merkwürdige Thaten […] besonders aber die Erbauung der Bibliothec". Die Deckengemälde der Bibliothekssäle des Schlosses in Kroměří/Kremsier und ihr Bezug zu den Fresken der Wiener Hofbibliothek, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, S. 590–608.

94 Matsche 1981, Bd. I, S. 366.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Auch wurden sogenannte Herkules-Reden zur Preisverleihung an Künstler der kaiserlichen Akademie am Namenstag des Kaisers gehalten. Die Rede des Akademiedirektors van Schuppen zur Preisverleihung 1731 stand unter dem Titel „AUGUSTUS PATER ARTIS".[95] Hiermit wird auch die Gerechtigkeit als wichtige Herrschertugend ins Spiel gebracht: als Friedensfürst und gelehrter Mäzen ist Karl zugleich „Princeps iustus", so konnte „die Darstellung des Herrschers in der Person des ‚starckmüthigen Hercules zugleich Musagetam genannt' erfolgen".[96] Gerechtigkeit, Freigiebigkeit und Milde werden als bedeutsame Tugenden verstanden, die „dem Fürsten zur Beliebtheit bei den Untertanen verhelfen".[97]

Der Titelkupfer für die *Vermischten Neben=Arbeiten*, 1715 von Heraeus publiziert und später verwendet für den Titelkupfer der *Inscriptiones et Symbola* des Heraeus von 1721,[98] zeigt wiederum Herkules als Sinnbild des Musenfürsten und Friedenskaisers, aber auch als Weltbeherrscher mit der Bereitschaft, den Frieden zu verteidigen (Abb. 32). Der Lorbeer ist hier das entsprechende Siegeszeichen – der militärische Sieg ist zwar die Voraussetzung, doch kann dann die Keule der Lyra weichen und Herkules nach seinen Kämpfen und Siegen ausruhen – so wie das ikonographische Vorbild, der Herkules Farnese, der ausruhend auf seine mit dem Löwenfell bedeckte Keule gestützt ist.[99]

Den Zusammenhang von Krieg, Frieden und Künsten drückt auch die Fassadeninschrift der Ritterakademie der niederösterreichischen Landstände aus: „nobilitati pro sago et toga erudiendae". Die Dekoration der Fassade betont zudem die Förderung der Künste als Tugend des Kaisers, so

> daß in der Akademie Künsten, so zum Kriegs= und Friedens=Zeiten nutzlich erlernt, und mithin das Land durch tauglich gezügelte Subjecta armis et litteris beschüzet werden könne.[100]

5.3. Krieg und Kunst – Dualität oder Abfolge?

Goloubeva arbeitet in ihrer Darstellung der Repräsentation Leopolds I. unterschiedliche Phasen heraus, in denen der Heroismus an die jeweilige politische Situation angepasst wurde.[101] Dabei stellt sie eine ‚triumphale Periode' besonders in den letzten Regierungsjahren Leopolds sowie nach seinem Tod heraus. Diese sei besonders durch die Verbindung von Tugend und Erfolg geprägt und markiere

---

95 Polleroß 2000, S. 113.
96 Matsche 1981, Bd. I, S. 217.
97 Ebd., S. 219.
98 Ebd., S. 367–368.
99 Durch die Bedeckung mit dem Kopf des Löwenfells, die der Herkules in den *Inscriptiones et Symbola* erhält, sei die *imitatio heroica* zudem noch durch die Angleichung an römische Kaisermünzen ergänzt, die ebenfalls einen kaiserlichen Herkuleskult bezeugen; ebd., S. 368.
100 *Codex Albrecht*, zit. nach Matsche 1981, Bd. I, S. 405.
101 Goloubeva 2000, S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

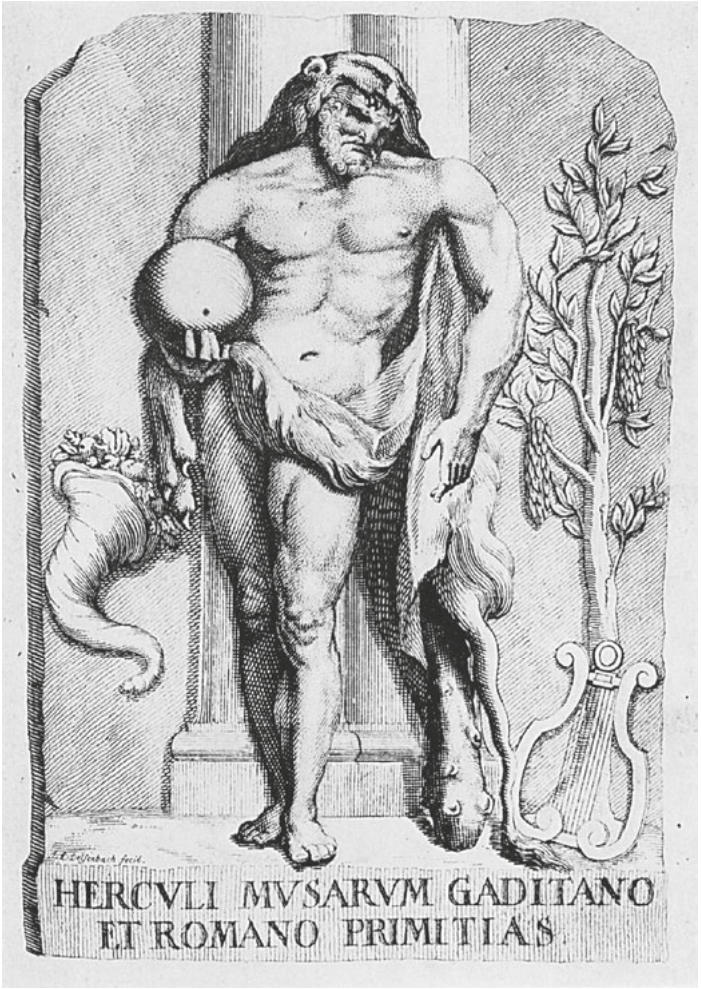

Abb. 32: Carl Gustav Heraeus, Titelkupfer für seine *Vermischten Neben=Arbeiten*, Wien 1715 (später verwendet für den Titelkupfer seiner *Inscriptiones et Symbola* von 1721).

mit dem politischen Zenit seit 1683 eine göttliche Gnade, die dem Herrscher damit zuteil wird. Die Tugendvorstellung sei zugleich mit politischen und militärischen Leistungen intrinsisch verbunden. Diese Interdependenz von Tugend, militärischem und politischem Erfolg werde in der Repräsentation des Kaisers besonders deutlich und erfülle unterschiedliche Zwecke: In den politisch bedrängten Situationen diene sie der Kompensation, während sie in Zeiten des Erfolgs als Begründung der kaiserlichen Sieghaftigkeit und damit auch der kaiserlichen Tugend eingesetzt werde.[102]

[102] Ebd., S. 189.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

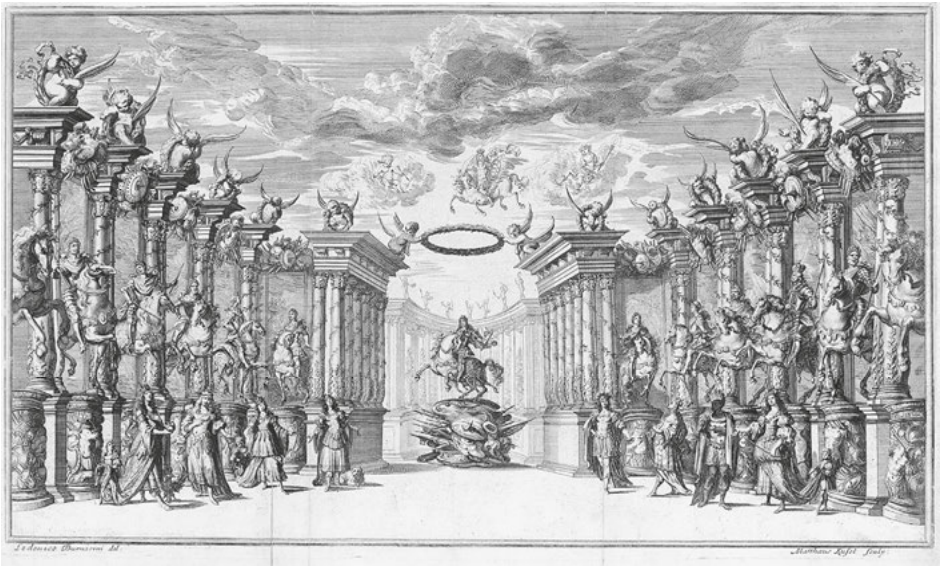

Abb. 33: Matthäus Küsell, Bühnenbild des *Teatro della Gloria Austriaca*, Prolog der Oper *Il pomo d'oro*, Kupferstich, 1668, Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek.

Dieser strikten reaktiven Tendenz kaiserlicher Selbstdarstellung steht Polleroß kritisch gegenüber: Eine Zweiteilung in ein friedliches und ein kriegerisches Image vor und nach 1683 sei zu relativieren, da um 1690 – als Gegenbild zu Ludwig XIV. – noch das irenisch-kulturfördernde Bild am Wiener Hof propagiert wurde, während schon in den 1660er Jahren auch die militärische Qualifikation betont wurde.[103] Insgesamt kann Leopolds Herrscherrepräsentation (auch in der Oper und in Texten) somit auf das Ideal von *Arte et Marte* bzw. *ex utroque Caesar* gebracht werden.[104]

Die Inszenierung der Oper *Il pomo d'oro* anlässlich des Geburtstags der Kaiserin im Juli 1668 beispielsweise beinhaltete Kulissen, „zwischen denen jeweils das bewegte Reiterstandbild eines österreichischen Herrschers zur Hälfte sichtbar wurde".[105] In einem weiteren Kompartiment, dem ersten Szenenbild (Abb. 33), war es Leopold I., der auf einem Sockel aus Waffen und Fahnen als Reiterstandbild

[103] So etwa anlässlich der Schlacht von St. Gotthard 1664 in einem Gemälde von Gerard Hoet, das den Kaiser als Herkules und über die Feinde triumphierenden Tugendhelden darstellt (um 1672, 138 × 240 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. GG_1903). Obwohl der Kaiser nicht selbst an Schlachten teilnahm, was auch in der Publizistik bemerkt wurde, galt seine visuelle Glorifizierung dem militärischen Sieger und es wurde „der Krieg mit zunehmender Dauer ein ‚Krieg des Kaisers'" (Martin Wrede, *Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspatriotischen Publizistik zwischen Westfälischem Frieden und Siebenjährigem Krieg* (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte; 196; Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reiches; 15), Mainz 2004, S. 161).

[104] Polleroß 2003, S. 191–295, besonders S. 201.

[105] Ehalt 1980, S. 158.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

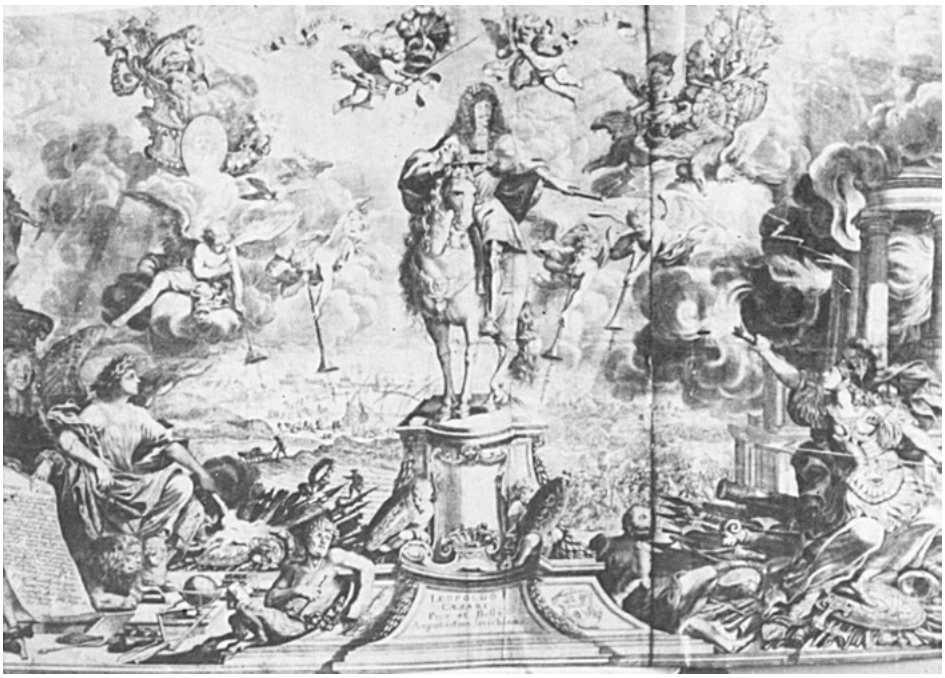

Abb. 34: Matthäus Küsell, *Leopoldo I Caesari Pace et Bello Augustissimo, Invictissimo*, Thesenblatt-Fragment des Christoph Antonius Voglmair aus Ferklechen für Kaiser Leopold I. als Türkensieger, Kupferstich, nach 1683, Stift Göttweig, Graphische Sammlung.

zwischen zwei Säulenkolonnaden mit weiteren Reitermonumenten seiner kaiserlichen Vorfahren erschien. Auf dem Giebel der beiden Mittelrisalite der Kolonnaden hielten zwei Putten einen großen Lorbeerkranz über Leopold.[106] Über diesem riss der bewölkte Himmel auf und Pegasus sowie weitere Sternbilder wurden sichtbar. Weitere Kulissen, die in insgesamt 23 Stichen von Küsell dokumentiert sind, führten den Zuschauer auf den Olymp, zeigten Juno, Pallas, Venus, Helena und Mars und den Streit um den Apfel sowie Jupiters Entscheidung.

Matthäus Küsell hat die Stichfolge für diese Proszenien auch in zwei Thesenblättern aufgegriffen – 1677 für eine Disputation an der Universität Innsbruck und in einem undatierten Thesenblatt des Christoph Antonius Voglmair aus Ferklechen, das Kaiser Leopold I. als Türkensieger huldigt: Der Kaiser zu Pferd auf einem Sockel vor der Kulisse der Türkenschlacht vor Wien trennt die Sphären von Bellona und der Friedensgöttin, die die Kriegswaffen verbrennt und der Attribute der Künste und Wissenschaften zugeordnet sind (Abb. 34).[107] Im Hinter-

[106] Ebd., S. 158; Sommer-Mathis 2004, S. 243.

[107] Vgl. Gregor Martin Lechner, *Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, Ausst.-Kat. des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig 30.06.–29.10.1985, S. 81–82, Kat.-Nr. 39; Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 229–230, Kat.-Nr. P 202 mit dem Hinweis auf kompositorische Anleihen bei den

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

grund ist eine Schlacht auszumachen, jedoch auch pflügende Bauern und Handelsschiffe, im Himmel darüber blasen Famae den Sieg des Kaisers in die Welt hinaus. Darüber schwebt auf Wolken der Triumphwagen mit einem Sonnenmedaillon und dem Innsbrucker Gnadenbild der Maria Hilf von Cranach im Strahlenkranz. Diese beiden Sphären von himmlischen Kräften und profanen Kriegshandlungen werden im Vordergrund durch die verlebendigte Reiterfigur und die beiden Personifikationen monumentalisiert. Als ruhiger Taktgeber beherrscht der Kaiser beide Kräfte seiner Herrschaft – Krieg und Frieden –, entsprechend ist das Blatt „Leopoldo I Caesari Pace et Bello Augustissimo" gewidmet. Er kann Bellona/Minerva in Schranken weisen und seine Schlagkraft durch die Blitze unter Beweis stellen, die in den brennenden (Janus?)Tempel rechts einschlagen. Diese kommen vom Wappentier, dem Adler mit Blitzbündel, unterhalb des Triumphwagens mit Engeln, die eine Monstranz mit der Eucharistie präsentieren. Sie sind ebenfalls allegorisch als Verweis auf Jupiter zu deuten, dem Leopold damit metaphorisch angeglichen wird. Die Strahlen des himmlischen Lichtes werden ihm somit nicht nur als Gnadenakt zuteil (wie es die Position des Reitermonuments suggeriert), der Kaiser waltet auch selbst in dieser sakralen Sphäre. Auf der Seite des Friedens, der Wissenschaften und Künste steht ganz am linken Bildrand der Votant oder Defensor Christoph Anton Voglmair mit seiner Schriftrolle vor einem Ceresmonument. Die in der heutigen Überlieferung des Blattes nurmehr angeschnittene Inschrift verweist auf eine Thesis in Philosophie.

Bereits um 1672 verschmelzen die Ideale von *virtus heroica* im triumphierenden Gestus eines gleichermaßen militärischen wie christlichen Siegers in der Habsburgerikonographie. In der Allegorie von Gerard Hoet tritt der Kaiser nach der Schlacht von Sankt Gotthard (1664) als Herkules auf (Abb. 35). [108] Mit Brustpanzer, Mantel und antikisierendem Beinkleid steht Leopold auf der obersten Stufe einer Palastarchitektur, die am rechten Bildrand die Szene abschließt. Die große Keule sowie die unter seinen Füßen bezwungene Hydra weisen attributiv auf Herkules als Identifikationsfigur. Von links führen Bonitas und Minerva die demütig kniende Hungaria Leopold zu. In ihrem Gefolge unterwerfen sich auch die gefangenen Türken. Rechts auf den Stufen gruppieren sich die drei christlichen und die vier Kardinaltugenden und applizieren neben dem Bild des Siegers und Friedensbringers auch das Ideal des Tugendhelden auf Leopold I. Gekrönt wird der Türkensieger und Beschützer des christlichen Glaubens mit einem Lorbeerkranz und einer Siegespalme von Fama. Somit ist der kaiserliche Sieg als christlich, das heißt zugleich tugendhaft ausgewiesen, seine heroische Inszenierung eingebunden in einen ganzen Komplex an legitimierenden Leitwerten barocker Politik.

---

gestochenen Proszenien zur Oper *Il pomo d'oro* und dem Reiterdenkmal Andreas Schlüters für den Großen Kurfürsten.

[108] Vgl. Polleroß 2003, S. 201; Lorenz Seelig, in: Ausst.-Kat. *Kurfürst Max Emanuel* 2 1976, S. 35, Kat.-Nr. 66.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 35: Gerard Hoet, (*Allegorie auf Kaiser Leopold I.*,) *Leopold I. als Herkules,* Öl auf Leinwand, um 1665, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Während diese Darstellungsformen den Akzent vor allem auf die Repräsentation der Apotheose legen, wählte Kaiser Karl VI. für seine Überhöhung zudem das Mittel der *imitatio heroica*. Bereits das Kuppelfresko der Wiener Hofbibliothek formuliert (wie beschrieben) mit dem Goldmedaillon, das das Konterfei des Kaisers zeigt und von Apoll und Herkules gehalten wird, bereits eine Annäherung von Herrscher und heroischen Tugenden. Doch erst Paul Troger vollzieht 1739 im Fresko des Treppenhauses in Kloster Göttweig nach dem Programm von Abt Bessel die entscheidende Überblendung (Abb. 36).[109] Karl VI. erscheint nun selbst als Phoebus-Apollo im Sonnenwagen – als Zentrum des Glanzes, der von seinem Lorbeer bekrönten Haupt aus seine Strahlen aussendet – als Beschützer der Künste und Wissenschaften.

Die Einschreibung des Kaisers in die Zielfigur des Apoll wird besonders deutlich, da nicht der jugendliche Gott die Zügel seiner Sonnenpferde hält, sondern ein muskulöser Mann mit Kommandostab, dessen Perücke und wohl genährtes Antlitz den über 50jährigen Karl erkennen lassen. Dennoch ist es nicht nur der Platz, den Karl als Apoll einnimmt. Die heroische Überblendung vollzieht sich auch über die antikische Imperatorenkleidung, den Lorbeerkranz und die von seinem Haupt ausgehenden Sonnenstrahlen. Unterhalb seiner Rösser vertreibt

[109] Zur imperialen Ikonographie Göttweigs vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 15–47, zu möglichen Vorbildern (Guido Reni, Guercino, Paolo de Mattei, den Kaiserräumen der Bamberger Residenz und dem Augsburger Rathaus, dem Deckenfresko Cosmas Damian Asams im ehemaligen Rittersaal des Mannheimer Schlosses, u.v.a.) ebd., S. 36–41.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 36: Paul Troger, *Karl VI. als Apollo musagetes*, Deckenfresko, 1739, Stift Göttweig, Kaiserstiege.

Minerva die Unwissenheit. Mit Karl-Apoll auf derselben Wolkenbank, etwas unterhalb, ruhen die Künste (Architektur, Bildhauerei, Poesie und Malerei), die gemeinsam mit der Astrologie und der Medaillenkunst den ewigen Nachruhm des Kaisers garantieren und damit auch Chronos in seine Schranken weisen. Zusätzlich ergänzen auch Zephyr, Flora und Fama am unteren Ende des Tierkreisbogens, der im Zeichen der Waage (dem kaiserlichen Sternzeichen) steht, die Glorifizierung des Habsburgers, dessen Wappentier, der Adler, mit dem Blitzbündel Jupiters heraldisch auf den imperialen Status des Kaisers weist. Venus, in spiegelbildlicher Pose zu Zephyr, hebt den Österreichischen Bindenschild mit dem Monogramm „A" (wohl als Verweis auf den Generalbaudirektor Gundacker Graf Althann) empor.[110] Ihr hell leuchtender Stern über ihrer Stirn zieht eine Verbindung zum Morgenstern Auster und der etymologischen Verschiebung zu Austria als Land, „welche sich nach Osten richtet",[111] gegen die Türkengefahr (die man soeben erst nach einem

[110] Lechner / Rameder 2012, S. 20.

[111] Ebd., S. 20. Zum Morgenstern als „Phosphorus Austriaci" wie er in der habsburgischen Staatsikonographie mit christlicher und moralisch-tugendhafter Bedeutung Verwendung fand, vgl. ebd., S. 23–24.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gemeinsamen Krieg mit Russland im Frieden von Belgrad gebannt hatte). Damit wird Karls Heroisierung als Apoll und Beschützer der Künste und Musen zugleich zu einer politischen Allegorie des Türkenkämpfers, dessen militärische Komponente jedoch ganz in sinnbildlicher Sprache in den Kampf der Minerva gegen die dunklen Mächte übersetzt wird. Auch die kosmische Rahmung durch den Tierkreisbogen verbindet im Sternzeichen der Waage biographische Hinweise auf den Kaiser mit symbolischer Bedeutung von Glück und Gerechtigkeit.

Ebenso wie das Kuppelfresko der Hofbibliothek (sowie das Treppenhaus des Schönborn-Schlosses Weissenstein zu Pommersfelden 1728 und der Marmorsaal im Oberen Belvedere 1731–1740) wurde auch die Kaiserstiege von Göttweig graphisch reproduziert, in einer Kupferstichserie von Salomon Kleiner 1744/1745.

Während in den Augen eines von E. G. Rinck zitierten Zeitgenossen „Il gran Leopoldo e un Apollo senza Parnasso", münzt der Biograph diese Aussage sogleich um in „un Apollo di molti Parnassi".[112] Doch dem Bescheidenheitsgestus der Pietas Austriaca gemäß weist Rinck im ersten Teil seines biographischen Monumentalwerkes *Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten* 1708 darauf hin, dass zwar Leopolds Tugenden, sein Hofstaat und dessen Beschaffenheit, die er ausführlich beschreibt, besondere Pracht entfalten, der Kaiser selbst aber bescheiden auftrete.

Der sogenannte Kaiser- oder Reichsstil – eine Verbindung aus „Antikenrezeption, Caesarentum und Universalismus, Apollo- und Herkulesikonografie sowie Kriegs- und Friedensallegorie"[113] –, der durch eine solche Verbreitung ikonographischer Muster ganz im Sinne des Kaisertums befördert und gefestigt wurde, zeigt sich etwa in der Apoll-Ikonographie im zentralen Deckengemälde der Marmorgalerie des Gartenpalais Schwarzenberg 1726 von Daniel Gran.[114] Während im Kuppelsaal (1723/1724) die Allegorie des Tagesanbruchs mit einer kontrastiven Hell-Dunkel-Komposition und in den Pendentifs und Apsiden Götter des Lichts wie Apollo, Ceres und Flora sowie in den Lünetten die Liebesgeschichten der Aurora dargestellt waren (im Zweiten Weltkrieg fast völlig zerstört),[115] erhält Apoll im Marmorsaal eine zentrale Rolle umgeben von Wissenschaften und Tugenden und

---

112 Eucharius Gottlieb Rinck, *Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten,* Köln 1713, S. 111.

113 Polleroß 2000, S. 99. Interessant ist die von Matsche aufgeworfene, aber nicht weiter erörterte Frage, ob der Kaiserstil auch auf kaisernahe habsburgtreue Auftraggeber angewendet werden kann, etwa die Schönborn (Matsche 1981, Bd. I, S. XI). Der Vorstellung eines synthesehaften Kaiserstils mit einem Masterplan der Herrscherideologie hat Telesko 2010 widersprochen und dies anhand der Disparatheit von Entwurf und Ausführung der Hofbibliotheksausmalung anhand eines Vergleichs der Deckenbemalung und des Albrechtscodex erläutert. Sein Ergebnis weist auf die Bedeutung der Eigengesetzlichkeit der Medien, die die Hofkunst bestimmten (Telesko 2010, S. 153).

114 Dazu Matsche 1999, S. 343–350.

115 Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Wien/München 1977, S. 42–48; Johann Kronbichler (Hrsg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694–1757*, Ausst.-Kat. Diözesanmuseum St. Pölten 2007, S. 94, Kat.-Nr. 3.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

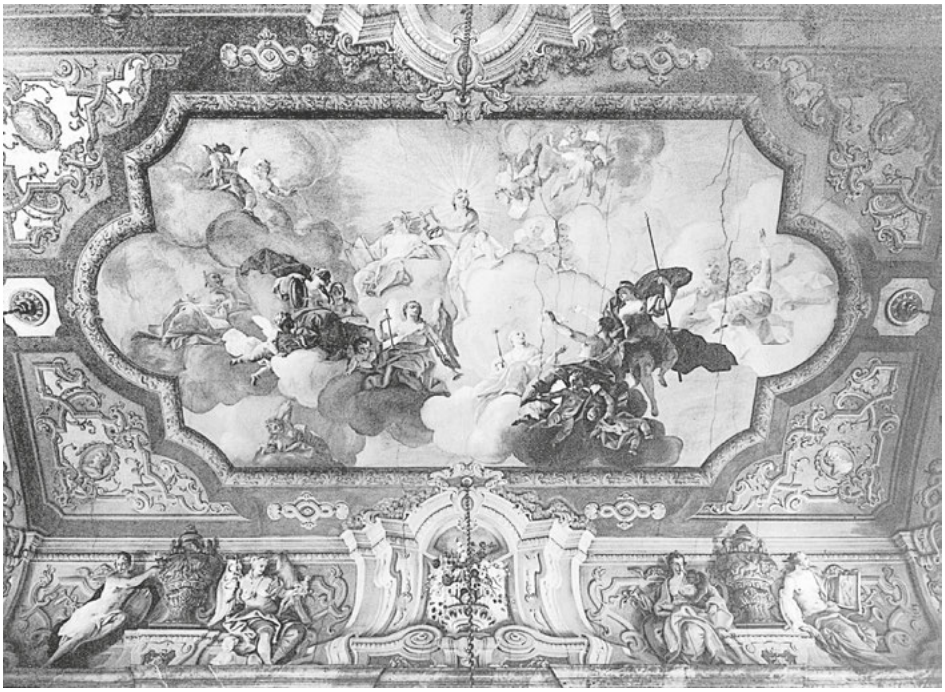

Abb. 37: Daniel Gran, *Apoll mit Tugenden und Lastern*, Deckenfresko, 1726, Marmorsaal Gartenpalais Schwarzenberg.

begleitet von Minerva und den Grazien (Abb. 37).[116] Apoll sitzt an höchster Stelle auf Wolken, die Leier schlagend, umgeben von einem Strahlenkranz. Halbkreisförmig umgeben ihn die Tugenden, Minerva, Prudentia und Sapientia mit einem aufgeschlagenen Buch sowie die Grazien. Die Hell-Dunkel-Rhythmik folgt keiner zonenartigen Logik, sondern setzt Akzente auf mehrere Einzelgruppen. Wie im Kuppelsaal der Tag die Nacht und den Schlaf vertreibt, werden hier Unwissenheit und Neid besiegt bzw. ins Abseits vertrieben. Die bereits von Knab erkannte kompositorische Verwandtschaft mit den Allegorien Jacob van Schuppens in der Gemäldegalerie der Stallburg (der Allegorie der Malerei und *Minerva und die Künste*, 1726) lässt sich durch die allegorischen Figuren in den Schmalkehlen, die Künste und Wissenschaften personifizieren,[117] als eine inhaltliche Bezugnahme der The-

[116] Vgl. Wilhelm Mrazek, Apollo, Licht der Welt. Zur Ikonologie der Apollogalerie im Schwarzenbergpalais, in: *Alte und moderne Kunst* II, 1957, S. 16–19.

[117] Knab 1977, S. 49.
Die Allegorie *Minerva richtet die verfolgten Künste auf* ist durch eine Miniaturkopie in Ferdinand Storffers Bildinventar 1733 überliefert. Die Deutung Prohaskas, dass die Aufnahme geleitet durch die Musen, während die Dämonen überwunden werden, auf die Kontroverse zwischen der Akademie und ihrem Direktor van Schuppen und den Zünften zu beziehen sei, mag zu ergänzen sein durch eine dezidiert auf den Herrscher ausgerichtete Aussage (dies gibt auch Prohaska zu bedenken): „Auch spielte in der Herrscherallegorik um Karl VI. Apol-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

men begründen. Die Lichtmetaphorik schließt sowohl an die Thematik der Kunstförderung als auch des Sonnenaufgangs und des Sieges der Tugenden über die Laster an, wie sie im Kuppelsaal des Gartenpalais präsentiert werden. In Anlehnung an die Herkules-prodikos-Thematik, jedoch ohne die vom Kaiser als Identifikationsfigur besetzte Gestalt des Herkules, wird der Tugendweg des Wissens und der Kunstförderung ohne militärische Gegenbilder beschrieben. Schwarzenberg, ohne militärische Laufbahn, setzt somit ganz auf das „Bildungsideal der Aristokratie".[118]

Umstritten bleibt in der Forschung die Bezugnahme des Deckenfreskos von Andrea Pozzo im Herkulessaal des Gartenpalais Liechtenstein (Abb. 38). Hier wird die Aufnahme des Herkules durch Jupiter in den Olymp inszeniert, die Friedrich Polleroß – nicht unwidersprochen – als allegorische Darstellung der Erhöhung des Hauses Liechtenstein durch Kaiser Leopold I. gedeutet hat.[119] Die auch als allgemeine aristokratische Tugendthematik zu geltende Herkulesszene wird im Gartenpalais allerdings programmatisch eingesetzt. In den beiden

---

lo, der Beschützer der Musen, eine so bedeutsame Rolle, daß sogar an eine unmittelbare Anspielung auf den Kaiser selbst auf Schuppens Deckenbild gedacht werden kann. Im Gefolge der ‚vergöttlichten Malerei waren unmißverständlich die Zöglinge und Mitglieder der Akademie zu erblicken, während in den Dämonen des Unverstandes sich die Wiener Handwerksmeister erkennen mochten'". (Wolfgang Prohaska, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 172, Kat.-Nr. 6.21. Vgl. auch Pigler 1954, S. 231–232) Die im Kontext von Kunst und musischer Glorifizierung angesiedelte Herrscherallegorie erhielt somit einen aktuellen Subtext und diente zugleich dazu, unmissverständlich „die auf diese Weise ‚befreiten' Künste konsequent in den Dienst herrschaftlicher Repräsentation zu stellen" (Gudrun Swoboda, Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlung Kaiser Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar, in: Sabine Haag / Gudrun Swoboda (Hrsg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010, S. 11–32, hier S. 21). Dabei ist nicht nur der Kaiser als Zielpunkt der Allegorie angesprochen, sondern auch Graf Althann, unter dessen Protektorat van Schuppen stand: „Es liegt daher die Vermutung nahe, daß es Althann war, der mit der Neuordnung und Aufstellung der kaiserlichen Galerie nicht nur das historische Mäzenatentum des Erzhauses anschaulich machen, sondern gerade die Förderung der wahren Kunst in der Gegenwart und somit die Akademie glorifizieren wollte." (Günther Heinz, Die Allegorie der Malerei von Jacob van Schuppen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV, 1972, S. 268–275, hier S. 268.) Allerdings scheint die Stallburg fürstliche Sammlung geblieben zu sein und nicht im Lehrbetrieb eine engere Verbindung mit der und Öffnung zur Akademie hergestellt zu haben (Vgl. ebd., S. 269, Anm. 9. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Stellung als Akademiemaler allerdings weit prestigeträchtiger als die eines Hofmalers (so unter Joseph II., untersucht von Angelika Schmitt-Vorster, *Pro deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765–1790). Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung*, Diss. Univ. München 2006, S. 69–70), was auch bereits die Prätention van Schuppens beeinflusst haben mag).

118 Matsche 1999, S. 349.

119 Friedrich Polleroß, Utilità, Virtù e Bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVII, 1993, S. 36–52; Hellmut Lorenz, Ein *exemplum* fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, 1989, S. 7–24; zuletzt Herbert Karner, Andrea Pozzo, Johann Michael Rottmayr und die Kutsche des Fürsten von Liechtenstein, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, S. 568–589.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 38: Andrea Pozzo, *Apotheose des Herkules*, Deckenfresko 1705, Wien, Festsaal Gartenpalais Liechtenstein.

Treppenhäusern werden eine „antithetische Gegenüberstellung von Bestrafung der Hybris [wir präzisieren: Laster] und Belohnung der Tugend“[120] inszeniert (Abb. 39–40): In der *Aufnahme des militärischen Genies in den Olymp* ist der

[120] Ebd., S. 577 nach Hellmut Lorenz, Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalais Liechtenstein, in: *Acta Historiae Artium* XXXIV, 1989, S. 137–144, hier S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 39: Johann Michael Rottmayr, *Aufnahme des militärischen Genies in den Olymp* (*Entführung des Herkules zu Alkmene durch Pallas Athene)*, Deckenfresko des östlichen Treppenhauses, 1705-8, Wien, Gartenpalais Liechtenstein.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 40: Johann Michael Rottmayr, *Sturz der Giganten*, Deckenfresko des westlichen Treppenhauses, 1705-8, Wien, Gartenpalais Liechtenstein.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

knabenhafte Herkules wiederum auf Jupiter ausgerichtet und im *Sturz der Giganten* ist Herkules (neben Minerva und Jupiter) ebenfalls betonter Protagonist durch seine perspektivisch herausgehobene Position zwischen Längs- und Schmalseite der von Johann Michael Rottmayr illusionistisch bemalten Decke.

Nicht nur die sehr unterschiedliche Darstellungsweise des Herkules in beiden Fresken erschwert eine direkte Bezugnahme zum Fürsten von Liechtenstein, auch die Aufspaltung der (sieben) Taten des Herkules in der balkonartigen unteren Zone des Freskos von Pozzo und seine architektonisch davon deutlich getrennte Aufnahme in den Olymp in der zentralen offenen Himmelslandschaft dürfte aufgrund dieser figürlichen Potenzierung des Helden eher allegorisch gemeint sein als im Sinne einer *imitatio heroica*. Das Herkulesthema als „bildinhaltliche[] Konstante" (dieses Teiles) des Palais wird zudem durch die zeremoniale Raumfolge strukturiert, vom östlichen Treppenhaus des Aufstiegs durch den Herkulessaal als Höhepunkt und schließlich durch das westliche Treppenhaus mit dem Sturz der Giganten als Endpunkt.[121] Ein solches visuelles Programm ist natürlich immer auf den Hausherrn ausgerichtet. Dennoch scheint – unter Bezugnahme bewährter, aussagekräftiger und nicht zuletzt aktueller Heldenfiguren (Jupiter und Herkules) – die Verweiskraft auf der Tugenderzählung zu liegen und nicht in der persönlichen Inszenierung als Held. Entsprechend dient auch die Lichtinszenierung nicht der Auszeichnung einer Figur, sondern verhilft der Raumwirkung zu besonderer Tiefe und Strukturierung. Dazu trägt auch die narrative Struktur der Fresken bei, die die meisten personalen Heroisierungen vermissen lassen.

Der ‚Kaiserstil' tritt zeitgleich mit einer Internationalisierung der bildenden Kunst auf. 1688 wird die Privatakademie Peter Strudels zur kaiserlichen „academia von der Mallerey, Bildhauer, Fortifikation, Prospektiv und Architektur-Khunst" umgewandelt, Kopien antiker Statuen Roms angefertigt und das Stichwerk der kaiserlichen Galerie initiiert.[122] Das Motiv, Schutz und Erweckung beim Herrscher zu suchen und zugleich den Kampf gegen die Zünfte zu führen verbindet über die Figur der Minerva die Sphären von Kunst und Herrschaft, von Kampf und Sicherheit.[123] Allerdings tat sich Leopold I. weniger als Gemäldesammler hervor (der Bestand seines Vaters war freilich bereits schon groß),[124] sondern investierte eher in Architektur.[125] Trotz seiner Vorliebe für Kunstkammerstücke förderte Leo-

---

121 Karner 2007, S. 588.

122 Polleroß 2000, S. 99–100.

123 Andor Pigler, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien, in: *Acta historiae artium. Academiae scientiarum hungaricae* 1, 1953, S. 215–235, besonders S. 228–229.

124 Zur Schatzkammer Leopolds I. im Zusammenhang der Herrschaftsrepräsentation vgl. Pons 2001, S. 279–286.

125 Neben der dadurch besonders deutlich zu vermittelnden Strategie, andere Fürsten von der eigenen Magnifizenz zu überzeugen, liegt die Architektur auch in besonderem Maße an der Schnittstelle von Politik und Kunst, da in Raumfolgen und Ausstattungsprogrammen zeremonielle und diplomatische Kommunikation abgebildet und zugleich performativ

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

pold die Monumentalkunst (ebenso die Druckgraphik und den Buchdruck), weil er sich über ihre Bedeutung für die politische Repräsentation im Klaren war.[126] Diese Kunstpolitik manifestierte sich anfangs in Pracht und Fülle gemäß des Magnifizenz-Gebotes, in der Spätzeit eher in Bescheidenheit.[127]

Ein differenzierter Kunstgebrauch lässt sich also nicht nur zwischen kriegerisch und friedlich, sondern auch in der Qualität und Quantität bestimmen. Polleroß leitet davon den Einsatz der Künste zum Erhalt und zur Demonstration des status quo ab: Dem Streben nach dem politischen Erhalt des status quo entspricht der Einsatz der Künste, der einerseits „die Erhaltung des Status quo und die Betonung der kaiserlichen Vorrangstellung in Europa durch Verweis auf die Familientradition bzw. die besondere Stellung des kaiserlichen Amtes, und andererseits eine offensive Kulturpolitik zur Erreichung eines quantitativen oder qualitativen repräsentativen Vorsprunges oder zumindest Gleichziehens"[128] vermittelt.

Ebenso wie Ludwig XIV. als Begründer einer neuen Zeit inszeniert wurde, gelingt dies auch Leopold. Schon in der Abstammung von den Merowingern in dezidierte Konkurrenz zum französischen König gesetzt, ist er auch als Impulsgeber, Förderer und Beschützer der Künste diesem überlegen.

Wie Leopold I. war sich auch sein Sohn Karl der Bedeutung von Monumentalkunst bewusst. Auch die Elemente von Krieg und Frieden sind bei ihm präsent, etwa in der Allegorie auf Karl VI. als Förderer der Künste, die als Titelkupfer des zweiten Bandes der *Wahrhafften Abbildung* (1725) erschien (Abb. 41).[129] Unter einem Baldachin thronend ist der Kaiser umgeben von Fama, Pietas, Sapientia, Janus und Justitia. Minerva hält einen Grundriss einer Festungsanlage, wodurch die Militärarchitektur zur Sicherung des Friedens der Darstellung ihre inhaltliche Dualität verleiht. Die Künste sind repräsentiert durch einen Putto mit Farbpalette bzw. Jünglingsbüste. Austria und Wien halten ein Wienprospekt, neben einer Inschrifttafel sind Mars und Herkules als Sinnbild für den Herrscher als Krieger sowie siegreich ruhend dargestellt.[130]

Auch im Titelkupfer zu Johannes Joseph von Wildensteins Dissertation, die er Karl VI. anlässlich seines fünften Dienstjubiläums 1717 widmete, wird das Themenfeld

---

verhandelt werden konnte – als eine „zunächst jenseits von Identitätskonstruktionen halbwegs objektivierbare, auch künstlerisch-architektonisch ablesbare ‚Wirklichkeit'" (Eva-Bettina Krems, Modellrezeption und Kulturtransfer: Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740), in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, S. 7–21, hier S. 12). Eine solche Schnittstelle lässt sich jedoch auch in der Malerei, insbesondere im Herrscherporträt und in den Sammlungen, erkennen.

126 Polleroß 2003, S. 283.

127 Ebd., S. 283.

128 Ebd., S. 285.

129 Wien, Hist. Museum, Inv.-Nr. 95.618.

130 Thomas Karl, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 281, Kat.-Nr. 12.15.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

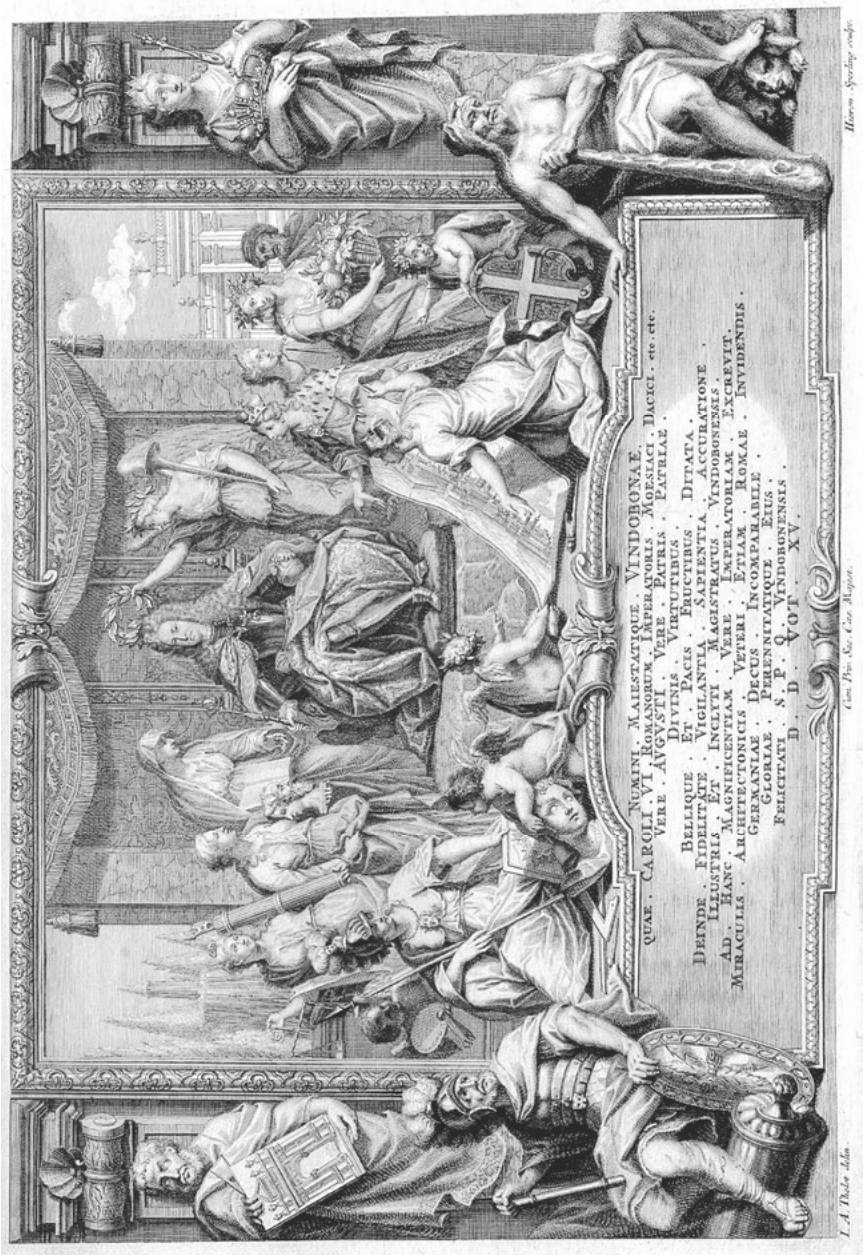

Abb. 41: Hieronymus Sperling, *Wahrhaffte und genaue Abbildung sowohl der Keyserl. Burg und Lust-Häuser, Allegorie auf die Tugenden Karls VI. und ihre Auswirkungen für die Architektur und Kunst in Wien*, Titelkupfer Pars secunda, Augsburg 1725.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Krieg, Frieden und Kunst aufgerufen (Abb. 42).[131] Der Kaiser, in zeitgenössischem Harnisch, scheint von links in die Szene zu reiten, mit einer Gruppe weiterer Reiter im Hintergrund, und vor einer Gruppe besiegter Türken mit abgelegten Waffen am Boden im Bildvordergrund Halt zu machen.[132] Mars und eine Stadtgöttin mit Lyra und einem Stadtmodell treten an ihn heran, Fama krönt ihn mit Lorbeerkranz und Siegespalme. Die Schriftbänder „Mars donat Rhodopen/ Phoebus largitur Amy-/ das. Claud." (Mars schenkt den Rodophen, Phoebus schenkt Amycla) sowie „Festinus in Ortum" (zur Geburt eilend) zitieren Claudians *De raptu Proserpinae* bzw. sein Gedicht über den Phoenix, weisen Karl VI. damit als von den Göttern Mars und Apoll beschenkt aus.[133] Während das natürliche Licht mit einer aufgehenden Sonne hinter den Bergen im rechten Hintergrund bestimmt ist, fällt ein breiter Lichtstrahl aus dem bewölkten Himmel auf Karl herab, mit dem Schriftzug „Neque Numina desunt" – denn auch die Götter fehlen nicht. Links dieser Lichtinszenierung ragt der Helikon mit Pegasus auf, zu dessen Füßen Minerva die Gruppe der Künste anführt, ebenfalls „sprechend" flankiert mit der Inschrift „Miracula Regis col-/ igite et claris/ Nomen celebrante/ Theatris. Claud." (Sammelt die Wunder des Königs und feiert den Namen in berühmten Theatern).[134] Hiermit wird wieder Claudian zitiert, in diesem Fall mit der Panegyricus auf Flavius Manlius Theodorus, der mit der Anrufung der Musen zur Lobrede auf die Tugenden des Konsuls (Eloquenz, Milde, Gerechtigkeits- und Friedensliebe) einsetzt. Der Aufbau des Bildes macht die Prioritäten deutlich: Der militärische Held schafft die Voraussetzungen für innerstaatlichen Frieden und Sicherheit und wird damit zum Beschützer der Künste. Für die Verbindung bzw. Berücksichtigung beider Bereiche wird er von Fama und durch göttliche Auszeichnung glorifiziert.

Das Motiv des *ex utroque Caesar*, das mit dieser doppelten herrscherlichen Befähigung zu verbinden ist, tritt ebenfalls in der Huldigung Karls VI. auf: Als Regent und Feldherr wird er ebenso wie im kulturellen Bereich mit den römisch-antiken Kaisern verglichen: „auch darin gleich, daß Sie dafür halten, die Bücher seyen einem Helden nicht unanständiger [= unangemessener] als Waffen, und das wahre Lob eines rechten Caesars seye nicht anders, als durch beydes zu erlangen".[135] In panegyrischer Lobformel wird Karl VI. in den *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta* 1733 als „Bellator & Aedificator" bezeichnet. Die Schatzkammer wurde unter Karl VI. neu aufgestellt und der verstreute Kunstbesitz

---

131 Vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 127–128, Kat.-Nr. H 46.

132 Seit 1716 führte Karl im Bündnis mit Venedig einen Türkenkrieg, der 1718 nach der Eroberung von Belgrad durch Prinz Eugen mit dem Frieden von Passarowitz enden sollte; vgl. Wrede 2004, S. 188–193.

133 Für den Hinweis und Übersetzungshilfe danke ich herzlich Eva Ferro.

134 Eine Jesuiten-Festschrift zur Krönung Karls zum böhmischen König 1723 macht den Kaiser sogar selbst zum Reiter des Pegasus auf dem Helikon. Der damit aufgerufene Sieg Bellerophons mit Pegasus über die Chimäre dürfte bei Karl auf dessen Sieg über die Türken anspielen; vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S.131–132, Kat.-Nr. H 49.

135 Widmung von Heraeus in der *Historischen Architectur*, zit. nach Matsche 1981, Bd. I, S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 42: Iohann Vitus Hauck, Titelkupfer der Dissertation *Quinquennium Primum Imperii Romano-Germanici Caroli VI. Romanorum Imperatoris Semper Augusti, Germaniae, Hispaniae, Hungariae, Bohemiae, Regis, Archiducis Austriae. Constantis, Fortis, OII, Felicis, Victoris Sub Cujus Gloriosissimis Auspiciis* von Johannes Joseph von Wildenstein, Graz 1717.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zusammengeführt. Um etwa 1719-1728 gab es auch in der Gemäldegalerie und der Kunstkammer in der Stallburg eine Neuaufstellung, so dass gemeinsam mit der Kunstakademie die Bibliothek, die Gemäldegalerie und die Antikensammlung als „Aedificia docta" in den *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta* 1733 präsentiert werden konnten.[136] Der Widmungskupfer dieser Schrift zeigt eine Huldigung an den Herrscher, der durch Minerva und die Tugenden geleitet wird (Abb. 41, s. o.).[137] Der thronende Kaiser, in Rüstung, mit Herrschermantel und Reichsinsignien wird von Fama mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Ihm zur Linken markieren Pietas, Prudentia, Sapientia, Justitia und Minerva sowohl die traditionellen Tugenden des Herrschers als auch seine konstitutionellen Gewalten. Minerva ruht, ebenso wie der gerüstete Mars und Herkules (mit Löwenfell und Keule), die links und rechts der Inschrifttafel sitzen. Putti mit Palette und einer Büste markieren die bildenden Künste. Doch hält die Göttin auch den Grundriss einer Bastion, so dass ihre Zuständigkeit für Krieg und Kunst in ihrer Doppeldeutigkeit zur Geltung kommt. Die rechte Seite des Thronbaldachins wird bestimmt von der Personifikation der Stadt Wien, die vor einem Prospekt ihrer Stadt kniet, sowie der stehenden Austria. Die weiteren Figuren personifizieren weniger allgemeine Herrschertugenden, sondern beziehen sich vielmehr auf die Huldigungsschrift selbst. Nach Matsche handelt es sich um die Personifikation des Wiener Stephansdomes, der von Karl VI. mit Früchten beschenkten Stadt Wien sowie der Personifikation der Kupferstechkunst in der Figur eines alten Mannes.[138] Die Vielgestaltigkeit der Personifikationen ruft ein ganzes Regierungsprogramm auf, in dem die Künste ihren Platz erhalten. Eigenschaften des tugendhaften Herrschers und Errungenschaften seiner Herrschaft werden in dieser Huldigungsszene miteinander verknüpft, die mit den Göttern Mars, Minerva und Herkules einen deutlichen Akzent auf die Beziehung von Krieg, Kunst, Frieden und Wohlstand legt.

Karl VI. nutzte für seine heroische Inszenierung vornehmlich Jupiter, Herkules oder Apoll – letzteren am eindrücklichsten im Deckenfresko von Paul Troger 1739 in der Göttweiger Kaiserstiege, wo die Identifizierung durch die Gesichtszüge Karls, sein Sternzeichen Waage und den österreichischen Bindenschild sowie den kaiserlichen Adler sowohl als Einschreibung wie als attributive Kennzeichnung sichergestellt wird.[139] Während mit Jupiter am deutlichsten die kaiserliche Person repräsentiert werden kann, ermöglicht die *imitatio heroica* des Herkules und des Apoll eine stärker auf einzelne Tugenden des Kaisers abzielende Darstellung im Kontext konkreter politischer Anliegen. Allerdings nahmen sich auch Prinz Eu-

[136] Polleroß 2000, S. 109. Zu den *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta* vgl. auch Thomas Karl, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 157.

[137] Dazu Prange 1997, S. 172–175.

[138] Matsche 1981, Bd. I, S. 382.

[139] Zum Deckenfresko der Kaiserstiege vgl. Johann Kronbichler, *Paul Troger 1698–1762*, Berlin/München 2012, S. 74–75, S. 247, Kat.-Nr. F 39 und Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 15–76.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gen oder Feldherrn und Minister wie das Adelsgeschlecht der Dietrichstein oder Lobkowitz Herkules und Apoll als Zielfiguren ihrer eigenen *imitatio heroica*, nie jedoch Jupiter. Polleroß deutet die polyvalente Inszenierung des Kaisers hingegen nicht als differenzierte Verweisstruktur, sondern als zeitliche Akzentverlagerung.[140] Mit Jupiter wurde nach seiner Deutung anfänglich das dynastische Erbe weitergeführt, da auch Ferdinand III. und Leopold I. die Heroisierung als Jupiter gepflegt hatten.

Die kaiserliche Personalfiguration mittels Herkules wird besonders reflektiert im Einsatz künstlerischer Mittel bzw. ästhetisch vermittelter Persönlichkeitsbilder für Karls heroische Inszenierung eingesetzt.[141] Krieg und Friede zum Wohl der Allgemeinheit beherrscht das Credo, das diese Herrscherbilder kommunizieren sollen. Dabei ist es jedoch weniger das persönliche Charisma (auch Karl wird ein bescheidenes Auftreten attestiert) als vielmehr die Aura des Amtes, in der die heroische Inszenierung letztlich ihren Zielpunkt hat.

5.4. Der Held im kaiserlichen Sonnenlicht

Auch Prinz Eugen pflegte ein Heldenbild, das Kulturheros und Kriegsheld umfasste. Das militärische Fach beherrschte er als Oberbefehlshaber der habsburgischen Truppen, politische Ämter – Vorsitzender des Hofkriegsrates, Gouverneur der habsburgischen Niederlande 1724 und ab 1725 Generalstatthalter der italienischen Gebiete des Habsburger Reiches – stellten den Status des Türkenbefreiers (und damit trotz franko-italienischer Herkunft zugleich eines Nationalhelden) auf eine dauerhafte Basis. Besonders beeinflusst war Eugen von der Inszenierung der Heldenthematik unter Ludwig XIV. – aus einer politischen bzw. persönlichen Feindschaft zum Sonnenkönig. Eine Nachahmung ikonographischer Themen oder medialer Strategien muss deshalb als Ausdruck von Konkurrenz und nicht als Bewunderung gewertet werden.[142]

---

140 Polleroß 2012, S. 761.

141 Besonders der Bezug zum spanischen Erbe sei mit der Symbolfigur Herkules hergestellt sowie die Sonnensymbolik in Konkurrenz zu und Reaktion auf Ludwig XIV. aufgegriffen worden, so Friedrich Polleroß, Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien, in: Jordi Jané (Hrsg.), *Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions in Tarragona*, 13.12.–18.12.1999, Tarragona 2000, S. 121–175 sowie Ders., Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 239–256 und Matsche 1981, S. 394.

142 Zu Prinz Eugen als Sammler und Mäzen vgl. die Aufsätze von Thomas Baumgartner, Cornelia Diekamp und Christian Benedik, in: Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hrsg.), *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien 11.02.–06.06.2010, Wien 2010, S. 117–187. „Der im Osten aufgehende *Phoebus oriens* oder aber *Apollo orientalis* verdrängte sowohl den türkischen Halbmond als auch die im Westen schmählich untergehende ‚falsche Abendsonn' der Bourbonen. Es versteht sich daher von

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 43: Martino Altomonte, *Deckenfresko mit der Apotheose des Prinzen Eugen*, 1716, Wien, Unteres Belvedere, Marmorsaal.

Im Marmorsaal des nach Plänen von Johann Lukas Hildebrandt erbauten Unteren Belvedere Wien, des ursprünglichen Gartenpalais, tritt dem Besucher eine Deckenmalerei mit himmlischer Sphäre und göttlichem Licht vor Augen (Abb. 43).

---

selbst, daß die Epiphanie des deutschen Apoll immer mit dem Tagesanbruch verbunden wurde." (Stephan 2002, S. 332.)
Eine ähnliche Situation des Statuswettbewerbs, der über die Adelstugenden *Arte et Marte* geführt wurde, hat Annika Tillmann in ihrer raumbezogenen Studie zu Ausstattungen des venezianischen neuen und alten Adels des 18. Jahrhunderts beschrieben: Annika Tillmann, *Adel verpflichtet: Die Rhetorik bildkünstlerischer Innenausstattungen. Venezianische Adelspaläste um 1700 im Kontext von Statuskonkurrenz* (Schriften zur Kunstgeschichte; 46), Hamburg 2014. Die politische Bedeutung und der europäische Geltungsbereich dieses Zweiklangs ließen sich noch an weiteren Beispielen aufzeigen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Apoll, der bei den Habsburgern stets als Verweis auf den Kaiser als der ‚wahren Sonne' gegenüber Ludwig XIV. gedeutet wurde, ist die Quelle dieses Lichts, der in seinem Sonnenwagen von den Musen begleitet ist. Damit wird die Zeit des Sonnenaufgangs angezeigt, mit dem ein „neuer goldener Tag beginnt, an dem die Künste und Wissenschaften erblühen".[143] In der unteren Wolkenschicht tritt Prinz Eugen als jugendlicher Held mit Lorbeer gekrönt dem antiken Aeneas entgegen und wird von Minerva (die ihre mit einem Palmzweig umwundene Lanze abgelegt hat), Fama (als geflügelte Virtus) und Merkur in den Himmel geleitet. Herrschertugenden als Personifikationen ergänzen das Bild des zu den Göttern emporgehobenen Eugen. Als Vergleich mit mythischen Heroen und zur Einordnung seiner Heldentaten rahmen ihn Medaillons mit Theseus, Herkules, Perseus und Jason,[144] allerdings hierarchisch in der niederen Zone als Reliefsupraporten. Den antiken Kämpfern wird Eugens eigener militärischer Kampf verherrlichend gegenübergestellt: Die Wanddekoration mit Trophäen der Türkenkriege verweist auf seine Türkensiege.[145] Die realhistorische Beziehung Eugens als Türkensieger von Peterwardein 1716, wofür er vom Papst die Ehrengaben ‚Stocco e brettone' (Degen und Hut) erhalten hatte, wird durch das Spruchband im Deckenfresko als Scharnier zur mythologischen Glorifizierung eingesetzt: Merkur überreicht als Abgesandter Jupiters (das heißt des Kaisers) dem nackten Helden (Eugen) das Spruchband mit einem Vers von Vergil und einem Chronogramm.[146] Zwar ist der kriegerische Erfolg wie Stephan betont die Voraussetzung für seine Apotheose (so wird sie auch im Stadtpalais mit der kumulierten Ikonographie des Herkules betont), aber die Künste erscheinen ebenfalls in der Zone des Himmels und können Eugen somit wahren und ewigen Ruhm verleihen. Sie, die durch den Apoll-Mythos in den Relieffeldern über den Türen und Erdgeschossfenstern bereits das Thema einleiten, werden damit zum Ziel seines Tugendweges, den Stephan als solchen beschreibt: Es stellt sich „der Held, nachdem ihn der Tugendweg auf den Parnaß geführt und er dem Krieg entsagt hat, selbst in den Dienst der Künste"[147].

---

143 Ulrike Knall-Brskovsky, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 440, Kat.-Nr. 21.35b.

144 Ebd.

145 Seeger 2004, S. 294. Die Rückeroberung Ungarns von den Türken kann dabei mit der Jason-Sage als „Erfüllung des ‚Burgundischen Erbes' der Rache für die Gefangenschaft von Johann ohne Furcht bei den Türken in Kolchis" in Zusammenhang gebracht werden, vgl. Matsche 1981, Bd. I, S. 257; Franz Matsche, Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studie in Honour of Klára Garas* 1, Budapest 1999, S. 315–352, hier S. 318.

146 Seeger 2008, S. 186. Die im Schriftband alludierte Verleihung der päpstlichen Ehrenzeichen Degen und Hut als höchste pontifikale Auszeichnung, die Eugen für den Sieg bei Peterwardein (5. August 1716) verliehen wurden, sei nicht auf das Thema des Freskos zu beziehen, sondern nachträglich eingefügt worden, da die „musische Zeit des Friedens" laut Matsche „keinesfalls mit dem im Mai 1716 begonnenen Krieg gegen das Osmanische Reich in Einklang zu bringen" sei (Matsche 1999, S. 325–326).

147 Stephan 2002, S. 225. „Der Bauherr degradiert die Künste nicht mehr zu Statisten in einem auf ihn ausgerichteten Staatsschauspiel, er will ihnen selber dienen" (ebd., S. 224).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Als „bipolare[] Charakterisierung dieses ‚Helden'" ist auch für Matsche der militärische Sieg nur die Voraussetzung, die mit der Inszenierung der Decke als „Tempel Apollos" darauf abzielt „anzuzeigen, daß Krieg und Sieg nicht den Endzweck darstellen, sondern einem höheren Ziel dienen".[148] Das Aufsteigen in den Olymp gelangt somit nur an sein Ende, wenn in der Hierarchie der Heldentaten nach den militärischen Unternehmungen die dauerhaften musischen Aktivitäten treten. Der Anlass der Heroisierung sind die Heldentaten des Krieges, ihr Vollzug kann jedoch nur im Rahmen der Künste („als Jünger Apollos"[149]) gelingen. Die um den Jüngling versammelten Attribute machen diese inhaltliche Betonung ebenfalls deutlich, denn die übliche Dualität von Buch und Schwert ist ergänzt durch Folianten, ein Notenblatt und den Lorbeerzweig. Zugleich weisen sie „auf die musischen Beschäftigungen, denen der Prinz im Unteren Belvedere als *maison de plaisance* nachging, etwa in der Marmorgalerie mit ihren berühmten antiken Statuen oder im Bücherkabinett".[150]

Das 1715/1716 von Martino Altomonte geschaffene Fresko fällt in die Zeit nach dem Spanischen Erbfolgekrieg, bei dem Prinz Eugen eine wichtige militärische Rolle spielte und dazu beitrug, für Habsburg-Österreich ein neues ‚Heldenzeitalter' anbrechen zu lassen.[151] Dennoch betont Eugen in seiner Ikonographie weniger seine militärischen Heldentaten als seinen Sieg, der nun im Frieden ein neues Zeitalter – auch für Künste und Wissenschaften – heraufbeschwört.[152] Er

---

Das Motiv der Tugenden wird auch in den Personifikationen zu Seiten der Balkone, hier jedoch mit Akzent auf fürstliche Tugenden allgemein, vor Augen geführt: Nobilitas und Fortitudo, Intelligentia und Liberalitas, Prudentia und Magnanimitas sowie Magnificentia und Justitia; vgl. Matsche 1999, S. 318.

148 Ebd., S. 317.

149 Ebd., S. 320.

150 Ebd., S. 324. Zu Prinz Eugens Kunstsammlung, die sich aus italienischen und hauptsächlich holländischen und flämischen Gemälden (Historienmalerei und Stillleben) zusammensetzt vgl. Ulrike Seeger, Nuove ricerche sugli acquisti fatti da Carlo Emanuele III re di Sardegna nelle collezioni d'arte appartenute al principe Eugenio di Savoia, in: *Studi Piemontesi* 31, 2002, S. 321–339; Cornelia Diekamp, La galleria del principe Eugenio di Savoia nel Belvedere Superiore a Vienna. Storia e ricostruzione, in: *Memorie e attualità dell'assedio di Torino del 1706 tra spirito europeo e identità nazionale*, Atti del convegno Turin 2006, Turin 2007, S. 741–752; Sara Comoglio, Eugenio di Savoia, condottiere collezionista. Nuovi documenti dagli Archivi Viennesi, in: *Studi piemontesi* 39, 2010, S. 109–116.

151 Entsprechend ist das Stichwerk des Belvedere von Salomon Kleiner mit dem Titel *Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager deß unvergleichlichen Heldens unserer Zeiten* bzw. *Residences Memorables de l'incomparable Heros de nôtre Siècle* (Augsburg 1731–1740) versehen.

152 Matsche interpretiert die vor Apollo Blumen ausstreuende Figur als Flora und damit „als Zeichen eines neuen Frühlings, den der Sonnengott durch seine milden, lebenspendenden Strahlen hervorruft" (Matsche 1999, S. 321). Zudem weist das Thema auch auf den realen Ort hin, den Mittelpunkt eines Orangeriegartens (ebd., S. 322).
Jean-Baptiste Rousseau „widmete [ihm] nach dem Frieden von Passarowitz ein Gedicht mit 25 Strophen, in dem er den Savoyer nicht nur als Krieger und Sieger (wie eine Medaille, die ihn als „Mars Hungaricus" bezeichnet), sondern auch als Freund der Musen Bewunderung und Huldigung darbrachte"; Karl Gutkas / Thomas Karl, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 136. Eine Passage aus einer Ode Rousseaus an

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

als Feldherr, dessen kriegerische Leistungen seine fürstliche Hoheit bei weitem übersteigen, stellt sich somit dezidiert in die Tradition von *Arte et Marte* – und damit auch in eine Relation zu herrscherlichen Inszenierungsformen.[153]

Im Marmorsaal des Oberen Belvedere, dem Residenzschloss, wird Eugen im Deckenfresko von Carlo Innocenzo Carlone, das den ewigen Ruhm des Hauses Savoyen zeigt, als antikisch gekleideter Herrscher mit Lorbeerkranz verherrlicht:[154] Mars mit der Fahne mit kaiserlichem Doppeladler ergänzt das von Chronos enthüllte Wappen der Familie mit dem Lorbeerkranz des Siegers. Darunter thront ein jugendlicher Held (Prinz Eugen) mit Helm, Panzer und Kommandostab, flankiert von Göttern und Tugendpersonifikationen (darunter Virtus und Prudentia sowie Justitia) (Abb. 44).[155] Den Thron umgeben in einer Aufwärtsbewegung ein alter Gelehrter mit einem Folianten – laut Ripa der *Consiglio* – sowie Apoll mit dem Blitzbündel Jupiters im Kampf gegen Unwissenheit und Neid.[156] Fama posaunt hier deutlich die militärischen Siege Prinz Eugens in die Welt; unter ihr sind Trophäen aufgehäuft. Eine geflügelte Viktoria, Constantia und Fortitudo, um den

---

Prinz Eugen abgedruckt bei Hans Aurenhammer (Hrsg.), *Salomon Kleiner. Wiennerisches Welttheater*, Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1731–1740, T. 1-10, Graz 1969 (unpaginiert): „Un héros qui de la victoire/ Emprunte son unique gloire/ n'est héros que quelques moments./ Et pour l'etre toute sa vie/ Il doit opposer à l'envie/ De plus paisibles monuments."
Zu der erwähnten Medaille vgl. Helmut Jungwirth, Prinz Eugen auf der Medaille, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, 1986, S. 391–400, besonders S. 398 mit Anm. 46.

153 Die Stuckdekoration im Hof des Marchfeldschlosses von Prinz Eugen nimmt diese Kombination von Kriegs- und Kunstheld ebenfalls auf: Die Antecamera ist dekoriert mit dem Thema „die Waffen ruhen": Putti spielen mit Waffen, Apoll neben Mars, darüber Bellona – beide ohne im kriegerischen Sinne nutzbare Attribute. Putti auf Wolken reichen sich die Hände, „wie um den friedlichen Bund zwischen Mars und Ars zu bekräftigen"; Ingeborg Schemper-Sparholz, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, 1986, S. 118.

154 Siehe die ausführliche Beschreibung und Deutung von Peter Stephan, *Das Obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses*, Wien [u.a.] 2010 und Matsche 1999, S. 326–331.
Eine vergleichbare mythologische Heldenapotheose stellt Matsche im Treppenhausfresko des Palais Daun-Kinsky, ebenfalls von Carlone, um 1716, ausführlich vor (Matsche 1999, S. 331–339). Wirich Philipp Laurenz Graf Daun wird darin in Gestalt eines Jünglings in römischer Rüstung auf Wolken thronend in den Himmel erhoben, von Putti mit Lorbeerkränzen und Olivenzweig als Sieger und Friedensbringer ausgezeichnet. Die fürstliche Stellung des mehrmaligen Vizekönigs von Neapel markiert der Obelisk mit dem Daunschen Wappen und einer Krone. Virtus, Chronos und Magnanimitas treten ebenso wie Viktoria, Justitia, Pax, Prudentia und Fortitudo in Erscheinung, Minerva kämpft gegen zu Boden geworfene Feinde. Auch hier wird die kriegerische Thematik durch die Bedeutung der Künste überlagert, denn der Held hat keine Waffen mehr und die Personifikationen der Künste und der Dichtkunst zeigen sowohl ihren Dienst für den Fürsten an, würdigen ihn aber auch als Förderer – Daun „nutzte seinen Aufenthalt und seine Stellung in Neapel, um Aufträge an die damals führenden neapolitanischen Maler wie Francesco Solimena zur Ausstattung seines Wiener Palais zu vergeben" (Matsche 1999, S. 339).

155 Seeger 2004, S. 374.

156 Matsche 1999, S. 328.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 44: Carlo Innocenzo Carlone, *Ewiger Ruhm des Hauses Savoyen* (oder *Apotheose des Prinzen Eugen*), um 1716, Oberes Belvedere, Marmorsaal.

thronenden Helden versammelt, spielen zugleich auf den Dienstherrn Eugens, Kaiser Karl VI., und dessen Devise („Constantia et Fortitudine") an.[157] Die Verbindung von Eugen zum Kaiser wird metaphorisch durch die drei Horen auf den Wolken über Apoll weiter ausgedeutet, denn sie stehen – folgt man Matsche – als „Wächterinnen der Himmelspforte" in einem Handlungszusammenhang mit Flora, die eine „neue frühlingshafte Ära" ankündigt, „die durch den savoyischen Helden eröffnet worden ist".[158]

Eugens Heraushebung erfolgt somit sowohl bezüglich seiner eigenen Dynastie als auch aufgrund seiner Tugenden innerhalb des Fürstengeschlechts. Die Tugenden der guten Regierung, wie sie die Medaillons unterhalb des Gebälks allegorisch vor Augen stellen (Gloria Principis, Liberalitas, Magnanimitas, Magnificentia, Prudentia, Ratio und Virtus), gelten nicht nur dem Feldherrn Eugen, sondern auch seinem Herrscherstand. Dementsprechend wird auch das Savoyische Wappen als Ergänzung zu Eugens Lorbeerkranz mit einer Krone ausgezeichnet.[159]

---

157 Ebd.
158 Ebd., S. 329.
159 Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 93, Kat.-Nr. A 18.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das seit 1713 zur Königswürde aufgestiegene Haus Savoyen ersetzt als Bezugspunkt nunmehr die Ausrichtung auf den Kaiser,[160] der als Jupiter im Unteren Belvedere und als Apoll im Stadtpalais die Heroisierung Eugens legitimiert und kontextualisiert hatte.

Diese Heroisierung steht in Beziehung zur weiteren Ausstattung des Belvedere, die das Bild des Kriegshelden ebenfalls mit der Verherrlichung von Eugens Mäzenatentum erweitern: Im Antichambre wird der Kriegsheld durch Tugendpersonifikationen verherrlicht und in der *Verherrlichung des kriegerischen Helden* von Giacomo del Pò von den Göttern gefeiert. Im Konferenzzimmer hingegen dominiert die *Verherrlichung des friedliebenden Helden*: Eugen mit Feldherrnstab wird von Minerva, Apoll und den Musen anempfohlen (im Oberen Belvedere gab es auch ein Bilderkabinett), während Merkur die Künste und Wissenschaften erweckt. Im Audienzzimmer schließlich kulminierte die Abfolge der Heroisierungen mit der Aufnahme des Helden in den Olymp (bei einem Brand vermutlich zerstört).[161]

5.5. Apoll und Herkules – Differenzierter Einsatz von heroischen Referenzfiguren

Anders als die *imitatio heroica* der Apollfigur wurde die Herkulesikonographie nicht als Rollenporträt eingesetzt: „Prinz Eugen ließ sich stets als gerüsteter Feldherr mit dem Kommandostab in der Hand darstellen."[162] Dennoch wurde der mythologische Held in den Deckengemälden des Stadtpalais in der Himmelpfortgasse aufgerufen, um fürstliche Tugenden zu glorifizieren. Dabei lässt sich an der Fassade, im Treppenhaus, im Großen Saal und im Paradeappartement eine Steigerung der Bezugsform zwischen Eugen und Herkules im Sinne der *imitatio heroica* ausmachen: Während an der Fassade zwar Herkules neben Antaeus als Türpfostenpaar mit dem in der Portalachse über der Fenstertür des Piano nobile angebrachten Wappen Eugens in Bezug gesetzt wird (Abb. 45) – aber eben nur im Kollektiv mit dem anderen Paar Aeneas und Anchises –, wird diese Beziehung im Treppenhaus weiter zugespitzt. Dort wurde mit einer Herkulesstatue in einer Nische und dem darüber angebrachten Porträtmedaillon des Prinzen eine Parallelisierung in der Form des Alter Ego gewählt (Abb. 46). Die heute zerstörten Deckenfresken mit Taten des Herkules im Großen Saal erschienen schließlich als apotheotische Steigerung der Feldschlachten Eugens, die in Ölgemälden von Ignace Jacques Parrocel an den Wänden angebracht waren.[163] Im Audienzzim-

[160] Ulrike Seeger, Herkules, Alexander und Aeneas. Präsentationsstrategien der Türkensieger Prinz Eugen, Ludwig Wilhelm von Baden-Baden und Max Emanuel von Bayern, in: Kampmann et al. 2008, S. 182–195, besonders S. 188.
[161] Seeger 2004, S. 377. Vgl. auch die Stiche von Salomon Kleiner.
[162] Seeger 2008, S. 190.
[163] Ebd., S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 45: Fischer von Erlach, Portal in der Himmelpfortgasse, 1696-1708, Wien, Stadtpalais des Prinzen Eugen.

Abb. 46: Fischer von Erlach, Treppenhaus, 1696-1708 Wien, Stadtpalais des Prinz Eugen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

mer erfolgte zu guter Letzt die Überblendung von Eugen und Herkules, indem nur noch Herkules dargestellt ist, wie er von Jupiter in den Olymp aufgenommen wird. Eugen kann nach dem zuvor gezeigten Raumprogramm als Inkarnation Herkules' verstanden werden, wodurch auch Jupiter als Rollenfigur des Kaisers konzeptualisiert wurde.

Ergänzend enthielten die Supraporten im Paradeschlafzimmer und Audienzzimmer Werke bolognesischer Maler (Benedetto Gennari, Giuseppe Maria Crespi). Dies kann aus den Stichen Salomon Kleiners rekonstruiert werden, die kein damit in Verbindung stehendes ikonographisches Programm vermitteln, sondern Eugen als Kunstkenner und -sammler charakterisieren sollen.[164] Dass die Supraporte als Ort dafür gewählt wurde und sich von den mythologischen Darstellungen der Decke sowohl inhaltlich als auch stilistisch unterschied, belegt die Bedeutung der einzelnen Ausstattungselemente und das Bestreben nach hierarchischer Organisation und Vielfältigkeit, in die die Inszenierung des Hausherrn eingeschrieben wurde.

Seine Repräsentation als Kriegsheld und als Kunstmäzen wird vor allem durch Ausstattungsprogramme vermittelt, nicht jedoch durch Porträts befördert.[165] Selbst das Reiterporträt von van Schuppen, das Eugen als Türkensieger zeigt,[166] wurde wie seine anderen Bildnisse in abgelegene Räumlichkeiten verbannt, und sogar die Marmorstatue Permosers (Abb. 47) fand im Oberen Belvedere lediglich im Speisesaal der Dienstboten Aufstellung.[167] In dieser Skulptur wird Eugen als Feldherr in Rüstung mit Kette des Goldenen Vlieses als „zweiter Herkules' mit

---

164 Hellmut Lorenz, Einige unbekannte Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 223–234, besonders S. 232–233; Seeger 2004, S. 133–134; Julia Klein, *Die Supraporte. Studien zu Entstehung, Formen und Aufgaben in der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weimar 2014, S. 96. Im Oberen Belvedere, das auch eine Gemäldesammlung im Bilderkabinett und Audienzzimmer enthielt, wurden die Supraporten ebenfalls von Eugen in Auftrag gegeben und zeigen hier mit Tier- und Pflanzendarstellungen das naturwissenschaftliche Interesse des Prinzen (ebd., S. 100–101) und entsprachen zudem dem zeitgenössischen Geschmack.

165 Zu erwähnen sind das Schlachtengemälde im Schlachtensaal des Stadtpalais in der Himmelpfortgasse, Herkules und Apoll an der Fassade und im Treppenhaus, Herkules im Deckenfresko des Audienzzimmers mit seiner Aufnahme in den Olymp oder in der Groteskentapisserie im Konferenzzimmer sowie die Apoll-Ikonographie im Paradeschlafzimmer des Stadtpalais'. Vgl. Seeger 2004.

166 Jacob van Schuppen, Reiterbildnis Prinz Eugens, vor 1721, 396 × 275 cm, Turin, Gallerie Sabauda.

167 Seeger 2004, S. 28; Katalogeintrag von Georg Lechner, *Belvedere digital* 2010, http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/items$0040:17424, 14.09.2015. Alfred Stix vermutet dennoch Eugen als Auftraggeber sowie eine Vermittlung zum Künstler über den sächsischen Grafen Wackerbarth, über die ein Briefwechsel erhalten ist (vgl. Alfred Stix, *Balthasar Permoser. Die Apotheose des Prinzen Eugen* (Der Kunstbrief; 31), Berlin 1946, S. 9). Stephan weist darauf hin, dass die Glorifizierung in der Rolle des Herkules das Konzept des Treppenhauses paraphrasiert und damit der Moment, bevor Eugens Tugendweg in der Apotheose gipfelt; Stephan 2010, S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 47: Balthasar Permoser, *Apotheose des Prinzen Eugen*, Marmor, 1718/20, Wien, Unteres Belvedere, Barockmuseum, Inv.-Nr. 4219.

Löwenfell und Keule gezeigt“ [168]. Als Bescheidenheitsgeste verdeckt er mit der linken Hand die Schallöffnung des Blasinstrumentes der Fama.[169] Ein Genius

[168] Lechner 2010.

[169] Diese Gebärde dürfte als Demutsbezeugung gegenüber dem Kaiser zu verstehen sein, ebenso aber auch als Ausdruck von Konkurrenz zur Glorifikation Ludwigs XIV. durch das 1686 nach Entwürfen LeBruns geschaffene Standbild von Martin Desjardins auf der Pariser Place des Victoires. Die sogenannte *Apotheose Karls VI.*, 1734 von Georg Raphael Donner vollendet, geht entsprechend anders mit der Bezugnahme der Figuren um: Fama und der im antiken Kostüm, mit Lorbeerkranz und Feldherrnstab ausgestattete Kaiser sind als gleichrangige Figuren gestaltet. Der Türkensklave ist durch Waffentrophäen ersetzt, die durch ihre heraldische Kennzeichnung auf die Türken sowie Frankreich als die beiden Feinde Habsburgs verweisen. Sowohl der Schlangenring der Fama und der Efeu, der sich

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

weist auf die von Fama bzw. Viktoria gehaltene Sonne mit Schlangenring, dem Symbol für den unendlichen Glanz von Eugens Leistungen, die hier vor allem militärisch konnotiert sind. In der besiegten Figur des Türkensklaven zu Füßen Eugens wird ein Selbstporträt des Künstlers vermutet.

Die negative Aufnahme von Permosers Darstellung Eugens mit Keule und Löwenfell wird mit der für das Porträt bevorzugten militärischen und nicht-mythologisierten Darstellungsweise erklärt. Damit wäre auch auf eine Differenzierung der Gattungen und Medien hinzuweisen: Die auffällige Unterscheidung in der Gestaltung des Porträts als Repräsentation des militärischen Prinzen und in den Raumausstattungen als Ort der mythologischen Referenzen zur Verherrlichung des siegreichen tugendhaften Mäzens mag eine bewusste Steuerung gewesen sein. Demnach wäre der militärische Held die offizielle *persona* Eugens, die sich der heroischen Inszenierung weitestgehend enthält, während die ‚private' *persona* seiner Wohnhäuser sowohl das musische wie auch das heroische Element seiner Repräsentation inkorporiert.

Trotz der Ablehnung von Permosers Skulpturengruppe durch Eugen ist sie allerdings im Titelblatt zum ersten Teil des *Wunder würdigen Kriegs- und Siegs-Lagers* 1731 von Salomon Kleiners Belvedere-Stichwerk abgebildet (Abb. 48).[170] Neben Permosers glorifizierender Skulpturengruppe verweisen die Figuren und Gegenstände auf der rechten Seite der Darstellung auf den erfolgreichen Feldherrn. Gegenüberliegend wird Minerva mit einem Pergament, dem Buch der Wissenschaft und der Kunstleier gezeigt.[171] Eugens Kunstförderung wird so mit seinem Selbstbildnis als siegreicher Heerführer mit Herkules und Minerva in Einklang gebracht.[172] Da Herkules auf die Szenerie weist und Minerva am Arm führt, mag eine gewisse Hierarchie angesichts des Inhalts der Stichpublikation intendiert

---

um den Kommandostab windet, als auch die Verbindung der Kostümierung *all' antica* mit zeitgenössischen Elementen (Allongeperücke, Goldenes Vlies) verbinden das Thema des mächtigen Siegers mit dem Anspruch des dynastischen Ewigkeitswertes. Die vom obersten Verwalter der kaiserlichen Forste, Gregor Wilhelm von Kirchner, für den Kaisersaal seines Schlosses in Breitenfurt bei Wien in Auftrag gegebene Statuengruppe wurde noch im 18. Jahrhundert als Gegenstück zur Apotheose Prinz Eugens in der Sala terrena des Oberen Belvederes aufgestellt. Zu Donners Werk vgl. Luigi A. Ronzoni, Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner, in: *Barockberichte* 31, 2001, S. 101–116; Maria Pötzl-Malikova, in: Sabine Grabner (Hrsg.), *Georg Raphael Donner 1693–1741*, Ausst.-Kat. Unteres Belvedere, Österreichische Galerie Wien, 02.06.–30.09.1993, Österreichische Galerie Wien, Wien 1993, S. 268–271, Kat.-Nr. 24.

170 Wie auch einige andere aufwändig illustrierte Vedutenwerke Kleiners wurde diese Publikation bei dem Augsburger Verleger Johann Andreas Pfeffel herausgegeben. Pfeffel besaß das kaiserliche Privileg und nutzte dieses und gleichwertige Werke geschäftsmäßig, um die zeitgenössische Nachfrage nach städtebaulichen Prestigeansichten zu fördern bzw. zu befriedigen; vgl. dazu Peter Prange, *Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts* (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen; 17), Augsburg 1997, S. 25. Zum Titelblatt des ersten Bandes des Stichwerks vgl. Aurenhammer 1969, S. 23–26.

171 Katalogeintrag von Georg Lechner, *Belvedere digital* 2010, http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/items$0040:17424, 14.09.2015.

172 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 48: Salomon Kleiner, *Widmungsbild mit der Apotheose des Prinzen Eugen als Türkensieger*, Titelkupfer zum 1. Teil seines *Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des unvergleichlichen Heldens unserer Zeiten*, Augsburg 1731

gewesen sein – zumal Eugen der Auftraggeber war. Die Geste von Herkules übernimmt hier nicht nur die übliche Rolle Minervas, den Pfad der Tugend zu weisen, sondern stellt auch Eugens Repräsentation in Bezug zu den beiden Göttern heraus. Durch das Zitat von Permosers Standbild – vergleichbar mit anderen *in effigie*-Darstellungen wie Büsten oder Porträtmedaillons – wird Eugens heroische Qualität eigens betont: „Eugen übertrifft an Tugendhaftigkeit und Ruhm seine eigenen Vorbilder und wird seinerseits zu einem *exemplum virtutis*."[173] Was Stephan mit diesen Beobachtungen als „auf den Kopf gestelltes Rollenverhalten" beschreibt, charakterisiert den Modus der Heroisierung.

Prinz Eugen setzt in seiner Inszenierung, so sei nochmals zusammenfassend erwähnt, auf die Verbindung von Kriegs- und ‚Kunstheld' mit Apoll und Herkules, die beide unterschiedliche glorifizierende Ikonographien verwenden und sich somit nicht nur ergänzen, sondern auch eine thematische Hierarchie eröffnen. Der militärische Sieg (der Repräsentation im Porträt) wird als Voraussetzung zwar betont, doch er wird gesteigert in der tugendhaften Kunstförderung in den illusionistischen Deckengemälden des Belvedere. Beide Elemente der Überhöhung erlauben es Prinz Eugen zudem, in den machtpolitischen Diskurs mit den Habsburgern und mit Frankreich auch bildlich einzutreten.

[173] Stephan 2010, S. 153.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

5.6. Die Gute Regierung

Das Thema der Guten Regierung, der Tugenden des Herrschers, unter dem die Künste blühen und die Laster bekämpft werden, nahm Carlo Innocenzo Carlone mehrfach zum Anlass, um Markgraf Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach, Herzog Eberhard Ludwig oder Kurfürst Clemens August in himmlischer Sphäre zu huldigen. Die Verherrlichung der markgräflichen Regierung, die an sein Mäzenatentum geknüpft wird, wurde im Festsaal in der Ansbacher Residenz, in der Ahnengalerie in Schloss Ludwigsburg und an der Decke des Treppensaals in Schloss Augustusburg in Brühl umgesetzt.[174] In Ansbach und Augustusburg werden dabei die Protektion der Künste und der Kampf der Laster von allegorischen Figuren ausgeführt.[175]

Die vier Kardinaltugenden, verkörpert durch Justitia (ein Verweis auf den Frieden als Ergebnis von Gerechtigkeit), Ceres (Wohlstand), Viktoria und Minerva, erweitern durch allegorische Kombinationen („geordnete Eintracht", „Ruhe der Ordnung", „Pax et iustitita") das Rahmenthema der Guten Regierung im Festsaal von Ansbach (Abb. 49).[176] Sie werden programmatisch ergänzt durch Ideale herrschaftlichen Handelns, so etwa wenn Pax vor Mars geschützt werden muss.[177] Markgraf Carl Wilhelm Friedrich erscheint als einzige historische Person im Porträtmedaillon, mithin nicht in handelnder Funktion. Dennoch ist er es, der die personifizierten Kräfte walten lässt, wofür ihm der unsterbliche Ruhm durch die Künste zuteilwird. Diese Interdependenz von Schutz und Ruhm, die auch einen indirekten Machtdiskurs aufruft, wird durch die Malerei selbst ins Bild gesetzt. Infolgedessen erscheint der Herrscher als ebenso mächtig wie die Wirkkraft der Kunst. Pictura ist es, die im Festsaal von Schloss Ansbach das Porträt des Markgrafen vollendet und damit die Rückbezüglichkeit der durch die Personifikationen vermittelten Taten

---

174 Vgl. Wilfried Hansmann, Carlo Carlones Treppenhausfresko in Schloß Augustusburg zu Brühl und der Karlsruher Farbentwurf, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* XX, 1983, S. 53–68, zur Ikonographie besonders S. 56–60; Klára Garas, Carlo Carlone in Deutschland, in: Hans M. Schmidt (Hrsg.), *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 15.06.–06.08.1989, S. 81–94.

175 Durch Eingriffe bei Restaurierungen wurde das Deckenfresko leicht verändert, doch ältere Fotografien zeigen noch den Originalzustand, vgl. auch Stefan Nadler, Zur Baugeschichte des Ansbacher Festsaals und seiner künstlerischen Ausstattung, in: Peter O. Krückmann, *Carlo Carlone 1686–1775. Der Ansbacher Auftrag*, Ausst.-Kat. Residenz Ansbach, 27.09.–11.11.1990, Landshut/Ergolding 1990, S. 35–45, besonders S. 36, Anm. 13.

176 Hans-Martin Kaulbach, Weiblicher Friede – Männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit, in: Sigrid Schade (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz* (Literatur, Kultur, Geschlecht; Große Reihe; 3), Köln [u.a.] 1994, S. 27–49, besonders S. 29. Zum Aufbau des Dekorationssystems des Deckenfreskos vgl. das Schema bei Bernt von Hagen, Carlo Innocenzo Carlones Plafondfresko „Buon Governo" im Festsaal der Residenz zu Ansbach. Zeugnis einer ikonologischen Formel, in: Ausst.-Kat. *Carlo Carlone* 1990, S. 107–116, hier S. 110 mit Abb. 1.

177 Kaulbach 1994, S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 49: Carlo Innocenzo Carlone, *Allegorie auf die Gute Herrschaft des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach*, Deckenfresko im Festsaal, 1734/5, Ansbach, Residenz.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – https://www.nomos-elibrary.de/agb

garantiert.[178] Die stets gültige historische Aktualisierung (das Porträt bleibt an die Vollendung durch Pictura gebunden und kann nur mit dieser zusammen wahrgenommen werden) wird zugleich überführt in die überzeitliche *persona* des Markgrafen. Diese zeigt als die im Zentrum der Decke thronende Lorbeer bekrönte Herrscherfigur die gute Regierung an. Die Hauptgruppe der Guten Regierung wird zur Fensterwand hin gerahmt durch die Darstellung des Parnass mit Apoll (begleitet von Musica, Astrologia, Poesia) und Pegasus. Apoll erscheint nochmals in der verbindenden Gruppe zwischen der Herrscherfigur und Pictura mit den Künsten als Phöbus, wobei er in dieser Gestalt (wie sonst meist Minerva) „die Aufgabe des Beschützers der Heroischen Tugenden vor den Lastern Neid, Unwissenheit und Betrug übernimmt".[179] Damit erscheint er auch als göttlicher Alter Ego des Markgrafen, der ebenso eindeutig als Beschützer der Künste verherrlicht wird. Durch diesen Parallelismus, der sich durch das rundbogige Ganzfigurenporträt des Markgrafen an der Schmalseite oberhalb der Stuckbilder des Gebälkfrieses zudem bildlich manifestiert, wird erreicht, dass „eine personelle, ganz an das Individuum des Monarchen geknüpfte Vorstellung mystifiziert und möglichst der Zeitnähe enthoben"[180] wird. Minerva hingegen hat die Rolle der Wachsamkeit und Vernunft inne und hält die gefesselten Sklaven und Dämonen im Zaum. 1734 im schriftlichen Programmentwurf zur Dekoration des Festsaals in der Ansbacher Residenz wiederum heißt es, der thronende Held umgeben von Tugenden werde dargestellt, „um seinen Nachkömmlingen durch Dero kluge Regierung einen unsterblichen Ruhm zu hinterlassen".[181] Der Ruhm gründet sich im Sinne der Deckenmalerei vor allem auf die Magnanimitas des Markgrafen, dank derer die Künste in einem friedvollen Reich blühen können, von dem Krieg und Laster ferngehalten werden. Das Deckenfresko huldigt damit nicht nur der noch jungen Herrschaft des seit 1729 regierenden Carl Wilhelm Friedrich, sondern formuliert zugleich ein Programm, das ihn mit Handlungsmaximen auszeichnet und diese zum Garanten und Wächter seiner Heroisierung als Tugendheld macht.

Carlones Ölskizze für das Deckenbild im Gardensaal von Schloss Augustusburg, der 1768 vollendeten Anlage in Brühl (Abb. 50), zeichnet sich ebenfalls durch eine solche Ikonographie aus, die bezeichnenderweise im 19. Jahrhundert als Helden-

---

178 „Typisch für das 17. und 18. Jhdt. war die Einführung einer zumeist ovalen Bildtafel mit dem Porträt des Herrschers, dem Künste und Wissenschaften huldigen, oder eines Bildnisses, an dem Pictura gerade arbeitet." (Frenssen 1995, S. 124).

179 Hagen 1990, S. 112.

180 Tintelnot 1951, S. 282.

181 Zit. nach Wilfried Hausmann, Carlo Carlones Treppenhausfresko im Schloß Augustusburg zu Brühl und der Karlsruher Farbentwurf, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 20, 1983, S. 53–68, hier S. 60, zit. nach Martin Krieger, *Die Ansbacher Hofmaler des 17. und 18. Jahrhunderts* (Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken; 83), Ansbach 1966, S. 157.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 50: Carlo Innocenzo Carlone, *Verherrlichung des Kurfürsten Clemens August als Schützer der Künste*, vor 1750, Entwurfszeichnung zum Deckenfresko im Gardensaal von Schloss Augustusburg, Brühl, Öl auf Leinwand, vor 1750, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

darstellung beschrieben wurde: „Verherrlichung eines Helden. Er sitzt auf einem von Wolken getragenen Thron und ist umgeben von den allegorischen Gestalten der göttlichen Tugenden. Die Götter des Olymps nahen von allen Seiten, um ihm Ehre zu erweisen."[182] Gemeinsam mit den Putten ist es im Fresko ein Krieger, der

[182] So J. Niessen 1888 im Museumsführer des Wallraf-Richartz-Museums unter Nr. 892, vgl. Gerhard Bott, Das Kontraktmodell für Carlo Carlones Deckenfresko im Gardensaal in Schloß Augustusburg in Brühl, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde* 1988, S. 189–195, hier S. 189. Siehe auch Wilfried

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

das obligatorische Porträtmedaillon des Kurfürsten Clemens August hält – und damit, wie in den meisten vergleichbaren allegorischen Verherrlichungen, das Motiv des Krieges einführt. Auch Karl VII., der Bruder des Kurfürsten, erscheint in einem Medaillon an der Thronbekrönung, wodurch die Götterversammlung und die Aufnahme des Helden in den Olymp zugleich eine Verherrlichung des Kaisertums der Wittelsbacher und ein Epitaph für den verstorbenen Kaiser darstellt.[183]

Eine vergleichbare Zuordnung von glorifiziertem Porträt und Personifikationen der Künste wie in Ansbach findet sich auch in der Würzburger Residenz. Wie in Sandrarts Zug der Helden zum Parnass (*Iconologia deorum*,)[184] lassen sich in Würzburg dieselben Topoi erkennen: der Wandel des Fürsten vom Kriegsherrn zum Mäzen, die Gleichsetzung des Sonnenpalastes mit dem Tempel der Virtus, die Aufbewahrung von Trophäen und Heldenbildern in diesem Tempel, die Identifizierung des Parnass mit dem Tugendberg sowie die Gestaltung des *iter virutis* als Treppe.[185] In Würzburg wird der Erdteil Europa nicht allein zum Sitz der Künste erklärt und damit als gesitteter Kontinent betont, sondern auch in seiner militärischen Überlegenheit gezeigt. Durch die Verweise auf die Residenz und ihre Künstler ist Europa zudem auf den Stifter und Förderer Carl Philipp von Greiffenclau bezogen.[186]

Neben Europa steht in Pommersfelden zudem ein Krieger mit Feldherrnstab. Speerträger und militärische Attribute ergänzen die Verweise auf die Kriegskunst und möglicherweise die Wehrhaftigkeit des Reiches in Anbetracht der französischen und türkischen Aggression, mit der sich auch Lothar Franz von Schönborn konfrontiert sah (Abb. 51).[187] Die Ikonographie der Europa als Königin oder Roma-Minerva-Typus auf einem Globus wurde bereits Ende des 16. Jahrhunderts als imperiale Figur vor dem Hintergrund der Türkengefahr entwickelt.[188] Die militärische Vorherrschaft konnte mit Rekursen auf Plinius den Älteren[189] sowie auf

---

Hansmann, Carlo Carlone in Brühl, in: Ausst.-Kat. *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit* 1989, S. 95–116.

183 Bott 1988, S. 192.

184 Vgl. dazu S. 22–23.

185 Vgl. dazu Peter Stephan, Pommersfelden und der „Schönbornsche Reichsstil". Das Schloss des Kurfürsten Lothar Franz im Wettstreit mit anderen Fürstenhöfen, in: Erich Schneider / Dieter J. Weiß (Hrsg.), *1711–2011. 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden* (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte; Reihe 8/Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte; 17), Würzburg 2014, S. 267–299, besonders S. 277.

186 Büttner 1979.

187 Bernd M. Mayer, *Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk* (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 53), München 1994, S. 55.

188 Vgl. etwa die Kupferstichserie der vier Erdteile von Adriaen Collaert (1595–1600), die im Zusammenhang der Festdekoration zum Einzug Erzherzog Ernsts von Österreich in Antwerpen 1594 stehen; Sabine Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts* (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 3), München 1985, Kat.-Nr. 37, S. 348–349.

189 Plinius, *Nat. Hist.* III, 1: „Primum ergo de Europa, altice victoris gentium longeque terrarum pulcherrima, quam plerique merito non tertiam fecere."

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 51: Johann Rudolf Byss, Deckenfresko Treppenhaus (Detail: Europa), 1713, Pommersfelden, Schloss Weißenstein.

die kanonische Ikonographie von Ripa im 17. Jahrhundert übernommen und gefestigt werden. So standen für Europa die reiche Gewandung, das Füllhorn, Attribute für Kunst und Wissenschaft (Bücher, Eule, Musikinstrumente, Malgeräte) ebenso aus dem Darstellungsrepertoire zur Verfügung wie militärische Verweise durch Waffen und das Attributtier Pferd sowie Hinweise auf die christliche Religion.[190] Somit korrespondiert Europa mit der Herrschaftsikonographie von *Arte et Marte* und wurde häufig mit Minerva als Verkörperung des Kontinents gleichgesetzt.[191]

Die Europa-Ikonographie konnte nach Poeschel sowohl „reale Herrschaftsansprüche veranschaulichen, den Ruhm des Fürsten verkünden oder […] in einer politischen Allegorie die gute Regierung verherrlichen".[192] In Würzburg werden Assistenzfiguren eingesetzt, um Tugenden und Eigenschaften Europas anzuzeigen: Die Personifikation der Malerei und der Architekt Balthasar Neumann in der Uniform eines Obristen der fränkischen Artillerie verkörpern die Dualität von Krieg und Kunst, in das Tiepolo sich selbst wie den Fürstbischof einschreibt.

Sogar ein Herrscher, mit dem man gemeinhin weniger eine sakralähnliche Verherrlichung verbindet, wählte diesen Modus zur Repräsentation – wenn auch in

190 Vgl. zusammenfassend Poeschel 1985, S. 146–160.
191 Ebd., S. 119.
192 Ebd., S. 227.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 52: Antoine Pesne, *Apollo und die Musen*, Entwurf für einen Bühnenvorhang, Öl auf Leinwand, ca. 1742, Berlin, Schloss Charlottenburg, GK I 30292.

einem spezifischen Kontext. So hat sich eine Skizze von Antoine Pesne, einem von Friedrich dem Großen bevorzugten Künstler, für den Bühnenvorhang des im Jahre 1742 eingeweihten Berliner Opernhauses erhalten (Abb. 52).[193] In dem von oben auf den Parnass herabschwebenden Apoll in einer Lichtgloriole sollte der Betrachter zugleich den musisch begabten König sehen. Er wendet sich in seiner Bewegung von Bellona ab und den Musen zu – nach dem Sieg im Ersten Schlesischen Krieg widmet sich der König wieder der Kunst.

5.7. Minerva

Die Thematik von *Arte et Marte* wird, wie bereits an vielen Beispielen deutlich geworden sein sollte, häufig über Attribute oder Personifikationen versinnbildlicht. Eine entscheidende Rolle spielt dabei neben Herkules und Apoll auch Minerva, die dank ihrer vielseitigen Zuständigkeit eine in verschiedenen Kontexten für die Herrscherrepräsentation aussagekräftige Götterfigur war und nun im Folgenden in dieser Qualität näher betrachtet werden soll.

[193] „Am 28. Juli 1742 war mit dem Frieden von Berlin der Erste Schlesische Krieg beendet. Am 7. Dezember desselben Jahres wurde dann das Opernhaus, das die Weihinschrift ‚Fridericus Rex Apollini et Musis' trug, mit Grauns Oper ‚Caesar und Cleopatra' feierlich eröffnet." (Vgl. Helmut Börsch-Supan, in: Johann Georg von Hohenzollern (Hrsg.), *Friedrich der Große. Sammler und Mäzen*, München 1992, S. 160).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die mit ihr assoziierten Eigenschaften, die auch dem Fürsten zu eigen sein sollten, umfassen Urteilsvermögen, Übung, Erfahrung und Studium, doch ebenso den Kampf im Sinne weiser Kriegsführung, auch gegen Unwissenheit, Neid und Ignoranz.[194] Damit kann zugleich die Missgunst potentieller Bewunderer oder Nachahmer in das Heldenbild integriert werden, ebenso lassen sich aber auch tagespolitische Feinde bestimmen, die auch konfessionell konnotiert sein können. Zugleich gilt Minerva als Schutzpatronin der Künste und Wissenschaften. Eine Rückbeziehung zur Kunst und ihrer seit der Antike überlieferten Wertschätzung verbindet sich mit ihrem Schild. So ist es bekanntlich die Beschreibung des Achill-Schildes in der *Ilias* (18, 468-607), die als erste Ekphrase Homers die Bildbeschreibung (Schilderung) begründet. Als Synonym für das Bild selbst ist dies noch im niederländischen Terminus für Bild, nämlich „Schild", lebendig.[195] Schließlich verbinden auch die Attribute Schlange, Olivenbaum, Hahn und Eule den Anspruch an Wachsamkeit und Behutsamkeit, der Kriegsführer und Gelehrten gemeinsam ist.

Die enge Verknüpfung von Frieden und Kunstblüte, der Grundpfeiler auch für die Heroisierung der ‚Kunsthelden', zieht sich als eines der Leitthemen durch Sandrarts Kunstlehre, die *Teutsche Academie*. Die Beziehung zu Minerva gestaltet er dabei als ebenso eng zum Herrscher wie zum Künstler. Der in antikem Feldherrnkostüm mit Brustwehr gerüstete Maler auf dem Titelblatt von Samuel van Hoogstratens Malereitraktat von 1678 nimmt hingegen verstärkt die doppelt konnotierte Bedeutung von Minerva als Schutzgöttin der Künstler und Kriegsgöttin auf und unterlegt dieser Allusion angesichts der diversen religiösen Texte, die Hoogstraten in seiner Schrift rezipiert, auch die Bedeutung des *miles christianus*.[196]

Minerva ist auch in diversen allegorisch aufgeladenen Herrscherdarstellungen präsent und bietet eine vielfältige Schnittmenge zwischen Kunst und Herrschaft. In ihrer Bedeutung als Göttin und Beschützerin der Künste, als Patronin von gerechtem Krieg und Hüterin des Friedens personifiziert sie die Aufgabenfelder zur Erlangung von Ruhm und Ehre. Ebenso verweist sie in ihrer Kombination mit Merkur und Mars auf den Tugendkatalog des vorbildlichen Herrschers,[197] tritt

---

194 Zu Minervas Attributen und ihren Bedeutungen siehe Hansoon Lee, *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII; 247), Frankfurt am Main 1996, S. 12. Zum Motiv von Minervas Kampf gegen Neid und Unwissenheit im Umfeld der Akademien vgl. Pigler 1953.

195 Vgl. Beyer 2008, S. 54; Anne-Marie Lecoq, Vasari et le bouclier d'Achille, in: Luisa Capodieci / Philip Ford (Hrsg.), *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, Rom/Paris 2011, S. 345–359; Matteo Burioni / Sabine Feser (Hrsg.), *Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, Berlin 2004, S. 124, Anm. 82.

196 Czech 2002, S. 327–328.

197 Die zeitlich parallele Verwendung der Herkules musarum-Ikonographie gemeinsam mit Minerva als dichotomische Huldigung des hessischen Landgrafen Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen im Kontext des Kasseler Herkulesmonuments als Friedenssymbol und Ruhmesmonument nach dem Spanischen Erbfolgekrieg hat Stefanie Heraeus untersucht in ih-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

dabei aber zugleich als Leitfigur der Künstler auf. Minerva als vielfältiges Motiv kann daher im Kontext der Heroisierung des Herrschers durch Kunst als „angewandte Allegorie“[198] bezeichnet werden.

5.7.1. Minerva als Figur der Herrscherheroisierung

Wie bereits gesehen, wird Minerva häufig durch andere Personifikationen ergänzt und damit in ihrer Lesart konturiert. Für die Allegorisierung des ‚Kunsthelden‘ ist besonders die Akzentuierung ihrer Eigenschaften als Kriegsgöttin und Patronin der Künste und Wissenschaften von Bedeutung. Hierzu tritt häufig Mars als ihr Antagonist auf. Angesichts von Minervas Qualitäten verwundert es nicht, dass sie ähnlich wie Herkules häufiger zur Herrscherglorifizierung eingesetzt wurde, war sie doch ebenso wie dieser vieldeutiger und dadurch vielfältiger einsetzbar als beispielsweise Jupiter oder Juno, auch wenn diese in der Hierarchie ganz oben standen. Mit Minerva gibt sich der Herrscher das Bild von Macht und Pflege kultureller Güter.[199]

Der Verweischarakter, wie ihn Chapeaurouge in seiner Studie herausgearbeitet hat, ist bei Minerva vielleicht noch deutlicher als bei Herkules oder anderen Göttern offensichtlich: „Der theomorph Porträtierte soll nicht als ein Mensch erscheinen, der überirdische Fähigkeiten besitzt, sondern als einer, der die Tugenden des betreffenden Gottes in besonderem Maße auszuüben gewillt ist.“[200] Das Selbstbildnis ist somit nicht auf antike Gottheiten in ihrer ursprünglich sakralen Bedeutung ausgerichtet, sondern es zeigt sich gemäß Chapeaurouge, „daß die Herrscher sich deren Attribute ausborgen, um ihre übermenschlichen Tugenden und Kräfte anschaulich werden zu lassen“.[201] Diese Form der Anleihe ist nicht im Sinne eines Kultes zu verstehen, sondern entsteht auf dem Grund humanistischer Bildung und dient spezifisch der Darstellung „überragender (wenn auch auf die Erde begrenzter) Macht“.[202] Minerva ist dem Fürsten also nicht bloß zur Seite gestellt, sie personifiziert fürstliche Tugenden wie Klugheit, Tatkraft, siegreiche Kriegsführung, weise Friedensherrschaft. Dies berührt auch die Frage des Modus der *imitatio heroica*: Inwiefern kommt zum Ausdruck, dass Eigenschaften exem-

---

rem Beitrag: „Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen“. Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen, in: Christiane Lukatis / Hans Ottomeyer (Hrsg.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe,* Ausst.-Kat., Kassel/ Eurasberg 1997, S. 79–98.

198 Gregor M. Lechner / Werner Telesko, *Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie – Symbol – Personifikation*, Ausst.-Kat. Graphisches Kabinett Stift Göttweig, 20.05.–31.10.1993, Göttweig 1993, S. 11.

199 Vgl. Chapeaurouge 1968, S. 267.

200 Ebd., S. 285.

201 Ebd., S. 300.

202 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

plarisch verkörpert werden, inwiefern wird diese Verkörperung an Personifikationen ausgelagert?[203]

Stefan Majetschak weist im Kontext der Frage nach einer solchen Lesbarkeit auf die „Modi einer *echten* oder *starken Repräsentation-als*" hin, „die ‚etwas als etwas' sichtbar machen". Es handelt sich, so führt er weiter aus, um eine „Zuschreibung ‚falscher' Attribute an ein identifizierbares Motiv, mit dem Effekt, dass wir als Betrachter ‚gerade *durch* diese spezifische Darstellungsweise motiviert werden, ‚*a* gemäß den Attributen von *b* zu sehen'".[204] Majetschak erschließt über das Analysieren des Phänomens der Bildmetapher „punktuell Möglichkeiten, epistemologische und metaphertheoretische Einsichten auf konkrete bildsprachliche Operationen anzuwenden, wie zum Beispiel das Rollenporträt oder das inhaltlich motivierte Zitat ikonographischer Typen in neuen Zusammenhängen".[205] Auch bei Analysen der Lichtmetaphorik von Bildern ist es jedoch mitunter schwer, zwischen der Sach- und der Darstellungsebene zu unterscheiden.[206]

Neben Herkules und Cäsar wird beispielsweise für die heroische Repräsentation des Kaisers auch die Rolle der Minerva eingesetzt: Sie kann als dessen Stellvertreterin fungieren, so bei den Preismedaillen der Hofakademie mit der Umschrift „Augustuae Dona Minervae".[207] Sie kann aber auch bei anderen Werken und Allegorien als die Helferin des ‚Augustus Pater Artium' und ‚Hercules Musarum' auftreten,[208] wobei sie oft Neid und Unwissenheit niederringt (etwa in der Attika der Fassade der Hofbibliothek oder im Deckenfresko Paul Trogers in Stift Göttweig).[209]

Die Mehrfachcodierung und Einschreibung von Minerva in Regierungsmaxime zeigt auch ein Thesenblatt mit der Allegorie auf einen bayerischen Herrscher, gestochen von Wolfgang Kilian (Abb. 53).[210] Minerva, ganz am rechten Bildrand,

---

203 Die Problematik von Verkörperung und Personifikation thematisiert auch Rimmele bezüglich der Darstellung Maria de' Medicis in Rubens' Medici-Zyklus (Rimmele 2012, S. 148–152). Im antiken Epos lassen sich ähnliche Bezüge feststellen, etwa in der *Thebais*, wo Bellona in der Szene der Flussschlacht (IX) „nicht die konkrete Gottheit des Kriegsgeschehen [ist], sondern die nach außen projizierte Wirksamkeit des Helden" Hippomedon; vgl. Thomas C. Klinnert, *Capaneus – Hippomedon. Interpretationen zur Heldendarstellung in der Thebais des P. Papinius Statius*, Diss. Univ. Heidelberg 1970, S. 128.

204 Majetschak 2005, S. 246; Rimmele 2011, S. 10–11.

205 Rimmele 2011, S. 12.

206 Ebd., S. 15.

207 Diese stellvertretende Verweisfunktion kann später auf die Kaiserin übertragen werden, da das Porträt auf dem Avers durch ein Bildnis Maria Theresias ersetzt wurde, vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 224, S. 226, Kat.-Nr. M 193.

208 Matsche 1981, Bd. I, S. 407.

209 Zu diesem Motiv vgl. Pigler 1953.

210 Kupferstich, 239 × 387 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina (LII (1) 5, Nr. 236), vgl. Anette Michels, *Philosophie und Herrscherlob als Bild. Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581–1663)* (Kunstgeschichte; 10), Münster 1987, S. 314–320, Nr. 25. „Die panegyrische Darstellung [der Thesenblätter, die Verf.] enthält zumeist einen Tugendkatalog und Anklänge an ein historisches Ereignis, das in Zusammenhang mit dem Patron steht. Diese Begebenheit wird jeweils allegorisch überhöht. Die allegorische Ebene dient der Repräsentation des Patrons,

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 53: Wolfgang Kilian, Thesenblatt *Allegorie auf einen bayerischen Herrscher*, Kupferstich, o. J., Wien, Graphische Sammlung Albertina.

ist hier durch die Eule auf ihrem Schild als Verkörperung der Weisheit und Beschützerin von Kunst und Wissenschaft gekennzeichnet, durch Attribute der Kriegskunst aber ebenso als militärische Führerin. Ihr zur Seite stehen entsprechend die Personifikation der Herrschaft mit Zepter, Buch und Krone sowie der Geometrie. Geflügelte Putti spielen mit ihren Attributen, darunter ein Festungsplan und eine Kanone. Dieser Gruppe gegenüber stehen in ähnlicher Kombination die Verkörperungen wichtiger Herrschertugenden bzw. -vermögen: Justitia und Astronomie sowie Geographie. Auch hier exemplifizieren die Putti an den Attributen, Globen und einer Landkarte, die Nützlichkeit dieser Disziplinen. Dass der Herrscher über diese umfassenden Kenntnisse verfügt, wird durch seine Position angezeigt: Er erscheint erhöht auf einem Hügel in der Mitte zwischen beiden Figurengruppen. Auf einem levadierenden Pferd hinterfangen ihn die Sonnenstrahlen, die durch einen der Abundantia/Constantia zugeordneten Putto mit einem Spiegel zusätzlich noch gebündelt auf ihn treffen. Der somit in einer lichtmetaphorischen Bildbeziehung vermittelte Verweis auf die göttliche Kraft

sei es als siegreicher Feldherr wie Kaiser Leopold I. als Bezwinger der Türken verherrlicht wird, sei es als Wahrer des innenpolitischen Friedens, den man etwa durch das Eindringen des Protestantismus in die österreichischen Erblande gefährdet sah." (Susanne Rott, Zur Ikonographie und Ikonologie barocker Thesenblätter des Augsburger Kupferstechers Melchior Küsel (1626–ca. 1683), in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 83, 1990, S. 43–112, hier S. 111). Der Bezug zu den Wissenschaften und dem akademischen Akt der Disputation wird häufig durch Minerva hergestellt und damit zugleich auf die musischen Interessen des Patrons hingewiesen, ergänzt durch Apoll und wissenschaftliche wie künstlerische Attribute (ebd.).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 54: Antoon Sallaert, Thesenblatt des Defendenten Filips Eugeen van Horne, 1650.

seiner Herrschaft wird weiter inhaltlich bestimmt durch die ebenfalls wieder symmetrisch als Pendant platzierte Gruppe der Pietas mit Putti und Altar auf der Wolkenbank links. Die Komposition zeigt deutlich die typische Heraushebung und Isolierung des Herrschers, der als Zentrum einer weltlichen wie auch einer sakralen Sphäre angehört und Tugenden sowie Wissen in sich vereint. Einen Ausdruck dieser Wirkmacht vermitteln auch die als Rückenfiguren gezeigten Defendenten im Vordergrund, die dem Herrscher in angedeuteter Verbeugung huldigen. Begleitet werden sie von einer Figur mit einem Schlüssel, dem Schlüssel der Philosophie, die den Anlass der Herrscherhuldigung ins Gedächtnis bringt: die Verteidigung philosophischer Thesen.

Für diese Verbindung von *Arte et Marte* steht Minerva auch im Thesenblatt des Defendenten Filips Eugeen van Horne, gestochen von Antoon Sallaert, ein (Abb. 54).[211] Gleich ihrem Schützling, der in angedeuteter Verbeugung vor ihr im Zentrum des zweiteiligen Stiches steht, blickt sie empor zum Thronpodest. Leopold Wilhelm, der dort oben zwischen zwei Säulen in Rüstung und mit Kommandostab Platz genommen hat, beugt sich den beiden entgegen. Diese Beziehung wird durch die heraldischen Elemente – das Wappen mit den drei Hörnern der vor Horne, eine weit größere Wappenkartusche mit der Widmung an Leopold Wilhelm sowie dessen bekröntes und von einem Löwen gehaltenes Wappen rechts neben ihm auf dem Thronpodest – gemeinsam mit den Rahmenfiguren repetiert und

[211] Vgl. dazu Jozef Mertens, in: Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 243–244, Kat.-Nr. II.3.16,2.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

variiert. Das Postament für die linke Säule trägt auf der Vorderseite eine Tafel mit dem Wortlaut von Hornes 1651 verteidigten Thesen zu Optik, Statik und Ballistik. Der Schrift korrespondiert das lebendige Treiben der Putti im Vorder- und Hintergrund, die mit mathematischen, geographischen und militärischen Instrumenten spielen: Zeichnungen geometrischer Pläne werden im Hintergrund von einer Balustrade vor einer Tempelarchitektur nach unten gereicht, geometrische Formen und Formeln werden in den Boden gezeichnet und ein Putto vorne rechts klettert mit einem Winkelmaß auf eine Kanone. Der wissenschaftliche Gehalt dieser Spielereien konturiert die Figur Hornes, während der Ausblick auf eine belagerte Stadt rechts im Hintergrund sowie der Adler mit den Schriftzügen „iuste libratur", „fortiter occupat" sowie „rectum tuetur" Leopold Wilhelm als Herrscher und Befreier der Niederlande charakterisieren. Die Tugenden an den Thronstufen, Prudentia und Justitia, weisen zunächst gemeinsam mit dem Stärke symbolisierenden Löwen auf Herrschertugenden, doch richten sie sich ebenso an die wissenschaftlichen Arbeiten Hornes, die die gute, kenntnisreiche und gerechte Herrschaft Leopold Wilhelms unterstützen und umgekehrt nur von einem solchen Herrscher angemessen beachtet werden können. Minerva bildet die Achse und das kompositorische Zentrum des Thesenblattes als Schirmherrin sowohl der Wissenschaften als auch des mit den Jesuiten und Christian Huygens in Kontakt stehenden Defendenten sowie der erfolgreichen Herrschaft in Krieg und Frieden.

5.7.2. Minerva erzieht den Fürsten

Neben der charakterlichen *imitatio heroica* des tugendhaften Herrschers und seiner Handlungsmaximen konnte Minerva auch die Rolle als Erzieherin junger Fürsten, als Beraterin und Schutzmacht der Herrscher einnehmen.[212]

In der Allegorie Theodoor van Thuldens auf die Erziehung des Prinzen Frederik Hendrik im Oraniersaal des Huis ten Bosch beispielsweise wird die Rolle Minervas als Göttin der Weisheit und Kriegsführung bestimmt (Abb. 55). Gemeinsam mit Merkur, einem Idealplan mit Festungsarchitektur, Foliant, Globus und Dreieck wird die militärische Ausbildung mit Geometrie und Mathematik als Herrscherwissen gepriesen, auf den sich im ikonographischen Programm des Oraniersaals der Ruhm Frederik Hendriks gründet.[213] Minerva wird nicht nur durch Merkur, sondern auch durch Chiron unterstützt, auf dessen Rücken Frederik Hendrik nochmals erscheint.[214] Mit dem Erzieher antiker Helden wie Achill

---

212 Vgl. dazu Johannes Langner, „Die Erziehung der Maria von Medici". Zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens, in: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst* XXX, 1979, S. 107–130.

213 Eine literarische Parallele bei Jacques de la Pise, *Tableau de l'Histoire des Princes et de la Principauté d'Orange*, Den Haag 1639: in dem Frederik Hendrik gewidmeten Kapitel in dem auf das Titelblatt folgende Epigramm: „La valeur est a moj, je la tiens de nature./ La Gloire de mon nom est estine de laurier./ Mercure estoit mon pere. Et Mars mon decunier./ Je faits renaistre Mars et revivre Mercure." (zit. nach Peter-Raupp 1980, S. 62).

214 Ebd., S. 63, zur Ikonographie des Gemäldes insgesamt S. 60–64.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 55: Theodoor van Thulden, *Die Erziehung Frederik Hendriks*, Öl auf Leinwand, 1649, Oraniersaal, Huis ten Bosch.

und Theseus wird der oranische Prinz in ein allegorisch-mythologisches Beziehungsgeflecht eingewoben, das für seinen zukünftigen militärischen Ruhm vorausweisend Zeugnis ablegen soll. Der Obelisk als Sinnbild des Fürstenruhms im rechten Hintergrund, in einer Achse mit Idealplan und Foliant und im Visier von Chirons Bogen, macht diese Konstellation (aus der Rückschau von 1650 betrachtet) prospektiv als erfolgreich geltend.[215]

215 Pfeiff 1990, S. 110–115.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zwar erscheinen an der Stirnwand in zwei Gemälden auch die Musen auf dem Parnass, die als Allegorien der Künste und Wissenschaften ebenfalls zu Tugend und Ruhm führen und somit ebenso Teil der Fürstenerziehung sind.[216] Doch bereits im Bild der Geburt des Prinzen hebt Mars als Identifikationsfigur durch die Übergabe seines Speeres an Frederik Hendrik die militärische Ausrichtung von dessen Herrschaft hervor – ein ikonographischer Duktus, der auch in den anderen Wandgemälden dominiert.

Einen anderen Akzent setzt die kurpfälzische Erziehung: Kurprinz Johann Wilhelm wird von seiner Mutter Elisabeth Amalie von Hessen nicht nur in die Obhut Minervas entlassen, die als Förderin von Kunst und Wissenschaft das Mäzenatentum des späteren Kurfürsten prospektiv versinnbildlicht und ebenso dessen Tugendhaftigkeit verkörpert – gleichberechtigt erscheint daneben die Personifikation des christlichen Glaubens (Abb. 56).[217] Neben dieser allegorischen Bedeutung tugendhafter Erziehung, die dem Kurfürsten (1708–1714) als Legitimation seiner Herrschaft und ‚Dokumentation' seiner Taten diente, erhält das von Giovanni Antonio Pellegrini geschaffene Bild durch die Darstellung von Prinz Wolfgang Georg und Prinzessin Eleonore Magdalena auch eine dynastische Aussage. Mit den Personifikationen, dem geflügelten Genius links und der verunklärten Raum- und Zeitsituation – Wolken im Hintergrund lassen eine himmlische Sphäre vermuten, zeitgenössische Kleidung und Säulen weisen auf eine irdische Szenerie – ruft Pellegrini Inszenierungsmittel auf, die dem Fürsten eine Zwischenwelt zuweisen, seinen Tugendweg, der ihn zu den Göttern und Helden führt.

Auch Max Emanuel wird unter die Führung und den Schutz der Minerva gestellt, in einem 1678 von Ignaz Gugler in Auftrag gegebenen und von Bartholomäus Kilian gestochenen Thesenblatt (Abb. 57).[218] Als junger Prinz erscheint er im Brustporträt in einem Medaillon, das von Palmen- und Lorbeerzweigen gerahmt wird. Zu seiner linken Seite mit dem väterlichen bayerischen Wappenschild erscheint Minerva mit Lanze und Federbuschhelm in ihrer kriegerischen Aufmachung. Die herrscherliche Bedeutung dieser erzieherischen Maxime wird durch das Wappentier, den Löwen, mit Schwert und Reichsapfel hervorgehoben. Rechts von Max Emanuel auf der Seite des mütterlichen savoyardischen Wappenschildes tritt die friedliche Minerva für das *ex utroque* ein, das heißt der Bildung in den Wissenschaften und friedlichen Künsten (Philosophie, Musik, Architektur, Geographie, Astronomie). Die Verbindung der beiden Bildhälften wird durch den Spiegel dieser Minerva hergestellt, denn in ihm wird ein Lichtstrahl, der aus dem Sternbild des Löwen aus dem über ihr verlaufenden Zodiacus einfällt, auf Max Emanuel gelenkt.

---

216 Vgl. Peter-Raupp 1980, S. 50–56.

217 Vgl. Rolf Kultzen / Matthias Reuss, *Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, München 1991, S. 149–151, Kat.-Nr. 4666.

218 Lorenz Seelig, in: Ausst.-Kat. *Kurfürst Max Emanuel* 1 1976, S. 7; Appuhn-Radtke 2000, S. 144, Kat.-Nr. 23.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 56: Giovanni Antonio Pellegrini, *Allegorie auf die Erziehung von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz*, Öl auf Leinwand, 1714, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Auch die Erziehung des sächsischen Fürsten wurde in ein allegorisches Bild mit Minerva überführt (Abb. 58). Bei diesem Gemälde von Louis de Silvestre, das gemeinsam mit seinem Pendant *Der Empfang des Kurprinzen bei Ludwig XIV. in Fontainebleau am 27. September 1714* und weiteren Bildern als Vorlage für Gobelins einer Ruhmesgalerie dienen sollte,[219] sind die Positionierungen der historischen

[219] Harald Marx, *Die Gemälde des Louis de Silvestre*, Dresden 1975, S. 54–55, Kat.-Nr. 10; Ders. (Hrsg.), *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister* 1, Köln 2005, S. 299. Der *Empfang des Kurprinzen* datiert 1715, Öl/Leinwand, 129 × 162 cm, Dresden, Gemälde-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 57: Bartholomäus Kilian, Thesenblatt mit Max Emanuel begleitet von Minerva, 1678.

und allegorischen Figuren besonders auffällig. August III. wie sein Sohn Kurprinz Friedrich August, der auf seine Reise nach Frankreich und Italien 1711–1719 verabschiedet wird, stehen auf gleicher Realitätsebene wie Minerva und Merkur. Insbesondere der König erhält eine dominante Rolle als Vermittler zwischen seinem Sohn – in leicht huldigender Pose und bereits der von links heraneilenden Minerva zugeneigt – und den Götterfiguren. Rechts wird der Kurprinz von Prudentia beschirmt und von seinem damals bereits verstorbenen älteren Bruder, Kurfürst Johann Georg IV. (1668–1694), begleitet, hinter denen sich die Szene zu einem Ausblick auf eine antikische Stadt öffnet. Rechts im Vordergrund hält ein Junge zwei Pferde am Zügel und blickt zum dunkel bewölkten Himmel, auf den Prudentia weist (und dem mit Minerva und dem sie begleitenden Lichteinfall von links bereits ein Gegengewicht gegeben ist). Neben Friedrich August breiten drei geflügelte Putti eine Landkarte am Boden aus – beide Gruppen verweisen damit metaphorisch auf die zukünftige Regierungsweise (in der alten Parallelisierung von Pferd und Volk) und auf das Herrschaftsgebiet Augusts. Das Selbstverständnis des Herrschers, der sich nach Marx „als Regisseur einer Szene

galerie Alte Meister, Inv.-Nr. Mo2280, vgl. den Bestandskatalog: Harald Marx, in: *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister* 2, Köln 2005, S. 439.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 58: Louis de Silvestre, *Allegorie auf den Abschied des Kurprinzen Friedrich August, des späteren August III. von Polen, von seinem Vater König August II.*, Öl auf Leinwand, 1715, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – https://www.nomos-elibrary.de/agb

versteht, die Menschen und Götter gleichermaßen zu ihren Akteuren zählt",[220] umfasst damit auch die *imitatio heroica* im Sinne eines Anteils an göttlicher wie irdisch-herrscherlicher Macht. Diese gleichsam überzeitliche Zwischenrolle vermittelt auch die Kleidung, die antikische Gewandung mit zeitgenössischer Perückentracht kombiniert – eine nicht in jedem Fall so inhaltlich passend konnotierte Verbindung.

Das Motiv der Minerva als Fürstenerzieherin nimmt noch Friedrich der Große in seiner Rede *Über den Nutzen der Künste und Wissenschaften im Staate* 1772 in der Berliner Akademie auf, wenn er – an seine Schwester, Königin Ulrike von Schweden, adressiert – formuliert:

> Welche süße Genugtuung ist es für die Minerva, die diesem jungen Telemach das Leben geschenkt und ihn selbst unterrichtet hat, in ihm ihren Geist, ihre Kenntnisse und ihr Herz wiederzufinden! Mit Recht darf sie sich ihres Werkes freuen und sich selbst Beifall zollen.[221]

Obwohl Minerva als weibliche Göttin ebenso wie die meist weiblichen Tugendpersonifikationen häufig das dominante Bildpersonal von Heroisierungen bilden, setzt sich der Herrscher als männlicher Held und mit männlichen Bezugsfiguren wie Herkules und Apoll unmissverständlich ins Zentrum der Darstellung. So wie er meist kompositorisch den Mittelpunkt bildet, ist er auch metaphorisch der Dreh- und Angelpunkt der Figurenkonstellation. Mit dem Anspruch, (zumindest prospektiv) selbst alle Tugenden zu inkarnieren, bildet er nicht nur ein Beziehungsgeflecht mit ihnen, sondern vereint sie als Summe in sich selbst. Als Emanationen seiner selbst sind die Tugenden in ihm angelegt. Sie erscheinen für den Betrachter gleichsam als sichtbar gewordene Herrscherqualitäten und Personifikationen der fürstlichen Vorbildhaftigkeit, die dieser selbst mit Bezug zu einer Helden- oder Götterfigur weiter ausgestaltet. Die Selbstverständlichkeit, allegorische mit historischen bzw. zeitgenössischen Figuren zu kombinieren, verweist auf die vielschichtigen Lesarten solcher Bilder, die Herrscherrepräsentation mit Legitimations- und Überhöhungsstrategien verbinden.

5.7.3. Minerva besiegt Mars: Jürgen Ovens, Friedrich III. von Holstein-Gottorf

Gänzlich in die Sphäre mythologischer Verweisstrukturen versetzt Jürgen Ovens, ein Maler des Rembrandt-Kreises, Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorf mit seiner Familie (Abb. 59). Mit dem Mittel der mythologischen Einkleidung setzt er dabei bestimmte Akzente. Herzog Friedrich ist als einzige Figur sitzend gezeigt: Thronend auf einem durch zwei Stufen erhöht platzierten Thron mit Baldachin erscheint er lorbeerbekrönt, in antikisch anmutender Gewandung, in der Rechten

---

220 Marx 1975, S. 55.

221 Gustav Berthold Volz (Hrsg.), *Die Werke Friedrichs des Großen* 8, Berlin 1913/1914, S. 61, http://friedrich.uni-trier.de/de/volz/8/61/text/, 08.07.2015.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 59: Jürgen Ovens, *Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorp und seine Familie in einer Allegorie auf den Frieden*, Grisaille, 1652, Hillerød, Nationalhistorisches Museum im Schloss Frederiksborg.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – https://www.nomos-elibrary.de/agb

den Herrscherstab auf die Thronlehne abstützend. Ganz den Erfordernissen des Hofmannes entsprechend, der seinen Körper kontrolliert zur Schau stellt, ist sein rechtes Bein in eleganter Sitzpose leicht vorgestreckt. Dass Friedrichs Qualitäten als Friedensfürst gehuldigt werden, wird erst durch die ihn umgebenden Personen deutlich: Von der Familie (neben ihm seine Gemahlin Maria Elisabeth von Sachsen, rechts im Hintergrund vier Töchter, links seine fünf Söhne, wovon der eine ganz links fast die spiegelbildliche Pose seines Vaters einnimmt) werden nur die älteste Tochter Hedwig Eleonora durch ihre antikisierende Bekleidung als Eirene sowie kompositorisch und inhaltlich zentral Prinzessin Maria Elisabeth in eine allegorische Sphäre gehoben. Ihnen sowie Minerva, Abundantia und den Putti mit Lorbeerkranz bzw. -zweig, Ruhmesfackel und Kriegsgerät als Spielzeug, wird die Vermittlung der allegorischen Botschaft übertragen.[222] Die von rechts heranschwebenden Putti mit den Wappen von Holstein-Gottorf und Sachsen sowie zwei Herrscherkronen stärken zusätzlich das dynastische Element und bringen eine Dynamik in die Komposition, die ein Gegengewicht zur Anordnung des familiären Hofstaates formiert.

Einen ähnlichen Kontrast bilden am unteren Bildrand Abundantia, die als Rückenfigur gezeigt ist und sich dem Herzog zuwendet, und der darniederliegende Mars in Rüstung, hinter dem Kriegsgerät aufgetürmt ist, das nun nicht mehr gebraucht wird. Aus diesen Trophäen erwächst am rechten hinteren Bildrand die Säule mit dem Standbild der Gerechtigkeit.[223] Die Verbrennung aller Waffen als Zeichen des Sieges über den Krieg wird schon bei Cesare Ripa „geradezu ein Symbol universeller Abrüstung und Völkerfreundschaft".[224]

---

222 Die Inszenierung, die in diesem mehrfigurigen Bild auf einige Hauptfiguren ausgerichtet ist, erschließt sich insbesondere durch einen Vergleich mit zeitgenössischen Regenten- bzw. Schützenstücken, von denen auch Ovens durch seine Verbindung mit Holland einige angefertigt hat. Hier sind die Personen stärker an den Betrachter herangerückt, auch durch ihre individuellen und sorgsam wiedergegebenen Physiognomien sind sie der Sphäre des Betrachters nicht so entrückt wie der Herrscher. Trotz ihrer Individualität ist Wert auf ihre Zusammengehörigkeit gelegt, die sich in der ähnlichen Kleidung und den auf ihre auf finanzielle Tätigkeiten (Geld wägen, Geld zählen, Eintragen in Rechungsbücher) konzentrierten Gesten ausdrückt (vgl. dazu Gertrud Schlüter-Göttsche, *Jürgen Ovens. Ein schleswig-holsteinischer Barockmaler*, Heide in Holstein 1978, S. 18–19 mit Abb. 13). Eine stumme Kommunikation (innerbildlich durch Gesten, zum Betrachter durch Blicke) macht das Bild ebenfalls deutlich der Lebenswelt des zeitgenössischen Betrachters zugehörig. Der kaum bestimmte Innenraum steht in deutlichem Kontrast zur bühnenhaften Anordnung der Figuren von Herrscher und Personifikationen und dem dramatischen Effekt der himmlischen Sphäre.

223 Ein heute beschnittenes Gerechtigkeitsbild von Jürgen Ovens mit der Justitia (um 1663/65, Öl/Leinwand, 167 × 127 cm, Flensburg, Städtisches Museum) befand sich ehemals ebenfalls in Schloss Gottorf, „vielleicht als Repräsentation der fürstlichen Gerechtigkeit, etwa im Audienzgemach" (Ernst Schlee (Hrsg.), *Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung. Kulturgeschichtliche Denkmäler und Zeugnisse des 17. Jahrhunderts aus der Sphäre der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf*, Neues Schloß Kiel 31.05.–31.07.1965, S. 140, Kat.-Nr. 331).

224 Kaulbach 1994, S. 33; „Der Friede verbrennt mit der entzündeten Fackel einen Waffenhaufen, bändigt den Krieg, die Feindschaft und den Haß und hält sie in Schranken." (vgl. Ce-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Laut Heinz Spielmann kann das Bild thematisch genauer bestimmt werden: Minerva besiegt Mars,[225] der Kunst fördernde Friedensfürst besiegt den Krieg (bzw. seine kriegerischen Ambitionen).[226] Im Katalog *Gottorf im Glanz des Barock* wird hingegen die Verlobung von Hedwig Eleonora als Anlass des Gemäldes bestimmt: „Friedrich II. und seine Gemahlin Maria Elisabeth, umgeben von ihren Kindern, stellen ihre Tochter dem schwedischen Kronprinzen vor."[227] Dies würde auch die beiden Kronen im Bild erklären, die als zukünftige Vereinigung beider Herrschaften eine leuchtende Zukunft verheißen. Die Deutung als Kultur fördernder Friedensfürst wird jedoch ebenfalls akzeptiert. Beide Konnotationen zusammengenommen könnte man mit Hänsel von einem „Familienbild als Mittel der Diplomatie"[228] sprechen – in einer Zeit als sich die Möglichkeit eröffnete, sich von der Bindung an Dänemark zu befreien und Schweden als neuen Bündnispartner zu begrüßen. Die Ehen der Töchter Sophie Auguste mit Johann von Anhalt-Zerbst und Maria Elisabeth mit Landgraf Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt wurden kurz nach dem Westfälischen Frieden geschlossen. Vor diesem Hintergrund wird auch das Thema des Friedensherrschers angesprochen.

Der Sieg Minervas über Mars lässt sich auch als Sinnbild der Regierung Friedrichs III. werten: „Wissenschaft und Kunst besiegen den Krieg, denn nur im Frieden läßt sich das Ziel erreichen, Gottorf zu einem kulturellen Zentrum zu machen."[229] Die Gottorfer Herzöge machten die norddeutsche Residenz im 17. Jahrhundert zu einem kulturellen Zentrum, engagierten sich als Mäzene und Sammler auf allen Gebieten der bildenden Kunst und pflegten eine große und systematisch geführte Bibliothek. Neben Jürgen Ovens wirkte der gelehrte Diplomat Adam Olearius als Hofmathematiker und späterhin als Bibliothekar am Hof, 1642 wurde Friedrich III. Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft und

---

sare Ripa, *Della piu che novissima iconologia* 2, Padua 1630, S. 550), die Fackel sei dabei „Zeichen universeller und wechselseitiger Liebe zwischen den Völkern" (vgl. Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 375, zit. nach Kaulbach 1994, S. 33, Anm. 25).

225 Im Inventar von 1743 wird es hingegen unspezifischer beschrieben als „*1 großes Stammstück in schmahlem vergold. Rahmen, den Herzog Friederich d.Ä. mit Dero Gemahlin und gesammter Fürstlicher Familie in Lebensgröße vorstellend, auch von J. Ovens, 5 ½ hoch, 8 ¼ br.*"; im gleichen Raum im Gottorfer Schloss hingen jedoch drei Darstellungen von der Heirat zwischen König Karl X. Gustav und Prinzessin Hedwig Eleonora; vgl. Drees 1997, S. 249. Friedensverherrlichung sowie dynastische Bindungen zu einem ausgewiesenen Kriegsfürsten ergänzen sich somit in der Inszenierung des Gottorfer Herrscherhauses.

226 Diese waren jedoch im Sinne territorialer Eroberungen sehr begrenzt, ging es dem Herzogtum zwischen Dänemark und Schweden doch vordringlich um den Erhalt der eigenen Souveränität.

227 Heinz Spielmann / Jan Drees (Hrsg.), *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713* 3, Ausst.-Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum auf Schloß Gottorf, Schleswig 1997, S. 29.

228 Hänsel 2004, S. 180.

229 Heinz Spielmann, Bildersammlungen auf Schloß Gottorf, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 3, 1997, S. 26–37, hier S. 29. Der Schwerpunkt der Sammlung lag auf niederländischen und flämischen Gemälden.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zwischen 1650 und 1664 entstand der berühmte Gottorfer Riesenglobus. Die Themen des Bildes und der kulturelle Anspruch lassen sich auch in der Pflege der Gottorfer Rüstkammer wiederfinden. Unter Friedrich III. wurde die Waffenkammer zu einer Sammlung von ihrem Gebrauch enthobenen Objekten, „die dazu beitragen sollten, Glanz auf das Fürstentum zu werfen sowie die Legitimität und das Erbrecht des Geschlechts zu dokumentieren".[230] Die Förderung von Kunst, Wissenschaft und Musik machten den Gottorfer Hof zu einem kulturellen Zentrum – die Kunstkammer, der als Neuwerk bezeichnete Garten um das Schloss mit Terrassen und exotischen Pflanzen und der Gottorfer Globus zeugen öffentlichkeitswirksam davon.[231] Die Förderung von Wissenschaft und Kunst durch den Herzog führte zur Gründung der Kieler Universität und zum Aufbau einer Bibliothek und Kunstsammlung im Gottorfer Schloss.[232]

Hingegen stellte der Souveränitätsanspruch den Herzog vor weit größere Schwierigkeiten. Erst 1658 im Kopenhagener Vergleich wurde die Souveränität Gottorfs in seinen schleswigschen Territorien und die Aufhebung der Lehnsbindung an Dänemark anerkannt.[233] Durch den Frieden von Lübeck 1629 war die Stellung Dänemarks im Mächteverhältnis der nordischen Staaten bereits so geschwächt worden, dass Schweden unter Gustav II. Adolf die protestantische, antikaiserliche Fraktion dominierte und zum wichtigen Partner für Gottorf wurde. Das Neutralitätsabkommen mit Schweden im dänisch-schwedischen Krieg 1644–1645 wurde nach dem Dreißigjährigen Krieg durch weitere Annäherungen gesteigert und symbolisch in der Heirat zwischen Hedwig Eleonora und König Karl X. Gustav 1654 besiegelt.

Durch die Verbindung zu den Oraniern und den Ausweis Ovens als Rembrandt-Adepten erhält das Gemälde zudem einen klaren kulturell qualitativen Anspruch, der in den Kontext einer möglichen schwedischen Verbindung und der gottorfischen Positionierung zwischen Dänemark und Schweden eingebunden ist. Diese

---

230 Kay S. Nielsen, Die Rüstkammer der Gottorfer Herzöge, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 101.

231 „Indem man die höfische Kultur bewußt als Instrument der Repräsentation nutzte, konnte man Ebenbürtigkeit demonstrieren." (Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 3, 1997, S. 62). Über die Kunstliebe des Herzogs und seine Pflege der Kunstkammer und Bibliothek vgl. auch Adam Olearius, *Kurtzer Begriff einer holsteinischen Chronic*, Schleßwig 1674, Kap. XXII, S. 136. Die wissenschaftlich-naturkundliche Ausrichtung der Gottorfischen Kunstkammer vermittelt Olearius in der Vorrede und Einleitung zu seiner Beschreibung der *Gottorfischen Kunst= und Raritäten=Kammer* in Band V seiner Geschichte der Herzogtümer Schleswig-Holsteins: „Diese Kammer ist mehr eine Natur= und Raritäten= als eine KunstKammer zu nennen/ weil natürliche/ und in unserm Lande ungewöhnliche Thiere/ Gewächse/ und andere Sachen/ so fast aus allen Orten der Welt zusammen bracht worden/ mehr als künstlich Arbeit darein befindlich." (S. I, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, urn:nbn: de:bsz:14-db-id3468452115, 08.02.2016).

232 Lademacher / Groenveld 1998, S. 226.

233 Vgl. dazu und im Folgenden Jörg Rathjen, Friedrich III. Gottorf im Räderwerk der nordeuropäischen Mächtepolitik, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 29–34.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ambition wird dem Herzog nachträglich von Adam Olearius bescheinigt durch den lobenden Passus über Friedrichs kulturelle Bestrebungen in der *Holsteinischen Chronic* 1663.[234] Kunst und (nicht selten kriegerische) Politik werden bildlich in ein ausgewogenes Kräfteverhältnis gebracht, allegorische Distanzierung und zeitbezogene Referenz durch die Figuren des Bildes miteinander vereint, um den Gottorfer Herzog als souveränen Fürsten im Krieg wie im Frieden zu inszenieren.

Diese durch friedliche Wissenschaft und Kulturpflege gekennzeichnete Herrschaft wird in Ovens Gemälde mit einer dynastischen Komponente personifiziert. Das Herrscherpaar, Minerva und Hedwig Eleonora sowie die Gruppe von Mars und Abundantia bilden eine eigene elliptische Einheit im Bild.[235] Sie ist zum einen geöffnet durch die beiden Stufen nach links zum dynastischen Nachfolger Friedrichs III., wodurch ein zeitliches Element in die Darstellung aufgenommen ist. Zum anderen öffnet sie sich gen Himmel in der rechten oberen Bildhälfte, wo Putti mit Wappen und Kronen ebenfalls die Herrscherfamilie in ihrer dynastischen Beständigkeit unterstreichen. Beide Bildhälften werden durch eine unterschiedliche Lichtregie beleuchtet. Während die untere Zone von links ihr Licht erhält, wirft das himmlische Licht als eigene Lichtquelle seinen Schein kaum auf die untenstehenden Figuren. Durch die Wolkenformationen und den Lichtstrahl, der hinter Hedwig Eleonore zu Boden fällt, sind jedoch beide Sphären miteinander kompositorisch verbunden. Die extrem perspektivisch verkürzte und nur angedeutete Architektur lässt lediglich das Baldachinmotiv und den Ansatz einer Arkadenreihe erkennen.

Der Herrscher erscheint in Ovens' Gemälde weniger vergöttlicht, seine Heroisierung wird durch die ihn umgebenden Figuren geleistet. Das Licht, das auf ihn fällt, dient ‚nur' als Beleuchtung, es ist nicht der Herzog, der selbst strahlt. Aber er repräsentiert den Grund und die Bedingungen für die Ausstrahlung von Kunst und Frieden. Somit bleibt die Lichtmetaphorik ein Sinnbild für das segensreiche Wirken des Fürsten,[236] das sich vermittelt (und nur so sichtbar) in Frieden und Kunst zeigt.

---

234 Der Passus über die Bibliothek und Kunstkammer abgedruckt bei Jan Drees, Die „Gottorfische Kunst-Kammer". Anmerkungen zu ihrer Geschichte nach historischen Textzeugnissen, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 2, 1997, S. 11–28, besonders S. 12–13.

235 Da Hedwig Eleonora 1654 mit dem schwedischen König Karl X. Gustav verheiratet wurde, verstärkt ihre Position kompositorisch die dynastische Bindung. 1652 hatte Ovens bereits Porträts der Familienmitglieder des Herzogshauses gemalt, die als Vorstufe des Gemäldes gelten können. Anlässlich der Hochzeit Maria Elisabeths wurden 1649 und 1650 zwei Ballette in Gottorf aufgeführt, die von Adam Olearius poetisch erläutert und mit Kupferstichen publiziert wurden. Demnach wurde in ersterem „Glück und Vnglück/ Laster vnnd Tugend/ Krieg vnd Friede abgebildet […] was igliches für Früchte bringet/ vnd nach sich zeucht"; vgl. Jan Drees, Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 245–258, hier S. 248.

236 Vgl. Julius Wilhelm Zincgref, *Emblematum ethico-politicorum centuria Julii Guilielmi Zincgrefii* / coelo Matth. Meriani, Frankfurt am Main 1619, Nr. 39, „*omnibus exorior*".

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

6. Kunstheldenfigurationen im 18. Jahrhundert

„Im ‚höfischen Repräsentationsstil' unterscheiden sich die Herrscher der Jahre 1640–1740 [in Brandenburg-Preußen, die Verf.] gravierend, hinter dieser Fassade aber entwickeln sich längst Strukturen, die allenfalls ab 1713 und auch dann, wie angedeutet, nur bedingt eine deutlichere Veränderung erfahren sollten."[1] Diese strukturelle Bipolarität, die Bahl hiermit beschreibt, lässt sich auch in der bildlichen Heroisierung erkennen. Elemente der bisher verfolgten ‚Kunsthelden'-Ikonographie werden in das 18. Jahrhundert weitergetragen und angepasst, doch wird das Pathos des ‚Kunsthelden' (als Teil der Herrscherrepräsentation) im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unglaubwürdig.

Das Wahre und Wahrscheinliche gewann in der Ästhetik des Klassizismus bindenden Anspruch. Dies veränderte auch das Verständnis und den Einsatz der Allegorie, die nun „mehr unter dem Eindruck der Archäologie und der Geschichte als dem des Mythos und der Phantasie"[2] stand. Inhaltlich veränderten sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch die Bedeutung und Ausdrucksformen des Militärischen, die nicht mehr exklusiv dem Adel oder dem Herrscher und einer auf sie applizierten Heldenrolle zustanden. Die ‚Verbürgerlichung' erreichte auch den Kriegshelden, dessen Ruhm nicht mehr auf den Herrscher, sondern zunehmend auf die Nation gerichtet war.[3]

Auch auf dem Feld der Kunst traten durch die Akademie und das öffentliche Museum neue Formen institutionalisierter Kunsterfahrung auf, die nicht mehr nur der Sphäre des Fürsten dienlich waren, obwohl es durchaus weiterhin Bindungen und Abhängigkeiten gab. Auch die Ausdrucksformen von Herrschaft änderten sich. Die äußerliche Sinneswirkung von Pracht und Magnifizenz vermittelte nicht mehr Ehrfurcht, sondern wurde ob ihrer Verschwendung kritisiert als äußerlicher Schein, der innerlichen Tugenden entbehre.[4] Auch die Inszenierungs- und Konstruktionsleistung der Heroisierung – einer auf Ordnung und Herrschaftsstrukturen ausgerichteten Repräsentation – unterlag einer immer stärker

---

1 Peter Bahl, Die Berlin-Potsdamer Hofgesellschaft unter dem Großen Kurfürsten und König Friedrich I. Mit einem prosopographischen Anhang für die Jahre 1688–1713, in: Göse 2002, S. 31–98, hier S. 52.

2 Tintelnot 1951, S. 293.

3 Ute Planert, Wann beginnt der „moderne" deutsche Nationalismus?, in: Jörg Echternkamp / Sven Oliver Müller (Hrsg.), *Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen 1760–1960* (Beiträge zur Militärgeschichte; 56), München 2002, S. 25–61, besonders S. 47–48; Johannes Kunisch (Hrsg.), *Aufklärung und Kriegserfahrung. Klassische Zeitzeugen zum Siebenjährigen Krieg*, Frankfurt am Main 1996.

4 Vgl. André Holenstein, Huldigung und Herrschaftszeremoniell im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung, in: Klaus Gerteis (Hrsg.), *Zum Wandel von Zeremoniell und Gesellschaftsritualen in der Zeit der Aufklärung* (Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte; 6), Hamburg 1992, S. 37–45.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

wissenschaftlichen und bürgerlichen Gegenhaltung, weshalb schließlich Bildprogramme wie die *imitatio heroica* oder generell mythologische und historische Verweisebenen nicht mehr als Konstituenten der Herrscherrepräsentation wahrgenommen und akzeptiert wurden.[5]

Illustrationen und Beschreibungen in wissenschaftlichen Werken erschwerten „ein äquivalentes Verständnis von mythologischer Figur und zeitgenössischer politischer Macht".[6] Dies bedeutet nicht zugleich ein grundsätzliches Verschwinden mythologischer Programme, die traditions- und anspielungsreich einen großen Fundus an Glorifizierungsfiguren, -themen und -semantiken bereithielten. Doch wurden sie nicht mehr alleinig als unhinterfragbare fürstliche Heldenbilder, sondern diversifizierter rezipiert. Die lange Zeit gültigen Modellfiguren wie Herkules und Apoll trafen in der gewandelten politischen, wissenschaftlichen und sozialen Situation auf Bedeutungskonkurrenzen. Allerdings blieb ihnen ihre Anschlussfähigkeit erhalten, da ihre tendenzielle Bedeutungsoffenheit auf veränderte Rollenbilder reagieren konnte. Der „Krise des Helden"[7] konnte der ‚Kunstheld' zudem insofern begegnen, als es auf dem Feld der Kunstförderung keinen Anlass für Karikaturen und Lächerlichkeit gab. Sein Ruhm galt schon früher als tugendhaft und auf das Gemeinwohl ausgerichtet, da gute Herrschaft und Kulturblüte als reziprok gedacht werden konnten. Auch die zunehmende Handlungsunfähigkeit des modernen Helden, sein Verharren und Nachsinnen, verändert den Modus der ‚Kunsthelden'-Figuration kaum. Der Eindruck der Aufhebung der Handlung, den die sinnierenden Kämpfer evozieren, entspricht hier noch eher weiterhin dem Sieghaften und Triumphalen, dem Abschluss einer Handlung. Dennoch lässt sich in der ‚Kunsthelden'-Ikonographie durchaus der Konflikt des Zeitgenössischen im Medium des Zeitlosen erkennen, welchen Werner Busch als weiteres Symptom der Krise des Helden beschreibt. Der tendenziellen Reduktion von Allegorien und Personifikationen in der rationalistischen Kritik am Mythos konnte sich der ‚Kunstheld' anpassen, allerdings ohne völlig auf lange Traditionslinien zu verzichten, die jedoch zugleich auf einen Endpunkt zusteuern: „Ist der öffentliche Diskurs über den Helden eröffnet, so verliert dieser seinen Absolutheitsanspruch, seine Identität, er wird zerlegt in individuelle Person und offiziellen Funktionsträger."[8]

Werner Telesko hat eindrücklich die zunehmende mediale und ikonographische Pluralität der Typen von Herrscherbildern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel Maria Theresias aufgezeigt.[9] Nun nicht mehr an dynastische, mythologische oder christliche Identifikationsmuster der Vergangenheit ge-

---

5 Pablo Schneider, in: Heinecke et al. 2013, S. 102.

6 Ebd., S. 103.

7 So das gleichnamige Kapitel in Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 24–238.

8 Ebd., S. 67.

9 Werner Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien [u.a.] 2012.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

bunden, konnten sich neue Modi entwickeln, die auch auf die Interessen bürgerlicher Adressaten eingingen. Dennoch bedient sich auch Maria Theresia weiterhin Minerva als Identifikationsfigur, wenngleich ihre Konnotation vielfältig ausgestaltet wird,[10] wie dies zeitgleich etwa auch für Katharina die Große zu beobachten ist.[11]

So fällt eine Entscheidung für oder gegen den Modus der Heroisierung nicht immer strikt aus, vielmehr lassen sich Überschneidungen der Sphären beobachten. Die späten Bildnisse des Kurfürstenpaares Carl Theodor und Elisabeth Auguste etwa zeigen einerseits bürgerliche Züge durch Reduktion des Bildausschnitts, der herrscherlichen Attribute und des allegorischen Beiwerks. Andererseits hält auch der pfälzische Kurfürst an repräsentativen Herrscherdarstellungen mit Allegorien und mythologischem Deckenprogramm fest, etwa in Schloss Benrath.[12]

Anhand der Bildnisse Josephs II. hat Angelika Schmitt-Vorster einen weiteren Endpunkt barocker Repräsentation und ikonographischer Traditionen untersucht.[13] Insbesondere die Feldherrn-Ikonographie wurde durch die Darstellung in

---

10 Im Kupferstich 1745 von Martin Tyroff nach Jean Etienne Liotard etwa nimmt Maria Theresia selbst die Gestalt Minervas an; eine Minervastatue, 1764 von Prinz Joseph Wenzel von Liechtenstein bei Jakob Gabriel Müller in Auftrag gegeben, hält das Medaillonporträt von Maria Theresia und Franz Stephan (das Pendant einer Apoll-Statue stellt dies mit dem Porträt von Joseph II. in einen dynastischen Bezugsrahmen); 1760 wurde die mit dem zweiten Umbau verbundene Ausstattung der Großen Galerie in Schönbrunn vollendet, deren Fresken von Gregorio Guglielmi „[m]itten im siebenjährigen Krieg mit Friedrich II. […] im mittleren Spiegel das Wohlergehen der Monarchia austriaca mit Maria Theresia und Franz Stephan im Zentrum [zeigen], im westlichen Spiegel eine Friedensallegorie mit Concordia, Abundantia und Pax und im östlichen Spiegel eine Kriegsallegorie mit Minerva als Schirmherrin über einer Unterrichtsstunde der von Maria Theresia gegründeten Militärakademie und der Darstellung der Waffengattungen“ (Elfriede Iby, Schönbrunn als Residenzschloss Maria Theresias. Zur Raumdisposition der kaiserlichen Appartements und der Repräsentationsräume, in: Henriette Graf / Nadja Geißler (Hrsg.), *Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime. Beiträge einer internationalen Konferenz vom 2. Juni 2012* (Friedrich300 – Colloquien; 6), S. 30, http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich_friderizianisch/iby_schoenbrunn, 08.02.2016.

11 Katharinas *imitatio Minervae*, die sich seit ihrer Krönung in Medaillen, Büsten, Statuen und Porträts niederschlug, funktioniert zumeist über eine Rollenzuweisung in Überblendung von Herrscherin und Göttin, wobei diese für unterschiedliche Bewährungsfelder eingesetzt wird: Krieg, Gesetzgebung und Kunstförderung; vgl. den Aufsatz der Autorin: Minerva als weibliches Rollenmodell – Antikenrezeption als *imitatio heroica*, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Heroinnen und Heldinnen in Geschichte, Kunst und Literatur* (Super alta perennis. Studien zur Wirkung der Klassischen Antike) [in Vorbereitung]; Hans Ottomayer / Susan Tipton (Hrsg.), *Katharina die Grosse*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel, 13.12.1997–08.03.1998, Eurasburg 1997. Ähnlich wie in Frankreich und im Gegensatz zu England galt damit noch: die „Analogie zur antiken Götterwelt erscheint als legitimer Ausdruck höfischer Souveränität“, wie Werner Busch das Rollenverständnis im französischen 18. Jahrhundert beschreibt, vgl. Busch 1993, S. 392.

12 Siehe hierzu auch Kapitel 5.6. Die Gute Regierung.

13 Schmitt-Vorster 2006.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Uniform den Anforderungen an den aufgeklärten Monarchen angepasst,[14] wobei die Darstellung im Krönungsornat nicht völlig verschwindet. Allerdings dürfte nicht so sehr die Betonung der Tugenden der Herrscherperson die Veränderung der Herrschaftsauffassung im 18. Jahrhundert geprägt haben wie Schmitt-Vorster annimmt. Denn eine Akzentuierung der *virtus* zeichnet auch den Herrscher des 17. Jahrhunderts aus, wenn auch eingehegt durch dynastische Absicherung und Herrschaftsverständnis. Vielmehr erscheint die Ergänzung der nicht mehr alleingültigen Herrschaftsbegründung durch Gottesgnadentum und das dadurch entstehende Erfordernis, Herrschaft rational zu legitimieren, als zentrales Entwicklungskriterium.[15]

Dennoch bleiben vor allem Minerva, zuweilen auch Herkules und Apoll, als Referenzfiguren für die Herrschaftsrepräsentation ‚state of the art'. So steht etwa das Frontispiz der Wahl- und Krönungsakten Kaiser Karls VII. 1742 noch ganz in der visuellen Sprache barocken Selbstverständnisses (Abb. 60). Der Kaiser thront in voller Rüstung und mit den Reichsinsignien in Händen erhöht unter einem Baldachin und wird von Potestas (?) oder Imperium (?) mit der Reichskrone gekrönt.[16] Ihm zu Füßen auf bzw. vor den Thronstufen sind die Personifikationen seiner guten Regierungsqualitäten versammelt: Gerechtigkeit, Weisheit, Minerva und die Staatskunst repräsentieren konkrete Staatstugenden, während Historia mit den Attributen der Künste, der Astronomie und Geographie eine überzeitliche Qualität personifiziert und zugleich die ‚Hilfskräfte' der memorialen Herrschaftssicherung vorführt. Die kniende Figur mit einem Füllhorn voller Münzen und Medaillen, aufgrund ihrer Gestalt mit Nimbus und Palmzweig möglicherweise Pax oder Apoll,[17] verbindet als Hinweis auf den Frieden die konkreten Herrschaftsaufgaben Karls mit seinem glorifizierenden Andenken.

---

14 Die Gegenüberstellung von Krieg und Kunst blieb ebenfalls erhalten, etwa in dem Gemälde, das anlässlich des Streits um die Scheldeöffnung 1781/1784 entstand (Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv.-Nr. EB 1994-147). Links vor dem Tisch mit den Kronen Leopolds liegen Attribute der Künste und Wissenschaften, rechts Kriegsgerät, vgl. Schmitt-Vorster 2006, Kat.-Nr. 156.

15 Vgl. dazu Günter Birtsch, Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers. Friedrich der Große, Karl Friedrich von Baden und Joseph II. im Vergleich, in: Günter Birtsch (Hrsg.), *Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers* (Aufklärung; 2), Hamburg 1987, S. 9–47, S. 13–14. (für Friedrich den Großen); S. 21 (bezogen auf Joseph II.). Insbesondere das durch den Gesellschafts- und Staatsvertrag als Legitimation monarchischer Herrschaft betonte Staatswohl prägt als Ideal eines Amtsethos, der in der Fähigkeit des Alleinherrschers die einzige Realisierbarkeit dieses Anspruchs sieht (ebd., S. 19–20).

16 Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 167–168, Kat.-Nr. H 78.

17 Ebd., S. 168, Kat.-Nr. H 78.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 60: M. Rösler, Frontispiz der Wahl- und Krönungsakten Kaiser Karls VII., Kupferstich, Frankfurt am Main, 1742.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

6.1. Friedrich III./I. in Preußen – Kunstförderung im Kontext der Akademie

Unter Friedrich III./I. erfolgte 1696 am 39. Geburtstag des Königs die Gründung der Akademie der Künste als ‚Kunstuniversität' für Künstler und Kunstkenner. Der Lehrplan sah eine theoretische Durchdringung und damit eine Systematisierung der Kunst vor, „die hier aufgestellten Regeln des Geschmacks sollten dem ganzen Land wie auch dem Hof als Richtlinien dienen. Zum Muster wurde die Antike genommen".[18] Mit der Gewährung der Privilegien für Künstler, die dadurch ihre Unabhängigkeit von der Zunft erreichten, konnte sich Friedrich III. zugleich von der mit dem Parlament sympathisierenden Zunft distanzieren. Nicht nur das Vorbild der Académie Royale de Peinture et de Sculpture ist klar ersichtlich (neben der römischen Accademia di San Luca als „Europae tertia Germaniae prima"[19]), auch die Begründung für die Notwendigkeit einer Kunstakademie fasst ihr erster Direktor, Samuel von Gericke, in den Vergleich mit Ludwig XIV., denn beide Herrscher sahen,

> daß diese edle Kunst das Geheimnis einiglich besaß/ aller grossen Helden ihre Thaten so eigendlich und deutlich darzustellen daß sie bey allen Völckern der Erden/ welcher Sprache sie sich auch bedieneten/ bekandt gemacht und der Unsterblichkeit einverleibt wurden.[20]

Durch die institutionalisierte Förderung von Kunst und Künstlern setzt Friedrich Kunst nicht mehr nur als Herrschaftsmittel ein, sondern erachtet sie als ein (zu einem gewissen Grad) eigenständiges Betätigungsfeld, auch wenn Akademie und Herrscher aufeinander bezogen sind – denn im Gegensatz zu Italien, Frankreich, Holland und England „mangelt es denenselben [Künsten, die Verf.] an allen oberwehnten natürlichen Hülffs-Mitteln",[21] nämlich den antiken Vorbildern und dem Kunsthandel. Dieses Manko findet seinen Ausgleich in der Person des Königs:

---

18 Börsch-Supan 1980, S. 55; Leonore Koschnick, Europae tertia Germaniae prima. Die Akademie der Künste in Berlin, in: Franziska Windt, *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte. Essays* 2, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin 06.05.–05.08.2001, Berlin 2001, S. 248–253.

19 Die lateinische Inschrift ziert das Revers einer Medaille auf Friedrich III./I. in seiner Funktion als Begründer der Berliner Akademie, vgl. etwa G. Brockmann, Die Medaillen der Kurfürsten und Könige von Brandenburg-Preußen, 1 Die Medaillen Joachim I. – Friedrich Wilhelm I. 1499–1740, Köln 1994, Nr. 478.

20 Samuel Theodor Gericke, *Zwo Academische Reden/ Deren Eine Den 28. October 1705. Bey Stellung des Modells/ Die Andere Den 12. November selbigen Jahres/ Bey Examinirung eines Kunst=Gemählides/ In der Königlichen Preußischen Academie der Künste und Mechanischen Wissenschaften allhier in Berlin/ gehalten*, Cölln an der Spree ca. 1705, S. 21, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, http://digital.slub-dresden.de/id365555797/21, 02.07.2015.

21 Ebd., S. 23, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, http://digital.slub-dresden.de/id365555797/23, 02.07.2015.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Darumb so hat die Einführung der Künste/ und der bißherige Wachsthum derselbigen/ bloß allein durch die Kunst=Liebe und hohe Mildthätigkeit unseres allerdurchlauchtigsten Königes und Herrn verrichtet werden müssen.[22]

Hierin manifestiert sich auch ein anderes Kunstverständnis als das des stilbildenden Sonnenkönigs, dessen Ikonographie Friedrich nicht so sehr in einzelnen konkreten Werken als vielmehr in einer stilistischen Konkurrenz und im Wettbewerb rezipiert. Die (ebenso wie die Künstlerausbildung selbst) ebenfalls an Frankreich orientierten Preisaufgaben des akademischen Wettbewerbs standen ganz im Zeichen der Fürstenverherrlichung, beispielsweise ganz konkret 1706 thematisch auf den Schutz des Königs über Kunst und Wissenschaft ausgerichtet.[23] Ausbildung und Leistung der Akademie waren somit eng an das Herrscherhaus gebunden.

Davon zeugen die Deckengemälde im Grand Appartement des Berliner Schlosses (vor allem diejenigen des Rittersaals und der Schwarzen Adlerkammer),[24] die nur wenige Jahre nach der Akademiegründung entstanden sind. Die Innenräume des Residenzschlosses, deren bildliche Ausstattung dadurch gekennzeichnet ist, „keine ereignisbezogenen Aussagen" zu vermitteln,[25] zeigen darüber hinaus, dass die tendenzielle Handlungslosigkeit der ‚Kunsthelden'-Ikonographie auch für Friedrich von Nutzen war, ging es ihm doch um eine dynastische Repräsentation unter Ausweis königswürdiger Magnifizenz, wie sie der Alabastersaal vorführt.[26]

Bildende Kunst (v.a. Architektur) soll die königliche Förderung der Künste und Wissenschaften anzeigen – eine wechselseitige Grunddisposition wie sie auch der Ikonographie des ‚Kunsthelden' zugrunde liegt. Das Portal III des Berliner Stadtschlosses kündet entsprechend von König Friedrich I. „als erhabenen Erneuerer der edlen Künste".[27] Diese häufig mit dem Zeitalter des Augustus panegyrisch verstandene Auszeichnung überlagert sich wie im Barock (vgl. Kap. 2.3.1.) in ihrer Bedeutung als Wiedererweckung der Antike und der Kunst mit der Aussage

---

22 Ebd., S. 23.

23 Es wurde „eine Preisaufgabe ‚über den Flor der Wissenschaften und Künste unter dem grossmächtigsten Schutze Seiner Königlichen Majestät in Preussen' ausgeschrieben, sei es in einer Zeichnung oder in einem Ehrentempel." (Hans Müller, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin.* 1 1696 bis 1896, Berlin 1896, S. 74).

24 Das Staatsappartement (die neuen 1698–1702/1703 gebauten und eingerichteten Paradekammern) im zweiten Obergeschoss des Lustgartenflügels umfasst die Rote Adler Kammer oder Brandenburgische Kammer, den Rittersaal, die Schwarze Adlerkammer, die Rote Samtkammer, das Kabinett und die Alte Kapelle; siehe den Grundriss bei Liselotte Wiesinger, *Deckengemälde im Berliner Schloss*, Frankfurt am Main/Berlin 1992, S. 15; Peschken / Wiesinger 2001, S. 87–99.

25 Hahn 2007, S. 49.

26 Eine Rangerhöhung wurde auch durch die Supraporten und den Rahmendekor, die durch die Sichtachsen der Enfilade besonders betont wurden, sowie ihrem Bezug zur Deckenmalerei inszeniert wie Julia Klein betont: Klein 2014, S. 92. Vgl. auch Kap. 4.5.2.

27 Schütte 2008, S. 116.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

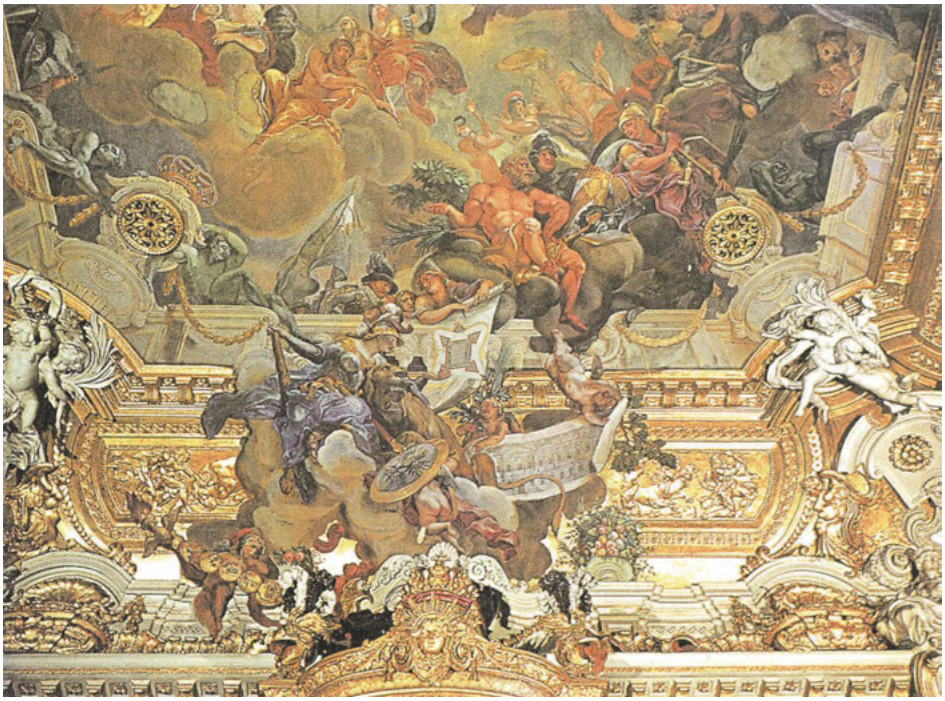

Abb. 61: Johann Friedrich Wentzel, *Triumph der Borussia*, Deckengemälde im Rittersaal (Detail), 1703, Berlin, Stadtschloss (zerstört).

von dynastischer Kontinuität. Im Hauptfestsaal des Berliner Stadtschlosses, dem Rittersaal, schuf Johann Friedrich Wentzel den *Triumph der Borussia*, mit dem er „das gute Regiment in Preußen, unter dem die Künste ihre Blühte erlebten" verherrlichte.[28] Eingebunden in ein kosmologisches Programm mit Erdteilen (in Gestalt von figuralen Supraporten von Andreas Schlüter), Winden und Tageszeiten sind es vier Figurengruppen, die Friedrich glorifizieren: Wie Fama den Ruhm der Borussia verkörpern die Schönen Künste (hier mit dem Akzent der Architectura militaris), die Wissenschaften, die Kriegskunst und die politische Tugenden allegorisch die Geltung des Königs und seiner Herrschaft (Abb. 61).[29] Die *Felicitas publica* repräsentiert dementsprechend als personifizierte Zusammenfassung des

[28] Vgl. dazu und im Folgenden Michael Thimann, „wass eigentlich die Historie sein soll". Zur Ikonographie der Deckengemälde in den Königlichen Paradekammern des Berliner Schlosses, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701* 2, 2001, S. 317–324, besonders S. 320–321.

[29] Auch ein Erdteilzyklus von Augustin Terwesten von 1694 diente der Repräsentation des Herrschers im Berliner oder Potsdamer Schloss. Wie bei der Supraporte im Rittersaal wird die thronende Europa durch einen Minerva-Typus repräsentiert als Herrscherin über Musik, Kunst und Wissenschaften und möglicherweise mit einer Porträtähnlichkeit mit Kurfürstin Sophie Charlotte; vgl. Christoph Lind, Träumerei und Machtanspruch. Die Allegorie der Erdteile in Berlin um 1700, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701* 2, 2001, S. 325–334, S. 331; vgl. auch Peschken / Gröschel 2001, S. 283–290 und Wiesinger 1992, S. 165–175.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bildprogramms das durch den König erlangte Gemeinwohl als legitimierende Herrschaftsaussage.[30]

Der vergoldete Fries des Stuckrahmens, der das Deckenbild einrahmt, zeigt die Taten des Herkules und nimmt damit eine *imitatio heroica* auf, die allegorisch durch die Versinnbildlichung der Herrschaft Friedrichs mit Kriegskunst, Staatskunst und den bildenden Künsten dem Ideal von *Arte et Marte* folgt. Bildliche Zitate von Militärbauten (Zitadelle und Arsenal) sowie Pläne der Festung Spandau und des Zeughauses markieren Realitätsbezüge. Die Verweisstruktur innerhalb des Deckengemäldes wie auch in seiner Rahmung bleibt jedoch sinnbildlich – wenn auch auf Friedrich ausgerichtet, so doch vermittelt durch eine Staatsallegorie. Zwar wurde auch die Personifikation des Buon Governo in diesem Sinne stellvertretend für den Herrscher visualisiert, doch war der persönliche Nexus im 17. Jahrhundert weitaus stärker ausgebildet als es das veränderte Verhältnis von Herrscher und Staat im 18. Jahrhundert weitertragen konnte.

Die Nutzer dieses und des angrenzenden Raumes, der Schwarze Adlerorden (neben Ministern und Gesandten, die hier auf ihre Audienz beim König warteten), trugen diese Herrschaftsikonographie weiter, übertragen auf andere Medien und in traditioneller Bindung an die Herrscherperson. Die von Christian Wermuth geschaffene Medaille auf die Ernennung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Ritter des Schwarzen Adlerordens (1706) zeigt auf dem Avers Jupiter auf der Weltkugel thronend, die zwei Adler mit Kurhut, Zepter und Schwert als Zeichen Brandenburgs tragen. Jupiter, in antikischer Gewandung lediglich mit einem Tuch bekleidet und mit porträthaften Zügen Friedrichs III./I., überreicht Merkur, ebenfalls auf einem Adler, die Kette mit dem Schwarzen Adlerorden (Abb. 62). Durch den Anlass der Ernennung des Kronprinzen zum Ritter ist seine Identifikation mit Merkur ebenso wie die des Ordensgründers Friedrich III. mit Jupiter als Heroisierung im Sinne der Ordenshüter zu deuten. Die Aufgaben des neuen Mitglieds eines Ordens, der mit dem Motto „suum cuique“ Recht und Gerechtigkeit ritterlicher Taten ehren soll, dabei „dem Allerhöchsten das Seine, und Gott was Gottes ist zu geben“,[31] werden auf der Medaillenrückseite noch weiter spezifiziert. Zu sehen sind auf dem Revers eine Vestalin (bzw. Borussia mit Mauerkrone, der antiken Siegeskrone für Feldherrn)[32] und Minerva mit einem Schlüssel jeweils mit dem Bildnis bzw. Bildnisschild des Kronprinzen zu Seiten eines

---

30 Dass sich diese Herrschertugend auch mit der Akademieprotektion vebindet, visualisiert deutlich die Medaille auf den fünften Gründungstag der Akademie 1701 (nachdem die Gründungsmedaille auf den Ruhm abzielte); Wolfgang Steguweit, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, Kat. X.3; Michael Kunzel, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, X.4, S. 271.

31 Leopold Freiherr von Zedlitz-Neukirch, *Neues preussisches Adels-Lexicon oder genealogische und diplomatische Nachrichten* 2, Leipzig 1836, S. 73. Das Symbol der Dreifaltigkeit im Sonnenkranz überstrahlt die Szene, deren Um- und Inschrift die Ordenseinsetzung im Zeichen von Glauben und Nächstenliebe beschreibt.

32 In der Interpretation der weiblichen Figur unterscheiden sich die Deutungen von Steguweit und Wallenstein.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 62: Christian Wermuth, Medaille auf die Ernennung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Ritter des Schwarzen Adlerordens, Silber, 1706, Berlin, SMB PK, Münzkabinett.

Rundtempels. Die lateinische Umschrift ist zu übersetzen: „Wir werden gerettet, wenn sie wohlbehalten ist",[33] die Bildinschrift ergänzt diese Formel mit der bekannten Setzung von *Arte et Marte*. Minervas Schlüssel deutet die Erbfolge des preußischen Kronprinzen an, wie auch der Rundtempel für die Unendlichkeit steht, verweist aber auch auf die Schlüsselgewalt über die Bewahrung der Ordensregeln, die mit der Palme in der Mitte des Tempels im Sinne von „Triumph und Glorie des stoischen Gemütes"[34] versinnbildlicht werden.

Eine ähnliche Heraushebung kultureller Taten als heldenwürdig, die mit ähnlicher Freigebigkeit belohnt wird, ruft eine wohl im Umfeld der Akademie, vermutlich als Preismedaille der Künste und mechanischen Wissenschaften gestiftete Silbermedaille auf: Friedrich I., als antiker Herrscher mit Lorbeerkranz und Rüstung unter einem lose gelegten Mantel, ist auf dem Revers Herkules gegenübergestellt, mit Löwenfell, Keule und den Äpfeln der Hesperiden, die in seiner Rechten und in seinem Blick auf die in diesem Kontext dominantere Tat alludieren: nach dem Krieg die Früchte, das heißt in diesem Fall die kulturellen Taten (Abb. 63).[35]

---

33 Wolfgang Steguweit, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, S. 126, Kat.-Nr. VI.12.

34 So die Deutung bei Uta Wallenstein bezüglich der Wiederverwendung der Medaillenikonographie zur Vermählung des Kronprinzen mit Sophie Dorothea von Braunschweig-Lüneburg-Hannover 1706: Uta Wallenstein, Zur Ikonographie der Rückseitengestaltung am Beispiel thüringischer Medaillen des Barock und Klassizismus. Antikenrezeption bei Wermuth, Koch und Helfricht, in: *Medaillenkunst in Deutschland von der Renaissance bis zur Gegenwart. Themen, Projekte, Forschungsergebnisse*, Dresden 1997, S. 72–83, hier S. 75.

35 Um 1701 und damit im selben Jahr gegossen, in dem Friedrich III. den Adlerorden stiftete; Raimund Faltz, Silber 65 mm Dm., Berlin, SMB PK, Münzkabinett (Avers) und Pots-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 63: Raimund Faltz, *Preismedaille der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften*, Silber, 1701, Potsdam, SPSG, Dohna V, 177.

Noch stärker in Zusammenbindung von Friedrich I. und der Kunstakademie durch Vorder- und Rückseite gestaltete Christian Wermuth eine Medaille, die 1701 anlässlich des fünften Jahrestages der Akademiegründung geschaffen und dem König gewidmet wurde. Dieser ist in zeitgenössischer Rüstung auf dem Avers in Bezug zur Akademie gesetzt, während das Revers mit der Inschrift „Pvblicae felicitatis monumentvm" einen deutlichen Hinweis auf das durch den Herrscher wie die Künstler begründete Staatswohl gestaltet (Abb. 64).[36] Vor dem Prospekt des Marstalls auf der Dorotheenstraße, wo die Kunstakademie ihren Sitz hatte, steht Felicitas mit Füllhorn – den kulturellen Früchten der Akademie –, an ihrer Seite drei Putti mit den Attributen der bildenden Künste. Die 1694 gegründete Akademie bzw. Universität in Halle, die Fridericiana, ehrt ihren Stifter Friedrich III. mit demselben Porträtkopf (allerdings ohne Lorbeerkranz) auf dem Avers und den sich über einem rauchenden Altar die Hände reichenden Figuren von Mars und Minerva auf dem Revers.[37] Sie besiegeln Friedrichs Tat bzw. den Wunsch nach seinem dauerhaften Schutz, wie es auch die Inschrift „FELICITATI TEMPORVM" (Glückliche Zeiten) anzeigt (Abb. 65).

Medaillen auf den Herrscher im Umfeld der Akademie nutzten häufig die jeweilige ‚Kunsthelden'-Ikonographie ihrer Förderer. So erscheint etwa auf dem Revers der Medaille auf die Stiftung der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften

dam, SPSG, Dohna V, 177 (Revers), vgl. Wolfgang Steguweit, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, S. 270–271, Kat.-Nr. X.2.

36 Wallenstein 1997, S. 76; Michael Kunzel, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, S. 271, Kat.-Nr. X.4.

37 Wolfgang Steguweit, *Medailleur des Königs. Raimund Faltz (1658–1703). Modelle, Medaillen, Münzen* (Das Kabinett; 8), Berlin 2003, S. 30, Kat.-Nr. 9.4; Ders., in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, S. 284, Kat.-Nr. X.32.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 64: Christian Wermuth, Medaille auf den 5. Gründungstag der Akademie der Künste, Bronze, 1701, Potsdam, SPSG, Dohna V, 176.

Abb. 65: Raimund Faltz, *Medaille der Akademie bzw. Universität in Halle, Fridericiana, auf ihren Stifter Friedrich III.*, Silber, 1694, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.

1763 Apoll im Strahlenkranz auf Wolken über einer Flusslandschaft mit den Flussgöttern Rhein und Neckar (Abb. 66).[38] Das Zusammenwirken dieser Götter wird durch die Umschrift als „glückliche Vereinigung" bezeichnet und somit das Musenreich in die Lande Carl Theodors transferiert, der als Profilbildnis – in Rüstung mit Fellmantel und Perücke – das Avers einnimmt. Die zwei getrennten Bilder des Kurfürsten – als Staatsmann und in Verkörperung seines Wesens durch

[38] Heinz-Joachim Schulzki, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 2 1999, S. 446, Kat.-Nr. 6.4.2, der Entwurf für die von Anton Schäffer geschaffene Silbermedaille stammt von Johann Daniel Schöpflin und Andreas Lamey.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 66: Georg Anton Schäffer, *Medaille auf die Stiftung der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften*, Silber, 1763, Mannheim, Reiss-Museum.

die Götterfigur – spalten auf, was in anderen Medien übereinandergelagert wird und durch andere Zeichen in seiner doppelten Konnotation rezipierbar gemacht wird (Porträt, Kostüm, Frisur).[39]

Auch die räumliche Nähe des Rittersaals zu den Sammlungen des Münz- und Antikenkabinetts und der Kunstkammer führt im Falle Friedrichs die Verbindung von Machtdemonstration und Herrscherrepräsentation in Nachfolge Alexanders, Mars' und Apolls vor Augen – und entspricht damit der kumulativen *imitatio heroica*, die Lorenz Beger in der Widmung des ersten Bandes des *Thesaurus Brandenburgicus* dem König zuschreibt.[40]

Geplant war somit eine *imitatio heroica*, die Heroisches mit Verweisen *all'antica* und einer gezielt ausgewählten Identifikationsfigur (Minerva) verband. So hätten Herrschaft, Dynastie und mythologische Inszenierung im Verweissystem der Kunst miteinander verbunden werden können. Doch lässt sich nicht beurteilen, inwiefern es genau diese strategische Ikonographie war, die dem Königtum Friedrichs I. Glaubwürdigkeit und Angemessenheit in der Einschätzung der Fürsten eintrug.[41]

---

39 Ähnlich funktioniert dies in der 1786 aus Anlass des 400jährigen Jubiläums der Universität Heidelberg geschlagenen Silbermedaille von Anton Schäffer. Der Avers zeigt ein Profilbildnis des Lorbeer bekrönten Kurfürsten, auf dem Revers sitzt Minerva, ihren Arm auf dem Wappenschild ruhend, gegenüber eines Denkmalsockels mit einem aufgeschlagenen Buch sowie Füllhorn, Münzen und Früchten davor (vgl. Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 2, 1999, S. 231, Kat.-Nr. 4.3.6.). Geistige und merkantile Früchte führen zum Wohl des Volkes durch die Förderung der Wissenschaften durch Carl Theodor. Die allegorische Verherrlichung des Kurfürsten als segensreicher Herrscher wird somit rückgebunden an die Aufgabe und Bedeutung der Künste und Wissenschaften.

40 Vgl. Barbara Segelken, Anspruch und Wirklichkeit einer Monarchie. Die Selbstdarstellung Friedrichs I. im Spiegel der „Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer", in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701* 2, 2001, S. 335–340, besonders S. 339.

41 Hahn 1998, S. 43–44.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Neben der Fortführung der Herrscherinszenierung mit Göttern und Personifikationen setzte Friedrich auch auf die Tradition Brandenburg-Preußens, sich auf die Verwandtschaft mit den Oraniern zu berufen.[42] Zwar war spätestens um 1700 der Einfluss Oraniens verblasst, da eine holländische Vorbildhaftigkeit von der lutherischen Bevölkerung nicht aufgegriffen und durch das Vorbild Frankreich abgelöst worden war.[43] Doch lässt sich unter Friedrich I. eine „oranische Wendung" beobachten.[44] Diese soll – ähnlich politisch-strategisch mit dem Ziel der Standeserhöhung eingesetzt wie beim Großen Kurfürsten – „genealogische Defizite"[45] ausgleichen. Dieser Mangel an Anciennität war auszuräumen beim Streben nach königlicher Würde, für die sich Friedrich auch darum bemüht hatte, Kaiser Leopold I. bei der Verteidigung des Reiches gegen die Türken und Franzosen zu Diensten zu sein.[46] Im Prozess dieses Strebens war die dynastische Legitimität unter Beweis zu stellen: der Oraniersaal im Residenzschloss Oranienburg wurde 1702 vollendet. Seine allegorische Deckenmalerei umfasst ein auf das Erbe der Oranier zielendes und entgegen der enttäuschenden historischen Wirklichkeit ausgerichtetes Bildprogramm.[47] So wollten sich die Hohenzoller in den dynastischen Traditionszusammenhang von „vergangene[r] Größe, illustre[r] Vorfahren und ruhmwürdige[r] Taten"[48] stellen und diese Qualitäten aktualisieren und fortführen. Was als Strategie zur Erlangung der Königswürde verfolgt wurde, erhielt hier mit dem Typus der Heroisierung im Kontext einer verwandten Dynastie eine dauerhafte Inszenierung, gleichsam als Ausweis des politischen Sieges. Erdacht und verfasst von J. G. Wachter stellt es durch die Auswahl der Figuren Friedrich III. und seiner Frau Sophie Charlotte und der Attribute („Oranien-Blüthe", Wappen, Porträtmedaillons) eine Verbindung (und Sukzession) der preußischen und oranischen Verwandtschaft als

---

42 Jürgen Luh, „Elevation, Macht und Ansehen". Die politischen Ziele Friedrichs III./I., in: Göse 2002, S. 13–29, besonders S. 22–23.

43 Vgl. Hahn 1998, S. 33–34.

44 Vgl. ebd., S. 40.

45 Ebd., S. 43.

46 Entsprechend lautet die Begründung der Erhebung zur Königswürde im Krontraktat vom 16. November 1700, die auch die Strategie des oranischen Traditionsbezugs als erfolgreich ausweist: „in consideration des Churhauszes Brandenburg uralten splendoris, macht und ansehens, auch von der ieztregierenden Churfürsten. Deurchl. Ihro [dem Kaiser] und dem gemeinen weesen biszhero geleisteten grossen und considerablen dienste" (Theodor von Moerner, *Kurbrandenburgische Staatsverträge von 1601 bis 1700*, Berlin 1867, Anhang Nr. XXVI, S. 814, zit. nach Luh 2002, S. 24).

47 Vgl. dazu Wilhelm Boeck, *Oranienburg. Geschichte eines preussischen Königsschlosses* (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte; 30), Berlin 1938, S. 58–63. Die Hoffnung auf das Fürstentum Orange wurde durch das Testament des kinderlosen Wilhelm III. enttäuscht, der Prinz Johann Wilhelm Friso von Nassau-Dietz zu seinem Nachfolger auserkor.

48 Peter-Michael Hahn, Hofkultur und hohe Politik. Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg, die erste Königin in Preußen aus dem Hause Hannover, in: Gerd Bartoschek, *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen*, in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.), Ausst.-Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Schloß Charlottenburg, Berlin, 06.11.1999–30.01.2000, München [u.a.] 1999, S. 31–42, hier S. 31.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Göttern beschützte Versammlung im Himmel dar – oder, wie es der Verfasser nennt, als „Helden-Geschichte". Mars und Venus verkörpern ebenso das militärische Selbstverständnis wie die durch Heiraten gestiftete Beziehung der beiden Dynastien, die durch Porträtmedaillons repräsentiert und in einer Kette von Schutzgöttern bzw. Genien gehalten werden. Auch den Künsten wird hier in Verknüpfung mit einer weiteren Figur des Mars ihr Platz angewiesen, um „das Lob der Tugenden der Königl. Frau Mutter/ und den Ruhm der Thaten ihrer Eltern und Voreltern aus dem Hause Oranien auszubreiten".[49] Porträtmedaillons und Basreliefs mit Darstellungen ausgewählter Ereignisse aus dem Leben der Prinzen von Oranien ergänzen unterhalb der Deckenzone diese rühmende Familiengeschichte.

Dieses glorifizierende Programm hatte in den Niederlanden in Friedrichs Besitzung, Schloss Honselaarsdijk, ein noch deutlicher auf die dynastische Aussage konzentriertes Pendant in der sogenannten Prinzessinnengalerie mit Porträts der Brandenburgischen Kurfürsten von Samuel Theodor Guericke sowie der Verherrlichung von Preußen und Oranien als Deckengemälde von Theodor van der Schuer.[50] Im Berliner Schloss wurde der ebenfalls als Oraniersaal bezeichnete Saal bereits Anfang des Jahres 1700 genutzt. Er war ehemals mit Gobelins geschmückt, die die Geschichte des oranischen Hauses verherrlichten. Im Deckengemälde erhoben erschien Wilhelm III. von England als Reiterporträt. Weitergeführt wurde auch die Tradition, Kinder und Enkel mit dem Titel oranischer Prinzen auszuzeichnen (verbunden mit der Zuteilung von Besitzungen in den Niederlanden, im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, in Frankreich und in der Schweiz).[51] Im Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlosses wurde der Große Kurfürst als Held und Identifikationsfigur für die Dynastie gefeiert durch Historienbilder seiner Heldentaten und Reliefs, Kriegstrophäen und einer Tapisserieserie. Damit wurde die rückprojizierte Repräsentation des Großen Kurfürsten ebenso am französischen König wie am großen Saal im Huis ten Bosch ausgerichtet.[52]

Neben den Gemälden im Marmorsaal des Potsdamer Schlosses kündet auch ein weiteres Projekt öffentlichkeitswirksam vom Heldenstatus Friedrich Wilhelms, in den sich sein Sohn einschreibt. Anders als im Frankreich Ludwigs XIV. und bei katholischen Fürsten verfolgte Brandenburg bis dato keine Statuenpolitik mit Monumenten des regierenden Monarchen, sondern stattdessen mittels Verehrung des Vorgängers.[53] Auch dies zeigt das Bedürfnis nach dynastischer Legitimation, nach

---

49 J. G. Wachter, *Helden-Geschichte der Printzen von Oranien, vorgestellet in einem Platfond auff dem Königlichen Schloß zu Oranienburg*, Cölln a. d. Spree, o. J., zit. nach Boeck 1938, S. 60.

50 Ebd., S. 58.

51 Peter-Michael Hahn, Ahnenbewusstsein und preussische Rangerhöhung. Die Oraniersäle des Berliner und Oranienburger Schlosses im dynastischen Kalkül Kurfürst-König Friedrichs III./I., in: Engel et al. 2006/2007, S. 45–67, besonders S. 53; Luh 2002, S. 26.

52 Schütte 2008, S. 119–120.

53 Dazu Thomas H. von der Dunk, Vom Fürstenkultbild zum Untertanendenkmal. Öffentliche Monumente in Brandenburg-Preußen im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte* 7, 1997, S. 177–210.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Rückbezug auf glorreiche Vorfahren – eine Intention, bei der das Motiv der protestantischen Zurückhaltung gegenüber der Selbstdarstellung wohl überwogen haben dürfte.

6.2. Inszenierung in dynastischer Repräsentation – Statuenpolitik als Gegenbild

Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, ab 1696 von Andreas Schlüter entworfen und von dem vorher in Paris tätigen Johann Jacobi gegossen, vermittelt in seiner Entstehungsgeschichte das Ringen um Herrschaftsrepräsentation mittels persönlicher Größe des Regenten und dynastischer Legitimation. Bereits das (für Berlin bis dato ohne Tradition verwendete) Material Bronze sowie seine Verarbeitung durch das kunstvolle Gießen setzten neue durch Kunst vermittelte machtpolitische Akzente.[54] Zudem paarten sich in diesem Werk schöpferische und technische Leistung, mit der sich Friedrich I. „als würdiger Souverän einer Kulturnation zu etablieren wußte"[55] und sich dementsprechend auch zunächst selbst als Reiterfigur darstellen zu lassen beabsichtigte.

Während der Arbeiten, die sich von 1696 bis 1709 hinzogen, ereigneten sich der Tod des Kaisers im Jahre 1700 und die Krönung Friedrichs in Königsberg. Das provisorisch aufgestellte Reiterstandbild in Gold erhielt auch bei Friedrichs Krönungseinzug 1701 in Berlin eine besondere Rolle, indem es zwischen zwei Triumphbögen die Rangerhebung vom Kurfürstentum zum Königtum versinnbildlichte,[56] auch wenn das Monument noch den Kurfürsten glorifizierte. Eine

---

54 Guido Hinterkeuser, Visions of Power: Andreas Schlüter's Monuments to the Great Elector and Friedrich III and I, in: *Sculpture Journal* 22, 2013, S. 21–35, besonders S. 22. Noch zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms hatte es Entwürfe für ein Reiterstandbild gegeben, wie Nicodemus Tessin d. J. 1687 berichtet (im Atelier des Bildhauers Hendrik de Jong sah er ein Modell des Reiterstandbilds „vom Churfürsten von Brandenburg", vgl. ebd., S. 24–25.

55 Hans-Ulrich Kessler, Johann Jacobi und der Bronzeguss, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 208–215, hier S. 215. Bereits Cellini vergleicht in seiner Autobiographie das Gießen des *Perseus*, insbesondere durch die Beschreibung der Technik und des Verfahrens, mit einem heroischen Akt, vgl. dazu Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002, S. 49. Als körperlichen Akt muss Cellini den Guss des *Perseus* retten mit einer Kraft, „daß ich nicht mehr wahrnahm, ob ich noch Fieber oder Angst vor dem Tod hatte" (Jacques Laager, in: Benvenuto Cellini. *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, Zürich 2000, S. 595). Hingegen betont er beim Guss der *Medusa* eher seine geistreiche Leistung und seine Erfindungskraft, mit Schwierigkeiten im Werkprozess umzugehen.

56 Bernd Nicolai, *Andreas Schlüter. Das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten im Ehrenhof von Schloss Charlottenburg,* Berlin 2002, S. 27. Zur Entrée vgl. auch den Kupferstich von Pieter Schenk 1702, Hans-Ulrich Kessler, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 242–244, Kat.-Nr. XIV.7. Die Reliefs am Sockel zeigen dementsprechend sowohl die Allegorie des Kurfürstentums Brandenburg als auch des Königreichs von Preußen. Dynastische Kontinuität und *aemulatio* als Aufgabe des Nachgeborenen drücken sich durch Statue und Reliefs zur postumen Heroisierung des Großen Kurfürsten und einer aktuellen Glorifizierung Friedrichs III./I. aus. Zur Diskussion um den Aufstellungsort auf der Lan-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

historische Abfolge wird zudem mit unterschiedlichen Götterbildern allegorisiert und in eine Hierarchie von *Arte et Marte* eingebunden, wie Charles Ancillon es 1703 beschreibt:

> Ihm [dem Großen Kurfürsten] hat Mars seine Statue angeordnet/ Apollo aber und die Musen arbeiten täglich Ew. Majestät gleichfalls eine auffzurichten.[57]

Bereits kurz zuvor beschrieb Beger im *Thesaurus Brandenburgicus* das Reiterstandbild anlässlich des anstehenden Einzugs Ernst Augusts von Braunschweig in seiner damaligen provisorischen Aufstellung mit Götterstatuen.[58] Der ebenso beschworene Verweis auf eines der Vorbilder neuzeitlicher Reiterstandbilder, Marc Aurel, war dem Aufstellungsort, der Langen Brücke, eingeschrieben.[59]

Ungeachtet der Frage, ob die Götterstatuen tatsächlich einmal die Brücke als ephemere Kunstwerke zierten oder literarischer Fiktion entsprechen bzw. planerisches Programm blieben,[60] mussten sie als Allegorien von kurfürstlichen Tugenden beschrieben werden, während das Reiterstandbild des Königs in Begers Augen

---

gen Brücke als heroischer Bezug zu Horatius Cocles bzw. der Engelsbrücke und der Inszenierung von Berlin als zweitem Rom (so Johannes Tripps, Berlin als Rom des Nordens: Das Stadtschloß im städtebaulichen Kontext, in: *Bruckmanns Pantheon* 55, 1997, S. 112–125, besonders S. 116–117; Hans-Ulrich Kessler, Das Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 222–235, besonders S. 224–229) vgl. kritisch Hinterkeuser 2013, S. 26–28.

57 Charles Ancillon, *Le dernier triomphe de Frédéric-Guillaume-le-Grand, Electeur de Brandebourg. Ou discours sur la statue équestre érigée sur le Pont-Neuf de Berlin*, Berlin 1703, zit. nach Nicolai 2002, S. 27. Der Titel verweist auf die zeitgenössisch anerkannte Vorbildhaftigkeit des Reitermonuments Heinrichs IV., 1604 von Giambologna geplant, 1611 von Pietro Tacca vollendet und 1614 auf dem Pariser Pont-Neuf aufgestellt.

58 Laut *Theatrum Europaeum* 14, Frankfurt am Main 1702, S. 794 dürfte es sich um den Einzug der Kurfürstin Sophie Charlotte von der Pfalz am 7. Mai 1695 handeln oder nach Angaben von Jacob Schmidt, *Collectionum memorabilium Berolinensium* 2, Köln 1733, S. 54 um den Besuch des Kurfürsten am 5. Dezember 1692; vgl. Budde 2006, S. 43, Anm. 72.
Während Beger Mars, Saturn, Jupiter, Juno, Herkules, Minerva, Diana, Apoll, Merkur, Neptun und Aeolus aufzählt (Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus Selectus* 1, 1696, S. 169), wird der Gott der Winde in einer zeitgenössischen Chronik nicht erwähnt, wobei der Autor, Jacob Schmidt, seine Beschreibung als Augenzeugenbericht ausweist; vgl. Thomas Fischbacher, *Friedrich zu Fuß. Biografie einer Bronzestatue des brandenburgischen Kurfürsten und preußischen Königs Friedrich III./I. von Andreas Schlüter und Johann Jacobi*, Weimar 2014, S. 60–61. Zur Aufstellung auf der Langen Brücke und der geplanten ikonographischen Rahmung der Brücke durch Götterfiguren und Tugenden vgl. Beger 1969, 169 und Wilhelm Ernst Tentzel (Hrsg.), *Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde Von Allerhand Büchern und andern annehmlichen Geschichten. Allen Liebhabern Der Curiositäten Zur Ergötzlichkeit und Nachsinnen*, Leipzig 1696, S. 669.

59 Die Lange Brücke wurde bereits unter Friedrich Wilhelm als Ort der Herrscherrepräsentation genutzt, als vom Kurfürsten bei seinem Einzug in Berlin am 31. Dezember 1677 ein bronzenes Standbild „mit einem Regiments Stab in der Hand und auffin Haupt mit einen Lorbeer Krantz gezieret" als Teil einer Ehrenpforte aufgestellt wurde; vgl. Paul Seidel, Der Große Kurfürst in der Plastik seiner Zeit, in: *Hohenzollern-Jahrbuch* 2, 1898, S. 93–106, hier S. 97; Fischbacher 2014, S. 30.

60 „Die Ausschmückung der Brücke durch ein ephemeres Götterspalier für den von Beger genannten und dargestellten Einzug des [sic] Familie des kurfürstlichen Schwiegervaters wird aber auszuschließen sein, da sie zu aufwendig gewesen wäre" (Budde 2006, S. 29).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

keiner Rechtfertigung bedurfte.[61] Dies ist umso erstaunlicher als der bereits erwähnte Hugenotte Charles Ancillon eine – wenn auch als Lobpreis daherkommende – kritische Schrift anlässlich der Enthüllung der Statue publizierte, den *Discours sur la Statue Equetre érigée sur le Pont Neuf de Berlin*. Dieser Text alludiert bereits mit dem Titel das skandalträchtige Standbild Ludwigs XIV. – ein Bezugspunkt, den Friedrich selbst auf politischem wie kulturpolitischem Gebiet wählte. Dennoch war der Widerstand der protestantischen Glaubensflüchtlinge so stark, dass das für Friedrich geplante Reiterstandbild nicht zur Aufstellung gelangte. Stattdessen wurde dieses Denkmalprojekt mit der Figur Friedrich Wilhelms vollendet, während Friedrich selbst ein Standbild im Zeughaus erhielt.

In dieser ebenfalls von Andreas Schlüter geschaffenen Königsfigur, die mittels Antikenrezeption nicht auf Ludwig XIV. verweist, sondern ein ‚Kunsthelden'-Profil erfüllt, verfolgte Friedrich eine zum französischen König bewusst alternative Statuenpolitik.

In der 1697/1698 entstandenen Statue Andreas Schlüters, die den Kurfürsten im Muskelpanzer mit Hermelinmantel zeigt, sind zwei für den ‚Kunsthelden' wesentliche Referenzfiguren modelliert: Apoll und Alexander der Große (Abb. 67).[62] Sowohl das Schrittmotiv als auch die Armhaltung verweisen auf den Apoll vom Belvedere, der – wenn auch trotz großer Wahrscheinlichkeit nicht nachweisbar als Abguss in der Berliner Akademie vorhanden – zumindest durch Stiche seit dem 16. Jahrhundert zum Allgemeingut des künstlerischen Wissensschatzes gehörte.[63]

---

61 Dazu ebd., S. 27.

62 Gröschel 2000. Zu den weiteren Vorbildern, zwei Statuen von Kurfürst Friedrich III. von Johann Christoph Döbel (1691/1697, zerstört) und Gabriel Grupello (1692) sowie einer Medaille von Martin Brunner auf die Krönung Josephs I. von Habsburg mit einer Schilderhöhung (1690) – womit die angestrebte Königswürde künstlerisch auf die habsburgische Zurücksetzung der brandenburgischen Gesandten bei der Wahl Josephs zum römischen König bzw. beim Friedenskongress von Rijswijk 1697 antworten würde (Fischbacher 2014, S. 103–104) – vgl. ebd., S. 99–100. Der ursprüngliche Kontext von Riesenkanonen, benannt nach den vier Erdteilen, und Kriegerköpfen des Zeughaushofes veranlasste zu den Interpretationen des Standbildes als siegreicher Feldherr, kriegerisch-diplomatische Vergegenwärtigung der Machtverhältnisse oder als alexandrinisch-apollinisch gemäßigter Herkules (zusammengefasst ebd., S. 131–132). Auch der topische Ausweis von Herrscherqualitäten und Tugendhaftigkeit sei durch die Verbindung von Standbild und abgeschlagenen Köpfen in Anlehnung an mythologische und biblische Figuren wie David, Gideon, Herkules, u. a. intendiert gewesen, im Sinne einer „Adaption aus der römisch-imperialen Ikonographie zum Zwecke einer flexiblen Repräsentation des brandenburgischen Kurfürsten – und zukünftigen Königs – Friedrich III." (ebd., S. 176); vgl. Eckhard Leuschner, Schlüter, Lubieniecki, Schenk. Die Ornamenta Armamentarii zwischen Architekturpublizistik und Geschichtsentwurf, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 168–177.

63 Mit ähnlicher Armhaltung und Schrittstellung wird auch Carl Theodor von der Pfalz in einem Modell für ein Statuenmonument für die Alte Brücke in Heidelberg 1786–1788 als Apoll inszeniert, dessen Ikonographie als Musengott der Kurfürst häufig zur *imitatio heroica* einsetzte; die Flussgötter Donau, Rhein, Isar und Mosel am Sockel verweisen auf die Wiedervereinigung der wittelsbachischen Territorien – eine historische Konstellation, die dem

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 67: Andreas Schlüter, *Kurfürst Friedrich III.*, Bronze, 1698 (Original verschollen), Berlin, Schloss Charlottenburg vor dem Knobelsdorff-Flügel.

Zudem war vor Ort im Lustgarten des Berliner Schlosses eine vergoldete Bleikopie des Apoll von Jacques Vignerole aufgestellt, wie aus einer Beschreibung 1657 zu ersehen ist.[64]

Kurfürsten als Größe und Glanz seiner Regierung eingeschrieben wurde; vgl. Frieder Hepp, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 2 1999, S. 51–52, Kat.-Nr. 2.0.3.

64 Johann Sigismund Elsholtz, *Hortus Berolinensis* 1657 (Handschrift); vgl. Gröschel 2000, S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zum einen wird Friedrich durch diese heroische Referenz auf Apoll als Musenfürst glorifiziert, unter dessen Herrschaft sich die Künste dank der Einrichtung der Akademie wie die Musen auf dem Parnass entfalten können. Diese Charakterisierung wird zum anderen ergänzt durch die Herrschaftsfigur Alexanders. Dieser wird durch die Gestaltung des Kopfes mit lockigem Haar und angedeuteter Anastolé in das Porträt des Kurfürsten inkorporiert. Der ursprünglich avisierte Aufstellungsort dieser Statue, das Berliner Zeughaus,[65] konnte in Darstellungen der Verherrlichung des Wirkens Friedrichs I. also sowohl im Kontext militärischer Bauten als auch im akademisch-musischen Bereich auftauchen. Dieser Bau und seine Situierung betonen besonders zusammen mit dem ab 1741 von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff errichteten Opernhaus vis-à-vis in verschiedenen Gewichtungen die Interdependenz von *Arte et Marte*. Wie die lateinische Inschrift über dem Hauptportal angibt, soll das Zeughaus Waffen, Kriegsgerät, Kriegsbeute und Trophäen aufnehmen und in diesem Sinne auch „attraktive Objekte für Besucher einer Residenz"[66] bieten. Idealtypischerweise enthält es im zweiten Obergeschoss Platz für „die Alten abgekommene, und zu blosser Rarität und Angedenken grosser Helden aufbehaltene Waffen und Wehren".[67] Und schließlich waren auch die großen Geschütze von Jacobi durch ihre künstlerische Gestaltung Schauobjekte.[68]

In diesem Kontext vermitteln auch die Königsstatue wie ihre Umgebung die facettenreiche Dualität von Kriegs- und Kunstheld, von Machtgestus und idealem Herrschertum. Voltaire bezeugt die Wahrnehmung dieses städtebaulichen Ensembles von Musentempel und Sitz des Mars, betont bei seinem Besuch 1743 aber eine vermeintliche Akzentverlagerung zugunsten der Musen: „Sparta ward zu Athen."[69]

Im 18. Jahrhundert konnten bei Denkmalentwürfen heroische Tugenden als zu allgemein für eine angemessene Herrscherdarstellung empfunden werden, folgt man der Beschreibung der Statue Friedrichs III./I. von Johann Georg Wachter, *Remarques über die Königliche Statue zu Fuß, sambt einem unmaßgeblichen Project, wie und wo dieselbe aufzurichten wäre*:

---

65 Der „Palast der Kriegskunst" als Sinnbild der militärischen Stärke und Siegesallegorie; vgl. Regina Müller, Der Aufstieg – Der Wettstreit der Künste. Andreas Schlüter als Baumeister am Berliner Zeughaus 1698/99, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 128–134, hier S. 134. Bereits im Testament Friedrich Wilhelms von Brandenburg 1667 als erforderliche Einrichtung benannt, wurde der Bau ab 1695 unter Friedrich III. begonnen.

66 Heinrich Müller, *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*, Berlin 1994, S. 26.

67 Leonhard Christoph Sturm, *Das Neu-eröffnete Arsenal, Worinnen der galanten Jugend... das Merckwürdigste von der Artillerie... abgehandelt wird... von einem Liebhaber Curieuser Sachen*, Hamburg 1710, Kap. IV, zit. nach Müller 1994, S. 24.

68 Die Kanone „Asia" wurde aus der Bronze erbeuteter türkischer Rohre gegossen, vgl. Hahn 2007, S. 48.

69 Zit. nach Giersberg 1986, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Mann könnte auch wol an den 4. Ecken des SOUBASEMENTS im PAR-TERRE einige FIGUREN von BRONZE niedersetzten [sic], die vornehmsten HEROISCHEN Tugenden des Gottsee[ligen] Königs abzubilden. Allein weilen dergleichen Tugend=Bilder GENERAL seyn, und auf alle Helden APPLICIRET werden können, und weder die Reglen der Kunst, noch sonst eine Nothwendigkeit dergleichen FIGUREN erfordern, so können Se[ine] MAJESTAET dieselbe (meines bedunckens) erspahren.[70]

Die Dualität von Kunstförderung und siegreicher Herrschaft, die durch die *imitatio heroica* von Apoll und Alexander aufgerufen wird, nimmt die zeitgenössische Panegyrik Friedrichs im Kreise der Akademie auf: Lorenz Beger widmet seinen *Thesaurus Branbenburgicus* dem Kurfürsten, der nicht nur wie Alexander „durch seine Tapferkeit im Krieg […] die Sterblichen mit Bewunderung für sich" erfüllt, sondern auch eine Kultur wahrende Heldenleistung vollbringen soll:

> Du, durchlauchtigster und mächtigster Kurfürst, vereinigst das, was jene [Philadelphus und Alexander, die Verf.] unter sich aufgeteilt haben, in vertrauter Verbindung und beweist, klarer als die Sonne des Südens, daß Dich der Ruhm sowohl des Mars als auch Apolls erfüllen.[71]

Wiederum klingt Sandrarts Abfolge von Lobformeln („Teutscher Martis"- „Teutscher Phoebus") an, die er für Friedrich Wilhelm gebraucht hatte – auch dies ein wohl nicht zufälliger Zusammenhang zum Bestreben dynastischer Kontinuität.

6.3. Friedrich II. – Mars, Apoll und die Kostümfrage

Noch für Friedrich II. gilt: Politisch-militärische Erfolge und rationaler Staatsapparat sollten dynastische Defizite kompensieren und gehörten zugleich zum kriegerisch begründeten fürstlichen Selbstverständnis. Die Förderung von Künsten und Wissenschaften sowie das Verlangen nach ruhmreichen militärischen Taten bleiben trotz der aufklärerischen Einflüsse der Regierung Friedrichs letztlich einem traditionellen Konzept von Herrschaft verhaftet.[72] Einem zyklischen Geschichtsmodell folgend, manifestierte sich für Friedrich im römischen Staat das Vorbild aller Staaten, dessen Spuren aufgrund von Kontinuitäten und Gesetzmäßigkeiten auch im zeitgenössischen preußischen Staat zu finden seien. Dieser wiederum sei durch die Leistungen seiner Vorfahren (besonders des Großen Kurfürsten) zu einem Zenit gelangt.[73] Die politische und vor allem militärische Macht spielte dabei zwar eine entscheidende, aber nicht die einzige Rolle für Friedrich, der auch die „Parallelität von staatlicher Potenz und Prachtentfaltung der Künste und Wissenschaften" als ein Zustand innerstaatlichen Friedens

---

70 GStA PK, BPH Rep. 45, L 3, S. 1-19, Berlin 3. Juli 1713, zit. nach Fischbacher 2014, S. 282.
71 Beger 1699, Bd. 1 Dedicatio, deutsch zit. nach Gröschel 2000, S. 97.
72 Schütte 2008, S. 124.
73 Ulrich Sachse, *Cäsar in Sanssouci. Die Politik Friedrichs des Großen und die Antike*, München 2008.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

erkannte.[74] Zu den aus dem antiken Figurenschatz schöpfenden Repräsentationen von Herrschaft bildete sich so für ihn auch keine Distanz, die es durch zeitgenössische Adaptationen zu überwinden gelte. Das zyklische Geschichtsmodell garantierte vielmehr die Möglichkeit des Anknüpfens und gab damit den gegenwartsorientierten Bezügen erst ihre Valenz, wobei für Friedrich die Vergleichbarkeit an die Fähigkeiten und Qualitäten des Herrschers gebunden war.[75]

Als Kronprinz in Rheinsberg verwirklichte Friedrich 1736 bis 1740 die Idealvorstellung eines irdischen Arkadiens: Rheinsberg wurde in Remusberg umbenannt (nach der Legende, dass Remus nicht von Romulus getötet, sondern nach Germanien geflohen und im Bereich des Schlosses bestattet worden war).[76] Friedrich versuchte sich so als „Begründer eines mächtigen Imperiums, gewissermaßen eines Römischen Reiches Preußischer Nation"[77] zu inszenieren, mit Identifikationspersonen wie Marc Aurel und Apoll. Allerdings steht der Sonnenaufgang im Festsaal von Schloss Rheinsberg, den Antoine Pesne 1740 vollendete (Abb. 68), ohne Apoll nicht im Zeichen der *imitatio heroica*. Wenn auch nicht explizit, so wurde diese dynastisch besetzte Bezugnahme und das Versprechen eines neuen Goldenen Zeitalters doch mit der Regierungsübernahme des jungen Friedrich im gleichen Jahr in der Tradition humanistischer Panegyrik fortgesetzt.[78] So ist es auch nicht mehr die „unmittelbare Huldigung seiner Person durch Präsenz des Gottes",[79] dem Friedrich auch nie seine Züge lieh. Doch bleibt auch die Allusion auf die Aufklärung, das Licht der Vernunft, wie es dem Zeitgeist entsprach, nicht ohne mythologisches Hintergrundthema. Nach Lukrez wird die Anrufung der Göttin Venus für das „Friedreich" Friedrichs (wie es das Schlossportal verkündet) bildlich

---

74 Nach Sachse ist dieser Zustand in Friedrichs Perspektive der Ausweis für eine „höhere ethische Gesittung des Volkes" (ebd., S. 133, S. 138). Diese kulturelle Entwicklung hing für Friedrich insofern eng mit der politischen und militärischen Ereignisgeschichte zusammen als sie in dieser ihren Ausgangspunkt nahm (ebd., S. 144–146). In einigen grundlegenden Denkfiguren folgt Friedrich damit Voltaires philosophisch-historische Abhandlung *Le Siècle de Louis XIV* von 1751, wobei er das Primat der Vernunft durch das der Staatsräson modifiziert.

75 Ebd., S. 79–90.

76 Die Bedeutung von Rheinsberg als Friedrichs Arkadien spricht auch aus seinen Briefen an Francesco Algarotti, vgl. etwa den Brief vom 1. September 1739, in: Wieland Giebel (Hrsg.), *Franceso Algarotti. Briefwechsel mit Friedrich II.* 1799, Berlin 2008, S. 17.

77 Peter O. Krückmann, *Paradies des Rokoko I. Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, München/New York 1998, S. 19. Auch Ulrich Sachse betont, dass Friedrich in den antiken Denkmälern das Ästhetische stets als Ausdruck der politischen und militärischen Taten und ihres ruhmvollen Andenkens betrachtete und sich in seinem Interesse für die Künste diesem Ruhm anzunähern trachtete; vgl. Sachse 2008.

78 Auch im Arbeitskabinett des Kronprinzen sind im Deckengemälde die Strahlen der aufgehenden Sonne sinnfälliger Ausdruck der bevorstehenden Regierungstätigkeit, hier jedoch umfangen sie Minerva als Beschützerin von Kunst und Wissenschaft; vgl. Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Hrsg.), *Rheinsberg, eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Schloß Rheinsberg 21.06.–29.06.1985, Potsdam 1985, S. 30, Kat.-Nr. 3.

79 Reschke 2011, S. 127.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 68: Antoine Pesne, *Ganymed wird von Hebe im Olymp empfangen*, Deckengemälde im Festsaal (Detail), 1740, Rheinsberg, Schloss.

zitiert, so Matthias Winner: Sie solle „die wilden Werke des Krieges auf Meeren und Ländern" einschlummern und zum „ruhigen Frieden" verhelfen.[80]

Friedrich selbst verfasste ein Dankgedicht auf Pesne, in dem er den Maler in den „rang des dieux" erhebt.[81] Dieses Lobgedicht auf den Maler aus der Feder des Kronprinzen selbst ruft diverse Heroisierungselemente auf. Sie gestehen dem Maler und seiner Kunst nicht nur das Übertreffen der Natur zu und eine besondere Wirkung von Licht und Schatten sowie die Darstellung der Tugend und des „divin aspect"

---

80 „effice ut interea fera moenera militiai/ per maria ac terras omnis sopita quiescant./ nam tu sola potes tranquilla pace iuvare/ mortalis" (Lukrez, *De rer. nat.* I, 29–32), zit. nach Matthias Winner, Der Pinsel als „Allégorie réelle" in Menzels Bild. „Kronprinz Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 45, 2003, S. 91–130, hier S. 94.
Auch das Deckengemälde im Vor- oder Rittersaal, ebenfalls 1740 von Pesne geschaffen, operiert mit diesen Themen: der Kriegsgott Mars wird hier von Venus bezwungen.

81 Abgedruckt bei Paul Seidel, *Friedrich der Große und die Bildende Kunst*, Leipzig/Berlin 1922, S. 189–192. Zur Deutung des Gedichts im Kontext einer Gouache von Menzel, die Kronprinz Friedrich als Besucher auf dem Malergerüst bei Pesne in Rheinsberg zeigt (1861), vgl. Winner 2003, S. 104–112.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sophie Dorotheas – „quoique absente".[82] Neben diesen Topoi der Kunstliteratur, von denen Friedrich auch für die Beschreibung der Wirkung des Porträts Gebrauch macht („Pour peindre un Alexandre, il faut un Apelle"),[83] ist es vor allem der Modus, den er lobt: Der Idolcharakter der Statuen der antiken Herrscher hat trotz der Kunst eines Phidias ihre Zerstörung bewirkt, eine Anbetung eines solchen Kunstwerks (und seines Urhebers) sei auch abzulehnen („Ton pinceau, je l'avoue, est digne qu'on admire,/ Mais, pour l'adorer, non, je ne ferais que rire.")[84] Weniger die „gloire" solle zum Sujet werden und schon gar nicht Heilige, sondern vielmehr heitere mythologische Szenen mit Nymphen und Grazien – ganz so, wie es die *fêtes galantes* Watteaus tun, die Friedrich bis zu seiner Königskrönung mit persönlicher Leidenschaft sammelte.

Auch die von Algarotti 1742 entworfenen Inschriften für Theater, Akademie und Schloss sollten dieser Vorstellung ein Denkmal setzen:

> „Federicus, Borussorum Rex, compositis armis,/ Apolloni et Musis donum dedit./ (Friedrich, der Preußen König, nachdem er die Waffen niedergelegt,/ Apollo und den Musen zum Geschenk.)" bzw. „Federicus Borussorum Rex, Germania pacata,/ Minervae reduci aedes sacravit./ (Friedrich, der Preußen König, nachdem er Deutschland beruhigt,/ hat der heimkehrenden Minerva diesen Tempel gewidmet.)" sowie "Federicus Borussorum Rex, amplificato imperio,/ Sibi et urbi./ (Friedrich, der Preußen König, nachdem er sein Reich vergrößert,/ sich und der Stadt.)[85]

---

82 Pesne hatte 1737 das Bildnis von Friedrichs Mutter nach Rheinsberg überbracht (Öl/Leinwand, 143 × 112 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg), auf dieses Porträt sind diese Zeilen zu beziehen; vgl. Winner 2003, S. 93, S. 105.

83 „Tes dessins, tes portraits sont autant de prodiges,/ Quand d'un vaillant héros, des peuples estimé,/ Tu nous traces les traits et les yeux animés/ On le voit plein de feu, tel qu'entouré de gloire,/ Jadis dans les combats il fixait la victoire." (Zit. nach Winner 2003, S. 104).

84 Ebd., S. 104.

85 Brief Algarotti vom 11. Juli 1742, zit. nach Giebel 2008, S. 64.
Auch das Museumsprojekt Francesco Algarottis (die Gemälde und Skulpturen umfassende Erweiterung der königlichen Sammlung in Dresden) sollte programmatisch den Herrscher als Mäzen inszenieren: Im Zentrum der Architektur sollte der „König in römischer Tracht …, das Museum weihend, in einem prächtigen antiken Tempel [zu sehen sein, die Verf.], auf dessen Giebel die Inschrift zu lesen sei: VRBIS ORNAMENTO/ MINERVAE ET MVSIS OMNIBVS DICAVIT/ AVGVSTS ARTIVM ET SAECVLI RESTITVTOR (zur Zierde der Stadt hat es Augustus, Wiederhersteller der Künste und des Zeitalters, der Minerva und allen Musen geweiht). Minerva soll in der Gestalt der Königin erscheinen, die königliche Familie als Musen, Genien, Grazien usw." (Zit. nach Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 2006, S. 104. Gegenüber Algarotti inszeniert sich Friedrich bereits als Kronprinz in seinen Briefen als idealen Mäzen, der in Augustus sein Vorbild sehe; vgl. den Brief aus Rheinsberg vom 1. September 1729, in: Giebel 2008, S. 16.) Für eine Sammlung moderner Gemälde lieferte Algarotti eine Liste von Themen, die von französischen und italienischen Malern ausgeführt werden sollten, neben Szenen der römischen Geschichte auch die Darstellung Augusts III., die 1742 als allegorische Idee zur Grundlage der späteren Darstellung von Tiepolo werden sollte, nämlich die Einweihung des Museums durch August III. in antikischer Tracht und Maria Josepha von Österreichs als Minerva, in Begleitung der Musen, im Vordergrund Sphinxe, Hermen und Büsten berühmter Männer. „Der Zeremonie wohnen die Erbauer des Museums und eine

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Fama, die im Deckengemälde Pesnes ihre Ruhmestrompete bläst und einen Lorbeerkranz bereithält, unterstützt von einem Putto, der die Siegespalme trägt, verweist ebenso auf diese Themen von Krieg, Frieden und Dichtung, in die sich Friedrich einschreibt. Er ist in diesem Sinne wohl auch der Adressat von Famas Geste, wie Winner schlussfolgert: „Mag also Famas Trompete erst vom künftigen Ruhm eines Feldherrn Friedrich künden, so ist sein Genius gegenwärtig schon dabei, den Kronprinzen, falls er den Großen Saal betritt, mit dem Lorbeerkranz seines Dichterruhms zu krönen."[86] Dies entspricht Friedrichs eigenen Anweisungen zum Bildprogramm, wenn er bestimmt: „Mit ausgestrecktem Arm, den ein Palmentragender Genius unterstützet, zeiget sie (Fama) den Lorbeerkranz, und weckt die Elemente zum Dienst des anbrechenden Tages auf."[87] Auch die anderen von Pesne ausgeführten Deckengemälde stellen Friedrich zwar unter den Schutz der olympischen Götter (neben Ganymed im Bacchuskabinett und Mars und Venus im Rittersaal ist es bezeichnenderweise im Turm- bzw. Arbeitszimmer Minerva als Beschützerin von Künsten und Wissenschaften), doch lassen sie sich nicht als Apotheosen interpretieren: „Der Kronprinz ist allenfalls auf der Bedeutungsebene der Allegorie in ihnen gegenwärtig, also in der einzigen, nämlich verschlüsselten Form der Selbstüberhebung, die er sich gestattete."[88]

Mit Übernahme der Königswürden 1740 wandelte sich Friedrich in seiner Repräsentation von ‚Apoll zu Mars' als *roi connetable*. Der Feldherr stand aber nicht im Widerspruch zum Kunstliebenden, sondern folgte dem Vorbild römischer Kaiser und Ludwig XIV. – als Krieg für den Ruhm.[89] Zudem bilden Apoll und Minerva noch in dem 1763 bis 1769 errichteten Neuen Palais die beiden aufeinander bezogenen Siegerfiguren – als Giebelfiguren der Garten- bzw. der Hofseite: „Die Macht des Krieges und die Macht der künstlerischen Wettstreits im Wechselspiel der historischen Notwendigkeiten: Friedrich II. als der, der beide Möglichkeiten für sich genutzt hat – zum Ruhm seines Staates."[90]

Menge junger Leute bei, die auf den Tempel der Kunst zulaufen. Im Hintergrund zeichnet sich das mittelalterliche Schloss von Meißen ab, das im klassischen Stil dargestellt ist." (Vgl. den *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, postum gedruckt in den *Opere* 8, Venedig 1791–1794, S. 351–374 sowie die *Argomenti di quadri dati a dipingere a più celebri pittori moderni, per la R. Gallerie di Dresda*, ebd., S. 375–388; dazu Valentina Ciancio, Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742–1746), in: Hans Schumacher / Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung* (Aufklärung und Moderne; 16), Hannover 2009, S. 151–159, besonders S. 154.)

86 Winner 2003, S. 114.

87 Zit. nach ebd.

88 Gerd Bartoschek, Die Gemäldesammlung, in: Ausst.-Kat. *Rheinsberg* (1985), S. 19–29, hier S. 19.

89 Krückmann 1998, Bd. I, S. 20.

90 Reschke 2011, S. 128.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

So belegt es auch der Briefwechsel 1760 mit Voltaire, in dem Friedrich für sich bestimmt, nur in ruhigen Zeiten ein Führer der Musen zu sein.[91] In der 1772 gehaltenen Rede *Über den Nutzen der Künste und Wissenschaften im Staate* in der – von Friedrich 1764 bis 1786 auch selbst geleiteten – Berliner Akademie der Wissenschaften und Künste werden diese als das „wahre Wohl des Staates, sein Vorteil und Glanz"[92] verteidigt und als unabdingbar für Heer- und Staatsführer sowie für Diener des Staates deklariert. Friedrich nennt neben Physik, Astronomie, Geologie und Mechanik unter den schönen Künsten allerdings nur die Dichtung.

Im Gegensatz zur Repräsentation durch das Profil seiner Kunstsammlung[93] blieb es der Nachwelt überlassen, von Friedrich auch Denkmäler barocker Herrscherinszenierung zu entwerfen, die jedoch nicht glaubwürdig sein konnten. Die um 1800 vermehrt durch den Körper des Königs und nicht durch seine allegorische oder mythologische Repräsentation vollzogene Darstellungsweise Friedrichs[94] scheint mit dem von Peter Burke für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts als „decline of classical exemplars" bzw. „decline of correspondences" sowie als „shift from figures of rhetoric to the rhetoric of figures" bezeichneten Akzeptanzverlust

---

91 Er habe sich „bis ruhigere Zeiten anbrechen […] von den Musen scheiden lassen." (Brief Friedrichs II. an Voltaire, 12. Mai 1760, zit. nach Hans Plaeschinski (Hrsg.), *Voltaire – Friedrich der Große. Briefwechsel*, München 1995, S. 420–421).

92 Volz 1913, Bd. 8, S. 55, zit. nach dem Digitalisat der Universitätsbibliothek Trier, http://friedrich.uni-trier.de/de/volz/8/55/text/, 08.07.2015; das Motiv des Glanzes nimmt er nochmals auf und verknüpft die Werke der Wissenschaften und Künste mit den Taten großer Männer: „Wie hätte wohl Griechenland in den denkwürdigen Zeiten, da es einen Sokrates, Plato, Aristides, Alexander, Perikles, Thukydides, Euripides und Xenophon hervorbrachte, den hellen Glanz ausgestrahlt, der noch jetzt unsre Augen blendet, wenn Wissenschaften und Künste für die menschliche Gesellschaft nicht notwendig und unentbehrlich wären und ihre Pfiege weder Nutzen noch Annehmlichkeit noch Ruhm brächte? Gewöhnliche Handlungen entschwinden dem Gedächtnis, aber die Taten, Entdeckungen und Fortschritte der Großen hinterlassen bleibenden Eindruck." (Ebd., S. 59, http://friedrich.uni-trier.de/de/volz/8/59/text/, 08.07.2015).

93 Nina Simone Schepkowski, *Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin*, Berlin 2009; Christoph Martin Vogtherr, Friedrich II. von Preußen als Sammler französischer Gemälde. Probleme und Perspektiven der Forschung, in: Pierre Rosenberg (Hrsg.), *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*, Ausst.-Kat. München/Bonn 2005–2006/Paris 2005, S. 89–96; Helmut Börsch-Supan, Friedrich des Großen Umgang mit Bildern, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42, 1988, S. 23–32.

94 Zum Beispiel Johann Gottfried Schadows Entwurf eines Reiterdenkmals 1796, das Friedrich als römischen Imperator auf sprengendem Pferd zeigt, mit einer Viktoria auf einem Postament, das von vier dorischen Säulen getragen wird und das einen Altar überdeckt, an dem mit Personifikationen die Vereinigung der Provinzen Schleswig und Westpreußen mit dem Königreich Preußen symbolisiert ist; rechts wird das Denkmal von Mars und Minerva, links von Apoll flankiert. 1797 wurde der Entwurf bei der Akademie-Ausstellung gezeigt, Feder, schwarze Tusche, aquarelliert, 388 × 338 mm, Berlin, Akademie der Künste, Inv.-Nr. 777; vgl. Gottfried Riemann, in: Ausst.-Kat. *Friedrich II. und die Kunst* 1 1986, S. 56, Kat.-Nr. IV.23; Jutta von Simson, Wie man die Helden anzog. Ein Beitrag zum „Kostümstreit" im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, 1989, S. 47–63, besonders S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Mythologie im Falle des preußischen Königs erklärbar zu sein. Eine ähnliche formale Entwicklung lässt sich auch bei den Marmorstatuen der Generäle beobachten, die Friedrich 1769 bis 1794 für den ehemaligen Wilhelmsplatz (heute Zietenplatz) von Schadow, Tassaert und anderen anfertigen ließ.[95] Der auffällige Wechsel von antikischer Rüstung (mit moderner Zopfperücke) zu zeitgenössischer Uniform ist nicht nur eine stilistische Entscheidung, sondern markiert auch ein anderes Verständnis von Herrscherrepräsentation. Friedrich II. selbst hatte die Änderungen veranlasst. Als öffentliche Denkmäler vorbildhafter Kriegshelden sollten sie im Siebenjährigen Krieg die Bindung an den Staat befördern und zur Nachahmung anregen.[96] Dafür scheint nun das Kriterium der Nähe zur eigenen Lebenswirklichkeit wichtig geworden zu sein, zumal Friedrich Wilhelm von Seydlitz und Jakob von Keith keine historischen Personen, sondern Zeitgenossen waren. Obwohl ihre Position an den Ecken des Wilhelmsplatzes auch eine Königsstatue in deren Mitte hätte erwarten lassen, verzichtete Friedrich auf die Verherrlichung seiner lebenden Person. Er leistete damit und mit der Monumentalisierung der ‚Staatshelden' auf dem Wilhelmsplatz „durch die Beseitigung hochadeliger Vorrechte, langfristig auch einen wesentlichen Beitrag zum Aufstieg des Bürgertums".[97]

Damit entging er allerdings nicht einer Debatte über öffentliche Denkmäler in einer Monarchie, die sich nach seinem Tod unter Friedrich Wilhelm II. bis zu Friedrich Wilhelm IV. um sein Denkmal entspann, und der Kostümfrage, bei der der „populär-patriotische[] Charakter des Zeit- bzw. Nationalkostüms" vor allem von Schadow gegen eine Idealisierung durch antikische Formen unterstützt wurde.[98] Dennoch wählte auch er in seinen Entwürfen unter anderem Mars, Minerva und den Leier spielenden Apoll auf eroberten Waffen, um ein Bild des Königs zu vermitteln, der „auch mitten im Krieg die Musen nicht vergaß".[99]

---

95 Es handelt sich um Kurt Christoph Graf von Schwerin in Phantasieuniform, von François Gaspard Adam entworfen und von dessen Neffen Sigisbert Michel Adam (1728–1811) ausgeführt und 1769 aufgestellt; desweiteren Johann David Räntz und Lorenz Wilhelm Räntz, Hans Karl von Winterfeldt, 1777; Jean Pierre Antoine Tassaert, Friedrich Wilhelm Freiherr von Seydlitz-Kurtzbach, 1780 und James Keith, 1786; Johann Gottfried Schadow, Leopold I. von Anhalt-Dessau und General Hans-Joachim von Zieten, 1794. Vgl. dazu Thomas Besing, *Studien zu Jean Pierre Antoine Tassaert (1727–1788). Bildhauer Friedrichs des Großen*, München 1996, S. 29–30, S. 66–67 sowie zu den einzelnen Statuen S. 193–214, Kat.-Nr. 47-48. Eine antike Referenz mag mit Plutarchs Alexander-Biographie und der darin berichteten Aufstellung von Statuen für gefallene Gefährten am Granikos allerdings dennoch ebenfalls in die Konzeption eingegangen sein, vgl. ebd., S. 197.

96 Diese Intention ist auch aus Friedrichs Schrift *Lettres sur l'amour de la patrie* 1779 ersichtlich, vgl. ebd., S. 207.

97 Von der Dunk 1997, S. 210.

98 Besing 1996, S. 208–211; Jutta von Simson, *Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses*, Frankfurt am Main [u.a.] 1976; zu den Denkmalsentwürfen im Spannungsfeld zwischen Antike und Moderne vgl. auch Sachse 2008, S. 282–291.

99 Katalog der Königlichen Akademie-Ausstellung 1797, Nr. 310c, zit. nach Simson 1976, S. 16. Insofern entging auch der Preuße nicht den symptomatischen „halbherzigen[n] Fort-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selbst für den bekennenden Friedrich-Verehrer Adolf Hitler galt noch die Verbindung von Feldherr und Ästhet.[100] Wenn auch unter ganz anderen politischen Voraussetzungen sollten ästhetische Strategien zur Sozialdisziplinierung in besonderem Maße Geltung behalten.[101] Den Geniekult des 19. Jahrhunderts, dem auch Thomas Carlyles Friedrich-Biographie huldigt,[102] nutzte Hitler und übertrug ihn aus dem Kunstkontext auf die Politik: Für Hitler als charismatischen Führer galten nicht die üblichen Regeln, sein kreativer Geist war keinen Beschränkungen unterworfen. Auch wenn Friedrich nicht in gleichem Maße ästhetische Diskurse zur Legitimation seiner Feldherrnschaft bemühte, wie dies Hitler mit seiner affektiv wirkenden Präsenzkultur in Bild und Ton tat,[103] so verband der Alte Fritz doch vergleichbar seine Wirkung als Staatsmann und Feldherr mit „Künstlereigenschaften, die der Musenliebhaber in seine künstlerischen Ansprüchen genügende Kriegsführung einbrachte".[104] Diese bauten freilich auf weitreichendere Talente auf, als sie Hitler besaß oder nutzte. Dennoch lag auch für Hitler die *Ars belli* in einer militärischen Schöpferkraft, die kunstaffin war und das Fehlen seiner professionellen Kompetenz der Feldherrnschaft kompensieren sollte.[105] Auch wenn es nicht mehr um Kabinettskriege des 18. Jahrhunderts ging, so nutzte er seine visuellen Fähigkeiten der räumlichen Erschließung durch Reliefkarten und anderes Kartenmaterial und eroberte sich so eine vergleichbare Position wie auf dem Feldherrnhügel.[106] Auf Friedrich berief sich Hitler nicht nur in Verweis auf eine vorbildliche Verbindung von Künstlertum, Feldherrntum und Staatskunst, er imitierte ihn (wenn auch nur im Privaten) sogar körperlich und habituell.[107] Die *imitatio Frederici* konnte gerade aufgrund der „ästhetischen Aufladung von Politik und Krieg"[108] legitimatorisch wirken, suggerierte sie doch,

setzungen der Tradition" (Busch 1993, S. 237), die offenlegten, dass alte Lösungen nicht mehr trugen, neue Formen aber noch nicht gefunden waren.

100 Die sich wandelnden Gründe und Phasen der Friedrich-Verehrung durch Hitler können an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden. Die Reflexion über Ästhetik und die Einbindung von ästhetischen Handlungsmustern darf aber auch abgesehen von einem möglichen gezielten Einsatz des heroischen Friedrich-Mythos zu einem Vergleich mit der preussischen Heldenfigur anregen.

101 Unter diesem Aspekt steht die gründliche Analyse von Wolfram Pyta, *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, München 2015, der ich im Weiteren folge.

102 Carlyle widmete Friedrich eine 21 Bücher umfassende Arbeit, die erstmals 1858 erschien, vgl. Thomas Carlyle, *History of Friedrich II of Prussia, Called Frederick the Great*, London 1858–1865.

103 Hierfür macht Pyta den Einfluss von Richard Wagners „Überwältigungstheater" und dessen Konzept des Gesamtkunstwerks stark.

104 Pyta 2015, S. 22.

105 Ebd., S. 267.

106 Ebd., S. 283–287, S. 625–626 erläutert dieses Vorgehen als Bildinterpretation, die Hitler jedoch keinen umfassenden Überblick lieferte, da sein Bildmaterial zu kleinteilig war.

107 Ebd., S. 629. Zum verfügbaren Friedrich-Bild, einem abrufbaren visuellen Dispositiv des ‚Alten Fritz' in Text, Bild und Film: ebd., S. 638.

108 Ebd., S. 635.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

künstlerische Kompetenz und ästhetisches Empfinden befähigten zum Feldherrn. Friedrich wie Hitler seien dazu berufen, große Kriege zu führen, obwohl sie „zu Tändelei, Philosophie und Flötenspiel bestimmt“[109] seien, wie Hitler 1945 über Friedrich anmerkt.

[109] Hitler zu Goebbels gemäß der Tagebucheintragung von Goebbels, 29. Januar 1945 (*Tagebücher Goebbels* 2, 15, S. 264), zit. nach Pyta 2015, S. 635.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:57
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

7. Rückkoppelungseffekte – Selbstheroisierung der Kunst und des Künstlers

Am Ende dieser Studie soll der Blickwinkel noch einmal verändert werden und die Seite der Künstler stärker in den Fokus gelangen. Diese Perspektive der ‚Heldenmacher', der „Geburtshelfer des herrschaftlichen Habitus'"[1] oder Mittlerfiguren von Heroisierungsprozessen, schärft das Profil des Typus ‚Kunstheld', da es Wechselwirkungen der Heroisierung ebenso wie Übernahmen von Überhöhungsstrategien gibt.[2]

Wie bereits der bildimmanente Fokus auf einige Beispiele gezeigt hat, konnten die Künstler ihre Bedeutung für den Fürsten und das Staatswohl durch die Verherrlichung ihres Auftraggebers gewissermaßen auf ihre eigene Position zurückspiegeln.[3] Die Erwartung, die an den Helden gerichtet wird, konstituiert nicht nur die Formen und Inhalte der Heroisierung, sondern kennzeichnet zugleich die daran beteiligten Akteure. Die Fama im Lob des Herrschers bläst ihre Trompete nicht nur für den Glorifizierten, sondern zum Teil auch für ihren visuellen Ermöglicher. Die Taten eines als Herkules oder Apoll heroisierten Fürsten bedurften um ihres heldenmäßigen Status' wegen einer sichtbaren Memoria und dies galt auch für eine die konkrete Tat transzendierende Haltung, wie sie den ‚Kunsthelden' im Gegensatz zum Kriegshelden auszeichnet. Die Wirkung, die die Künstler durch den Dienst an der Heroisierung des Herrschers für ihre eigene soziale Anerkennung nutzen konnten, resultiert aus den spezifischen sich wandelnden Bedingungen des Künstlertums. Auch wenn sich in Deutschland nicht wie in anderen Ländern bereits seit dem 16. Jahrhundert Akademien bildeten – sieht man von Formen der „papiernen Akademie"[4] ab –, strebten doch auch deutsche Künstler unverkennbar nach Intellektualisierung und Abgrenzung zum Handwerk. Zusätzlich förderte der Status des Hofkünstlers die Emanzipationsbestrebungen von den Zünften. Damit stand der Fürst in einer besonderen Position

---

1 So Christine Tauber in ihrem Vortrag: Künstlerisch den Raum beherrschen: Malerische und politische Dominanz im Palazzo del Te in Mantua, Internationale Tagung „Politikstile und die Sichtbarkeit von Politik in der Frühen Neuzeit", München 10.06–12.06.2015.

2 Es können hier nur schlaglichtartig einzelne Aspekte angesprochen werden, zu einer breiten Würdigung des Phänomens vgl. Helm et al. 2015. Der Künstler als Produzent heroischer Herrschaftsbilder nahm damit einen besonderen Platz in der „Spiellogik" wechselseitiger Anerkennung, ehrenhaftem Status und Anerkennung sowie Zuwendung ein, vgl. Zink 2015, S. 35–36.

3 Zum „Pakt zwischen Künstler und König" in Frankreich unter Ludwig XIV., wie ihn Jean Racine im Widmungsbrief seiner Alexandertragödie formuliert, vgl. Pia Claudia Doering, *Jean Racine zwischen Kunst und Politik. Lesarten der Alexandertragödie* (Studia Romanica; 160), Heidelberg 2010, S. 180–181.

4 Als eine solche bezeichnet Joachim von Sandrart seine *Teutsche Academie*, vgl. Anna Schreurs, Joachim von Sandrart, „den Kunstliebenden zu Dienste". Eine Einführung, in: Schreurs 2012, S. 21–31.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

für die Künstler. Beide Parteien teilten zudem in gewisser Weise die Intention nach Rangerhöhung und Anerkennung durch bildliche Mittel.

7.1. Kunst als Kampf

Die Verbindung von Krieg und Kunst lässt sich schließlich auch auf der Ebene der Kunstwerke und Künstler betrachten. Der agonale Wettstreit der *aemulatio* stellt in der Frühen Neuzeit ein grundlegendes Dispositiv künstlerischen Schaffens dar.[5] Dabei verfährt die künstlerische *aemulatio* ebenso synchron wie diachron. Sie ist damit vergleichbar mit der rivalisierenden Überbietung des Herrschers in Bezug auf seine Ahnen bzw. die Antike und seine Zeitgenossen, die als eine *virtus heroica* bei Gracián oder Peacham gepriesen wird.

Zu dieser Verquickung der Sphären trägt auch die soziale und institutionelle Entwicklung der Künste bei, die Aufwertung des Status des Künstlers bis zum Hofkünstler und seine intellektuelle Anerkennung in der Akademie – beides wiederum eingehegt durch den Schutz- und Machtraum des Herrschers. Die Kunsttheorie bzw. die ästhetischen Diskurse befeuern zusätzlich den künstlerischen Wettstreit (der auch als Gewaltakt wie im Agon von Apoll und Marsyas eine drastische Vorlage hat). Die Panegyrik greift dabei auf den Vergleich von Alexander und Apelles im Sinne zweier heroischer Vorbilder zurück.

Bildlich umgesetzt wird dieser kämpferische Aspekt der *aemulatio* bereits in einem Relief Hans Dauchers von 1522, das Dürer im Zweikampf mit Apelles bzw. dem Laster oder Neid zeigt (Abb. 69).[6] Im Mittelpunkt des Reliefs beugt sich ein gerüsteter Krieger, der durch seine bezeichnende Langhaarfrisur leicht als Dürer zu erkennen ist, über seinen besiegten Gegner, auf den er sein Schwert sowie dessen eigenen Dolch richtet. Die vielfältigen Deutungen, die diese Darstellung erfahren hat, vermitteln alle den Charakter einer beispiellosen „Heroisierung eines lebenden Künstlers".[7] Kaiser Maximilian (zur Entstehungszeit des Reliefs seit

---

5 Vgl. dazu Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer, Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (Pluralisierung & Autorität; 27), Berlin/Boston 2011, S. 1–32, besonders S. 1–4. Zur kämpferischen Heroisierung von Rubens und Michelangelo vgl. Heinen 2015 und Hans W. Hubert, Vom Ausnahmekünstler zum Denkmal, in: Helm et al. 2015, S. 132–178.

6 Vgl. Thomas Eser, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance* (Kunstwissenschaftliche Studien; 65), München/Berlin 1996, S. 124–132, Kat.-Nr. 8 mit ausführlicher Bibliographie.

7 Herbert Beck / Bernhard Decker, *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Ausst.-Kat. Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 01.11.1981–17.01.1982, Frankfurt am Main 1981, S. 100; Matthias Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, Nürnberg 1983, S. 67. Thematisch einzuordnen ist das Relief in Dauchers Porträtszenen des Nürnberger Bürgertums, als eine Vorlage gilt die Medaille Dürers von Hans Schwarz.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

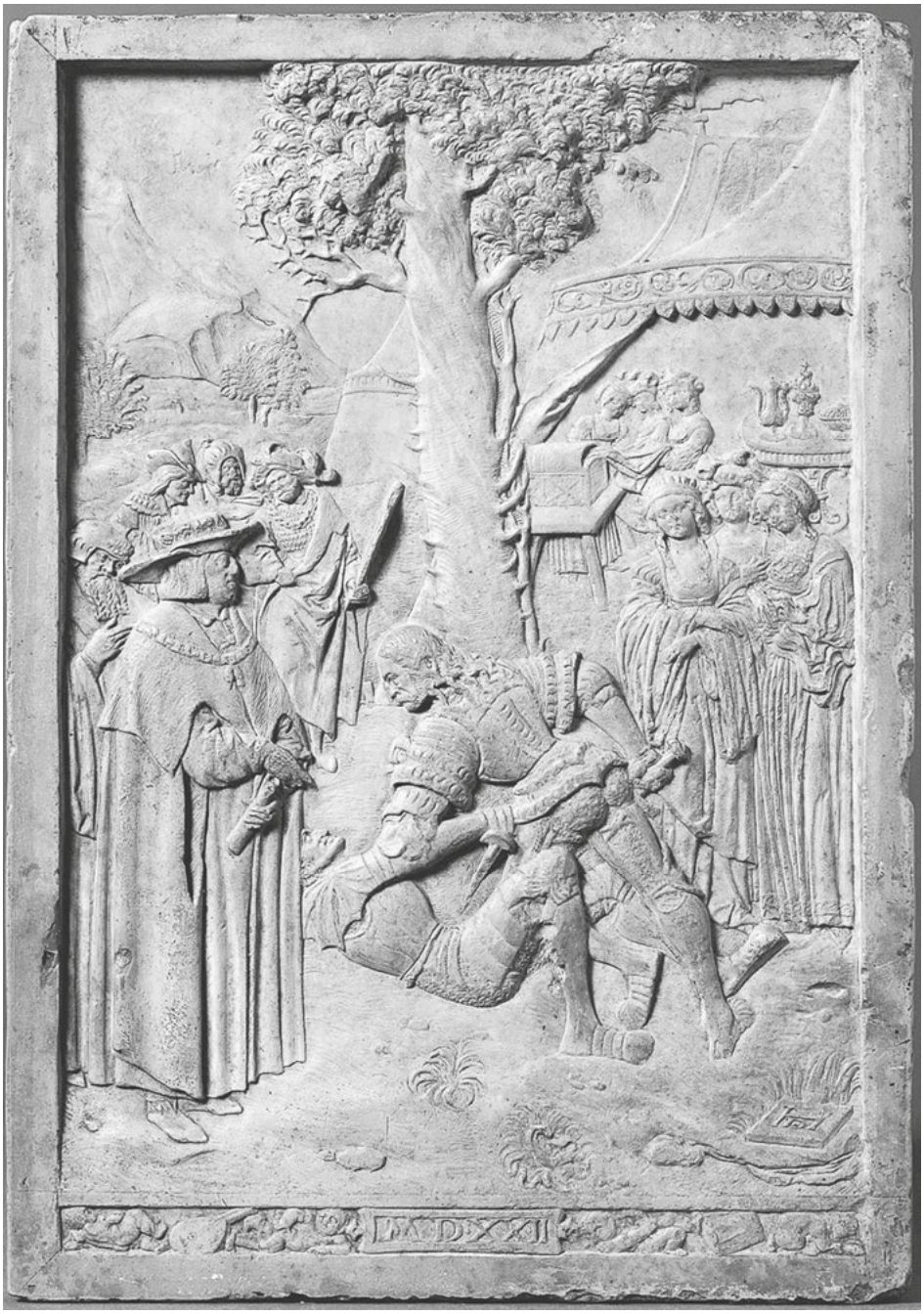

Abb. 69: Hans Daucher, *Allegorie auf Dürers Tugenden (Albrecht Dürer im Zweikampf vor Kaiser Maximilian)*, Solnhofener Stein, 1522, Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

drei Jahren verstorben) tritt links von der Kampfszene als Schiedsrichter auf, hinter ihm Johannes Stabius, der als Auftraggeber des Reliefs vermutet wird.[8]

Neben dem Kampf gegen die alte Zunftordnung – eine Interpretation, die aufgrund der singulären Gestaltung Dauchers ohne ikonographisches Vergleichswerk spekulativ bleiben muss – verweist die Haltung des Siegers auf die Pose des Herkules-Simson auf einem Epitaph der Fuggerkapelle nach einem Entwurf Dürers. Sie kann nach Decker als „Allegorie auf die heroische, herkulesgleiche ‚virtus' Dürers als eines Erneuerers der Künste" gedeutet werden.[9] Im Dürerlob findet sich eine Veröffentlichung von Christoph Scheurl mit Epigrammen des italienischen Poeten Riccardo Sbroglio, darunter das Distichon „Mit seinem Bilde hat Dürer besiegt den Griechen Apelles. / Würdig, fürwar, ist so er, ein in den Himmel zu gehn",[10] das die *aemulatio* mit einem Kampf bzw. dem Sieg über die Antike beschreibt.[11] Dürer ist hier nach Art des Fußturniers – ähnlich den politisch motivierten Fürstenduellen – ebenfalls im Zweikampf gezeigt, im Sieg über die Antike. In die Heldenikonographie können auch die beiden Gruppen weiblicher Beobachter eingereiht werden, so sie als jeweils drei der neun Helden bzw. als die drei Tugenden interpretiert werden.[12]

Die vielschichtige Bedeutung des Wettkampfes, einem in der Kunst wie in der Herrschaft ausgetragenen Agon, wird in Dauchers Relief durch zwei Protagonisten dargestellt, die in ihrer Zeit die Helden ihrer Zunft waren. Beide, Dürer wie Maximilian, wurden als solche stilisiert und beide prägten zusammen die Zeit um 1500. Insofern ist es nur noch ein kleiner, aber entscheidender Schritt, wenn Daucher den Künstler in der kämpferischen Welt des Kaisers agieren lässt und den Bezug zwischen Kunst und Kampf damit im Medium des Reliefs umso prägnanter formuliert.

---

8 Karl Oettinger, Hans Dauchers Relief mit dem Zweikampf Dürers, in: *Festschrift für Gerhard Pfeiffer* (Jahrbuch für Fränkische Landesforschung; 34/35), Neustadt (Aisch) 1975, S. 299–307.

9 Bernhard Decker, Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600, in: Kurt Löcher (Hrsg.), *Retrospektive Tendenzen in der Kunst, Musik und Theologie um 1600*, Akten des interdisziplinären Symposions 30.03.–31.03.1990 in Nürnberg (Pirckheimer-Jahrbuch; 6), Nürnberg 1991, S. 9–49.
Bereits dem antiken Maler Parrhasios sei, so berichtet es Plinius, mehrfach Herkules im Schlaf erschienen; er sah sich sogar in Abstammung von Apoll als Halbgott. Vgl. Andreas Thielemann, Auf den Flügeln des Ruhms. *Imitatio naturae* und *idea* bei Phidias, Zeuxis, Dürer und Raffael, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 38, 2014, S. 84–116.

10 Bernard Decker, in: Ausst.-Kat. *Dürers Verwandlung* 1981, S. 399; Heinz Lüdecke / Susanne Heiland (Hrsg.), *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1955. Den Apelles-Vergleich nehmen unter anderem auch Willibald Pirckheimer und Erasmus auf.

11 Eser 1996, S. 124–132, besonders S. 132.

12 Oettinger 1975, S. 302–303.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

7.2. Alexander im Atelier des Apelles

Die Verbindung von Fürstenlob und Malerlob ist in Plinius' Episode von Alexander im Atelier des Apelles angelegt (*Naturalis Historiae* XXXV, 1. Kap., 85/86). Räumliche Nähe als Zeichen der Affinität zwischen Künstler und Herrscher, die durch Begleitung der Künstler auf Reisen, Erlaubnis zur Arbeit in den fürstlichen Gemächern oder in den höfischen Ateliers realiter bestand, wird mit diesem Bildthema besonders eng gefasst.

Der antike Maler, der bis weit in die Neuzeit als Referenz- und Paragonefigur für gute Kunst galt, war der einzige, der das Porträt des makedonischen Herrschers malen durfte. Die Ehrung des Künstlers durch den Besuch Alexanders steigert sich noch über das dort in Arbeit befindliche Bild, die Darstellung von Alexanders Geliebten Kampaspe. Der Kunstkenner Alexander erkennt nicht nur die Qualität dieses Werkes, sondern schenkt seinem Maler sogar seine Geliebte, da er anhand der Darstellung begreift, dass dieser in Liebe zu Kampaspe entbrannt ist.

Soweit liest sich die Perspektive des honorierten Malers, die sich für die Statusaufwertung der Künstler in der Frühen Neuzeit natürlich bestens eignete, um ähnliche Privilegien einzufordern und zu legitimieren. Entsprechend findet sich die Anekdote auch in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, die darum bemüht war, den Status des Künstlers aufzuwerten und dies sowohl durch seine wissenschaftlich fundierte Arbeit als auch durch seinen dadurch abzuleitenden sozialen Rang. Eine Nacherzählung der Plinius-Episode bringt etwa Lodovico Dolce in seinem *Dialogo della pittura* (1557),[13] ebenso eine Übertragung auf Karl V. und Tizian.[14] Karel van Mander, Joachim von Sandrart und andere beziehen den Gehalt der antiken Begebenheit ebenfalls auf zeitgenössische Künstler wie Dürer und Holbein.[15] Das Lob

---

13 Vgl. in der Neuübersetzung von Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts* (Studien zur Kunst; 12), Köln [u.a.] 2008, S. 253.

14 Lodovico Dolce, in Barrocchi 1960, Bd. I, S. 159. Vgl. auch Giovanni Pietro Bellori, *Gli honori della pittura et della scoltura* 1677, in: *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo apostolico vaticano*, Farnborough 1968 und André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages les plus excellens peintres anciens et modernes* 1679, Entretiens V-VI.

15 „Also wird von Maximiliano, dem Römischen Käyser/ Caroli V. Groß-Vattern/Mander Sandrart durch Carl Vermander erzehlt Sandrart/ Mander daß/ als Albert ihme etwas großes auf die Mauer abzeichnen sollen/ und er auf dem erbauten Gerüst nicht völlig den Ort erlangen können/ habe der Käyser einem dabey stehenden Edelmann anbefohlen/ daß er dem Künstler eine Leiter halten/ und aufsteigen lassen solte/ damit er seine angefangene Zeichnung vollenden möchte/ als aber der Edelmann den Käyser bescheidenlich und demühtig darfür gebetten/ mit Vermelden/ daß es seinem Adel nachtheilig und beschwärlich wäre/ wann er eines Mahlers Leiterhalter werden solte/ habe ihm der Käyser geantwortet: Albert ist wol mehr dann ein Edelmann/ wegen Fürtreflichkeit seiner Kunst/ dann ich wol von einem Bauren einen Edelmann/ aber nicht gleich von einem Edelmann einen Künstler machen kan/ habe auch darauf hin dem Alberto das Wappen für die Mahlere/ daß sie in einem Assur-blauen Feld drey silberne oder weiße Schild führen sollen/ gegeben. So hat ihn Carolus der fünfte eben so hoch geachtet." (TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 224, http://ta.sandrart.net/-text-440, 14.03.2014). Die entsprechende Stelle, auf die

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

des Herrschers soll zugleich Nähe zum Künstler evozieren, mitunter in der Vertrautheit sogar eine partielle Gleichrangigkeit. Dies gilt umso mehr als beide mit göttlicher Abkunft bzw. mit göttlicher Schöpferkraft auf ihrem jeweiligen Gebiet ausgestattet waren, und beide agierten auf ihrem Feld „souverän".[16] Zugleich kommt in den Atelierdarstellungen neben der Heroisierung der beiden Protagonisten auch ein Aufeinandertreffen ihrer beider Kompetenzbereiche zum Ausdruck. Diese Überschneidung evoziert das „politisierte Sonderverhältnis zwischen Künstlern und Herrschern",[17] welches unterschiedlich ausgestaltet werden konnte: Greift der Herrscher in die Entstehung des Kunstwerks ein wie Maximilian, der den Maler damit marginalisiert, oder tritt umgekehrt der Herrscher in den Hintergrund?

Philipp Hainhofer berichtet, dass Maximilian I. von Bayern während der Arbeiten Peter Candids an den Kartons der Teppiche für die Münchner Residenz in dessen Werkstatt 1612 erschien und Verbesserungsvorschläge einbrachte, „[…] und komen I.D. gar offt zu Im, das er etwan verendern mueß, was Ir nit gefelt".[18]

Sandrart rekurriert, bei van Mander, Het leven van Albert Durer, uytnemende Schilder, Plaet-snijder, en Bouw-meester, van Norenburgh, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 207v–210r. Eine weit drastischere Episode handelt von einem englischen Grafen, der sich gegen den Willen Holbeins Zutritt zu dessen Werkstatt verschaffen wollte, um die Werke des Malers zu sehen, und von diesem die Treppe heruntergestoßen wurde. Der König, bei dem der Graf Vergeltung für diesen Angriff forderte, stellte diesen jedoch unter seinen Schutz: „Jetzt habt ihr mit keinem Holbein zu thun/ sondern mit meiner Königlichen Person selbst/ meint ihr/ daß mir so wenig an diesem Mann gelegen sey? Ich sage euch/ Graf/ daß ich aus sieben Bauren/ wann mirs geliebt/ sieben Grafen kan machen/ aber aus sieben Grafen nicht einen einigen Holbein; worüber der Graf erschrocken/ um Gnad gebetten/ und in allem nach des Königs Gefallen zu leben angelobet/ der ihm anbefohlen/ daß er sich ja nicht unterstehen solte/ an den Holbein einige Rache zu suchen/ oder auch andere suchen zu machen/ dann er solches alles/ ob widerführe es seiner Königlichen Person/ ausdeuten würde" (TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 250, http://ta.sandrart.net/-text-470, 14.03.2014), bei Karel van Mander, Het leven van *Hans Holbeen*, uytnemende Schilder, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 221v-222r.

Dass Holbein von Heinrich VIII. sehr geschätzt wurde, vermittelt eine von ihm überlieferte Aussage: „I shall look on any injury offered to the painter as [an injury] of myself" (Helen Farquhar, Portraiture of our Tudor Monarchs on their Coins and Medals, in: *British Numismatic Journal* 4, 1908, S. 79–143, hier S. 91, zit. nach Kevin Sharpe, *Selling the Tudor Monarchy. Authority and Image in Sixteenth-Century England*, New Haven [u.a.] 2009, S. 69). Die Bedeutung von Kunst für seine Repräsentation hatte Heinrich zwar schon erkannt und äußerst vielfältig eingesetzt, Kunst selbst wird darin aber nicht zum Thema.

16 Vgl. hierzu Ernst H. Kantorowicz, Die Souveränität des Künstlers, in: Eckhart Grünewald / Ulrich Raulff (Hrsg.), *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, Stuttgart 1998, S. 329–348, hier S. 347, Anm. 72.

17 Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie* (Carl Friedrich von Siemens Stiftung; 90), München 2008, S. 68.

18 HAB, Cod. Guelf. 17.25, fol. 380r, Brief vom 10. Oktober 1612 an den Herzog von Pommern, zit. nach Volk-Knüttel 1980, S. 83.

Peter Candid fertigte im Auftrag Herzog Maximilians die Entwürfe und Kartons von vier Teppichserien an, die 1604 bis 1618 im Zuge der Residenzneubauten entstanden. Die Teppiche mit den Taten Ottos von Wittelsbach (1117–1183), dem Begründer der Dynastie, sind als erste dieser Folge angefertigt worden. Mit den zehn Behängen und ihren narrativen

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Mit dem Besuch Alexanders des Großen im Atelier des Apelles vergleicht Rapparini den Zeitvertreib Clemens Augusts in seiner Galerie:

> Le plaisir le plus sensible du grand Alexandre étoit de se trouver dans l'Attelier d'Apelle, pour y admirer le noble exercice de la Peinture, Monseigneur n'a point d'heures de recreation plus agréable, que de visiter l'apres-midiy ses Tableaux.[19]

Statt Kennerschaft wird hier allerdings ein eher passives Vergnügen beschrieben, auch wenn der Kurfürst zuweilen die Hängung verbesserte.

Die ausführliche Beschreibung des Atelierbesuchs des Pfälzer Kurfürstenpaares Johann Wilhelm und seiner Frau bei Adriaen van der Werff soll Ausweis geben, „om te toonen wat agting dien edelmoedigen prince voor konstenaerts niet alleen, maer ook voor de beminnaers der konste hadde",[20] so van der Werff in seiner Biographie. Von Christina von Schweden sind Besuche im Atelier Berninis bezeugt, erstmals Mitte Februar 1656.[21] Ihr Lob der *agutezza*, *morbidezza* und *difficoltà* in Bezug auf die überlebensgroße Figur der *Verità*[22] vermittelt ihre Kennerschaft,[23] die Art ihres Auftretens die Gleichrangigkeit in künstlerischer und sozialer Wertschätzung. Eine reale Beziehung als Hofkünstler gab es in diesem Falle allerdings nicht, da Bernini päpstlicher Hofkünstler war und Christina die monetären Mittel fehlten. Eine Simulation solch einer Beziehung war der von Filippo Baldinucci in seiner Vita verewigte Besuch dennoch.[24] Umgekehrt trat auch Ber-

---

Schilderungen historischer Ereignisse konnte Maximilian I. sein dynastisches Selbstverständnis repräsentieren. Die in den Niederlanden gefertigten zwölf Kaisersaalteppiche (1615–1618) waren für den heute nicht mehr erhaltenen Kaisersaal der Münchner Residenz bestimmt. Sie zeigen Heldentaten aus dem Alten Testament bzw. in typologischer Gegenüberstellung der griechischen und römischen Geschichte. Wie die etwas früher geschaffenen Groteskenteppiche spielen auch diese Gobelins auf die Tugenden des guten Herrschers an. Vgl. Christina Posselt, http://ta.sandrart.net/-artwork-1177; Brigitte Volk-Knüttel, *Wandteppiche für den Münchener Hof nach Entwürfen von Peter Candid*, München/Berlin 1976, S. 55–56.

19 Zit. nach Kühn-Steinhausen 1958, S. 92.

20 Biographie von Adriaen van der Werff 1659–1720, vermutlich angefertigt für Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh*, abgedruckt in Gaehtgens 1987, Dok. 1, S. 433–439, hier S. 436.

21 Biermann 2012, S. 142.

22 Die unvollendete Figurengruppe der *Wahrheit, die von der Zeit enthüllt wird* (1645–1652, Galleria Borghese), blieb nach Berninis Tod auf dessen Wunsch als Fideikommiss im Besitz der Familie – das Lob gerade dieser Figur evoziert somit einen auch durch Baldinucci vermittelten Anspruch ewigen Künstlerruhms; der Biograph Berninis widmete der Marmorgruppe eigens ein Gedicht. Darin ist von der Lebendigkeit der Figur der Wahrheit die Rede („darmi spirto, e voce; / […] e moto, e volo"), die durch den Beschluss Berninis, die Gruppe unvollendet zu belassen, schließlich im Stein ruht: „Con lui fuggì mia speme/ D'aver più vita, abi lasso,/ Ed io qual sempre fui restai di sasso." Siehe Alois Riegl (Hrsg.), Filippo Baldinucci. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Florenz 1682, S. 35–36, Wien 1912, S. 159–160).

23 Sie „wusste ganz offensichtlich um die Bedeutung des im handwerklichen fußenden Wettstreits des Bildhauers Bernini mit der Antike, und ihre preisenden Worte zur fleischlichen Weichheit des Steins flechten dem Sieger den Lorbeerkranz" (Biermann 2012, S. 143).

24 Ebd., S. 145.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

nini der Königin nicht als Höfling, sondern in seiner Arbeitskleidung entgegen. Hierdurch unterstrich er die Würde seiner Kunst und positionierte sie als der Rangstellung Christinas ebenbürtig.

Während der Maler als Hofkünstler und neuer Apelles seinen Status mit Bezug auf eine anerkannte Kunstschrift, Plinius' *Historia Naturalis*, vermitteln konnte, erlaubt der Rekurs dem Herrscher den Vergleich mit Alexander dem Großen und dessen exklusivem Edikt sowie seinem Wohlwollen als Bedingung für die Gunst, die der Maler genießt. Rang und Lob von Herrscher und Künstler sind in der Szene von Alexander und Apelles also nicht einseitig, sondern vermitteln eine gegenseitige Abhängigkeit und Interdependenz von Heldenrollen, die je nach Blickwinkel von beiden ausgefüllt werden können. Dass der Künstler hier und in vielen weiteren Adaptionen des Themas zeichnend bzw. entwerfend dargestellt ist, reflektiert aber deutlich auch dessen Anspruch und Position. Denn durch die Erfindung und Komposition – in Zeichnung und Kupferstich mit „invenit" gekennzeichnet – stellt der Künstler sein Wissen und seine handwerkliche wie intellektuelle Kenntnis unter Beweis. Mit dem Rekurs auf Apelles ist dabei nicht nur das allgemeine Künstlerlob intendiert; der antike Maler gilt auch als Vater der Erfindungen. Die literarische Tradition lässt sich bis Karel van Mander verfolgen, der im *Schilder-boeck* (1604) unter anderem das Verhältnis von Jan van Eyck zu Herzog Philipp von Burgund, vor allem aber das der Künstler in Prag zu Rudolf II. mit der legendären Beziehung von Apelles und Alexander vergleicht.[25] Die Anzahl von bildlichen Reflektionen, die diese Verbindung durch konkrete Personen besetzt, ist hingegen eher gering.[26]

Dennoch lässt sich eine ikonographische Tradition bis ins 18. Jahrhundert verfolgen. Doch wer wird in der Episode des Plinius tatsächlich durch wen zum Helden gemacht? Ein Verhältnis von Nähe und Distanz, das heroischen Status vermittelt, ist hier weniger durch eine Isolierung des Helden angezeigt wie in triumphalen oder huldigenden Herrscherrepräsentationen, sondern es sind beide – Herrscher wie Künstler –, die in der Szene isoliert und damit herausgehoben sind.[27]

---

25 Karel van Mander, Het leven van *Ian* en *Hubrecht* van Eyck, ghebroeders, en Schilders van Maeseyck, uytnemende Schilder, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 199vf.

26 Andratschke 2010, S. 216; Karel van Mander, Het leven van *Ian* en *Hubrecht* van Eyck, ghebroeders, en Schilders van Maeseyck, uytnemende Schilder, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 199vf.

27 Matthias Müller hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Bitte Kurfürst Friedrichs des Weisen an Francesco II. Gonzaga in einem Schreiben 1507, in dem er um ein Bild des verstorbenen Hofmalers des Markgrafen, Andrea Mantegna, ersucht, nicht nur als Anerkennung des Malers und seines Ruhmes gelesen werden dürfe. Denn ebenso gilt das Anliegen „als hohe Auszeichnung für den oberitalienischen Markgrafen, der sich seinerseits geehrt fühlen durfte, von einem der wichtigsten Kurfürsten im Reich um ein Bild […] gebeten zu werden" (Müller 2010, S. 184).

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der erste ‚Kunstheld' dieser Studie, Kaiser Maximilian I., verwendet die Szene von Alexander und Apelles im Atelier im *Weißkunig*, um seine Nachfolge antiker Imperatoren mit seiner Kunstkennerschaft zu verknüpfen und somit das Profil des idealen gelehrten Herrschers mit einem antiken Topos zu inszenieren. Auch Rudolf II. wird als Mäzen durch den Vergleich mit Alexander herausgehoben, so in der Vita Hans von Aachens im *Schilder-boek* des Carel van Mander: Der Künstler habe

> den grössten und wichtigsten Kunstliebhaber der ganzen Welt gefunden, in dessen Dienst er seitdem als Hofmaler blieb, und Apelles gleich pflegte er mit diesem grossen Alexander, der ihn wertschätzte, jeglichen Tag einen trauten Bund.[28]

Die in diesem Kapitel anfangs vorgestellte Plinius-Anekdote von Alexander dem Großen im Atelier des Apelles gründet ihren heroischen Gehalt auf das Zusammentreffen von Herrscher und Künstler. Der mäzenatische Fürst wurde im 17. Jahrhundert jedoch wie gezeigt auch in ganz anderen Bildformen heroisiert. Neben Personifikationen und Göttergestalten, die das Wirken des Herrschers für den Frieden und die Künste symbolisieren, kann dabei auch die Sammlung selbst, das greifbare Ergebnis der Kunstförderung, zum Thema werden. Allen diesen Darstellungen ist gemein, dass die Visualisierung von Taten und Tugenden nur durch das Mittel der Kunst gelingt. Der Symbol- und Machtgehalt von Göttern und Personifikationen für die Heroisierung von Herrschern kann zudem durch die Einbettung in eine Darstellung der fürstlichen Kunstsammlungen ergänzt werden.

7.3. Wie man zu den Sternen gelobt wird

Auch die Heroisierung des Fürsten als Gott sowie der Vergleich der positiv besetzten Ordnungsmacht seiner Herrschaft, wie wir ihn auch bei Sandrart kennengelernt haben, kann auf den Urheber der Visualisierung dieser Konzepte zurückwirken. Der Kampf gegen Chaos und Unordnung durch Kunstförderung ist ein vorherrschendes Motiv der Heroisierung bei Sandrart: Zunächst stilisiert er sich selbst als neue Sonne im Lebenslauf der *Teutschen Academie*, die die aufgrund des Krieges bis dato schlafende *Pictura* aufweckt. Dabei beschreibt er den Kampf des Lichts gegen die Dunkelheit und damit seine eigene Fähigkeit, einen Neuanfang zu stiften als einer,

> der nicht anders als leuchten konte/ und/ durch seine Liecht-volle Vernunft-Strahlen/ die der Edlen Mahlerey-Kunst entgegenstehende schwarze Gewölke/ auszuheitern [sic] vermochte.[29]

---

[28] Van Mander 1617, S. 289; „en gelijck *van Aken* om zijn Const verdient, heeft gevonden den meesten en oppersten Const-beminder van de gantsche Weerelt, in welckes dienst hy tsindert als Schilder zijner Camer heeft volherdt, en heeft daeghlijcx met desen grooten *Alexander* een Apellische vriendlijcke gehemeenschap, en is by hem in achtinghe en weerden." (Karel van Mander, Het leven van *ans van Aken,* uytnemende Schilder van Cuelen, fol. 289r-291r, in: van Mander 1604, vgl. Online-Ausgabe DBNL, fol. 290v).

[29] TA 1675, Lebenslauf, S. 3, http://ta.sandrart.net/-text-621, 01.02.2015.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Ordnung stiftende bzw. wiederherstellende Kraft von Sandrarts Kunst wird auch in privater, aber durchaus strategischer Form thematisiert, wenn Michael Willmann den Maler in einer Zeichnung in den Olymp erhebt (Abb. 70).[30] Diese, einem Brief mit der Bitte um Aufnahme in die *Teutsche Academie* beigefügte Zeichnung zeigt Sandrart auf einer Erdkugel sitzend. Minerva und Merkur weisen den Weg zu Apoll im Olymp. Dort wachen Jupiter und Juno über das Geschehen, das die Figuren in wilder Bewegung zeigt. Fama bläst den Ruhm des Künstlers in die Welt, während Chronos dem Maler von hinten die Pinsel entreißt. Sowohl der Erdglobus als auch der Zodiakus, der den oberen Rand des Blattes füllt, betten die Szene in einen größeren Kontext ein.

Die kosmologische Dimension verweist sowohl auf Sandrarts eigene Strategie in der *Teutschen Academie*, Kunst als ordnungsstiftend und friedenssichernd darzustellen[31], als auch auf eine Verschränkung mit herrscherlichen Inszenierungsformen. Bandmann merkt hierzu an: „Ein wichtiger Antrieb wird klar, wenn wir uns den kosmologischen Charakter barocker Gesamtkunstwerke vergegenwärtigen, die die ganze, in diesen Jahrhunderten sich gewaltig ausweitende Welt, Himmel und Dämonenreich umfassen […] der Fürst bestimmt sich selbst durch die Einbindung in das darstellende Ganze."[32]

Ebenso wie durch die bildenden Künste wird der Erdteil Europa in der Herrschaftsikonographie – wie beispielsweise in Pommersfelden – jedoch auch durch die Kriegskunst ausgezeichnet.[33] Neben Europa stehen wie oben erwähnt kriegerische Assistenzfiguren mit militärischen Attributen. Damit könnte auf die konkrete politische Situation Lothar Franz von Schönborns angespielt sein.[34] Wie bereits erwähnt, entwickelte sich die Ikonographie der Europa als imperiale Figur vor dem Hintergrund der Türkengefahr.[35] Der militärische Akzent wurde jedoch

---

30 Vgl. dazu Schreurs-Morét 2016.

31 So bereits oben beschrieben für die Kupferstiche der *Iconologia Deorum*, dem Zug der Helden der Fruchtbringenden Gesellschaft auf den Parnass sowie die zahlreichen Lobpreise der kunstfördernden Fürsten.

32 Günter Bandmann, Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Günter Bandmann / Peter Bloch (Hrsg.), *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag*, Düsseldorf 1962, S. 337–354, hier S. 344, zit. nach Poeschel 1985, S. 114.
Selbst für das Denkmal Friedrichs II. wurde diese Ikonographie angedacht: ein Entwurf des Hofastronomen Johann Elert Bode plante die Zusammensetzung von 76 von ihm entdeckten Sternen zu einem neuen Sternbild in Form einer Königskrone. Dieses, von einem Lorbeerkranz umstrahlt und mit einem Schwert und einer Feder ergänzt (also weiterhin im Bezugsrahmen *Arte et Marte*), sollte unter dem Namen „Friedrichs Ehre" in die Sternenkarte aufgenommen werden, vgl. Simson 1976, S. 11; Kurt Merckle, *Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin. Aktenmäßige Geschichte und Beschreibung des Monuments*, Berlin 1894, S. 6–7.

33 Vgl. dazu Poeschel 1985 und hier S. 132.

34 Mayer 1994, S. 55.

35 Vgl. etwa die Kupferstichserie der vier Erdteile von Adriaen Collaert (1595–1600), die im Zusammenhang der Festdekoration zum Einzug Erzherzog Ernsts von Österreich in Antwerpen 1594 stehen; Poeschel 1985, S. 348–349, Kat.-Nr. 37.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 70: Michael Willmann, *Allegorische Huldigung Joachim von Sandrarts*, Federzeichnung, 1682, Wien, Grafische Sammlung Albertina.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

spätestens mit Ripas Darstellungskonzept ergänzt durch christliche und künstlerisch-wissenschaftliche Attribute.[36] Somit korrespondiert Europa mit der Herrschaftsikonographie von *Arte et Marte*. Sie wurde häufig mit Minerva als Verkörperung des Kontinents gleichgesetzt[37] und konnte sowohl „reale Herrschaftsansprüche veranschaulichen, den Ruhm des Fürsten verkünden oder […] in einer politischen Allegorie die gute Regierung verherrlichen".[38]

In Würzburg werden zudem Assistenzfiguren eingesetzt, um Tugenden und Eigenschaften Europas anzuzeigen: Die Personifikation der Malerei und der Architekt Balthasar Neumann in der Uniform eines Obristen der fränkischen Artillerie verkörpern damit die Dualität von Krieg und Kunst, in das Tiepolo sich selbst wie den Fürstbischof einschreibt.

Sandrart wiederum stellt Europa im Minerva-Typus auf dem Globus im Frontispiz zu der von Johann Ludwig Gottfried ins Deutsche übersetzten *Neuwe Archontologia Cosmica* 1638 (Pierre d'Avity, *Les Estats, empires, et principautéz du monde*, Paris 1614) dar, einer Beschreibung der (souveränen) Herrschaften der (ganzen) Welt samt ihrer geographischen, politischen, gesellschaftlichen, religiösen und kulturellen Verfasstheit (Abb. 71).[39] Ebenso wie diese Schrift über konfessionelle Grenzen hinweggeht, lässt sich auch Sandrarts Bemühen um eine überkonfessionelle Kunst in seinem malerischen wie schriftstellerischen Werk feststellen. In diesem Sinne fungiert die Kunst auch als eine neue Ordnung stiftende Macht, die in dem im kosmologischen Kontext eingebetteten Vergleich von Herrscher und Künstler den Impetus von Sandrarts Widmungen der ‚Kunsthelden' aufnimmt.[40]

---

36 Vgl. zusammenfassend Poeschel 1985, S. 146–160.

37 Ebd., S. 119.

38 Ebd., S. 227.

39 Ebd., S. 404, Kat.-Nr. 90.

40 In diesem Sinne wurde bereits Federico Zuccaris *Lamento della Pittura*, das einen Maler vor seinem im Entstehen begriffenen Werk eines Götterhimmels zeigt, in dem Gedicht von Benito Arias Montano interpretiert, das im Bildfeld unterhalb des von Cornelis Corts nach Zuccaris Gemälde angefertigten Kupferstichs abgedruckt ist: Die Kunst vermag die aus dem Gleichgewicht geratene chaotische Welt wieder zu ordnen; vgl. Heinen 2015, S. 226–228 und Walter S. Melion, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625* (Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series; 1), Philadelphia 2009, S. 104.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 71: Matthäus d. Ä. Merian (nach Joachim von Sandrart), Frontispiz zu Pierre d'Avity, *Newwe Archontologia Cosmica*, Frankfurt am Main 1638/1646.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

8. Schlussbetrachtung

Das Konzept des ‚Kunsthelden' kann sich dank des anerkannten symbolischen Kapitals der Kulturpflege im Deutschland des 17. Jahrhunderts in den Reigen der heroischen Modelle einreihen. Ikonographie wie Semantik dieses heroischen Typus vermitteln eine herrscherliche tugendhafte Haltung und nutzen die Mittel der Heraushebung und Exzeptionalität. Die ‚Codes des Heroischen' werden dabei über die Tugenden des starken, aber friedliebenden und kunstsinnigen Herrschers formuliert, dessen antikisierende Rüstung zwar noch Reminiszenz an kriegerische Taten ist, als Kunstkammerobjekt jedoch im 17. Jahrhundert zugleich ästhetisiert wird. Neben der Beobachtung der Transfer- und Aneignungsphänomene dieses spezifischen Objekts lassen sich ebenfalls dynamische Veränderungsprozesse in der Modellhaftigkeit des Kriegshelden ausmachen, die in Bezug zu irenischen und künstlerischen Heroisierungen untersucht wurden. Die Rivalität der Fürsten im Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg und die konfessionellen Spannungen lassen eine Lücke für die Kunst als neue friedensstiftende Kraft, die sich in den Diskursen um *Arte et Marte* sowie *ex utroque Caesar* manifestiert. Mit der Gestalt der Minerva werden dabei konkret die Codes von Friedensfürst, Kriegsheld und Beschützer der Künste als notwendige sich ergänzende Komponenten fürstlicher Politik vorgeführt.

Die Einbindung in die bzw. Verbindung mit der göttlichen und mythologischen Sphäre heben den Herrscher als Machtfigur heraus. Dieser Konstruktionscharakter des Übermenschlichen legitimiert die fürstliche Machtfülle, die zugleich ästhetisch sublimiert wird. Dabei steht die pagane Divinisierung des Herrschers in Verbindung mit dem Gottesgnadentum in deutlicher Verwandtschaft mit dem Bedeutungssystem der Heroisierung. In der Kumulierung unterschiedlicher Personalfigurationen können mythologischer Held und mythologischer Gott kombiniert werden und sich mit der monarchischen Rolle überlagern.

Ebenfalls mit Blick auf die Überhöhung und damit inszenierte Darstellung von Tugend stellt Friedrich Polleroß für das 17. Jahrhundert eine „transition from the imitatio virtutis to the gloria virtutis"[1] fest. Allerdings lässt sich im Modell des ‚Kunsthelden' beides miteinander gekoppelt verhandeln: Der Herrscher wird sowohl als tugendhaft inszeniert, kraft dieser immer zugleich fürstlich und kompetitiv gedachten Zuschreibung aber auch glorifiziert, bis hin zur Divinisierung. Meist tritt der ‚Kunstheld' nach Erreichen seiner (militärischen) Leistung auf, er ist der triumphierende Held, der seinen Weg zum Olymp antritt oder dorthin versetzt wird. So kann sich die Kunst(förderung) als eine Steigerung der Kriegstaten inszenieren, der Kriegsheld kann sich nun den dauerhaften Taten widmen. Dadurch

[1] Friedrich Polleroß, in: Allan Ellenius (Hrsg.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford/New York 1998, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

werden das vorbildliche herrscherliche Gebahren sichtbar, der Glanz des Herrschers, seine Taten und ihre Darstellung ‚öffentlich' gemacht.[2] Seine somit unter Beweis gestellte Tugend – sein Einsatz für das Gemeinwohl – steht dabei im Einklang mit der herrschenden Staatstheorie. So ist es das Siegesnarrativ, das häufig Bedingung für Heldentum bleibt, das aber nicht im militärischen Sieg ausgestaltet werden muss. Die militärische Tat oder ihre potentielle Kraft kann als Voraussetzung *a priori* gesetzt werden, als heroisches Element, das in der Inszenierung mittels Isolierung, Distanz, Größe und Glanz überführt wird als Relikt oder im Zeichen des Sieges. Hierin liegen auch die Mittel, der Heroisierung Kunst und Krieg zugrunde zu legen und zu hierarchisieren. Das kriegerische Element tritt bereits gestalthaft in der Rüstung des Helden auf, während die irenischen und musischen Tugenden, die zugleich auch staatspolitisch aufgeladen sind, durch Attribute oder durch einen idealen Körper des Helden (etwa in der Gestalt des Apoll oder Herkules), häufiger und deutlicher aber durch Personifikationen und Göttergestalten aufgerufen werden. Insbesondere die Konturierung des Herkules musagetes als herrscherliche Referenzfigur vermag diese Hierarchisierung des Triumphgedankens zu vermitteln, erscheint in dieser Ikonographie doch ein tatkräftiger siegreicher Held erhöht im Olymp oder auf dem Parnass, um neue, tugendhafte und dauerhafte Siege für die Kultur und das Gemeinwohl zu erringen.

Auch wenn natürlich die Biographie des jeweiligen Helden seiner visuellen Figuration zugrunde liegt, unterscheidet sich die kriegerische Heldentat von seinem ‚Kunsthelden'-Status somit in Bezug auf die zeitliche Dauer. Die auf eine Tat (oder mehrere konkrete Siege) bezogene *agency* des Kriegshelden wird im ‚Kunsthelden' transzendiert und auf Dauer gestellt, da er eine Handlungsmacht besitzt, die stärker durch seine Haltung und seinen Habitus als durch eine einmalige Tat charakterisiert ist.[3] Daraus ergibt sich auch, dass die Narrativierung des ‚Kunsthelden' in mythologische figurale Anspielungen bzw. Überblendungen verlagert wird und sich das narrative Moment erst durch die Entschlüsselung der Allegorien und mythologischen Verweise und den zugewiesenen Handlungsräumen der häufig theatralen Komposition (Himmelssphäre, Säulenarchitekturen, Triumphbögen, Bühnenarchitektur) erschließt. Eine weitere zeitliche Dimension lässt sich in der Überlagerung von dynastisch vorgeprägten Heldenrollen (Herkules, Apoll) und ihrer Einbindung in ein zyklisches Geschichtsmodell erkennen. Die Kombination von antikisierendem Kostüm und zeitgenössischem Gewand etwa verweist auf das durch den jeweiligen Herrscher verkörperte Dispositiv idealer Herrschaft, die sich als ‚Gutes Regiment' und in Überwindung der (negativen) Zeit(umstände) im

---

2 Insbesondere Metaphern des Glanzes und der Blendung wie „leuchten" und „hell glänzen" werden in den zeremonialwissenschaftlichen Traktaten verwandt, um die notwendige sinnliche Überwältigung durch den Augenschein von Pracht und Herrlichkeit zu beschreiben; vgl. Vec 1998, S. 153–154.

3 Zur *agency* des Helden vgl. Maurice Blanchot, The End of the Hero, in: Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, Minneapolis/London 1993, S. 368–378, besonders S. 370.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Aufblühen der Künste manifestiert. Dennoch können auch vereinzelt konkrete historische Situationen das Profil des ‚Kunsthelden' mitbestimmen, etwa der Kontext des Türkenkriegs, errungene Siege, aber auch Akademiegründungen oder andere kulturelle Leistungen.

Heldenbilder der Frühen Neuzeit sind hervorgegangen aus traditionellen ikonographischen Mustern und dem jeweiligen zeitgenössischen Herrschafts- und Repräsentationsverständnis. Sie sind eingebunden in politische Handlungen und Strukturen, doch bilden sie diese nicht einfach ab, sondern beeinflussen die Wahrnehmung und Vorstellung von Personen sowie ihren Aktionen und Zielen. Als eingebunden und autonom wirksam lassen sich die beiden Pole der Heldenbilder in ihrer ideengeschichtlichen und medialen Verfasstheit beschreiben. Heroisierung zum Kriegs- und ‚Kunstheld' konstruiert somit ein Glanzbild des Herrschers, das jedoch nur funktionieren kann, wenn die Parameter der Rezeption gegeben sind. Im kriegerischen 17. Jahrhundert, das in der Ausbildung des Absolutismus zugleich eine neue Kunstblüte erfährt, war es allen hier berücksichtigten konkurrierenden Fürsten daran gelegen, in legitimatorischer mythologischer Referenz nicht nur Mars und Alexander, sondern auch Herkules musagetes und Apoll zu verkörpern. Ihre Beziehungen untereinander wie das Verhältnis zu ihren Panegyrikern und Künstlern ließen sich in der Form der Heroisierung vielfältig und zugleich signifikant vermitteln. Zugleich manifestiert sich im ‚Kunstheld' die Bedeutung der Kunst, die nicht nur als darstellende Vermittlungsinstanz der Heroisierung wie in anderen Heldenbildern fungiert, sondern zur argumentativen Grundlage des herrscherlichen Heldentums aufsteigen konnte. Auch wenn sich die Wirkweisen im Laufe des 18. Jahrhunderts veränderten und die Mechanismen der Heroisierung angesichts veränderter Weltbilder und Gesellschaftsordnungen an Selbstverständlichkeit verloren, tradierten sich die Modi, insbesondere die mythologische und allegorische Aufladung mit traditionellem Figurenpersonal, weiter. Dass die Kunst einen unverzichtbaren Anteil an diesen Prozessen hatte und von den Künstlern auch selbst in diesem Sinne inszeniert wurde, konnten die Zeitgenossen in der Figur des ‚Kunsthelden' nachvollziehen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

9. Abbildungsnachweise

Abb. 1: © Universitätsbibliothek Heidelberg. Joachim von Sandrart, *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten Verehret worden: Aus den Welt-berühmtesten Antichen der Griechischen und Römischen Statuen, auch in Marmel, Porsido-Stein, Metall, Agat, Onyx… sorgfältig abgesehen, Samt dero eigentlicher Beschreibung, und Erklärung der Heidnischen Tempel-Ceremonien*, Nürnberg / Frankfurt am Main 1680, [VD17 3:312576U]. S. XV, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-12880, URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1680/0015.

Abb. 2: Franziska Windt, *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, Bd. 1, Berlin 2001, S. 277, Kat. X.18.

Abb. 3: Johannes Süßmann, *Vergemeinschaftung durch Bauen. Würzburgs Aufbruch unter den Fürstbischöfen aus dem Hause Schönborn*, zugl. Habil.-Schrift Universität Frankfurt am Main 2005, Berlin 2007, Abb. 9, S. 270.

Abb. 4: Marija J. Varšavskaja, *Peter Paul Rubens. Gemälde aus sowjetischen Museen*, Leningrad 1989, S. 177, Abb. 84.

Abb. 5: Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens*, Paris 2003, S. 292, Abb. 158.

Abb. 6: Malcolm R. Waddingham, *Recently discovered paintings by Sweerts*, in: *Apollo*, CXVIII, 1983, pp 281-283, pl. III. Cf. Detroit *Studio Scene*, cat.no. 7.

Abb. 7: Pierre Lemoine, *Versailles et Trianon. Guide du Musée et domaine national de Versailles et de Trianon*, Paris 1990, S. 58, Abb. 42.

Abb. 8: Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552 – 1615*, Berlin 2000, Tafel 16.

Abb. 9: Alfried Wieczorek / Hansjörg Probst, *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Regensburg 1999, S. 496, Kat. Nr. 7.1.14.

Abb. 10: Wiltrud Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen* (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 10), Bd. II, Darmstadt 1986, Abb. 31.

Abb. 11: Gottfried Bessel, *Chronicon Gotwicense, seu annales liberi et exempti monasterii Gotwicensis, Ordinis S. Benedicti Inferioris Austriae.* Tomus I, Tegernsee 1732, Widmungskupfer Nr. 2 und 3.

Abb. 12: Hubert Glaser, *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, Ausstellungskatalog, Bd. II, München 1976, Abb. S. 117, Kat.-Nr. 279.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 13: © Albertina Sammlungen Online, Wien, Hans Burgkmair d. Ä., *Der allegorische Reichsadler des Konrad Celtis*, URL: http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1934/149]&showtype=record. [21.12.2016]

Abb. 14: © Albertina Sammlungen Online, Wien, Hans Süss von Kulmbach, *König Maximilian als Hercules Germanicus*, URL: http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1948/224r]&showtype=record [21.12.2016]

Abb. 15: © Universitätsbibliothek Heidelberg. Marx Treitzsaurwein, *Der Weiß-Kunig: eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten* nebst d. von Hannsen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten, Wien 1775, Titelblatt, Faksimiledruck, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-14182, URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/maximilian1775.

Abb. 16: Frits Scholten, *Adriaen de Vries 1556-1626*, Zwolle 1998, S. 173.

Abb. 17: Ekkehard Mai / Kurt Wettengl, *Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog, München / Köln 2002, Kat.-Nr. 51, S. 249.

Abb. 18: Ger Luijten / Christiaan Schuckman, *The New Hollstein Dutch & Flemish*, The Muller Dynasty, part II, Rotterdam 1999, S. 207, Nr. 76/III.

Abb. 19: Björn Kommer, *Adriaen de Vries 1556-1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, Ausstellungskatalog, Augsburg, Maximilianmuseum, Heidelberg 2000, S. 253.

Abb. 20: Eliška Fučíková, / James M. Bradburne et al., *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, Prag u. a. 1997, S. 65.

Abb. 21: Jozef Mertens / Franz Aumann (Hrsg), *Krijg en Kunst: Leopold Willem (1614-1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*, Ausstellungskatalog, Bilzen 2003, S. 221.

Abb. 22: Bibliothèque Sainte-Geneviève, EST 84 RES (P.58), URL: https://archive.org/details/EST84RESP58.

Abb. 23: © KHM-Museumsverband.

Abb. 24: © Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. 9786829 4 Germ.sp. 199-1, Bl. 7, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10002943-9.

Abb. 25: Margarete Kühn, *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Schloss Charlottenburg,* Tafelband, Berlin 1970, Abb. 260.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 26: Margarete Kühn, *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Schloss Charlottenburg,* Tafelband, Berlin 1970, Abb. 262.

Abb. 27: Jörg Rasmussen, *Barockplastik in Norddeutschland*, S. 37, Abb. 25.

Abb. 28: Hellmut Lorenz, *Barock* (=Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München u. a. 1999, S. 110.

Abb. 29: © Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg. Fotograf: Jan Gloc. URL: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/5CDTRYFMKENFEC2LBDNPNIDFNM3DLF6Q.

Abb. 30: Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1956, Taf. 188.

Abb. 31: Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Bd. 2, Berlin 1981, Abb. 35.

Abb. 32: Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Bd. 2, Berlin 1981, Abb. 41.

Abb. 33: Ekhart Berckenhagen, *Bretter, die die Welt bedeuten: Entwürfe zum Theaterdekor u. zum Bühnenkostüm in 5 Jh.*, Berlin 1978, S. 80, Kat.-Nr. 59B.

Abb. 34: Karl Gutkas, *Prinz Eugen und das barocke Österreich*: *Ausstellung der Republik Österreich u. d. Landes Niederösterreich; Marchfeldschlösser Schloßhof u. Niederweiden 22. April bis 26. Oktober 1986*, Wien 1986, S. 275, Kat.-Nr. 12.2.

Abb. 35: Karl Gutkas, *Prinz Eugen und das barocke Österreich: Ausstellung d. Republik Österreich u. d. Landes Niederösterreich; Marchfeldschlösser Schloßhof u. Niederweiden 22. April bis 26. Oktober 1986*, Wien 1986, S. 274, Kat-Nr. 12.1.

Abb. 36: Hellmut Lorenz, *Barock* (=Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München u. a. 1999, S. 10.

Abb. 37: Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Wien / München 1977, Abb. 23.

Abb. 38: Hellmut Lorenz, *Barock* (=Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München u. a. 1999, S. 112.

Abb. 39: Herbert Karner, *Andrea Pozzo (1642-1709): der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, Abb. 40, S. 191.

Abb. 40: Herbert Karner, *Andrea Pozzo (1642-1709): der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, Abb. 39, S. 190.

Abb. 41: Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Bd. 2, Berlin 1981, Abb. 151.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 42: Gregor Martin Lechner / Bernhard Rameder, *Die Göttweiger Kaiserstiege. Zum 250. Todesjahr Paul Trogers (1698-1762)*, Ausstellungskatalog Benediktinerstift Göttweig, Göttweig 2012, Abb. H046b, S. 128.

Abb. 43: Hellmut Lorenz, *Barock* (=Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München u. a. 1999, S. 113.

Abb. 44: Ulrike Seeger, *Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen*, Wien u. a. 2004, Tafel 13.

Abb. 45: © Fotograf: Thomas Ledl, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Winterpalais_Prinz_Eugen_Nebeneingang.jpg?uselang=de#file.

Abb. 46: © Fotograf: Thomas Ledl, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Winterpalais_Eugen_Stiegenhaus.jpg?uselang=de#file.

Abb. 47: Harald Keller, *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Bd. 10, Berlin 1971, Abb. 223.

Abb. 48: Salomon Kleiner, *Das Belvedere zu Wien. Nach dem Stichwerk in 140 Blättern aus den Jahren 1731-1740* (Nachdruck), Dortmund 1980, S. 9.

Abb. 49: Peter O. Krückmann, *Carlo Carlone - Der Ansbacher Auftrag*, Landshut / Ergolding 1990, Klapptafel Abb. 8.

Abb. 50: Hans M. Schmidt, *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, Köln 1989, S. 268, Kat. Nr. 32, Farbtafel 12.

Abb. 51: Rolf Toman / Achim Bednorz (Hrsg), *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1997, S. 220.

Abb. 52: Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg.), *Friedrich der Große. Sammler und Mäzen*, München 1992, S. 161.

Abb. 53: Anette Michels, *Philosophie und Herrscherlob als Bild. Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581-1663)* (= Kunstgeschichte, 10), Bd. 2, zugl. Diss. Phil. Univ. Bonn 1985, Münster 1987, Nr. 25, Abb. 73.

Abb. 54: Jozef Mertens, *Krijg en Kunst: Leopold Willem (1614-1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*, Ausstellungskatalog, Bilzen 2003, S. 243f., Kat.-Nr. II.3.16,2.

Abb. 55: Alain Roy, *Theodoor van Thulden – Een Zuidnederlandse barokschilder 1606-1669*, Austellungskatalog, Zwolle 1991, fig. 62, S. 92.

Abb. 56: George Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford 1995, S. Abb. 97.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 57: Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weißenhorn 1988, S. 144, Kat-Nr. 23, Abb. 76.

Abb. 58: © bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Hans-Peter Klut.

Abb. 59: Gertrud Schlüter-Göttsche, *Jürgen Ovens. Ein schleswig-holsteinischer Barockmaler*, Heide in Holstein 1978, Abb. 6.

Abb. 60: © Österreichische Nationalbibliothek. Jung, Johann David, *Merkwürdiges Diarium sowohl von der Wahl und Crönung ... Carls VII. wie solche ... in Frankfurt a. M. wollzogen worden. Mit Kupfern. 1. Vollständiges Diarium Von den Merkwürdigsten Begebenheiten, Die sich vor, in und nach der Höchstbeglückten Wahl und Crönung Des Allerduchlauchtigsten, Großmächtigsten und Unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, Herrn Carls des VII. Erwehlten Römischen Keysers, ... Im gantzen Heil. Röm. Reich, Und sonderlich in dieser Freyen Reichs- und Wahl-Stadt Franckfurt am Mayn zugetragen* (Vol.1), Frankfurt am Main 1742, S. 7. URL: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ164856804.

Abb. 61: Michael Thimann, *‚wass eigentlich die Historie seyn soll'. Zur Ikonographie der Deckengemälde in den Königlichen Paradekammern des Berliner Schlosses*, in: Franziska Windt (Hrsg.), *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, Bd. 2, Berlin 2001, S. 317-32, Abb. 3, S. 321.

Abb. 62: Franziska Windt, *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, Bd. 1, Berlin 2001, S. 125, Kat.-Nr. VI.12.

Abb. 63: Franziska Windt, *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, Bd. 1, Berlin 2001, S. 270, Kat.-Nr. X.2.

Abb. 64: Franziska Windt, *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, Bd. 1, Berlin 2001, S. 271, Kat.-Nr. X.4.

Abb. 65: Wolfgang Steguweit, *Medailleur des Königs. Raimund Faltz (1658-1703). Modelle, Medaillen, Münzen* (= Das Kabinett, 8), Berlin 2003, S. 30, Kat.-Nr. 9.4.

Abb. 66: Alfried Wieczorek / Hansjörg Probst, *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Regensburg 1999, S. 446, Kat.-Nr. 6.4.2.

Abb. 67: Hans-Ulrich Kessler, *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Ausstellungskatalog, München 2014, S. 95, Abb. Kat. VI.1.

Abb. 68: Michael Rohde / Detlef Fuchs / Claudia Sommer, *Schloß Rheinsberg*, Berlin / München 2009, Umschlagrückseite.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 69: © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der staatlichen Museen zu Berlin, Fotografin: Antje Vogt, URL: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=867248&viewType=detailView.

Abb. 70: Andrzej Koziel, *Michael Willmann und sein Kreis – Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, Salzburg 2001, S. 85, Abb. 29.

Abb. 71: Bayerische Staatsbibliothek München, D'Avity Pierre, Gottfried, Johann Ludwig, Merian, Matthäus d. Ä. (Hg.): *Neuwe Archontologia Cosmica, Das ist, Beschreibung aller Käyserthumben, Königreichen und Republicken der gantzen Welt, die keinen Höhern erkennen: Wie dieselbe in ihren Gräntzen und Anmarckungen begrieffen, was darinnen für Provincien unnd Landtschafften … Wasser ... Stätt unnd Vestungen …; Item von der Potentanten Rennten und Einkommen, Kriegs-Macht … Religions- unnd Kirchen-Wesen …Nachfolge der Römischen Käysern, Königen, Fürsten und Herren*, Franckfurt am Mayn, 1638 [VD17 23:231423H], Bl. 9, urn: nbn:de:bvb:12-bsb10802295-8.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

10. Literaturverzeichnis

10.1. Quellen

Jacques Abbadie, *Panégyrique De Monseigneur L'Electeur De Brandebourg, Frédéric Guillaume*, Berlin 1695.

Johann Philipp Abelinus, *Theatrum Europaeum, oder außführliche und warhafftige Beschreibung aller und jeder denckwürdiger Geschichten. Theatri Europaei Continuati* 14, Frankfurt am Main 1702.

Charles Ancillon, *Le dernier triomphe de Frédéric-Guillaume-le-Grand, Electeur de Brandebourg. Ou discours sur la statue équestre érigée sur le Pont-Neuf de Berlin*, Berlin 1703.

Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Florenz 1682, hrsg. von Alois Riegl, Wien 1912.

Johann Wilhelm Baur, *Iconographia*, Augsburg 1670.

Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus Selectus*, Colonia Marchica 1696/1701.

Giovanni Pietro Bellori, *Gli honori della pittura et della scoltura* 1677, in: *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo apostolico vaticano*, Farnborough 1968.

Tobias Beutel, *Chur=Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedern=Wald*, Dresden 1683.

Sigmund von Birken, *Ostländischer Lorbeerhäyn / Ein Ehrengedicht / Von Dem höchstlöbl. Erzhaus Oesterreich*, Nürnberg 1657.

Jean Bodin, *Les six livres de la république*, Paris 1577.

Nicolas Boileau, *Œuvres complètes* 2, hrsg. von Charles-Antoine Gidel, Paris 1872.

Andreas Brunner, *Annales virtutis et fortunae Boiorum*, München 1626–1637.

Vincenzo Cartari, *Immagini degli Dei*, Venedig 1556.

Benvenuto Cellini, *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, übers. und mit Nachwort von Jacques Laager, Zürich 2000.

François Charpentier, *Explication des Tableaux de la Galerie de Versailles*, Paris 1684.

Paul Decker, *Fürstlicher Baumeister Oder Architectura Civilis: Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste, mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten, Grotten, Orangerien, und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen, und nach heutiger Art auszuzieren; Zusamt den Grund-Rissen und Durchschnitten*, Augsburg 1711.

André Félibien, *Portrait du roy*, Paris 1663.

André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages les plus excellens peintres anciens et modernes,* Trévoux 1679.

Samuel Theodor Gericke, *Zwo Academische Reden / Deren Eine Den 28. October 1705. Bey Stellung des Modells / Die Andere Den 12. November selbigen Jahres / Bey Examinirung eines Kunst=Gemählides / In der Königlichen Preußischen Academie der Künste und Mechanischen Wissenschaften allhier in Berlin / gehalten*, Cölln an der Spree, ca. 1705.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Philipp Hainhofer, *Relation der Reise nach Eichstätt und München 1611*, in: Christian Häutle (Hrsg.), *Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 8, 1881, S. 1–316.

Thomas Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, London 1651.

Nicolas Le Gras, *La Rhétorique françoise, ou Les Préceptes de l'ancienne et vraye eloquence* […], Paris 1671.

Gregorio Leti, *Ritratti Historici, Politici, Chronologici e Genealogici, Della Casa Serenissima & Elettorale di Sassonia*, Amsterdam 1688.

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Mailand 1584, in: Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle Arti* 2, hrsg. von Ricardo Paolo Ciardi, Florenz 1973.

Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum* […], Leipzig 1719/1720.

Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, 1617, übers. von Hans Floerke, München / Leipzig 1906.

Karel van Mander, *Het schilder-boeck.* facsimile van de eerste uitgave, 1604, Utrecht 1969.

Maximilian I. / Marx Treitzsaurwein, *Der Weißkunig* [Faksimile-Druck des Cod. 3033, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 6, 1888].

Claude-François Ménestrier, *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblêmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics*, Paris 1689.

Adam Olearius, *Der Hertzogthümer Schleßwig-Holstein, Imgleichen Der herumliegenden Nordischen Länder Geschichte*, Frankfurt am Main 1703 (Band 5 *Beschreibung der Gottorfischen Raritäten- und Naturalien-Kammer*).

Adam Olearius, *Kurtzer Begriff einer holsteinischen Chronic*, Schleßwig 1674.

Pierre-Antoine Rascas de Bagarris, *La Nécessité de l'usage des médailles dans les monoyes*, Paris 1611.

Eucharius Gottlieb Rinck, *Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten,* Köln 1713.

Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603.

Cesare Ripa, *Della piu che novissima iconologia*, Padua 1630.

Cesare Ripa, *Des berühmten Italiänischen Ritters, Caesaris Ripae, allerley Künsten, und Wissenschafften, dienlicher Sinnbildern, und Gedancken … / dermahliger Autor, und Verleger, Joh. Georg Hertel*, Augspurg 1750–1760.

Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim 1611.

Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano. representada en cien empresas*, Monaco 1640, hrsg. von Vicente García de Diego, Madrid 1955–1958.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diego Saavedra Fajardo, *Ein Abriss Eines Christlich-Politischen Printzens / In CI. Sinnbildern und mercklichen Symbolischen Sprüchen / gestelt von A. Didaco Saavedra Faxardo*, Amsterdam 1655.

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von Thomas Kirchner et. al., 2008–2012, http://ta.sandrart.net/de.

Johannes Schmid, *Triumphierendes Wunder Gebäw / Der Churfürstlichen Residentz zu München*, München 1685.

Jacob Schmidt, *Collectionum memorabilium Berolinensium,* Köln 1733.

Ottavio Strada, *Newe Keyser Chronik*, Frankfurt am Main 1629.

Leonhard Christoph Sturm, *Das Neu-eröffnete Arsenal, Worinnen der galanten Jugend... das Merckwürdigste von der Artillerie... abgehandelt wird... von einem Liebhaber Curieuser Sachen*, Hamburg 1710.

Wilhelm Ernst Tentzel (Hrsg.), *Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde Von Allerhand Büchern und andern annehmlichen Geschichten. Allen Liebhabern Der Curiositäten Zur Ergötzlichkeit und Nachsinnen*, Leipzig 1696.

J. P. Valerianus, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis*, Basel 1575.

Conrad Vogt, *Höchst erworbenes Helden=Denckmahl / Des weyland ... Herrn Friderich Wilhelmen, Marggraffen zu Brandenburg* […], Königsberg 1688.

Leopold Zedlitz-Neukirch, *Neues preussisches Adels-Lexicon oder genealogische und diplomatische Nachrichten*, Leipzig 1836–1839.

Julius Wilhelm Zincgref, *Emblematum ethico-politicorum centuria Julii Guilielmi Zincgrefii* / coelo Matth. Meriani, Frankfurt am Main 1619.

Zacharias Zwantzig, *Theatrum Praecentiae*, Berlin 1706.

10.2. Sekundärliteratur

10.2.1. Aufsätze

Peter-André Alt, Allegorie und *episteme* in der Tropenlehre des 16. Jahrhunderts, in: Ulrike Tarnow (Hrsg.), *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, Paderborn 2014, S. 97–115.

Thomas Althaus, Es ist nichts unnatürlicher als der Frieden. Lebensform, Krieg und Friedenskunst im 17. Jahrhundert, in: Garber et al. 2001, S. 691–713.

Johannes Arndt, Monarch oder der „bloße Edelmann"? Der deutsche Kleinpotentat im 18. Jahrhundert, in: Ronald G. Asch et al. (Hrsg.), *Die frühneuzeitliche Monarchie und ihr Erbe. Festschrift für Heinz Duchhardt zum 60. Geburtstag*, Münster 2003, S. 59–90.

Karl Arndt, Chronos als Feind der Kunst. William Hogarth und die barocke Allegorie, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23, 1972, S. 329–342.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ronald G. Asch, Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660, in: *Historische Zeitschrift*, Beiheft 62, 2014, S. 199–216.

Aleida Assmann, Frieden als kulturelles Konstrukt. Über Hoffen, Erinnern und Vergessen, in: Garber et al. 2001, S. 655–665.

Franz Aumann, „Flandria liberata". Een merkwaardige kunstprent in 1653 door de stad Gent opgedragen aan landvoogd Leopold Willem van Oostenrijk, in: Jozef Mertens (Hrsg.), *Miscellanea Baliviae de Junais* II (Bijdragen tot de geschiedenis van de Duitse Orde in de balije Biesenbj), Bilzen 2000, S. 265–310.

Peter Bahl, Die Berlin-Potsdamer Hofgesellschaft unter dem Großen Kurfürsten und König Friedrich I. Mit einem prosopographischen Anhang für die Jahre 1688–1713, in: Göse 2002, S. 31–98.

Günter Bandmann, Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Günter Bandmann / Peter Bloch (Hrsg.), *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag*, Düsseldorf 1962, S. 337–354.

Gerd Bartoschek, Die Gemäldesammlung, in: Ausst.-Kat. *Rheinsberg*, 1985, S. 19–29.

Gerd Bartoschek, Die Malerei am Hof Friedrichs I., in: *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten (1649–1711), (1670–1757). Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes*, Ausst.-Kat. Schloß Charlottenburg 16.12.1995–18.02.1996, Berlin 1995, S. 28–34.

Rotraud Bauer / Herbert Haupt, Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72, N.F. XXXVI, 1976, S. 1–191.

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.

Christian Beaufort-Spontin, Der höfische Prunkharnisch im Zeitalter des Absolutismus, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77, N.F. XLI, 1981, S. 163–188.

Jochen Becker, ‚Deas supereminet omneis': Zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst, in: *Simiolus* 6, 1972–1973, S. 177–208.

Ulrich Becker, Zur Entwicklung des Herrscherbildes im Spiegel niederländischer Porträtbüsten des 17. Jahrhunderts, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 54, 1993, S. 163–203.

Belvedere digital 2010, http://digital.belvedere.at/emuseum/, 14.09.2015.

Jörg Jochen Berns, Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons, in: Italo Michele Battafarano (Hrsg.), *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, Bern [u.a.] 1991, S. 23–81.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Jörg Jochen Berns, Mythographie und Mythenkritik in der Frühen Neuzeit. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Raumes, in: Herbert Jaumann (Hrsg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin / New York 2011, S. 85–155.

Andreas Beyer, Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: Beate Wyss / Markus Buschhaus (Hrsg.), *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft. Symposium Quadriennale 06*, München 2008, S. 51–64.

Günter Birtsch, Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers. Friedrich der Große, Karl Friedrich von Baden und Joseph II. im Vergleich, in: Günter Birtsch (Hrsg.), *Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers* (Aufklärung; 2), Hamburg 1987, S. 9–47.

Maurice Blanchot, The End of the Hero, in: Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, Minneapolis / London 1993, S. 368–378.

Helmut Börsch-Supan, Friedrich des Großen Umgang mit Bildern, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42, 1988, S. 23–32.

Lina Bolzoni, Das Sammeln und die ars memoriae, in: Grote 1994, S. 129–168.

Enzo Borsellino, Cristina di Svezia collezionista, in: *Ricerche di storia dell'arte* 54, 1994, S. 4–16.

Gerhard Bott, Das Kontraktmodell für Carlo Carlones Deckenfresko im Gardensaal in Schloß Augustusburg in Brühl, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde* 1988, S. 189–195.

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.

Horst Bredekamp / Julia Ann Schmidt, Der Architekt als Krieger. Bernardo Puccini und Galileo Galilei, in: Marco Formisano / Hartmut Böhme (Hrsg.), *War in Words. Transformations of War from Antiquity to Clausewitz* (Transformationen der Antike; 19), Berlin / New York 2011, S. 157–185.

Koenraad Brosens, Mars and Minerva Have Never Been the Best of Friends, in: Jo Tollebeek / Eline van Assche (Hrsg.), *Ravaged. Art and Culture in Times of Conflict*, Ausst.-Kat. Brüssel / Leuven 2014, S. 29–35.

Guido Bruck, Habsburger als ‚Herculier', in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* L, 1953, S. 191–198.

Gerhard Brunn, Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679) in der Geschichtsschreibung, in: Gerhard Brunn / Cornelius Neutsch (Hrsg.), *Sein Feld war die Welt. Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679). Von Siegen über die Niederlande und Brasilien nach Brandenburg* (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas; 14), Münster 2008, S. 11–48.

Frank Büttner, Die Sonne Frankens. Ikonographie des Freskos im Treppenhaus der Würzburger Residenz, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* XXX, 1979, S. 159–186.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beket Bukovinská, Bekannte – Unbekannte Kunstkammer Rudolfs II., in: Helmar Schramm et al. (Hrsg.), *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert* (Theatrum Scientiarum; 1), Berlin 2003, S. 199–225.

Beket Bukovinská, Aachens Stuttgarter Allegorie: Addenda exigua, in: Lubomír Konečný / Štěpán Vácha (Hrsg.), *Hans von Aachen in Context*, Akten der internationalen Konferenz Prag, 22.09.–25.09.2010, Prag 2012, S. 144–149.

Melissa Meriam Bullard, Heroes and Their Workshops. Medici Patronage and the Problem of Shared Agency, in: Paula Findlen (Hrsg.), *The Italian Renaissance. The Essential Readings*, Blackwell Publishing 2002, S. 299–316.

Matteo Burioni, Der Fürst als Architekt. Eine Lektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I., in: Oevermann et al. 2007, S. 105–125.

Jill Caskey, Medieval Patronage & Its Potentialities, in: Colum Hourihane (Hrsg.), *Patronage. Power & Agency in Medieval Art*, University Park 2013, S. 3–30.

Görel Cavalli-Björkman, La collection de la reine Christine à Stockholm, in: *1648. Paix de Westphalie. L'art entre la guerre et la paix*, Akten des Kolloquiums in Münster / Osnabrück 19.11.1998 / Paris 20.11.–21.11.1999, Paris 1999, S. 295–317.

Donat de Chapeaurouge, Theomorphe Porträts der Neuzeit, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42.II, 1968, S. 262–302.

Fabrice Charton, Claude-François Ménestrier, l'Académie des inscriptions et l'histoire métallique du règne de Louis XIV, in: Gérard Sabatier (Hrsg.), *Claude-François Ménestrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble 2009, S. 205–218.

Valentina Ciancio, Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742–1746), in: Hans Schumacher / Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung* (Aufklärung und Moderne; 16), Hannover 2009, S. 151–159.

Wolfgang Cilleßen, Vorboten des Krieges. Politische Graphik und Bildsatire im späten 17. Jahrhundert, in: Wolfgang Cilleßen (Hrsg.): *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum 18.12.1997–03.03.1998, Berlin 1997, S. 11–35.

Sara Comoglio, Eugenio di Savoia, condottiere collezionista. Nuovi documenti dagli Archivi Viennesi, in: *Studi piemontesi* 39, 2010, S. 109–116.

Thomas DaCosta Kaufmann, Remarks on the collections of Rudolf II. The Kunstkammer as a form of representation, in: *The Art journal* 38, 1979, S. 22–28.

Thomas DaCosta Kaufmann, Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörung, Mythos und Wirklichkeit: Überlegungen zur Lage der Kunst Mitteleuropas im Dreißigjährigen Krieg, in: Ausst.-Kat. *1648 – Krieg und Frieden in Europa* 2, 1998, S. 162–172.

Margaret Daly Davis, Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur, in: Georg Satzinger (Hrsg.), *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, Münster 2004, S. 367–398.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bernhard Decker, Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600, in: Kurt Löcher (Hrsg.), *Retrospektive Tendenzen in der Kunst, Musik und Theologie um 1600*, Akten des interdisziplinären Symposions 30.03.–31.03.1990 in Nürnberg (Pirckheimer-Jahrbuch; 6), Nürnberg 1991, S. 9–49.

Gerd Dethlefs, Die Anfänge der Ereignismedaille. Zur Ikonographie von Krieg und Frieden im Medaillenschaffen, in: *Medaillenkunst in Deutschland von der Renaissance bis zur Gegenwart. Themen, Projekte, Forschungsergebnisse*, Vorträge zum Kolloquium im Schloßmuseum Gotha 1996 (Die Kunstmedaille in Deutschland; 6), Dresden 1997, S. 19–38.

Cornelia Diekamp, La galleria del principe Eugenio di Savoia nel Belvedere Superiore a Vienna. Storia e ricostruzione, in: *Memorie e attualità dell'assedio di Torino del 1706 tra spirito europeo e identità nazionale*, Atti del convegno, Turin 2007, S. 741–752.

Dorothea Diemer, Giovanni Ambrogio Maggiore und die Anfänge der Kunstdrechselei um 1570, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1, 1985, S. 295-342.

Peter Diemer, Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern, in: Glaser 1980, S. 129–174.

Kristina Domanski, Das Ambraser Heldenbuch – Ein Florilegium?, in: *Kunstchronik* 67, 2014, S. 249–255.

Jan Drees, Die „Gottorfische Kunst-Kammer". Anmerkungen zu ihrer Geschichte nach historischen Textzeugnissen, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 2, 1997, S. 11–28.

Jan Drees, Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 245–258.

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.

Jörg Engelbrecht, Staat, Recht und Konfession. Krieg und Frieden im Rechtsdenken des Reiches, in: Lademacher / Groenveld 1998, S. 113–128.

Johannes Erichsen, *Princeps Armis Decoratus*. Zur Ikonographie Kurfürst Maximilians I., in: Hubert Glaser (Hrsg.), *Um Glauben und Reich* 1, Ausst.-Kat. München 1980 (Wittelsbach und Bayern; 2,1), S. 196–224.

Helen Farquhar, Portraiture of our Tudor Monarchs on their Coins and Medals, in: *British Numismatic Journal* 4, 1908, S. 79–143.

Eliška Fučiková, The Fate of Rudolf II's Collection in Light of the History of the Thirty Years' War, in: Klaus Bußmann / Heinz Schilling (Hrsg.), *1648. War and Peace in Europe,* Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück / Kunsthalle Dominikanerkirche, München 1998, S. 173–180.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

David Ganz, Tra paura e fascino: La funzione communicativa delle immagini visive nel *Discorso* di Gabriele Paleotti, in: *Imaging humanity / Immagini dell'umanita*, Konferenzakten Rom, Pontificia Università Gregoriana 1999, Lafayette Ind. 2000, S. 57–68.

Klára Garas, Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1967, S. 39–80.

Klára Garas, Carlo Carlone in Deutschland, in: Ausst.-Kat. *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit*, 1989, S. 81–94.

Naïma Ghermani, D'une pratique au symbole politique: les armures dans les cours princières allemandes, in: Kirsten Dickhaut et al. (Hrsg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2009, S. 235–252.

Caroline Gigl, Carl Theodor in Bayern, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 1, 1999, S. 389–393.

Hubert Glaser / Elke Anna Werner, The Victorious Virgin: The Religious Patronage of Maximilian I of Bavaria, in: Klaus Bussmann / Heinz Schilling (Hrsg.), *1648. War and Peace in Europe* 2, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück / Kunsthalle Dominikanerkirche, München 1998, S. 141–151.

Sepp-Gustav Gröschel, Lorenz Beger. Thesaurus Brandenburgicus selectus III. Archäologie am Hofe Friedrichs III./I., in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 24, 1982, S. 227–245.

Sepp-Gustav Gröschel, Herrscherpanegyrik in Lorenz Begers „Thesaurus Brandenburgicus selectus", in: *Antike und Barock* (Winckelmann-Gesellschaft. Vorträge und Aufsätze; 1), Stendal 1989, S. 37–61.

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.

Yvonne Hackenbroch, John William, Elector Palatine, as Mars, in: Florens Deuchler et al. (Hrsg.), *Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien*, Bern 1983, S. 167–181.

Bernt von Hagen, Carlo Innocenzo Carlones Plafondfresko „Buon Governo" im Festsaal der Residenz zu Ansbach. Zeugnis einer ikonologischen Formel, in: Ausst.-Kat. *Carlo Carlone* 1990, S. 107–116.

Peter-Michael Hahn, Magnifizenz und dynastische Legitimation durch Übernahme kultureller Muster. Die Beziehungen der Hohenzollern zum Haus Oranien und den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Peter-Michael Hahn / Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Formen der Visualisierung von Herrschaft. Studien zu Adel, Fürst und Schloßbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur Brandenburg-Preußens und des Alten Reiches), Potsdam 1998, S. 9–45.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Peter-Michael Hahn, Hofkultur und hohe Politik. Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg, die erste Königin in Preußen aus dem Hause Hannover, in: Gerd Bartoschek, *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen*, Ausst.-Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Schloß Charlottenburg, Berlin, 06.11.1999–30.01.2000, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, München [u.a.] 1999, S. 31–42.

Peter-Michael Hahn, Dynastische Selbstdarstellung und Militärmacht. Kriegerische Symbolik als höfische Zeichensprache in Brandenburg-Preußen im 17. Jahrhundert, in: Asch et al. 2001, S. 115–138.

Peter-Michael Hahn, Ahnenbewusstsein und preussische Rangerhöhung. Die Oraniersäle des Berliner und Oranienburger Schlosses im dynastischen Kalkül Kurfürst-König Friedrichs III./I., in: Martin Engel et al. (Hrsg.), *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; LV/LVI), Wien [u.a.] 2006/2007, S. 45–67.

Wilfried Hansmann, Carlo Carlones Treppenhausfresko in Schloß Augustusburg zu Brühl und der Karlsruher Farbentwurf, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* XX, 1983, S. 53–68.

Wilfried Hansmann, Carlo Carlone in Brühl, in: Ausst.-Kat. *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit* 1989, S. 95–116.

Fritz Hartung, Der aufgeklärte Absolutismus, in: *Historische Zeitschrift* 180, 1955, S. 15–42.

Francis Haskell, The Political Implications of Art Patronage in the Seventeenth-Century Europe, in: *Annali di ciritca d'arte* 1, 2005, S. 375–391.

Herbert Haupt, Kultur- und kunstgeschichtliche Nachrichten vom Wiener Hofe Erzherzog Leopold Wilhelms in den Jahren 1646–1654, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 33, 1980, S. 346–355.

Herbert Haupt, Kaiser Rudolf II. in Prag: Persönlichkeit und imperialer Anspruch, in: Ausst.-Kat. *Prag um 1600*, 1988, S. 45–55.

Wilfried Hausmann, Carlo Carlones Treppenhausfresko im Schloß Augustusburg zu Brühl und der Karlsruher Farbentwurf, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 20, 1983, S. 53–68.

Wiltrud Heber, Pigages Leben und Werk, in: Michaela Kalusok (Hrsg.), *Nicolas de Pigage. 1723–1796, Architekt des Kurfürsten Carl Theodor: zum 200. Todestag*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf in Schloss Benrath, 01.09.–03.11.1996 / Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte im Reiss-Museum Mannheim, 25.11.1996–23.02.1997, Düsseldorf 1996, S. 16–80.

Ulrich Heinen, Mars und Venus. Die Dialektik von Krieg und Frieden in Rubens' Kriegsdiplomatie, in: Birgit Emich / Gabriela Signori (Hrsg.), *Kriegs/Bilder in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft; 42), Berlin 2009, S. 237–275.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

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.

Günther Heinz, Die Allegorie der Malerei von Jacob van Schuppen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV, 1972, S. 268–275.

Anna Lena Hemmer, Überlegungen zur Methodik der politischen Ikonographie: Was ist denn nun das für ein gewaltiges Ding: der Staat?, in: *kunsttexte*.de 4, 2015, www.kunsttexte.de, 20.01.2016.

Stefanie Heraeus, „Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen". Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen, in: Christiane Lukatis / Hans Ottomeyer (Hrsg.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe,* Ausst.-Kat. hrsg. von den Staatlichen Museen Kassel, Kassel / Eurasberg 1997, S. 79–98.

Andreas Herz, Der edle Palmenbaum und die kritische Mühle. Die Fruchtbringende Gesellschaft als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit, in: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 2, 2009, S. 152–191.

Guido Hinterkeuser, Visions of power: Andreas Schlüter's monuments to the Great Elector and Friedrich III and I, in: *Sculpture Journal* 22, 2013, S. 21–35.

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.

Heinz Hofmann, Von Africa über Bethlehem nach America: Das Epos in der neulateinischen Literatur, in: Jörg Rüpke (Hrsg.), *Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik* (Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge; 4), Stuttgart 2001, S. 130–182.

Karl Ludwig Hofmann, Die kurfürstliche Gemäldegalerie in Mannheim – Von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 1 1999, S. 239–243.

André Holenstein, Huldigung und Herrschaftszeremoniell im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung, in: Klaus Gerteis (Hrsg.), *Zum Wandel von Zeremoniell und Gesellschaftsritualen in der Zeit der Aufklärung* (Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte; 6), Hamburg 1992, S. 37–45.

Susann Holz, Das Kunstwerk als Beute. Raub, Re-Inszenierung und Restitution in der römischen Antike, in: Uwe Fleckner et al. (Hrsg.), *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart* (Mnemosyne. Schriften des internationalen Warburg-Kollegs), Berlin 2011, S. 35–54.

Werner Hofmann, Gleichnis versus Ereignis. Krieg und Frieden in den Künsten, in: Garber et al. 2001, S. 981–998.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Eva Horn / Manfred Weinberg, Vorwort, in: Eva Horn / Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen / Wiesbaden 1998, S. 7–25.

Hans W. Hubert, Vom Ausnahmekünstler zum Denkmal, in: Helm et al. (Hrsg.), *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015, S. 132–178.

Elfriede Iby, Schönbrunn als Residenzschloss Maria Theresias. Zur Raumdisposition der kaiserlichen Appartements und der Repräsentationsräume, in: Henriette Graf / Nadja Geißler (Hrsg.), *Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime. Beiträge einer internationalen Konferenz vom 2. Juni 2012* (Friedrich300 – Colloquien; 6), http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich_friderizianisch/iby_schoenbrunn, 08.02.2016.

Ferdinand Ingen, Sprachpatriotismus im Europa des Dreißigjährigen Krieges, in: Garber et al. 2001, S. 943–956.

Dieter Janssen, Bellum iustum und Völkerrecht im Werk des Hugo Grotius, in: Lademacher / Groenveld 1998, S. 129–154.

Helmut Jungwirth, Prinz Eugen auf der Medaille, in: Gutkas 1985, S. 391–400.

Ernst H. Kantorowicz, Die Souveränität des Künstlers, in: Eckhart Grünewald / Ulrich Raulff (Hrsg.), *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, Stuttgart 1998, S. 329–348.

Herbert Karner, Andrea Pozzo, Johann Michael Rottmayr und die Kutsche des Fürsten von Liechtenstein, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, S. 568–589.

Thomas Kater, Über Gewalt und Frieden: Bilder des Politischen, in: Benjamin Ziemann (Hrsg.), *Perspektiven der Historischen Friedensforschung* (Frieden und Krieg. Beiträge zur Historischen Friedensforschung; 1), Essen 2002, S. 57–76.

Hans-Martin Kaulbach, Weiblicher Friede – Männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit, in: Sigrid Schade (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz* (Literatur, Kultur, Geschlecht, Große Reihe; 3), Köln [u.a.] 1994, S. 27–49.

Hans-Martin Kaulbach, Pax im Kontext. Zur Ikonographie von Friedenskonzepten vor und nach 1648, in: *De zeventiende eeuw* XIII, 1997, S. 323–334.

Andreas Keller, Diktierende Purpur-Potentaten und parlierende Privat-Personen: Die unbekannte literarische Öffentlichkeit in Brandenburg im Umfeld der Königskörnung, in: Göse 2002, S. 179–215.

Beate Kellner, Formen des Kulturtransfers am Hof Kaiser Maximilians I. Muster genealogischer Herrschaftslegitimation, in: Matthias Müller et al. (Hrsg.), *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.* (Schriften zur Residenzkultur; 9), Berlin 2013, S. 52–103.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Michael Kempe, Beyond the Law. The Image of Piracy in the Legal Writings of Hugo Grotius, in: Hans W. Blom (Hrsg.), *Property, Piracy and Punishment. Hugo Grotius on War and Booty in De iure praedae. Concepts and Contexts*, Leiden 2009, S. 379–395.

Hans-Ulrich Kessler, Johann Jacobi und der Bronzeguss, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 208–215.

Hans-Ulrich Kessler, Das Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 222–235.

Elisabeth Klecker, Tapisserien Kaiser Maximilians. Zu Ekphrasen in der neulateinischen Habsburg-Panegyrik, in: Christine Ratkowitsch (Hrsg.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte; 735), Wien 2006, S. 181–202.

Andrea M. Kluxen, Theatralisierung und Inszenierung als barockes Prinzip, in: Dieter J. Weiss (Hrsg.), *Barock in Franken* (Bayreuther Historische Kolloquien; 17), Dettelbach 2004, S. 1–32.

Tobias Knobelsdorf, „Da […] Hubertusburg vermuthlich ein schlimmes Looß zu gewarten hätte, wenn es wieder in feindliche Hände geriethe". Die Plünderung von Schloss Hubertusburg im Frühjahr 1761, in: Dirk Syndram / Claudia Brink (Hrsg.), *Die königliche Jagdresidenz Hubertusburg und der Frieden von 1763*, Ausst.-Kat. Schloss Hubertusburg 2013, Dresden 2013, S. 182–194.

Leonore Koschnick, Europae tertia Germaniae prima. Die Akademie der Künste in Berlin, in: Franziska Windt, *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte. Essays*, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg 2, Berlin 06.05.–05.08.2001, Berlin 2001, S. 248–253.

Eva-Bettina Krems, Modellrezeption und Kulturtransfer: Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740), in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, S. 7–21.

Klaus Krüger, Bildallegorien in der italienischen Renaissance. Zur Hermeneutik visueller Topoi in der Kunst der Frühen Neuzeit, in: Thomas Frank (Hrsg.), *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts* (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung; 1), Göttingen 2007, S. 193–208.

Wilhelm Kühlmann, Reichspatriotismus und humanistische Dichtung, in: Asch et al. 2001, S. 375–393.

Georg Kugler, Rudolf II. als Sammler, in: Ausst.-Kat. *Prag um 1600* 1988, S. 9–21.

Johannes Kunisch, Kurfürst Max Emanuel als Feldherr, in: Glaser 1976, S. 321–329.

Johannes Kunisch, Hofkultur und höfische Gesellschaft in Brandenburg-Preußen im Zeitalter des Absolutismus, in: August Buck et al. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* 3, Vorträge und Referate gehalten anläßlich des

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 04.09.–08.09.1979 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 10), Hamburg 1981, S. 735–744.

Johannes Langner, „Die Erziehung der Maria von Medici". Zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens, in: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst* XXX, 1979, S. 107–130.

Karl Lankheit, Florentiner Bronze-Arbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* VII, 1956, S. 185–210.

Lars Olof Larsson, Adriaen de Vries' Portraitbüsten, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 32, 1963, S. 80–93.

Lars Olof Larsson, Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II., in: Ausst.-Kat. *Prag um 1600*, 1988, S. 127–138.

Hartmut Laufhütte, „Amalfische promeßen" und „Apollo Hofgericht". Sigmund von Birkens unvollendetes Versepos *Amalfis*, in: Hartmut Laufhütte, *Sigmund von Birken. Leben, Werk und Nachleben. Gesammelte Studien*, Passau 2007, S. 171–206.

Anne-Marie Lecoq, Vasari et le bouclier d'Achille, in: Luisa Capodieci / Philip Ford (Hrsg.), *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, Rom / Paris 2011, S. 345–359.

Manfred Leithe-Jasper, Adriaen de Vries, in: Johann Kräftner (Hrsg.), *Einzug der Künste in Böhmen. Malerei und Skulptur am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag*, Ausst.-Kat. Liechtenstein Museum Wien 20.11.2009–12.01.2010, Wien / München 2009, S. 31–37.

Eckhard Leuschner, Schlüter, Lubieniecki, Schenk. Die Ornamenta Armamentarii zwischen Architekturpublizistik und Geschichtsentwurf, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 168–177.

Dorothy Limouze, Engraving at the Court of Prague, in: Fučíková 1997, S. 172–178.

Christoph Lind, Träumerei und Machtanspruch. Die Allegorie der Erdteile in Berlin um 1700, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, S. 325–334.

Léon E. Lock, Du marbre au textile. L'iconographie de Minerve entre le profane et le sacré, in: *Art sacré* 27, 2009, S. 40–53.

Hellmut Lorenz, Einige unbekannte Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 223–234.

Hellmut Lorenz, Ein *exemplum* fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, 1989, S. 7–24.

Hellmut Lorenz, Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalais Liechtenstein, in: *Acta Historiae Artium* XXXIV, 1989, S. 137–144.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sven Lüken, „Iohann Iacobi goss mich in Berlin". König Friedrich I. in Preußen, Andreas Schlüter, Johann Jacobi und der Berliner Geschützguß, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 186–196.

Jürgen Luh, „Elevation, Macht und Ansehen". Die politischen Ziele Friedrichs III./I., in: Göse 2002, S. 13–29.

Peter Märker, Pictura schläft. Der Dreißigjährige Krieg als Bedeutung und als Gegenstand, in: Holger Th. Gräf / Helga Meise (Hrsg.), *Valentin Wagner (um 1610–1655). Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg*, Aufsätze und Werkkatalog zur Ausstellung Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 13.02.–20.04.2003, S. 39–50.

Barbara Marx, Kunst und Repräsentation an den kursächsischen Höfen, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München / Berlin 2005, S. 9–39.

Franz Matsche, Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, in: Carsten-Peter Warnke (Hrsg.), *Ikonographie der Bibliotheken* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens; 17), Wiesbaden 1992, S. 199–233.

Franz Matsche, Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studie in Honour of Klára Garas* 1, Budapest 1999, S. 315–352.

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.

William C. McDonald, Maximilian I of Habsburg and the Veneration of Hercules: On the Revival of Myth and the German Renaissance, in: *The Journal of the Medieval and Renaissance Studies* 6, 1976, S. 139–154.

Esther Meier, Kunst und Konfession in der *Teutschen Academie*, in: Schreurs 2012, S. 55–60.

Ruth Mell, Tagungsbericht: Konzepte des Authentischen – Prozesse der Authentisierung, 19.03.–20.03.2015 Mannheim, in: *H-Soz-Kult* 29.06.2015, http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6050, 12.07.2015.

Bettine Menke, Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster, in: Eva Horn / Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen / Wiesbaden 1998, S. 59–70.

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.

Margaret M. Miles, The Roman Triumph: Parading the Plunder, in: Jo Tollebeek / Eline van Assche (Hrsg.), *Ravaged. Art and Culture in Times of Conflict*, Ausst.-Kat. Brüssel / Leuven 2014, S. 181–188.

Karl Möseneder, „Feuerwerk", in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 8, München 1987, Sp. 530–607.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer, Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (Pluralisierung & Autorität; 27), Berlin / Boston 2011, S. 1–32.

Jürgen Müller / Bertram Kaschek, Adriaen de Vries. Bildnisbüste Rudolfs II. von 1603, in: *Studia Rudolphina* 1, 2001, S. 3–16.

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.

Rainer A. Müller, Die deutschen Fürstenspiegel des 17. Jahrhunderts. Regierungslehre und politische Pädagogik, in: *Historische Zeitschrift* 240, 1985, S. 571–597.

Regina Müller, Der Aufstieg – Der Wettstreit der Künste. Andreas Schlüter als Baumeister am Berliner Zeughaus 1698/99, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 128–134.

Herfried Münkler, Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung, in: Göhler 1995, S. 213–230.

Stefan Nadler, Zur Baugeschichte des Ansbacher Festsaals und seiner künstlerischen Ausstattung, in: Ausst.-Kat. *Carlo Carlone*, 1990, S. 35–45.

Michael Niekel, Die Tugend im Fokus: Überlegungen zu Hans von Aachens Stuttgarter Allegorie, in: Lubomír Konečný / Štěpán Vácha (Hrsg.), *Hans von Aachen in Context*, Akten der internationalen Konferenz Prag, 22.09.–25.09.2010, Prag 2012, S. 141–143.

Kay S. Nielsen, Die Rüstkammer der Gottorfer Herzöge, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 101.

Gerhard Oestreich, Strukturprobleme des europäischen Absolutismus, in: *Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 55, 1969, S. 329–347.

Karl Oettinger, Hans Dauchers Relief mit dem Zweikampf Dürers, in: *Festschrift für Gerhard Pfeiffer* (Jahrbuch für Fränkische Landesforschung; 34/35), Neustadt Aisch 1975, S. 299–307.

Erwin Panofsky, Father Time, in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939, Nachdruck New York 1962/1967, S. 69–93.

Christophe Pincemaille, La guerre de Hollande, in: *Histoire, Économie et Société* 4, 1985, S. 313–333.

Matthias Pfaffenbichler, Harnische *all'antica*, in: Sabine Haag (Hrsg.), *All'Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloß Ambras / Innsbruck, 23.06.–25.09.2011, Wien 2011, S. 124–125 und Kat.-Nr. 2.1–2.38.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Andor Pigler, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien, in: *Acta historiae artium. Academiae scientiarum hungaricae* 1, 1953, S. 215–235.

Ute Planert, Wann beginnt der „moderne" deutsche Nationalismus?, in: Jörg Echternkamp / Sven Oliver Müller (Hrsg.), *Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen 1760–1960* (Beiträge zur Militärgeschichte; 56), München 2002, S. 25–61.

Ronnie Po-Chia Hsia, Two Types of Politics. A Comparative Study of Jesuits at Courts in 17th Century Bavaria and France, in: Matthias Meinhardt (Hrsg.), *Religion – Macht – Politik. Hofgeistlichkeit im Europa der Frühen Neuzeit (1500–1800)* (Wolfenbütteler Forschungen; 137), Wiesbaden 2014, S. 249–266.

Friedrich Polleroß, Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 239–256.

Friedrich Polleroß, Utilità, Virtù e Bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVII, 1993, S. 36–52.

Friedrich Polleroß, Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien, in: Jordi Jané (Hrsg.), *Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions in Tarragona*, 13.12.–18.12.1999, Tarragona 2000, S. 121–175.

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.

Friedrich Polleroß, 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, Rom, 12.02.–02.05.2004, Madrid 2003, S. 151–160.

Friedrich Polleroß, 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.

Friedrich Polleroß, „Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser". Zur historischen Legitimation des habsburgischen ‚Kaiserstils', in: Andreas Kreul (Hrsg.), *Barock als Aufgabe* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 40), Wiesbaden 2005, S. 9–38.

Friedrich Polleroß, Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I. im Porträt, in: Eva Michel (Hrsg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, Ausst.-Kat. Albertina, Wien, 14.09.2012–06.01.2013, München [u.a.] 2012, S. 101–115.

Friedrich Polleroß, Kaiser und Fürsten – Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, in: Jochen Luckhardt

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

(Hrsg.), *„... einer der größten Monarchen Europas"?! Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich*, Petersberg 2014, S. 24–67.

Kristina Popova, Rekonstruktion der Dresdner Kunstkammer auf der Grundlage des Inventars von 1640, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München / Berlin 2005, S. 170–197.

Christina Posselt-Kuhli, Der ‚Kunstheld' – Eine semantische Spurensuche in Panegyriken des 17. Jahrhunderts, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 35, 2014, S. 41–67.

Christina Posselt-Kuhli, Kunst und Krieg – Semantiken der Inszenierung des „Kunsthelden" am Beispiel des *Armamentarium heroicum*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.2, 2015, S. 45–57.

Christina Posselt-Kuhli, Die Hülle des Helden – Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1, 2016, S. 79–90.

Christina Posselt-Kuhli, Minerva als weibliches Rollenmodell – Antikenrezeption als *imitatio heroica*, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Heroinnen und Heldinnen in Geschichte, Kunst und Literatur* (Super alta perennis. Studien zur Wirkung der Klassischen Antike), in Vorbereitung.

Hansjörg Probst, Carl Theodors Bedeutung, in: Alfried Wieczorek et al. (Hrsg.), *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung* 1 (Handbuch), Ausst.-Kat. Reiss-Museum Mannheim, Regensburg 1999, S. 1–10.

Goran Proot, Leopold Willem en het Jezuïetentoneel in de „Provincia Flandro-Belgica", in: Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 82–87.

Christian Quaeitzsch, Augenlust und Herrschaft. Bildliche Repräsentationsstrategien am Hofe Johann Wilhelm von der Pfalz, in: Reinhold Baumstark (Hrsg.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder* 1 Sammler und Mäzen, Ausst.-Kat. München, Alte Pinakothek, 05.02.–17.05.2009, München 2009, S. 157–187.

Theodore K. Rabb, Artists and Warfare: A Study of Changing Values in Seventeenth-Century Europe, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series 75, 1985, S. 79–106.

Theodore K. Rabb, Politics and the Arts in the Age of Christina, in: Marie-Louise Rodén (Hrsg.), *Politics and Culture in the Age of Christina*, Stockholm 1997, S. 9–22.

Jörg Rathjen, Friedrich III. Gottorf im Räderwerk der nordeuropäischen Mächtepolitik, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 29–34.

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.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Renate Reschke, Götter in Friedens- und Kriegszeiten. Apollo und Mars im Umfeld des Siebenjährigen Krieges. Zum höfisch-klassizistischen Bildprogramm der Künste in Preussen und Sachsen, in: Susanne Hahn (Hrsg.), *Wissenschaft und Kunst im Zeichen von Krieg und Frieden*, Protokollband der 3. Hubertusburger Friedensgespräche Schloss Hubertusburg 17.09.–19.09.2010, Wermsdorf 2011, S. 108–134.

Marius Rimmele, „Metapher" als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder, in: *kunsttexte* 1, 2011, S. 1–22.

Franz Römer / Elisabeth Klecker, Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache. Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek als Grundlage eines Forschungsprojektes, in: *Biblos* 43, 1994, S. 183–198.

Franz Römer, Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, in: Franz Römer (Hrsg.), *1000 Jahre Österreich – Wege zu einer österreichischen Identität*, Wien 1997, S. 91–99.

Marc Rohrmüller, Schloss Friedenstein: Architektur – Distribution – Ausstattung, in: Ausst.-Kat. *Ernst der Fromme*, 2001, S. 11–20.

Luigi A. Ronzoni, Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner, in: *Barockberichte* 31, 2001, S. 101–116.

Susanne Rott, Zur Ikonographie und Ikonologie barocker Thesenblätter des Augsburger Kupferstechers Melchior Küsel (1626–ca. 1683), in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 83, 1990, S. 43–112.

Gérard Sabatier, Imagerie héroïque et sacralité monarchique, in: Alain Boureau / Claudio Sergio Ingerflom (Hrsg.), *La royauté sacrée dans le monde chrétien* (L'histoire et ses représentations; 3), Paris 1992, S. 115–127.

Christiane Salge, Studien zur Wiener Festkultur im Spätbarock. Feuerwerk und Illumination, in: Martin Engel et al. (Hrsg.), *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; LV/LVI), Wien [u.a.] 2006/2007, S. 401–418.

Stefan Samerski, Hausheilige statt Staatspatrone. Der mißlungene Absolutismus in Österreichs Heiligenhimmel, in: Petr Mat'a (Hrsg.), *Die Habsburgmonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas* (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa; 24), Stuttgart 2006, S. 251–278.

Fritz Saxl, Veritas filia temporis, in: Raymond Klibansky / H. J. Paton (Hrsg.), *Philosophy & History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Reprint New York 1963, S. 197–222.

Thomas Schauerte, Größe als Argument. Genealogie als Movens der neuen Gattung Riesenholzschnitt im 16. Jahrhundert, in: Christoph Kampmann et al. (Hrsg.), *Neue Modelle im Alten Europa. Traditionsbruch und Innovation als Herausforderung in der Frühen Neuzeit*, Köln 2012, S. 67–85.

Astrid Scherp, Protestantische Künstler aus Süddeutschland im Dienst von katholischen Auftraggebern im Zeitalter der Gegenreformation, in: Wolfgang

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Meighörner (Hrsg.), *Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht*, Ausst.-Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen 18.10.2002–09.02.2003, Friedrichshafen 2002, S. 67–71.

Wolfgang Schild, Gerechtigkeitsbilder, in: Wolfgang Schild / Wolfgang Pleister (Hrsg.), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988, S. 86–171.

Heinz Schilling, Kriegsbeute im Rahmen symbolischer Repräsentation in der frühneuzeitlichen Staatenwelt – Schweden als Beispiel, in: Wolfgang E. J. Weber / Regina Dauser (Hrsg.), *Faszinierende Frühneuzeit. Reich, Frieden, Kultur und Kommunikation 1500–1800*, Festschrift für Johannes Burckhardt zum 65. Geburtstag, Berlin 2008, S. 61–73.

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.

Heinz Schilling, Symbolische Kommunikation und Realpolitik der Macht. Kommentar zur Sektion „Symbolische Kommunikation und diplomatische Praxis in der Frühen Neuzeit", in: Barbara Stollberg-Rilinger et al. (Hrsg.), *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation*, Wien [u.a.] 2013, S. 187–198.

Anton Schindling, Reichsinstitutionen und Friedenswahrung nach 1648, in: Asch et al. 2001, S. 259–291.

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. 185–222.

Alois Schmid, Der Hof als Mäzen. Aspekte der Kunst- und Wissenschaftspflege der Münchner Kurfürsten, in: Venanz Schubert (Hrsg.), *Rationalität und Sentiment. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels* (Wissenschaft und Philosophie. Interdisziplinäre Studien; 5), St. Ottilien 1987, S. 185–268.

Alois Schmid, Der „Mundus Christiano-Bavaro-Politicus". Zur Theorie des Hofes der bayerischen Wittelsbacher im Zeitalter des höfischen Absolutismus, in: Klaus Malettke / Chantal Grell (Hrsg.), *Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.–18. Jh.)* (Forschungen zur Geschichte der Neuzeit. Marburger Beiträge; 1), Münster [u.a.] 2001, S. 125–137.

Pablo Schneider, Repräsentation oder Illustration. Die Ikonographie der Hundisburger Deckengemälde im Kontext der höfischen Wissenskultur, in: Heinecke et al. 2013, S. 90–105.

Renate Schreiber, „Gnedigster Herr und vilgeliebter Herr Brueder ...". Private Briefe von Erzherzog Leopold Wilhelm an und über Kaiser Ferdinand III., in: *Frühneuzeit-Info* 18, 2007, S. 39–44.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Delphine Schreuder, Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVIIe siècle, in: *Koregos. Révue et Encyclopédie multimédia des arts* 125, 23.03.2015, http://www.koregos.org/fr/delphine-schreuder_le-paysage-theatre-de-la-guerre/6780/, 03.04.2015.

Anna Schreurs, Apoll und der Zodiacus: Die Fruchtbringende Gesellschaft zieht auf den Parnass. Anmerkungen zum Frontispiz von Sandrarts Iconologia Deorum, in: Kathrin Schade et al. (Hrsg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, Akten der Tagung zu Ehren von Henning Wrede an der Humboldt-Universität Berlin, Februar 2005, Münster 2007, S. 151–158.

Anna Schreurs, Der „teutsche Apelles" malt die Götter Minerva und Saturn. Joachim von Sandrarts ikonographische Spielereien, in: Sybille Ebert-Schifferer / Cecilia Mazzetti di Pietralata (Hrsg.), *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland.* Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana / Rom, 03.04.–04.04.2006 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; 25), München 2009, S. 51–67.

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.

Anna Schreurs-Morét, Vom Gerangel im Künstlerhimmel. Die „Apotheose Joachim von Sandrarts" (Federzeichnung von 1682), in: Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling (Hrsg.), *Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte*, Würzburg 2016, S. 119–144.

Ulrich Schütte, Das Fürstenschloß als „Pracht-Gebäude", in: Lutz Unbehaun (Hrsg.), *Die Künste und das Schloß in der Frühen Neuzeit* (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur; 1), hrsg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, München 1998, S. 15–29.

Ulrich Schütte, Berlin und Potsdam. Die Schlossbauten der Hohenzollern zwischen Innovation und inszenierter Tradition, in: Kampmann et. al. 2008, S. 107–125.

Karl Schütz, Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, in: Ausst.-Kat. *1648 – Krieg und Frieden in Europa* 2, 1998, S. 181–190.

Sebastian Schütze, Zur Rekonstruktion historischer Wahrnehmung in den Kulturwissenschaften, in: Sebastian Schütze (Hrsg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005, S. 7–14.

Allmuth Schuttwolf, Malerei, in: Ausst.-Kat. *Ernst der Fromme*, 2001, S. 30–38.

Nicole Schwindt, "alle seitten spyel erlernt". Maximilian I. zwischen inszeniertem und faktischem Musikertum, in: Annette Cremer / Matthias Müller / Klaus

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Pietschmann (Hrsg.), *Fürst und Fürstin als Künstler in der Frühen Neuzeit*, München 2017 (in Vorbereitung).

Ulrike Seeger, Nuove ricerche sugli acquisti fatti da Carlo Emanuele III re di Sardegna nelle collezioni d'arte appartenute al principe Eugenio di Savoia, in: *Studi Piemontesi* 31, 2002, S. 321–339.

Ulrike Seeger, Herkules, Alexander und Aeneas. Präsentationsstrategien der Türkensieger Prinz Eugen, Ludwig Wilhelm von Baden-Baden und Max Emanuel von Bayern, in: Kampmann et al. 2008, S. 182–195.

Lorenz Seelig, Aspekte des Herrscherlobs – Max Emanuel in Bildnis und Allegorie, in: Glaser 1976, S. 1–29.

Michaela Šeferisová Loudová, „Merkwürdige Thaten […] besonders aber die Erbauung der Bibliothec". Die Deckengemälde der Biblothekssäle des Schlosses in Kroměří/Kremsier und ihr Bezug zu den Fresken der Wiener Hofbibliothek, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, S. 590–608.

Barbara Segelken, Anspruch und Wirklichkeit einer Monarchie. Die Selbstdarstellung Friedrichs I. im Spiegel der „Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer", in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, S. 335–340.

Paul Seidel, Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur niederländischen Kunst, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XI, 1890, S. 119–149.

Paul Seidel, Der Große Kurfürst in der Plastik seiner Zeit, in: *Hohenzollern-Jahrbuch* 2, 1898, S. 93–106.

Dirk Setton, Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik" des Königsportraits, in: Vera Beyer et al. (Hrsg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, S. 217–244.

Jutta von Simson, Wie man die Helden anzog. Ein Beitrag zum „Kostümstreit" im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, 1989, S. 47–63.

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

Stephan Skalweit, Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts, in: Wolfgang Hubatsch (Hrsg.), *Absolutismus* (Wege der Forschung; 314), Darmstadt 1973, S. 248–267.

Hans-Georg Soeffner, Symbolische Präsenz: unmittelbare Vermittlung – zur Wirkung von Symbolen, in: Jürgen Raab et al. (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, Wiesbaden 2008, S. 53–64.

Andrea Sommer-Mathis, Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673), in: *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segvnda mitad del siglo XVII*, Madrid 2004, S. 231–256.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Heinz Spielmann, Bildersammlungen auf Schloß Gottorf, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 3, 1997, S. 26–37.

Heinhard Steiger, Ius bändigt Mars. Das klassische Völkerrecht und seine Wissenschaft als frühneuzeitliche Kulturerscheinung, in: Asch et al. 2001, S. 59–85.

Peter Stephan, Pommersfelden und der „Schönbornsche Reichsstil" . Das Schloss des Kurfürsten Lothar Franz im Wettstreit mit anderen Fürstenhöfen, in: Erich Schneider / Dieter J. Weiß (Hrsg.), *1711–2011. 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden* (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte; Reihe 8 / Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte; 17), Würzburg 2014, S. 267–299.

Harm Stevens, Diener des Staates fürstlich porträtiert. Die politische Bedeutung von Druckgrafik: Bildnisse von Statthaltern aus dem Hause Oranien 1580–1650, in: Thomas Weiss (Hrsg.), *Oranienbaum – Huis van Oranje. Wiedererweckung eines anhaltischen Fürstenschlosses. Oranische Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, Ausst.-Kat. Schloss Oranienbaum 14.06.–24.08.2003, Landesausstellung Sachsen-Anhalt, Dessau 2003, S. 121–125.

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.

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

Barbara Stollberg-Rilinger, 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.

Gudrun Swoboda, Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlung Kaiser Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar, in: Sabine Haag / Gudrun Swoboda (Hrsg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010, S. 11–32.

Susanne Tauss, „… Daß die Räuberei das alleradeligste Exercitium ist…" – Kunstschätze als Beute im Dreißigjährigen Krieg, in: Ausst.-Kat. *1648 – Krieg und Frieden in Europa* 2, 1998, S. 281–288.

Werner Telesko, Die Deckenmalerei im „Prunksaal" der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum *Albrechtscodex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI., in: *ars* 43.2, 2010, S. 137–153.

Werner Telesko, Die Verherrlichung Kaiser Ferdinands II. (1578–1637) in einem Flugblatt des Jahres 1636. Zur Bedeutung von Wort-Bild-Relationen in der Graphik des konfessionellen Zeitalters, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 119, 2011, S. 331–348.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Andreas Thielemann, Auf den Flügeln des Ruhms. *Imitatio naturae* und *idea* bei Phidias, Zeuxis, Dürer und Raffael, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 38, 2014, S. 84–116.

Michael Thimann, „wass eigentlich die Historie sein soll". Zur Ikonographie der Deckengemälde in den Königlichen Paradekammern des Berliner Schlosses, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, S. 317–324.

Anuschka Tischer, Mars oder Jupiter? Konkurrierende Legitimierungsstrategien im Kriegsfall, in: Kampmann et al. 2008, S. 196–211.

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.

Johannes Tripps, Berlin als Rom des Nordens: das Stadtschloß im städtebaulichen Kontext, in: *Bruckmanns Pantheon* 55, 1997, S. 112–125.

Werner Troßbach, Landgraf Moritz und das Problem von Mobilisierung und Partizipation in der „Zweiten Reformation", in: Menk 2000, S. 139–158.

Joris van Eijnatten, War, Piracy and Religion: Godfried Udemans' Spiritual Helm (1638), in: Hans W. Blom (Hrsg.), *Property, Piracy and Punishment. Hugo Grotius on War and Booty in De iure praedae – Concepts and Contexts*, Leiden 2009, S. 192–214.

Ferdinand van Ingen, Das Kaiserbild bei den protestantischen Dichtern des 17. Jahrhunderts, in: Herbert Zeman (Hrsg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*, Graz 1986, S. 1035–1054.

Carel van Tuyll van Serooskerken, Königin Christina als Sammlerin und Mäzenatin, in: Ulrich Hermanns (Hrsg.), *Christina. Königin von Schweden*, Ausst.-Kat. Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum, 23.11.1997–01.03.1998, Bramsche 1998, S. 211–225.

Christoph Martin Vogtherr, Friedrich II. von Preußen als Sammler französischer Gemälde. Probleme und Perspektiven der Forschung, in: Pierre Rosenberg (Hrsg.), *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*, Ausst.-Kat. München / Bonn 2005–2006 / Paris 2005, S. 89–96.

Rüdiger Voigt, Souveränität und Krieg. Alle Staaten sind gleich, aber manche sind gleicher, in: Samuel Salzborn / Rüdiger Voigt (Hrsg.), S*ouveränität. Theoretische und ideengeschichtliche Reflexionen* (Staatsdiskurse; 10), Stuttgart 2010, S. 127–146.

Brigitte Volk-Knüttel, Maximilian I. von Bayern als Sammler und Auftraggeber. Seine Korrespondenz mit Philipp Hainhofer 1611–1615, in: Glaser 1980, S. 83–128.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Thomas H. von der Dunk, Vom Fürstenkultbild zum Untertanendenkmal. Öffentliche Monumente in Brandenburg-Preußen im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte* 7, 1997, S. 177–210.

Rainer Wahl, Kunstraub als Ausdruck von Staatsideologie, in: Volker Michael Strocka (Hrsg.), *Kunstraub – Ein Siegerrecht? Historische Fälle und juristische Einwände*, Berlin 1999, S. 27–39.

Uta Wallenstein, Zur Ikonographie der Rückseitengestaltung am Beispiel thüringischer Medaillen des Barock und Klassizismus. Antikenrezeption bei Wermuth, Koch und Helfricht, in: *Medaillenkunst in Deutschland von der Renaissance bis zur Gegenwart. Themen, Projekte, Forschungsergebnisse*, Vorträge zum Kolloquium im Schloßmuseum Gotha 1996 (Die Kunstmedaille in Deutschland; 6), Dresden 1997, S. 72–83.

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.

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.

Conrad Wiedemann, Himmelsbilder des Barock. Vortrag vor den Mitgliedern der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 16. Dezember 1994, in: *Jahrbuch der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*, 1994, 1995, S. 247–270.

Claudia Wiener, *Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum*. Celtis' Beziehungen zu Maximilian I., in: Claudia Wiener et al. (Hrsg.), *Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus*, Schweinfurt 2002, S. 75–92.

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" 25.09.–26.09.2009, 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" 30.09.–01.10.2011, http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-dynastie/windt_ahnen, 07.01.2016.

Matthias Winner, Der Pinsel als „Allégorie réelle" in Menzels Bild. „Kronprinz Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 45, 2003, S. 91–130.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Siegfried Wollgast, Krieg und Frieden im utopischen Denken des 17. Jahrhunderts in Deutschland, in: Garber et al. 2001, S. 201–245.

Franz-Josef Worstbrock, Translatio artium. Über die Herkunft einer kulturhistorischen Theorie, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47, 1965, S. 1–22.

Johannes Zahlten, Hercules Wirtembergicus. Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 18, 1981, S. 7–46.

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.

Philipp Zitzlsperger, Distanz und Präsenz. Das Porträt in der Frühneuzeit zwischen Repräsentation und Realpräsenz, in: Mark Hengerer (Hrsg.), *Abwesenheit beobachten. Zu Kommunikation auf Distanz in der Frühen Neuzeit* (Vita curialis. Form und Wandel höfischer Herrschaft; 4), Zürich / Berlin 2013, S. 41–78.

Philipp Zitzlsperger, Schlüters Portraitbüste des „Prinzen von Homburg", in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 358–369.

Pierre Zoberman, L'éloge du roi: construction d'image ou propagande monarchique? L'exemple du XVIIe siècle, in: Isabelle Cogitore / Francis Goyet (Hrsg.), *L'éloge du prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble 2003, S. 303–316.

10.2.2. Monographien

Dieter Albrecht, *Maximilian I. von Bayern 1573–1651*, München 1998.

Claudia Andratschke, *Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit*, Braunschweig 2010.

Sibylle Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform* (Jesuitica; 3), Regensburg 2000.

Johannes Arndt, *Herrschaftskontrolle durch Öffentlichkeit. Die publizistische Darstellung politischer Konflikte im Heiligen Römischen Reich 1648–1750* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte; 224), Göttingen 2013.

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.

Ronald G. Asch et al. (Hrsg.), *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt* (Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision; 2), München 2001.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Hans Aurenhammer (Hrsg.), *Salomon Kleiner. Wiennerisches Welttheater*, Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1731–1740, T. 1-10, Graz 1969.

Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt [5]2001.

Joachim Bahlke, *Landesherrschaft, Territorien und Staat in der Frühen Neuzeit* (Enzyklopädie Deutscher Geschichte; 91), München 2012.

Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*, Paris 1974.

Paola Barrocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, Bari 1960–1962.

Hermann Bauer (Hrsg.), *Corpus der barocken Deckenmalereien in Deutschland* 3,2, München 1989.

Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie* (Frühe Neuzeit; 12), Tübingen 1993.

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

Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999.

Christoph Becker, *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution; Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung* (Deutsche Hochschulschriften; 1103), Egelsbach [u.a.] 1996.

Regina Becker, *Enzyklopädische Gedächtniswelten. Bibliotheksmodelle in der Architekturtheorie des Barock*, Diss. Phil. Univ. Hamburg 2003, http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2012/5761/pdf/Dissertation.pdf, 31.10.2016.

Jörg Jochen Berns et al. (Hrsg.), *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*, Marburg 1997.

Thomas Besing, *Studien zu Jean Pierre Antoine Tassaert (1727–1788). Bildhauer Friedrichs des Großen*, Diss. Univ. München, München 1996.

Gabriele Beßler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin [2]2012.

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

Wolfgang Biesterfeld, *Der Fürstenspiegel als Roman. Narrative Texte zur Ethik und Pragmatik von Herrschaft im 18. Jahrhundert*, Baltmannsweiler 2014.

Alescha-Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung* (Ars faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte; 11), Frankfurt am Main 2002.

Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern 2008.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

T. C. W. Blanning, *Das Alte Europa 1660–1789. Kultur der Macht und Macht der Kultur*, Oxford 2002.

Wilhelm Boeck, *Oranienburg. Geschichte eines preussischen Königsschlosses* (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte; 30), Berlin 1938.

Helmut Börsch-Supan, *Die Kunst in Brandenburg-Preußen: Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier, dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser*, Berlin 1980.

Hedwig Bramenkamp, *Krieg und Frieden in Harsdörffers „Frauenzimmer Gesprächspielen" und bei den Nürnberger Friedensfeiern 1649 und 1650* (Sprach- und Literaturwissenschaften; 31), München 2009.

Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun* (Studien aus dem Warburg-Haus; 6), Berlin 2003.

Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie* (Carl Friedrich von Siemens Stiftung; 90), München 2008.

Norbert Brieskorn / Markus Riedenauer (Hrsg.), *Suche nach Frieden: Politische Ethik in der Frühen Neuzeit* 1 (Theologie und Frieden; 19), Stuttgart 2000.

G. Brockmann, *Die Medaillen der Kurfürsten und Könige von Brandenburg-Preußen* 1 (Die Medaillen Joachim I. – Friedrich Wilhelm I. 1499–1740), Köln 1994.

Jonathan Brown, *Kings & Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven / London 1995.

Günter Brucher (Hrsg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg / Wien 1994.

Walther Buchowiecki, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach* (Beiträge zur Geschichte des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek; Museion, N.F. 12. Reihe; 1), Wien 1957.

Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst; 6), Berlin 2008.

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

Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

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

Reinhardt Butz (Hrsg.), *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen* (Norm und Struktur; 22), Köln [u.a.] 2004.

Carl von Clausewitz, *Vom Kriege, Hinterlassenes Werk*, Berlin 1832, Frankfurt am Main 1991.

Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002.

Hans-Jörg Czech, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt (Rotterdam 1678)* (Niederlande-Studien; 27), Münster [u.a.] 2002.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Thomas DaCosta Kaufmann, *Variations on the imperial theme in the age of Maximilian II and Rudolph II*, New York / London 1978.

Isolde Dautel, *Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin*, Petersberg 2001.

Stefania Di Gioia, *Cristina di Svezia. Le collezioi reali*, Mailand 2003.

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

Pia Claudia Doering, *Jean Racine zwischen Kunst und Politik. Lesarten der Alexandertragödie* (Studia Romanica; 160), Heidelberg 2010.

Heinz Duchhardt, *Politische Testamente und andere Quellen zum Fürstenethos der Frühen Neuzeit* (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit; 18), Darmstadt 1987.

Heinz Duchhardt (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie, politische Zäsur, kulturelles Umfeld, Rezeptionsgeschichte*, München 1998.

Jeroen Duindam, *Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge 2003.

Hubert Ch. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien; 14), München 1980.

Allan Ellenius (Hrsg.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford / New York 1998.

Norbert Elias, *Was ist Soziologie?*, Weinheim 1970.

Heinz Engels, *Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts* (Beiträge zur deutschen Philologie; 54), Gießen 1983.

Thomas Eser, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance* (Kunstwissenschaftliche Studien; 65), München / Berlin 1996.

Eberhard Fähler, *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974.

Hermann Fillitz, *Die österreichische Kaiserkrone und die Insignien des Kaisertums Österreich*, Wien ²1959.

Thomas Fischbacher, *Friedrich zu Fuß. Biografie einer Bronzestatue des brandenburgischen Kurfürsten und preußischen Königs Friedrich III./I. von Andreas Schlüter und Johann Jacobi*, Weimar 2014.

Eliška Fučíková, *Praha rudolfínská*, Prag 2014.

Stephan Füssel, *Riccardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilians I.* (Saecula spiritalia; 16), Baden-Baden 1876.

Georg Galland, *Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau, der Brasilianer. Studie zur brandenburgischen und holländischen Kunstgeschichte*, Frankfurt am Main 1893.

Claire Gantet, *La paix de Westphalie (1648). Une histoire sociale, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris 2001.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

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.

Albert Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin* 1 Die kurfürstliche Zeit bis zum Jahre 1698, Berlin 2010.

Wieland Giebel (Hrsg.), *Franceso Algarotti. Briefwechsel mit Friedrich II.*, Original 1799, Berlin 2008.

Hans-Joachim Giersberg, *Der Grosse Kurfürst: 1620–1688. Sammler, Bauherr, Mäzen*, Potsdam-Sanssouci 1988.

Hans-Joachim Giersberg, *Das Potsdamer Stadtschloss*, Potsdam 1998.

Hubert Glaser (Hrsg.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, München 1976.

Hubert Glaser (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München / Zürich 1980.

Gerhard Göhler (Hrsg.), *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*, Baden-Baden 1995.

Frank Göse (Hrsg.), *Im Schatten der Krone. Die Mark Brandenburg um 1700* (Brandenburgische Historische Studien; 11), Potsdam 2002.

Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000.

Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1990.

Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.* (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte; 8), München / Regensburg 2002.

Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980.

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.

Cornelius Gurlitt, *August der Starke. Ein Fürstenleben aus der Zeit des deutschen Barock*, Dresden 1924.

Wiltrud Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen* 1 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft; 10), Darmstadt 1986.

Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012.

Kilian Heck / Bernhard Jahn (Hrsg.), *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 80), Tübingen 2008.

Berthold Heinecke et al. (Hrsg.), *Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum* (Schriften zur Residenzkultur; 7), Berlin 2013.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Mark Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs; 107), Wien [u.a.] 2012.

Nicholas Henshall, *The Myth of Absolutism. Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*, London 1992.

Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 2006.

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.

Peter Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst* (Kunstwissenschaftliche Studien; 40), München [u.a.] 1968.

Johann Georg von Hohenzollern (Hrsg.), *Friedrich der Große. Sammler und Mäzen*, München 1992.

Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock* (Studien zur christlichen Kunst; 1), Regensburg 1997.

Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552–1615*, München / Berlin 2000.

Nicola Kaminski, *Ex bello ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey"* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 205), Heidelberg 2004.

Christoph Kampmann et al. (Hrsg.), *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln [u.a.] 2008.

Thomas Kaufmann, *Der Anfang der Reformation. Studien zur Kontextualität der Theologie, Publizistik und Inszenierung Luthers und der reformatorischen Bewegung* (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation; 67), Tübingen 2012.

Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001.

Julia Klein, *Die Supraporte. Studien zu Entstehung, Formen und Aufgaben in der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weimar 2014.

Bernd Klesmann, *Bellum solemne. Formen und Funktionen europäischer Kriegserklärungen des 17. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte; 216), Mainz 2007.

Raymond Klibansky et al., *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964.

Thomas C. Klinnert, *Capaneus – Hippomedon. Interpretationen zur Heldendarstellung in der Thebais des P. Papinius Statius*, Diss. Univ. Heidelberg 1970.

Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Wien / München 1977.

Ralf Konersmann, *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007.

Erich W. H. Konter, *Aspekte der Organisation der Gesellschaft und des architektonischen Raumes im Absolutismus. Dargestellt am Beispiel Brandenburg-Preußen des Königlichen Schlosses in Berlin und seiner Nutzung*, Diss. Univ. Hamburg 1984.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Andreas Kraus, *Das katholische Herrscherbild im Reich dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinands II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern*, Aschendorff 1991.

Gottlieb Krause, *Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein. Briefe, Devisen und anderweitige Schriftstücke. Urkundlicher Beitrag zur Geschichte der deutschen Sprachgesellschaften im 17. Jahrhundert*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855, Hildesheim 1973.

Eva-Bettina Krems, *Die Wittelsbacher und Europa. Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof* (Studien zur Kunst; 25), Wien [u.a.] 2012.

Martin Krieger, *Die Ansbacher Hofmaler des 17. und 18. Jahrhunderts* (Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken; 83), Ansbach 1966.

Johann Kronbichler, *Paul Troger 1698–1762*, Berlin / München 2012.

Peter O. Krückmann, *Paradies des Rokoko I: Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, München / New York 1998.

Jürgen Freiherr von Kruedener, *Die Rolle des Hofs im Absolutismus* (Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte; 19), Stuttgart 1973.

Rolf Kultzen / Matthias Reuss, *Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München 1991.

Johannes Kunisch (Hrsg.), *Aufklärung und Kriegserfahrung. Klassische Zeitzeugen zum Siebenjährigen Krieg*, Frankfurt am Main 1996.

Barbara Kutscher, *Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister" (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. Mit einem Werkverzeichnis* (Europäische Hochschulschriften; 28), Frankfurt am Main 1995.

Horst Lademacher / Simon Groenveld (Hrsg.), *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, Münster [u.a.] 1998.

Lars Olof Larsson, *Adriaen de Vries – Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626*, Wien 1967.

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.

Hansoon Lee, *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII; 247), Frankfurt am Main 1996.

Edgar Lehmann, *Ein Freskenzyklus Altomontes in Linz und die „Programme" der Barockkunst* (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst; 3), Berlin 1964.

Alphons Lhotzky, *Die Geschichte der Sammlungen* II/1 (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes), Wien 1941–1945.

Bernd Wolfgang Lindemann, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Hellmut Lorenz (Hrsg.), *Berliner Baukunst der Barockzeit. Die Zeichnungen und Notizen aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler (1657–1707)*, Berlin 1998.

Arthur Lotz, *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie*, Zürich ²1978.

Hans-Jochen Ludwig, *Die Türkenkrieg-Skizzen des Hans von Aachen für Rudolf II.* (Frankfurter Dissertation zur Kunstgeschichte; 3), Frankfurt am Main 1978.

Heinz Lüdecke / Susanne Heiland (Hrsg.), *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1955.

Sabine Maasen et al. (Hrsg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Göttingen 2006.

Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981 (deutsch: Heinz Jatho, *Das Porträt des Königs*, Berlin 2006).

Barbara Marx / Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München / Berlin 2006.

Harald Marx, *Die Gemälde des Louis de Silvestre*, Dresden 1975.

Harald Marx (Hrsg.), *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister*, Köln 2005.

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.

Bernd M. Mayer, *Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk* (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 53), München 1994.

Esther Meier, *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*, Regensburg 2012.

Walter S. Melion, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625* (Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series; 1), Philadelphia 2009.

Gert Melville / Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln [u.a.] 2004.

Matthias Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, Nürnberg 1983.

Gerhard Menk (Hrsg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Kalvinist zwischen Politik und Wissenschaft* (Beiträge zur hessischen Geschichte; 15), Marburg 2000.

Thomas Menzel, *Der Fürst als Feldherr. Militärisches Handeln und Selbstdarstellung zwischen 1470 und 1550. Dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Berlin 2003.

Kurt Merckle, *Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin. Aktenmäßige Geschichte und Beschreibung des Monuments*, Berlin 1894.

Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Anette Michels, *Philosophie und Herrscherlob als Bild. Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581–1663)* (Kunstgeschichte; 10), Münster 1987.

Margaret M. Miles, *Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property*, Cambridge 2008.

Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*, Köln 1993.

Stefan Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742–1777)* (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B; 120), Stuttgart 1991.

Hans Müller, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1, 1696 bis 1896*, Berlin 1896.

Heinrich Müller, *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*, Berlin 1994.

Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 2), München 1982.

Ulrich Muhlack, *Staatensystem und Geschichtsschreibung. Ausgewählte Aufsätze zu Humanismus und Historismus, Absolutismus und Aufklärung* (Historische Forschungen; 83), hrsg. von Notker Hammerstein / Gerrit Walther, Berlin 2006.

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.

Bernd Nicolai, *Andreas Schlüter. Das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten im Ehrenhof von Schloss Charlottenburg*, Berlin 2002.

Jutta Nowosadtko et al. (Hrsg.), *Mars und die Musen* (Herrschaft und soziale Systeme in der frühen Neuzeit; 5), Berlin / Münster 2008.

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.

Sverker Oredsson, *Geschichtsschreibung und Kult. Gustav Adolf Schweden und der Dreißigjährige Krieg*, Berlin 1994.

Goerd Peschken / Liselotte Wiesinger, in: Goerd Peschken und Sepp-Gustav Gröschel (Hrsg.), *Das königliche Schloß zu Berlin* 3 Die barocken Innenräume, München/Berlin 2001.

Hanna Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim / New York 1980.

Ruprecht Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte; 1), Münster 1990.

Ulrich Pfisterer / Max Seidel (Hrsg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthisto-

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

rischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut / Kunsthistorisches Institut, Folge 4; 3), München / Berlin 2003.

Sabine Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts* (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 3), München 1985.

Friedrich Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt*, Wien 1988.

Édouard Pommier, *Théories du portrait de la renaissance aux lumières*, Paris 1998.

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.

Peter Prange, *Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts* (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen; 17), Augsburg 1997.

Rudolf Preimesberger et al. (Hrsg.), *Porträt* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2), Berlin 2003.

Lucjan Puchalski, *Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreichbegriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert* (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts; 8), Wien [u.a.] 2000.

Wolfram Pyta, *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, München 2015.

Konrad Repgen, *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Studien und Quellen*, Paderborn [u.a.] 1998.

Hole Rößler, *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*, Wien 2012.

Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts* (Studien zur Kunst; 12), Köln [u.a.] 2008.

Ulrich Sachse, *Cäsar in Sanssouci. Die Politik Friedrichs des Großen und die Antike*, München 2008.

Nina Simone Schepkowski, *Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin*, Berlin 2009.

Theodor Schieder, *Handbuch der Europäischen Geschichte* 3, Stuttgart 1971.

Gertrud Schlüter-Göttsche, *Jürgen Ovens. Ein schleswig-holsteinischer Barockmaler*, Heide in Holstein 1978.

Angelika Schmitt-Vorster, *Pro deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765–1790). Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung*, Diss. Univ. München 2006.

Peter Scholz / Johannes Süßmann (Hrsg.), *Adelsbilder von der Antike bis zur Gegenwart* (Historische Zeitschrift; Beiheft 58), München 2013.

Arndt Schreiber, *Adeliger Habitus und konfessionelle Identität. Die protestantischen Herren und Ritter in den österreichischen Erblanden nach 1620* (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung; Ergänzungsband 58), Wien [u.a.] 2013.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Jutta Schumann, *Die andere Sonne: Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.

Gertrude von Schwarzenfeld, *Rudolf II. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges*, München ²1979.

Gunnar Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat* (Hermes; 91), Stuttgart 2004.

Barbara Segelken, *Bilder des Staates. Kammer, Kasten und Tafel als Visualisierungen staatlicher Zusammenhänge*, Berlin 2010.

Paul Seidel, *Friedrich der Große und die Bildende Kunst*, Leipzig / Berlin 1922.

Kevin Sharpe, *Selling the Tudor Monarchy. Authority and Image in Sixteenth-Century England*, New Haven [u.a.] 2009.

Jutta von Simson, *Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses*, Frankfurt am Main [u.a.] 1976.

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.

Hans Georg Soeffner, *Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals,* Frankfurt am Main 2010.

Wolfgang Steguweit, *Medailleur des Königs. Raimund Faltz (1658–1703). Modelle, Medaillen, Münzen* (Das Kabinett; 8), Berlin 2003.

Holger Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane" (1582)* (Studien zur Kunstgeschichte; 164), Hildesheim 2006.

Peter Stephan, *Das Obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses*, Wien [u.a.] 2010.

Alfred Stix, *Balthasar Permoser. Die Apotheose des Prinzen Eugen* (Der Kunstbrief; 31), Berlin 1946.

Christoph Stoll, *Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft, Aufrichtige Gesellschaft von der Tannen, Deutschgesinnte Genossenschaft, Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz, Elbschwanenorden*, München 1973.

Barbara Stollberg-Rilinger, *Der Staat als Maschine. Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaats* (Historische Forschungen; 30), Berlin 1986.

Johannes Süßmann, *Vergemeinschaftung durch Bauen. Würzburgs Aufbruch unter den Fürstbischöfen aus dem Hause Schönborn* (Historische Forschungen; 86), Berlin 2007.

Rudolf Suntrup (Hrsg.), *Self-Fashioning. Personen(selbst)darstellung* (Medieval to Early Modern Culture; 3), Frankfurt am Main 2003.

Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien 2008.

Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Empereur*, New Haven / London 1993.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Werner Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien [u.a.] 2012.

Annika Tillmann, *Adel verpflichtet: die Rhetorik bildkünstlerischer Innenausstattungen. Venezianische Adelspaläste um 1700 im Kontext von Statuskonkurrenz* (Schriften zur Kunstgeschichte; 46), Hamburg 2014.

Max Tillmann, *Case Study. Max Emanuel of Bavaria (1662–1726). Self-Fashioning in Terms of Picture Collecting*, London 1999.

Max Tillmann, *Ein Frankreichbündnis der Kunst – Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Auftraggeber und Sammler*, Berlin / München 2009.

Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951.

Wilhelm Treue, *Kunstraub. Über Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf 1957.

Hugh Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London 1970.

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.

Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg. von Matteo Burioni / Sabine Feser, Berlin 2004.

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.

Karl Vocelka, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)* (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs; 9), Wien 1981.

Brigitte Volk-Knüttel, *Wandteppiche für den Münchener Hof nach Entwürfen von Peter Candid,* München / Berlin 1976.

Hans Plaeschinski (Hrsg.): *Voltaire – Friedrich der Große. Briefwechsel*, München 1995.

Gustav Berthold Volz (Hrsg.), *Die Werke Friedrichs des Großen*, Berlin 1913/1914.

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

Géza von Habsburg, *Fürstliche Kunstkammern in Europa*, Stuttgart 1997.

Bernd Wagner, *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik* (Texte zur Kulturpolitik; 24), Essen 2009.

Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

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

Lieselotte Wiesinger, *Das Berliner Schloss. Von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß*, Darmstadt 1989.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Liselotte Wiesinger, *Deckengemälde im Berliner Schloss*, Frankfurt am Main / Berlin 1992.

Thomas W. Winkelbauer, *Fürst und Fürstendiener. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters* (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung; Ergänzungsband 34), Wien 1999.

Aloys Winterling, *Der Hof der Kurfürsten von Köln, 1688–1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung absolutistischer Hofhaltung*, Bonn 1986.

Margot Wittkower / Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London 1963.

Henning Wrede / Max Kunze, *300 Jahre „Thesaurus Brandenburgicus". Archäologie, Antikensammlung und antikiserende Residenzsausstattungen im Barock* (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike; 2), Akten des Internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee 30.09.1999–02.01.2000, München 2006.

Martin Wrede, *Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspatriotischen Publizistik zwischen Westfälischem Frieden und Siebenjährigem Krieg* (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte; 196 / Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reiches; 15), Mainz 2004.

Philipp von Zesen, *Sämtliche Werke* 17 Heidnische Gottheiten 1 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts; 154), hrsg. von Ferdinand van Ingen, Berlin 1998.

10.2.3. Ausstellungskataloge

Herbert Beck / Bernhard Decker, *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Liebighaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 01.11.1981–17.01.1982, Frankfurt am Main 1981.

Beate Böckem et al. (Hrsg.), *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, Kunstsammlungen der Veste Coburg 22.08.–07.11.2010, Berlin 2010.

Juliane Ricarda Brandsch (Hrsg.), *Ernst der Fromme (1601–1675), Bauherr und Sammler*, Gotha Schlossmuseum / Schloss Friedenstein, Gotha 2001.

Klaus Bußmann / Heinz Schilling (Hrsg.), *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück / Kunsthalle Dominikanerkirche, München 1998.

Eliška Fučíková (Hrsg.), *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, Prag, 30.05.–07.09.1997, London 1997.

Eliška Fučíková et al. (Hrsg.), *Rudolf II. und Prag, kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, Ausst.-Kat. Prager Burg, Wallenstein Palais 30.05.–07.09.1997, Prag 1997.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Thomas Fusenig (Hrsg.), *Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa* 2010, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 11.03.–13.06.2010 / Císařská Konírna in Zusammenarbeit mit der Obrazárna Pražského Hradu 01.07. –03.10.2010 / Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien 19.10.2010–09.01.2011, Berlin 2010.

Hans-Joachim Giersberg (Hrsg.), *Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag*, Neues Palais Sanssouci, 19.07.–12.10.1986, Potsdam-Sanssouci 1986.

Hubert Glaser (Hrsg.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700* 2, Altes und Neues Schloß Schleißheim, 02.07–03.10.1976, München 1976.

Burckardt Göres, *Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, Krefeld / SPMK, Gärten Berlin-Brandenburg / Stichting Paleis Het Loo, Nationaal Museum, München 1999.

Sabine Grabner (Hrsg.), *Georg Raphael Donner 1693–1741*, Unteres Belvedere, Österreichische Galerie Wien, 02.06.–30.09.1993, Österreichische Galerie Wien, Wien 1993.

Karl Gutkas (Hrsg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich, Marchfeldschlösser Schloßhof und Niederweiden, 22.04.–26.10.1986, Köln [u.a.] 1986.

Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hrsg.), *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Belvedere Wien 11.02.–06.06.2010, Wien 2010.

Hans-Ulrich Kessler (Hrsg.), *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, 04.04.–13.07.2014, München / Berlin 2014.

Björn Kommer (Hrsg.), *Adriaen de Vries, 1556–1626: Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, Augsburg Maximiliansmuseum, 11.03.–12.06.2000, Heidelberg 2000.

Johann Kronbichler (Hrsg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694–1757*, Diözesanmuseum St. Pölten 2007.

Peter O. Krückmann, *Carlo Carlone 1686–1775. Der Ansbacher Auftrag*, Residenz Ansbach, 27.09.–11.11.1990, Landshut / Ergolding 1990.

Gerhard Langemeyer / Reinhart Schleier, *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 21.03.–02.05.1976, hrsg. vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster 1976.

Gregor Martin Lechner, *Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, Graphisches Kabinetts des Stiftes Göttweig 30.06.–29.10.1985, Göttweig 1985.

Gregor Martin Lechner / Werner Telesko, *Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie – Symbol – Personifikation*, Graphisches Kabinett Stift Göttweig, 20.05.–31.10.1993, Furth 1993.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gregor Martin Lechner / Bernhard Rameder (Hrsg.), *Österreichs Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege. Zum 250. Todesjahr Paul Trogers (1698–1762)*, Benediktinerstift Göttweig 21.03.–31.10.2012, Göttweig 2012.

Ekkehard Mai / Anke Repp-Eckert (Hrsg.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, 30.10.1987–10.01.1988 / Kunsthaus Zürich, 04.03.–24.04.1988 / Musée des Beaux-Arts Lyon, 18.05.–17.07.1988, Mailand 1988.

Jozef Mertens / Franz Aumann (Hrsg.), *Krijg en kunst. Leopold Willem (1614–1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*, Ausst.-Kat. Landcommanderij Alden Biesen 03.10.–14.12.2003, Bilzen 2003.

Hans Ottomayer / Susan Tipton (Hrsg.), *Katharina die Grosse*, Museum Fridericianum Kassel, 13.12.1997–08.03.1998, Eurasburg 1997.

Peter Prange, *Meisterwerke der Architekturvedute. Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag*, Salzburger Barockmuseum 19.07.–27.08.2000 / Architekturmuseum Schwaben, Augsburg 07.09.–22.10.2000 / Österreichische Nationalbibliothek, Wien 19.01.–28.02.2001, Salzburg 2000.

Jörg Rasmussen (Hrsg.), *Barockplastik in Norddeutschland*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 16.09.–06.11.1977, Mainz 1977.

Herbert Sander, *Rheinsberg, eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts*, Schloß Rheinsberg 21.06.–29.06.1985, hrsg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1985.

Ernst Schlee (Hrsg.), *Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung. Kulturgeschichtliche Denkmäler und Zeugnisse des 17. Jahrhunderts aus der Sphäre der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf*, Neues Schloß Kiel 31.05.–31.07.1965, Flensburg 1965.

Hans M. Schmidt (Hrsg.), *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, Rheinisches Landesmuseum Bonn, 15.06.–06.08.1989, Köln / Bonn 1989.

Frits Scholten (Hrsg.), *Adriaen De Vries 1556–1626*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum, Amsterdam / Nationalmuseum, Stockholm / The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1998–2000, Zwolle [u.a.] 1998.

Anna Schreurs (Hrsg.), *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 02.09.2012–24.02.2013, Wiesbaden 2012.

Jürgen Schultze, *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen 10.06.–30.10.1988, Freren 1988.

Heinz Spielmann / Jan Drees (Hrsg.), *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713*, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum auf Schloß Gottorf, Schleswig 1997.

Wolfgang Steguweit, *Von der Kunstkammer zum Schlossmuseum. 325 Jahre Sammlungen für Kunst und Wissenschaft auf Schloß Friedenstein*, hrsg. von den Museen der Stadt Gotha, Gotha 1985.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wolfgang Ulrich (Hrsg.), *Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie*, Deutsches Historisches Museum Berlin 19.02.–13.06.2010, Berlin 2010.

Ernst Vegelin van Claerbergen (Hrsg.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, 19.10.2006–21.01.2007, London 2006.

Alfried Wieczorek / Hansjörg Probst (Hrsg.), *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*, Regensburg 1999.

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

11. Namensregister

Kursiv gesetzte Namen erscheinen nur in den Anmerkungen.

Aachen, Hans von: 65-67, 107, 249, 259
Abbadie, Jacques: 43
Abundantia: 65, 67, 196, 206, 209, 213
Achill: 42, 193, 198
Adam, François Gaspard: 237
Adam, Sigisbert Michel: 237
Albrecht VII.: 57
Albrecht, Conrad Adolph von: 146, 147, 149, 151-153, 155, 162
Alexander der Große: 22, 26, 51, 65, 74, 76, 89-91, 100-103, 125, 130, 223, 228, 230, 231, 236, 237, 241, 242, 245, 247-249, 257
Algarotti, Francesco: 63, 232, 234, 235
Althann, Gundacker: 161, 164
Althusius, Johannes: 20
Altomonte, Martino: 139, 175, 177
Ancillon, Charles: 227, 228
Angermair, Christoph: 77
Anna Maria Luisa de' Medici: 76
Apelles: 11, 26, 39, 42, 101, 102, 242, 244, 245, 247-249
Apoll (Phöbus): 22, 23, 28, 29, 31-33, 44-46, 59, 60, 65-67, 89, 95, 96, 123, 126, 128, 135, 136, 142, 144-149, 151-154, 160-163, 171, 173-180, 182, 185, 188, 192, 193, 196, 204, 212-214, 222, 223, 227-232, 234-237, 241, 242, 244, 250, 256, 257, 259
August III. von Sachsen, der Starke: 55, 140, 144, 202, 203
August III. von Sachsen-Weißenfels: 31, 32
Augustus: 62, 65, 93, 94, 100, 112, 131, 140, 142, 155, 186, 188, 189, 195, 217, 234
Aurora: 145, 149, 153, 162
Aventin, Johannes: 103

Baldinucci, Filippo: 76, 247
Barlaeus, Caspar: 38
Beger, Lorenz: 30, 223, 227, 231
Bellona: 119, 158, 159, 178, 192, 195
Bernini, Gian Lorenzo: 27, 74, 247
Bessel, Gottfried: 70-72, 160, 259
Besser, Johann von: 140
Beutel, Tobias: 44
Birken, Sigmund von: 25, 41, 45, 46, 51, 59, 60, 94, 114
Block, Benjamin: 85
Boccaccio, Giovanni: 136
Bode, Johann Elert: 250
Bodin, Jean: 20, 138
Boileau, Nicolas: 59
Bolswert, Schelte a (Adam): 118-120
Bouttats, Gaspard: 88
Burgkmair, Hans: 96, 97, 101, 102, 260
Byss, Johann Rudolf: 191

Callot, Jacques: 51
Candid, Peter: 116, 246, 247
Carl (III.) Philipp von der Pfalz, Karl III. Philipp: 70, 77
Carl (Philipp) Theodor von der Pfalz: 67-70, 213, 222, 223, 228, 259, 263
Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach: 186-188
Carlone, Carlo (Innocenzo): 178, 179, 186-190, 262
Carlyle, Thomas: 238
Cartari, Vincenzo: 31, 63, 136
Castiglione, Baldassare: 12
Cellini, Benvenuto: 226
Celtis, Konrad: 93-97, 260
Ceres: 65, 159, 162, 186
Charles I.: 38, 56
Charpentier, François: 48, 50
Christian II. von Sachsen: 104
Christina von Schweden: 27, 56, 104, 106, 139, 247, 248
Christoph von Schwerin: 237
Chronos: 40, 62-64, 67, 69-72, 107, 128, 130, 161, 178, 250
Cimbriacus, Quintus Aemilianus: 95
Clausewitz, Carl von: 41, 42
Clemens August von Bayern: 186, 189, 190, 247
Cort, Cornelis: 107, 252
Corvinus, Matthias: 151
Cosimo III. de' Medici: 76

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Cranach, Lukas: 159
Crespi, Giuseppe Maria: 182

Damian, Cosmas: 160
Danti, Vincenzo: 73
Daucher, Hans: 242-244
Demetrios I. Poliorketes: 30, 76
Descartes, René: 140
Dilich, Wilhelm: 44
Dolce, Lodovico: 245
Dufresnoy, Charles-Alphonse: 39, 40, 49, 76
Dürer, Albrecht: 11, 116, 117, 242-246, 260
Dusart, Franz: 126

Eberhard Ludwig von Württemberg: 186
Eggers, Bartholomäus: 126, 130
Einsiedel, Heinrich von: 41
Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg: 200
Elisabeth Amalie von Hessen: 200
Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach: 213
Elisabeth I.: 63
Elisabeth von Böhmen: 127
Ernst I. von Sachsen-Gotha, Ernst der Fromme: 52, 53
Ernst von Österreich: 190, 250
Eugen von Savoyen: 151, 164, 169, 171, 173-185, 261, 262
Eyck, Jan van: 42, 248

Faltz, Raimund: 220-222, 263
Fama: 19, 48, 54, 60, 80, 89, 90, 107-112, 121, 126, 128, 159, 161, 169, 171, 173, 176, 178, 183, 184, 218, 235, 241, 250
Félibien, André: 73, 74, 245
Felipe IV.: 119
Ferdinand I.: 84
Ferdinand II.: 80, 81, 84, 142
Ferdinand II. von Tirol: 83, 84
Ferdinand III.: 25, 35, 45, 57, 59, 60, 117, 133, 174
Ferdinand von Österreich: 45-47
Fischer von Erlach, Johann Bernhard: 146, 150, 181, 261
Flinck, Govaert: 126
Fortuna: 27, 69, 82, 90
Francesco II. Gonzaga: 248
Franz I.: 83
Franz Stephan von Lothringen: 213
Frederik Hendrik von Oranien-Nassau: 198-200
Friedrich August I. von Sachsen: 202, 203
Friedrich der Weise: 248
Friedrich II. von Preußen, der Große: 28, 29, 56, 134, 144, 192, 204, 207, 213, 214, 231-239, 250, 262
Friedrich III. von Holstein-Gottorf: 41, 204, 205-209
Friedrich III./I., Kronprinz Friedrich Wilhelm: 28, 30, 216-231
Friedrich Wilhelm II.: 237
Friedrich Wilhelm von Brandenburg, der Große Kurfürst: 30, 31, 38, 125-130, 133, 134, 138, 226-230

Galileo, Galilei: 41, 140
Galle, Cornelis II: 120
Gennari, Benedetto: 182
Georg Wilhelm von Brandenburg: 31
George Villiers, 1. Duke of Buckingham: 57
Gericke, Samuel Theodor (von): 39, 216
Goldast, Melchior: 114
Gonzaga, Eleonora: 59
Göthe, Johann Friedrich Eosander von: 131, 132
Gottfried, Johann Ludwig: 252, 264
Gracián, Baltasar: 13, 242
Gran, Daniel: 145, 146, 148, 162, 163, 261
Granvella, Antoine Perrenot de: 113
Gregor XV.: 54
Greiffenclau, Carl Philipp von: 190
Grotius, Hugo: 54, 55
Guercino: 160
Gugler, Ignaz: 200
Gumpp, Johann Anton: 44
Gustav II. Adolf: 27, 52, 54, 57, 208

Hadrian: 93
Hainhofer, Philipp: 104, 115, 116, 246
Harsdörffer, Georg Philipp: 24, 35, 36, 51, 141
Hauck, Iohann Vitus: 172
Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf: 206-209
Heinrich IV.: 59
Heraeus, Carl Gustav: 147, 155, 156, 171
Heraeus, Wilhelm Carl: 154
Herkules, musagetes: 23, 30, 37, 62, 74, 96-98, 104-107, 112, 120, 121, 123, 128, 130, 135, 137, 138, 144-149, 151-155, 157, 159, 160, 162, 164-166, 168, 169, 173,

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

174, 176, 180, 182, 184, 185, 192-195, 204, 212, 214, 219, 220, 227, 228, 241, 244, 256, 257
Hildebrandt, Johann Lukas von: 175
Historia: 128, 130, 214
Hitler, Adolf: 238, 239
Hobbes, Thomas: 20, 81
Hoecke, Jan van den: 119, 121, 122
Hoet, Gerard: 157, 159, 160
Holbein, Hans: 245, 246
Homer: 193
Honthorst, Willem van: 126
Hoogstraten, Samuel van: 24, 25, 137, 193
Horne, Filips Eugeen van: 197, 198

Isabella von Habsburg: 63

Jason: 176
Johann Georg IV. von Sachsen: 202
Johann Georg II. von Sachsen: 31, 127
Johann Moritz von Nassau(-Siegen): 28, 38, 127, 141
Johann von Anhalt-Zerbst: 207
Johann Wilhelm von der Pfalz, Jan Wellem: 70, 75-77, 200, 201
Joseph II.: 164, 213, 214
Julius Cäsar, Caesar: 42, 93, 195, 231
Jupiter: 30, 34, 45, 65, 90, 91, 94, 98, 107, 146, 158, 159, 161, 164, 168, 173, 174, 176, 178, 180, 182, 194, 219, 227, 250
Justitia: 50, 52, 139, 169, 173, 177, 178, 186, 196, 198, 206

Karl V.: 42, 83, 113, 245
Karl VI.: 27, 72, 77, 83, 144-148, 150-155, 160-164, 169-171, 173, 174, 179, 183, 184, 261
Karl VII.: 89, 190, 214, 215
Karl von Hessen(-Kassel): 193, 194
Karl X. Gustav: 207-209
Karsch, Gerhard Joseph: 76
Katharina die Große: 213
Keith, Jakob von / James: 237
Kilian, Bartholomäus: 200, 202, 263
Kilian, Wolfgang: 195, 196, 262
Kleiner, Salomon: 148-150, 154, 162, 177, 178, 180, 182, 184, 185, 262
Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus: 229, 230
Kolb von Wartenberg, Johann Kasimir: 40
König, Johann: 116
Krahe, Lambert: 69, 70
Küchelbecker, Johann Basilius: 154
Küsell, Matthäus: 157, 158

Lairesse, Gérard de: 73
LeBrun, Charles: 48, 50, 74, 89, 148, 183
Leopold I.: 19, 20, 26, 27, 34, 81, 83-85, 125, 141, 144, 145, 151, 155, 157-160, 162, 164, 168, 169, 174, 196, 214, 224, 237
Leopold I. von Anhalt-Dessau: 237
Leopold Wilhelm: 27, 28, 31, 45, 57, 58, 87, 117-125, 197, 198, 260
Leti, Gregorio: 82, 128, 129, 134
Leyden, Lucas van: 116
Liechtenstein, Joseph Wenzel von: 213
Liotard, Jean Etienne: 213
Locke, John: 140
Löhneiß, Georg Engelhard von: 43
Lomazzo, Giovanni Paolo: 73, 74
Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt: 207
Ludwig von Anhalt-Köthen: 31
Ludwig XIV., Louis XIV: 25, 48, 50, 55, 59, 74, 75, 82, 89, 157, 169, 174, 176, 183, 201, 207, 216, 225, 228, 235, 241
Lünig, Johann Christian: 138
Luther, Martin: 72, 127, 142, 224

Machiavelli, Niccolò: 79
Macrobius: 149
Maes, Godfried: 88
Mander, Carel / Karel van: 42, 47, 245, 246, 248, 249
Mantegna, Andrea: 248
Marc Aurel: 131, 227, 232
Maria de' Medici: 63, 195, 198
Maria Elisabeth von Sachsen: 41, 206, 209
Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf: 207
Maria Theresia: 195, 212, 213
Mars: 29, 34, 39-44, 46-50, 60, 72, 76, 86, 89, 90, 119, 126, 128, 131-134, 138, 144, 153, 158, 169, 171, 173, 177, 178, 186, 193, 194, 198, 200, 204, 206, 207, 209, 221, 223, 225, 227, 230, 231, 233, 235-237, 257
Mattei, Paolo de: 160
Matthias: 57, 113
Mattielli, Lorenzo: 149
Mauchter, Matthäus: 34
Maximilian Emanuel von Bayern: 115-117, 142, 246, 247

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Maximilian I.: 27, 29, 61, 93-103, 151, 242-246, 249, 260
Merian, Matthäus: 41, 209, 253, 264
Merkur: 31, 47, 107, 109, 133, 134, 176, 180, 193, 198, 202, 219, 227, 250
Michelangelo (Buonarroti): 117, 242
Minerva: 24, 39, 42, 43, 46-50, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 90, 105-107, 112, 119-121, 123, 131-136, 139, 145, 148, 152, 153, 159, 161-163, 168, 169, 171, 173, 176, 178, 180, 184-186, 188, 190-198, 200-202, 204, 206, 207, 209, 213, 214, 218-221, 223, 227, 232, 234-237, 250, 252, 255
Müller, Jakob Gabriel: 213
Muller, Jan (Harmensz): 63, 109-111, 260

Nason, Pieter: 126
Neumann, Balthasar: 46, 191, 252
Newton, Isaac: 140

Olearius, Adam: 41, 207-209
Opitz, Martin: 60
Ovens, Jürgen: 204-209, 263

Paleotti, Gabriele: 73, 74, 136, 139
Parrhasios: 244
Pax: 41, 52, 63, 121, 131, 132, 178, 186, 213, 214
Peacham, Henry: 242
Pegasus: 28, 67, 158, 171, 188
Pellegrini, Giovanni Antonio: 200, 201, 262
Permoser, Balthasar: 182-185
Pesne, Antoine: 192, 232-235
Philipp II.: 113
Philipp von Burgund: 248
Piccolomini, Octavio: 59
Pietas: 123, 141, 162, 169, 173, 197
Pigage, Nicolas de: 69, 259
Piles, Roger de: 73
Pitzler, Christoph: 132
Plinius d. Ä.: 30, 190, 244, 245, 248, 249
Pò, Giacomo del: 180
Pozzo, Andrea: 164, 165, 168, 261
Protogenes: 30
Prudentia: 13, 50, 121, 163, 173, 177-179, 198, 202

Queintz, Christian: 39
Quellinus, Erasmus: 118, 119, 139

Räntz, Johann David: 237
Räntz, Lorenz Wilhelm: 237
Rapparini, Giorgio: 75, 76, 247
Reitzenstein, Franz Wilhelm von: 46
Rembrandt van Rijn: 204, 208
Reni, Guido: 160
Richardson, Jonathan: 33
Rinck, Eucharius Gottlieb: 162
Ripa, Cesare: 45, 62, 123, 128, 136, 143, 152, 178, 191, 206, 207, 252
Rollenhagen, Gabriel: 42, 43
Rösler, M.: 215
Rottmayr, Johann Michael: 164-168
Rousseau, Jean-Baptiste: 177
Rubens, Peter Paul: 16, 39, 47-49, 51, 148, 195, 198, 242, 259
Rudolf II.: 27, 29, 57, 65-67, 83, 85, 103-107, 109, 111-115, 135, 248, 249, 260
Rudolph, Andreas: 52

Saavedra Fajardo, Diego de: 13, 37, 43
Sallaert, Antoon: 119, 197
Salver, Johann d. J.: 46
Sandrart, Joachim von: 24, 25, 29-33, 38, 39, 47, 57, 58, 60, 64, 116, 126, 127, 130, 134, 136, 190, 193, 231, 241, 245-253, 259
Saturn: 39, 45, 63-66, 96, 227
Sbroglio, Riccardo: 244
Schadow, Johann Gottfried: 236, 237
Schäffer, (Georg) Anton: 222, 223
Schenk, Pieter: 226, 228
Scheurl, Christoph: 244
Schiebling, Christian: 133
Schilling, Stenzel: 117
Schlüter, Andreas: 28, 61, 85, 131, 159, 218, 226-230, 263
Schmid, Kaspar von: 85
Schönborn, Johann Philipp Franz von: 46, 53, 162, 190, 250, 259
Schönborn, Lothar Franz von: 190, 250, 259
Schuer, Theodor van der: 225
Schuppen, Jacob van: 155, 163, 164, 182
Schwartz, Berthold: 42
Seckendorff, Veit Ludwig von: 127
Sedelmayr, Jeremias Jacob: 148, 150, 154
Seydlitz(-Kurtzbach), Friedrich Wilhelm von: 237
Silvestre, Louis de: 201, 203
Solimena, Francesco: 164, 178

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sophie Auguste von Schleswig-Holstein-Gottorf: 207
Sophie Charlotte von Hannover: 28, 218, 224, 227
Sophie Dorothea von Preußen: 220, 234
Sperling, Hieronymus: 170
Spranger, Bartholomäus: 107-109, 111, 113
Stabius, Johannes: 94, 244
Stieve, Gottfried: 138
Stoop, Dirk: 126
Strada, Ottavio: 114
Strudel, Peter: 168
Sueton: 100, 142
Süss von Kulmbach, Hans: 99, 260
Sweerts, Michael: 47, 49, 259

Tassaert, Jean Pierre Antoine: 237
Teniers, David: 124
Tessin, Nicodemus d. J.: 226
Thulden, Theodoor van: 198, 199, 262
Tiepolo, Giovanni Battista: 191, 234, 252
Tilly, Johann T'Serclaes von: 54
Troger, Paul: 70, 158, 160, 161, 171, 173, 179, 195, 214, 262
Tudor, Mary: 63
Tyroff, Martin: 213

Ulrike von Schweden: 204

Vaillant, Jakob: 126
Vermeyen, Hans: 104
Vico, Enea: 76
Vignerole, Jacques: 229
Viktoria: 48, 105, 106, 128, 178, 184, 186, 236
Vogel, Caspar: 52
Voglmair aus Ferklechen, Christoph Antonius: 158, 159
Vogt, Conrad: 138
Voltaire, François-Marie Arouet: 70, 230, 232, 236
Vries, Adriaen de: 104-107, 111-114, 260

Wachter, Johann Georg: 224, 225, 230
Wentzel, Johann Friedrich: 218
Werff, Adriaen van der: 247
Wermuth, Christian: 219-222
Wildenstein, Johannes Joseph von: 169, 172
Wilhelm III. von England: 224, 225
Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar: 31
Willeboirts, Theodor: 126
Willmann, Michael: 250, 251, 264
Winterfeldt, Hans Karl von: 237
Wolfgang Georg, Prinz: 200
Wolfgang, Johann Georg: 71
Wolfhardus, Adrianus: 95

Zesen, Philipp von: 137
Zeuxis: 42, 139, 244
Zieten, Hans-Joachim von: 237
Zigler, Heinrich Anshelm von: 43
Zuccari, Federico: 107, 109, 252
Zwantzig, Zacharias: 137, 138

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

ISSN 2365-886X

Herausgegeben von
Ronald G. Asch | Barbara Korte | Ralf von den Hoff
im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

1 | von den Hoff, Ralf –
Heinzer, Felix – Hubert, Hans W. –
Schreurs-Morét, Anna (Hrsg.)
Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis
2015. 220 S. m. zahlreichen,
z. T. farb. Abb. Fb. € 48,00
ISBN 978-3-95650-095-4

2 | Asch, Ronald G. –
Butter, Michael (Hrsg.)
Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum
2016. 201 S. Fb. € 32,00
ISBN 978-3-95650-126-5

3 | Asch, Ronald G.
Herbst des Helden. Modelle des Heroischen und heroische Lebensentwürfe in England und Frankreich von den Religionskriegen bis zum Zeitalter der Aufklärung. Ein Essay
2016. 176 S. Fb. € 28,00
ISBN 978-3-95650-096-1

4 | Aurnhammer, Achim –
Bröckling, Ulrich (Hrsg.)
Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte
2016. 306 S. 89 z. T. farb. Abb. Fb.
€ 58,00
ISBN 978-3-95650-156-2

5 | Aurnhammer, Achim –
Korte, Barbara (Hrsg.)
Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900)
2016. 286 S. 39 z. T. farb. Abb. Fb.
€ 55,00
ISBN 978-3-95650-219-4

6 | Heinzer, Felix – Leonhard, Jörn –
von den Hoff, Ralf (Hrsg.)
Sakralität und Heldentum
2017. 286 S. 14 z. T. farb. Abb. Fb.
€ 48,00
ISBN 978-3-95650-259-0

7 | Posselt-Kuhli, Christina
Kunstheld versus Kriegsheld?
Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit
2017. 309 S. zahlr. z. T. farb. Abb. Fb.
€ 58,00
ISBN 978-3-95650-263-7

ERGON-VERLAG · WÜRZBURG

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956503474, am 12.10.2024, 08:55:58
Open Access – (cc) BY-NC-ND - https://www.nomos-elibrary.de/agb