

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 *Deutscher 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.

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 neu-gefunder Antiquitäten von allerley Art und Materie/ absonderlich von sehr rauen 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 obliegen/ haben Sie doch nicht unterlassen/ Ihr heroisches Gemüte iezuweilen mit dieser tugendhaftten 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 Vorbild⁶ 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 Residenzausstattungen 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. Poliorcketes 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.

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 abgeführt 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 in Februar 2005, Münster 2007, S. 151–158 sowie Dies., Vom Gerangel im Künstlerhim-mel. Die „Apotheose Joachim von Sandrarts“ (Federzeichnung von 1682), in: Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling (Hrsg.), *Vom Weißegefäß zur Drobne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte*, Würzburg 2016, S. 119–144.

Bei der *Iconologia deorum* handelt es sich um eine mit neuen Illustrationen versehene Über-setzung 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.



Abb. 1: Joachim von Sandrart, *Deutsche 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 *Deutschen 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 Tanne, Deutschgesinnte Genossenschaft, Hirten-*

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 Kunstmördner 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 Kunstmördner als Herrschaftsaufgabe: „Ohne Weisheit und Kunstmördner“ – 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.

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 der 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, *Inscrift 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.

Seit uns der Friede geschenkt ist, hast du, o Kaiser, aufgehört mit Waffen zu siegen /
Bessere Siege kannst du jetzt eringen, kraft des in den Büchern niedergelegten Rech-
tes.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 mit hin 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.

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.

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 principio 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 ihortumben zu widerlegen/ welche leicht überhandt nehmen/ da die unwissenheit im schwang gehet/ die gerechtigkeit zu verwalten/ die handtwercke zu erhalten und vermehren/ vornemblich aber das Kriegswesen“ (*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/ Handtwerks 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.

Wenn das Image des Feld- bzw. Kriegsherrn nicht (mehr) uneingeschränkt als Ideal gelten kann, bedeutet dies jedoch auch, dass Größe und Heldenhumus 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 Heldenhumus 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.

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 im Mittelalter und Früher Neuzeit* (Zeitschrift für historische Forschung; Beiheft 42), Berlin 2009, S. 237–275; zu Sandrart: Anna Schreurs, Der „deutsche 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 Biblioteca Hertziana Rom, 03.04.–04.04.2006 (Römische Studien der Biblioteca 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 Ertzscrein. Briefe, Devisen und anderwige Schriftstücke. Urkundlicher Beitrag zur Geschichte der deutschen Sprachgesellschaften im 17. Jahrhundert*, (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855), Hildesheim 1973, S. 244 Nr. 1.

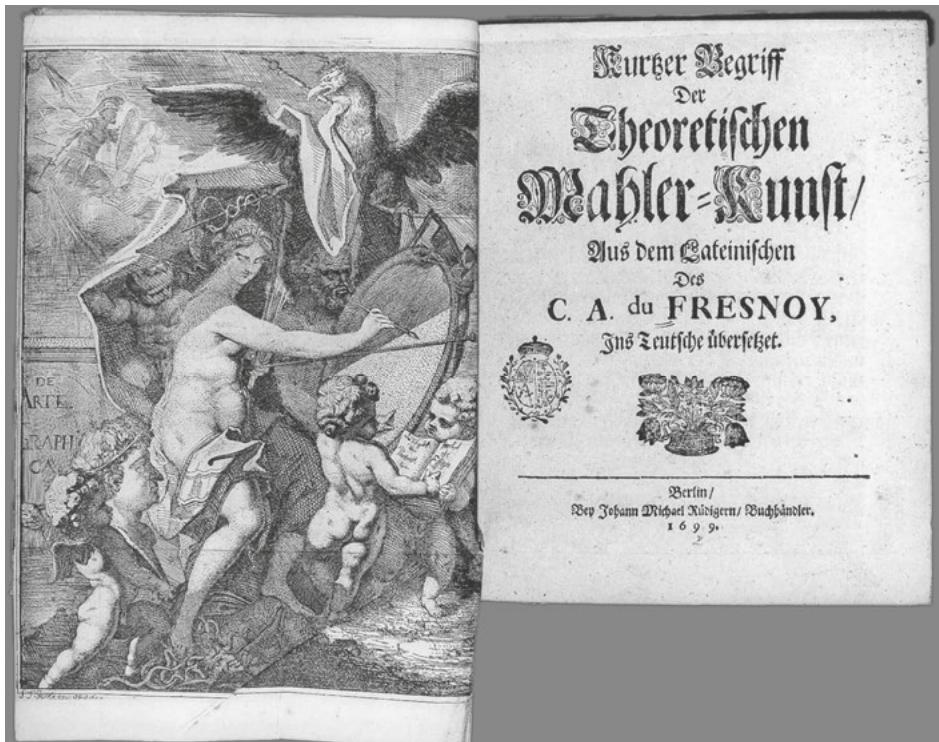


Abb. 2: Charles-Alphonse Dufresnoy, Titelblatt *Kurtzer Begriff der Theoretischen Mahler-Kunst*, Berlin 1699.

die Kunst der Nachahmung, die von einem Adler mit preußischer Krone, Caduceus 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

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 Gottorfschen Kunst=Cammer zu befinden/ und wird Kunsthälber von Vornehmen der Kunst wol-erfahrenen Meisteren mit Verwunderung angesehen⁴¹.

Insbesondere die Feiern des Westfälischen Friedens zeigten 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 1978; 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 Schleßwigg-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 *Deutschlands Krieges-Beschluß/ und FriedensKuf* 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.

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 *Nucleus emblematum selectissimorum* (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 ghelycker 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 strijdtabaren *Achilles*, oft ander strijdt-helden van den ouden tijt en souden, datse nu quamen te hooren in den kriagh het fel donderende geschut, dat den Alchimist *Bartholdus Schwartz*, Monick in Denemarck, vondt A°. 1354.“ (Carel van Mander, *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Utrecht 1969, *Het leven van Jan 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 Barthélémy Aneaus *Picta Poesis. Vt Pictura 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* (Bonn: 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

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 Fürstentugend⁴⁷ 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 vu 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/ sanftmüthig/ gnädig/ gute Ordnung und rechte Münzt in seinem Land habe/ treu/ mitleidig/ barmherzig/ zu rechter Zeit liberal/ arhaftig/ 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 ‚héroïque‘ sehr ausschweifend für die charakterlichen Tugenden sowie die Leistungen Friedrich Wilhelms einsetzt.

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 Astronom, 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 Überfällen/ Mann lebt den Helden hier zu ihren Thaten frey/ Und legt Unsterblichkeit 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 Münchener 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

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 anzuseigen, 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 Kunstdförderung 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 zu empfehlen.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 giftigen Einflüsse des wütigen Martis

Schmid, *Triumphierendes Wunder Gebäu/ 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, Amoroise*. 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: *Friihneuzeit-Info* 18, 2007, S. 39–44, hier S. 39.

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

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

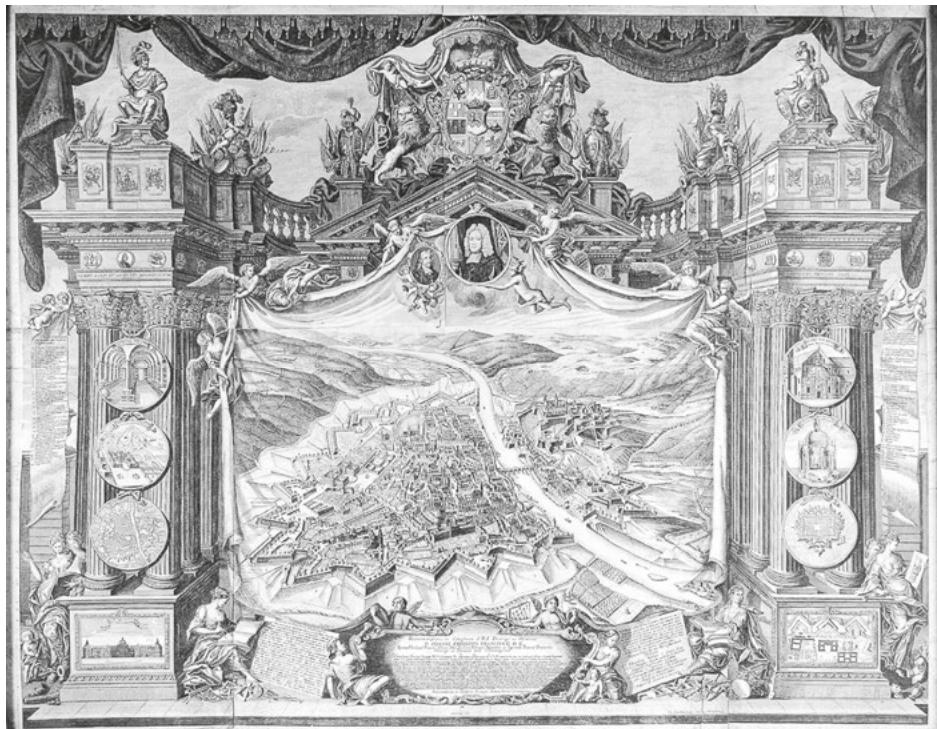


Abb. 3: Johann Salver d. J. (nach Balthasar Neumann), *Stadtansicht Würzburgs*, für ein Thesenblatt des Freiherrn Franz Wilhelm von Reitzenstein für Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn, Kupferstich, 1723, Würzburg, Mainfränkisches Museum, Inv.-Nr. S 43849.

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, Überreichungs-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 Fürstbischoßen aus dem Hause Schönborn*, Berlin 2007, S. 268–279.

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.



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.



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.

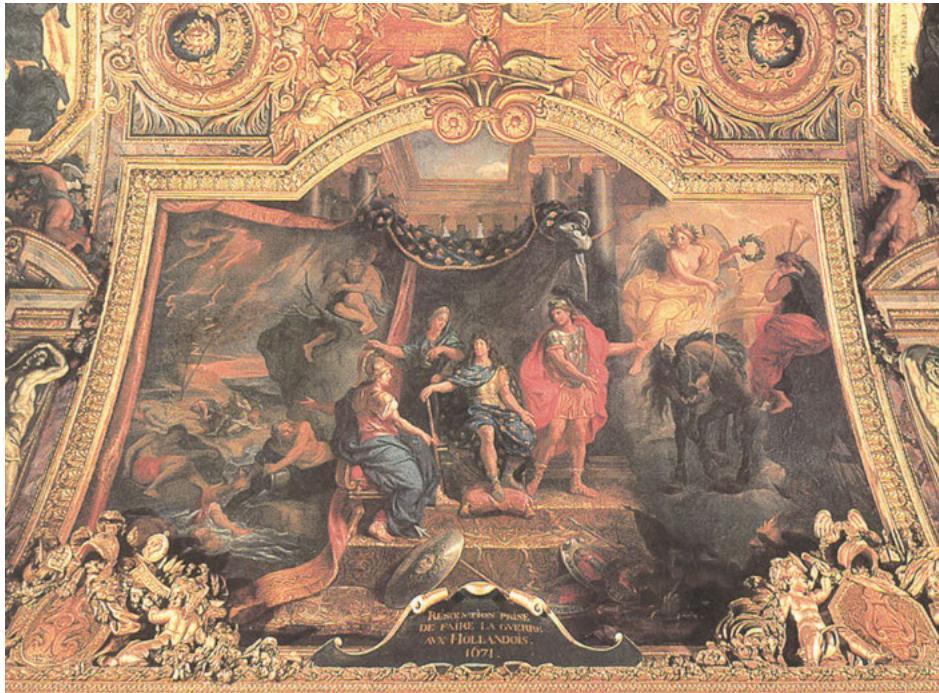


Abb. 7: Charles Le Brun, *Die Entscheidung für den Holländischen Krieg*, Leinwand auf Deckenwölbung geklebt, 1671, Versailles, Grande Galerie.

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 Charpenter 1684 reflektiert: „Cette Deesse à qui l'on doit l'Invention

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 Heldenataten 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 Da-Costa 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.

ters 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 Ernst 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 Ernst 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.

Verf.] wurde die Souveränität der europäischen Fürsten und mit ihr auch das Recht zum Krieg (*Jus ad bellum*) anerkannt. Fortan beruhte das europäische Staatsystem, 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 Durchsetzung 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 Äquivalenzen unterschiedlicher Narrative.

⁸⁰ Rüdiger Voigt, Souveränität und Krieg. Alle Staaten sind gleich, aber manche sind gleicher, in: Samuel Salzborn / Rüdiger Voigt (Hrsg.), *Souveränität. 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 Duhardt 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 Traditionlosigkeit und ihrem gegenüber Stiftsadel abweichenden Habitus zu einer politischen Führungsposition gelangen konnten (Süßmann 2007, S. 258–259).

⁸³ Bahlke 2012, S. 42.

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 wahren 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 Kunstschatze 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 Triumphzügen 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

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.

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 Kunstmuseen 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 vermutlich ein schlimmes Looß zu gewarnt 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 Tuyl 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).

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 Münchener Residenz wiederum 1632 von Gustav II. Adolf geplündert wurde. Einige der hierbei erbeuteten Kunstwerke schenkte der schwedische König dem sächsisch-weimarschen 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 Bukiingham/ 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 erfüllt gewesen. Es sind aber solche/ nach den erfolgten Engli-

⁹⁴ Vgl. hierzu Eliška Fučíková, 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 Inventar-Auskunft. Allerdings wurde in der Zeit der Bedrohungen und Verluste in den Kriegswirren bewusst kein Inventar neu aufgelegt.

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 abgeführt/ 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 eternalen Charakter.

2.3. Kunst und Geschichtsschreibung – Medien der Herrscherheroisierung

Der Umstand, dass nicht nur Sandrart in seiner Eigenschaft als mäzenatisch geförderter Künstler und Kunstdenktiker 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.

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 ei-nen 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. *Oeuvres 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 Wor-ten 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.

zu betonen.¹¹⁰ Die Antike dient somit sowohl der stilistisch angemessenen Panegyrik des Herrschers als auch der Legitimation 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 großen 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 kommt 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 Kunstschatze 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 Dedeckins *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

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 rekurrerten 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 Porträtabüste 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. Erfundung 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*

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.

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 rekurierte (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

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.

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 Kannonbildungen 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 Dresdner 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 Konírná 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.

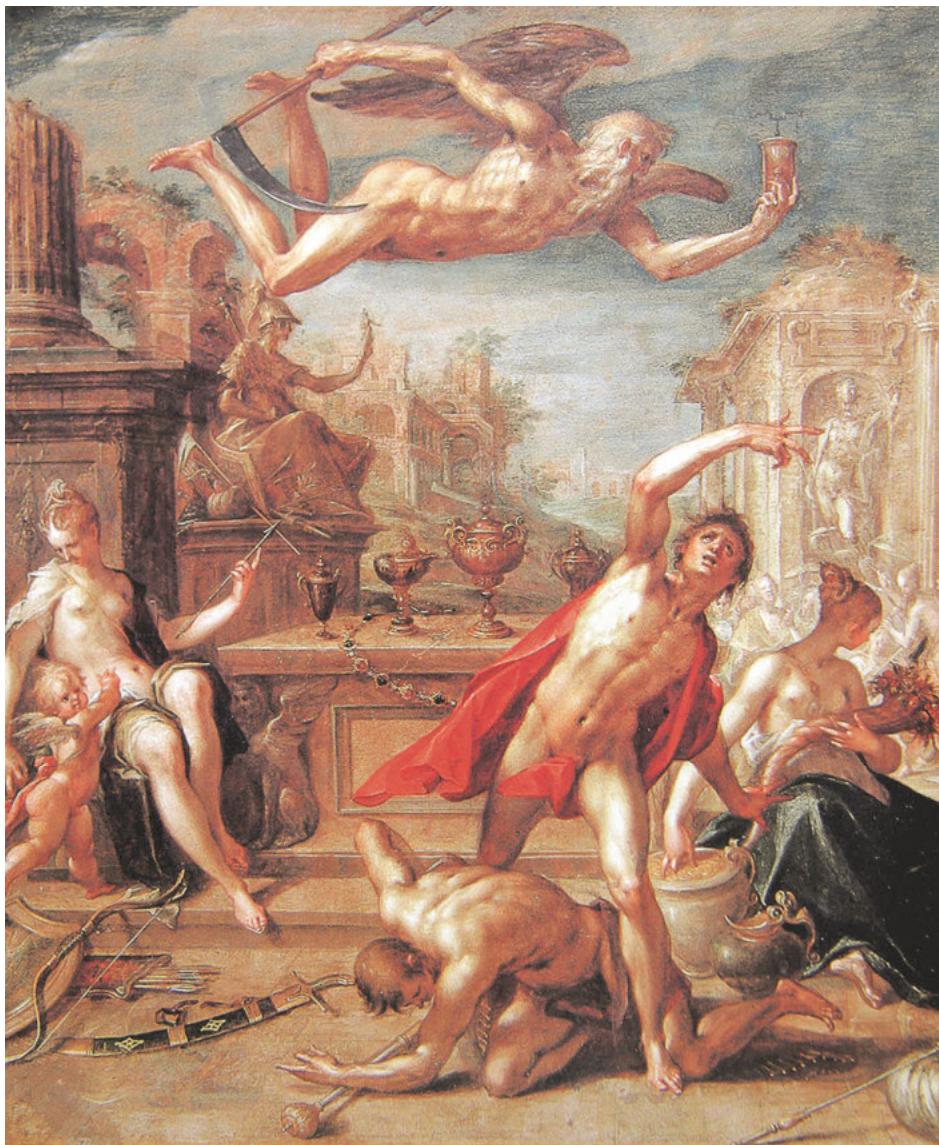


Abb. 8: Hans von Aachen, *Allegorie der Herrschaft – Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter Saturn*, Öl auf Kupfer, um 1600, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 2130.

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.

Das Thema einer neuen Zeit, die durch den Herrscher verkörpert und durch mythische 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 Pfälz-Neuburgischen Wappen, der Kaiserkrone im Herzschild¹³⁶ 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 im 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.

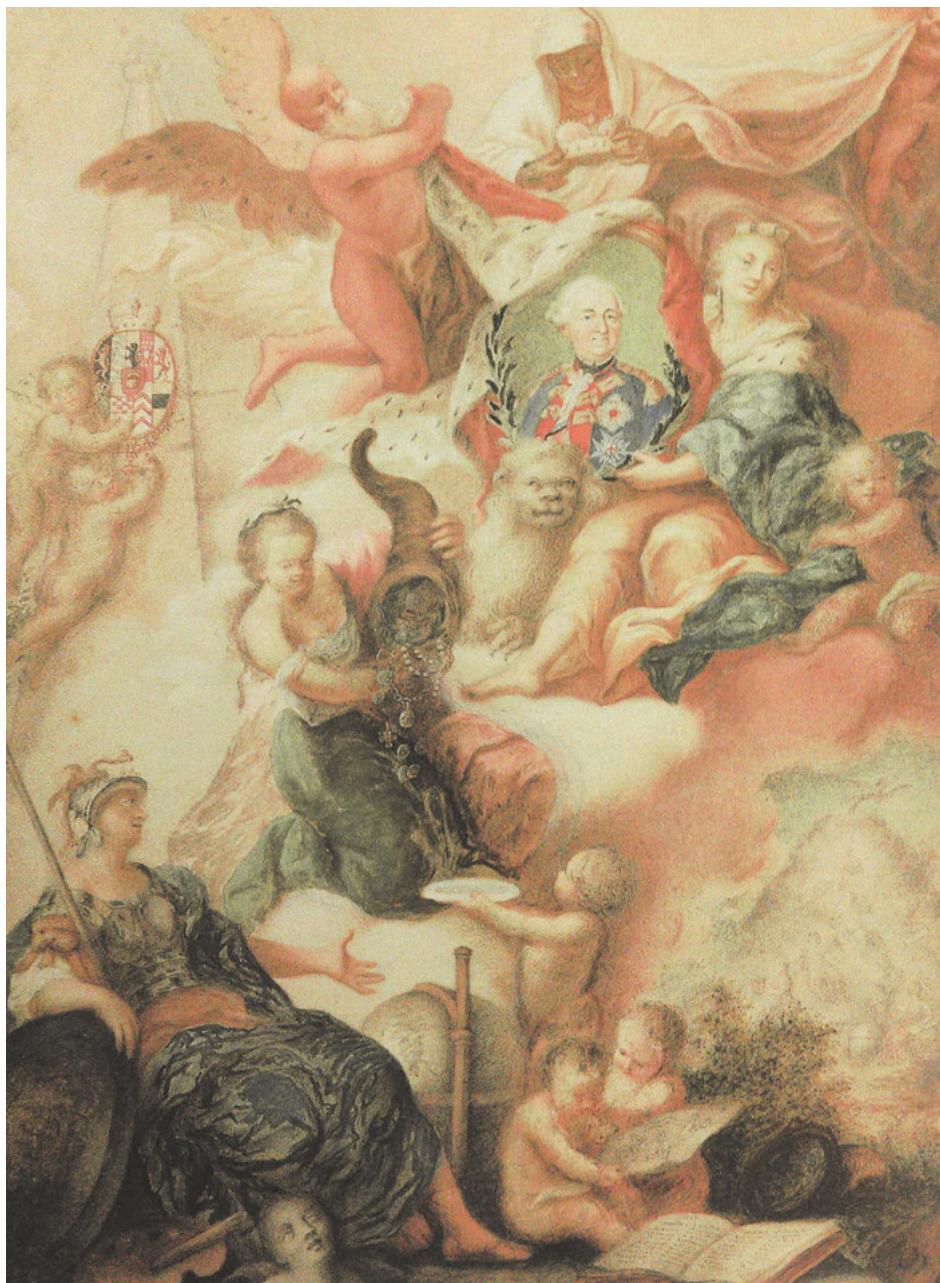


Abb. 9: Unbekannter Künstler, *Verherrlichung Carl Theodors*, Aquarell auf Pergament, auf Kupfer gelegt, um 1780 (?), München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 5799.



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 Kunsthistorischen Wissenschaft 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-

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



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.

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 ersten, die durch „das Eingreifen einer über-empirischen, 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).

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 Porträtttheorien, 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 Rimmeli, „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 reconnaître 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 l'de portrait du souverain.“ (Édouard Pommier, *Théories du portrait de la renaissance aux lumières*, Paris 1998, S. 224.) Die Kunstdtheorie 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.

system beförderte er eine Bildnisform, die der Ähnlichkeit des Dargestellten einen gesellschaftlich oder politisch symbolischen Wert befügt: „Etwa, wie wenn man einem Kaiser den Lorbeerkrantz 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 Be- tonung bestimmter Körperteile.¹⁵⁴ Entsprechend vollzieht sich die Entwicklung des Staatsporträts häufig mit allegorischen Akzenten, die ebenso in den Porträt- Ekklythesen und Panegyriken auf Herrscher eingesetzt werden.¹⁵⁵

¹⁵² „[...] come sarebbe ad uno imperatore la corona di lauro, come si vede osservato nelle statue 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 Quellen- texten und Kommentaren; 2), Berlin 2003, S. 309.

¹⁵³ „Per la qual cagione gl'antichi imperatori volsero nelle statue e figure essere rappresentati così 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 Akzidenzen 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 stößen 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.

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, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoires, et autres monumens publics*, Paris 1689.

ein entsprechendes Werk über die (mehr als 300) Medaillen auf die wichtigsten Ereignisse seiner Regierung hervor, die *Médailles sur les Principaux Evenements du Règne 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 *anciens* 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 Wilhelm's 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*

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 starken 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: *Münchener 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.

