

6. Kunstheldenfigurationen im 18. Jahrhundert

„Im ‚höfischen Repräsentationsstil‘ unterscheiden sich die Herrscher der Jahre 1640–1740 [in Brandenburg-Preußen, die Verf.] gravierend, hinter dieser Fassade aber entwickeln sich längst Strukturen, die allenfalls ab 1713 und auch dann, wie angedeutet, nur bedingt eine deutlichere Veränderung erfahren sollten.“¹ Diese strukturelle Bipolarität, die Bahl hiermit beschreibt, lässt sich auch in der bildlichen Heroisierung erkennen. Elemente der bisher verfolgten ‚Kunsthelden‘-Ikonographie werden in das 18. Jahrhundert weitergetragen und angepasst, doch wird das Pathos des ‚Kunsthelden‘ (als Teil der Herrscherrepräsentation) im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unglaublich.

Das Wahre und Wahrscheinliche gewann in der Ästhetik des Klassizismus bindenden Anspruch. Dies veränderte auch das Verständnis und den Einsatz der Allegorie, die nun „mehr unter dem Eindruck der Archäologie und der Geschichte als dem des Mythos und der Phantasie“² stand. Inhaltlich veränderten sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch die Bedeutung und Ausdrucksformen des Militärischen, die nicht mehr exklusiv dem Adel oder dem Herrscher und einer auf sie applizierten Heldenrolle zustanden. Die ‚Verbürgerlichung‘ erreichte auch den Kriegshelden, dessen Ruhm nicht mehr auf den Herrscher, sondern zunehmend auf die Nation gerichtet war.³

Auch auf dem Feld der Kunst traten durch die Akademie und das öffentliche Museum neue Formen institutionalisierter Kunsterfahrung auf, die nicht mehr nur der Sphäre des Fürsten dienlich waren, obwohl es durchaus weiterhin Bindungen und Abhängigkeiten gab. Auch die Ausdrucksformen von Herrschaft änderten sich. Die äußerliche Sinneswirkung von Pracht und Magnifizienz vermittelte nicht mehr Ehrfurcht, sondern wurde ob ihrer Verschwendung kritisiert als äußerlicher Schein, der innerlichen Tugenden entbehre.⁴ Auch die Inszenierungs- und Konstruktionsleistung der Heroisierung – einer auf Ordnung und Herrschaftsstrukturen ausgerichteten Repräsentation – unterlag einer immer stärker

¹ Peter Bahl, Die Berlin-Potsdamer Hofgesellschaft unter dem Großen Kurfürsten und König Friedrich I. Mit einem prosopographischen Anhang für die Jahre 1688–1713, in: Göse 2002, S. 31–98, hier S. 52.

² Tintelnö 1951, S. 293.

³ Ute Planert, Wann beginnt der „moderne“ deutsche Nationalismus?, in: Jörg Echternkamp / Sven Oliver Müller (Hrsg.), *Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen 1760–1960* (Beiträge zur Militärgeschichte; 56), München 2002, S. 25–61, besonders S. 47–48; Johannes Kunisch (Hrsg.), *Aufklärung und Kriegserfahrung. Klassische Zeitzungen zum Siebenjährigen Krieg*, Frankfurt am Main 1996.

⁴ Vgl. André Holenstein, Huldigung und Herrschaftszeremoniell im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung, in: Klaus Gerteis (Hrsg.), *Zum Wandel von Zeremoniell und Gesellschaftsritualen in der Zeit der Aufklärung* (Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte; 6), Hamburg 1992, S. 37–45.

wissenschaftlichen und bürgerlichen Gegenhaltung, weshalb schließlich Bildprogramme wie die *imitatio heroica* oder generell mythologische und historische Verweisebenen nicht mehr als Konstituenten der Herrscherrepräsentation wahrgenommen und akzeptiert wurden.⁵

Illustrationen und Beschreibungen in wissenschaftlichen Werken erschwerten „ein äquivalentes Verständnis von mythologischer Figur und zeitgenössischer politischer Macht“.⁶ Dies bedeutet nicht zugleich ein grundsätzliches Verschwinden mythologischer Programme, die traditions- und anspielungsreich einen großen Fundus an Glorifizierungsfiguren, -themen und -semantiken bereithielten. Doch wurden sie nicht mehr alleinig als unhinterfragbare fürstliche Heldenbilder, sondern diversifizierter rezipiert. Die lange Zeit gültigen Modellfiguren wie Herkules und Apoll trafen in der gewandelten politischen, wissenschaftlichen und sozialen Situation auf Bedeutungskonkurrenzen. Allerdings blieb ihnen ihre Anschlussfähigkeit erhalten, da ihre tendenzielle Bedeutungs Offenheit auf veränderte Rollenbilder reagieren konnte. Der „Krise des Helden“⁷ konnte der ‚Kunstheld‘ zudem insofern begegnen, als es auf dem Feld der Kunstförderung keinen Anlass für Karikaturen und Lächerlichkeit gab. Sein Ruhm galt schon früher als tugendhaft und auf das Gemeinwohl ausgerichtet, da gute Herrschaft und Kulturblüte als reziprok gedacht werden konnten. Auch die zunehmende Handlungsunfähigkeit des modernen Helden, sein Verharren und Nachsinnen, verändert den Modus der ‚Kunsthelden‘-Figuration kaum. Der Eindruck der Aufhebung der Handlung, den die sinnierenden Kämpfer evozieren, entspricht hier noch eher weiterhin dem Sieghaften und Triumphalen, dem Abschluss einer Handlung. Dennoch lässt sich in der ‚Kunsthelden‘-Ikonographie durchaus der Konflikt des Zeitgenössischen im Medium des Zeitlosen erkennen, welchen Werner Busch als weiteres Symptom der Krise des Helden beschreibt. Der tendenziellen Reduktion von Allegorien und Personifikationen in der rationalistischen Kritik am Mythos konnte sich der ‚Kunstheld‘ anpassen, allerdings ohne völlig auf lange Traditionslinien zu verzichten, die jedoch zugleich auf einen Endpunkt zusteuern: „Ist der öffentliche Diskurs über den Helden eröffnet, so verliert dieser seinen Absolutheitsanspruch, seine Identität, er wird zerlegt in individuelle Person und offiziellen Funktionsträger.“⁸

Werner Telesko hat eindrücklich die zunehmende mediale und ikonographische Pluralität der Typen von Herrscherbildern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel Maria Theresias aufgezeigt.⁹ Nun nicht mehr an dynastische, mythologische oder christliche Identifikationsmuster der Vergangenheit ge-

⁵ Pablo Schneider, in: Heinecke et al. 2013, S. 102.

⁶ Ebd., S. 103.

⁷ So das gleichnamige Kapitel in Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 24–238.

⁸ Ebd., S. 67.

⁹ Werner Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien [u.a.] 2012.

bunden, konnten sich neue Modi entwickeln, die auch auf die Interessen bürgerlicher Adressaten eingingen. Dennoch bedient sich auch Maria Theresia weiterhin Minerva als Identifikationsfigur, wenngleich ihre Konnotation vielfältig ausgestaltet wird,¹⁰ wie dies zeitgleich etwa auch für Katharina die Große zu beobachten ist.¹¹

So fällt eine Entscheidung für oder gegen den Modus der Heroisierung nicht immer strikt aus, vielmehr lassen sich Überschneidungen der Sphären beobachten. Die späten Bildnisse des Kurfürstenpaares Carl Theodor und Elisabeth Auguste etwa zeigen einerseits bürgerliche Züge durch Reduktion des Bildausschnitts, der herrscherlichen Attribute und des allegorischen Beiwerks. Andererseits hält auch der pfälzische Kurfürst an repräsentativen Herrscherdarstellungen mit Allegorien und mythologischem Deckenprogramm fest, etwa in Schloss Benrath.¹²

Anhand der Bildnisse Josephs II. hat Angelika Schmitt-Vorster einen weiteren Endpunkt barocker Repräsentation und ikonographischer Traditionen untersucht.¹³ Insbesondere die Feldherrn-Ikonographie wurde durch die Darstellung in

¹⁰ Im Kupferstich 1745 von Martin Tyroff nach Jean Etienne Liotard etwa nimmt Maria Theresia selbst die Gestalt Minervas an; eine Minervastatue, 1764 von Prinz Joseph Wenzel von Liechtenstein bei Jakob Gabriel Müller in Auftrag gegeben, hält das Medaillonporträt von Maria Theresia und Franz Stephan (das Pendant einer Apoll-Statue stellt dies mit dem Porträt von Joseph II. in einen dynastischen Bezugsrahmen); 1760 wurde die mit dem zweiten Umbau verbundene Ausstattung der Großen Galerie in Schönbrunn vollendet, deren Fresken von Gregorio Guglielmi „[m]itten im siebenjährigen Krieg mit Friedrich II. [...] im mittleren Spiegel das Wohlergehen der Monarchia austriaca mit Maria Theresia und Franz Stephan im Zentrum [zeigen], im westlichen Spiegel eine Friedensallegorie mit Concordia, Abundantia und Pax und im östlichen Spiegel eine Kriegsalllegorie mit Minerva als Schirmherrin über einer Unterrichtsstunde der von Maria Theresia gegründeten Militärakademie und der Darstellung der Waffengattungen“ (Elfriede Iby, Schönbrunn als Residenzschloss Maria Theresias. Zur Raumdisposition der kaiserlichen Appartements und der Repräsentationsräume, in: Henriette Graf / Nadja Geißler (Hrsg.), *Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime. Beiträge einer internationalen Konferenz vom 2. Juni 2012* (Friedrich300 – Colloquien; 6), S. 30, http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich_friderizianisch/iby_schoenbrunn, 08.02.2016).

¹¹ Katharinas *imitatio Minervae*, die sich seit ihrer Krönung in Medaillen, Büsten, Statuen und Porträts niederschlug, funktioniert zumeist über eine Rollenzuweisung in Überblendung von Herrscherin und Göttin, wobei diese für unterschiedliche Bewährungsfelder eingesetzt wird: Krieg, Gesetzgebung und Kunstförderung; vgl. den Aufsatz der Autorin: Minerva als weibliches Rollenmodell – Antikenrezeption als *imitatio heroica*, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Heroinnen und Heldinnen in Geschichte, Kunst und Literatur* (Super alta perennis. Studien zur Wirkung der Klassischen Antike) [in Vorbereitung]; Hans Ottomayer / Susan Tipton (Hrsg.), *Katharina die Grosse*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel, 13.12.1997–08.03.1998, Eurasburg 1997. Ähnlich wie in Frankreich und im Gegensatz zu England galt damit noch: die „Analogie zur antiken Götterwelt erscheint als legitimer Ausdruck höfischer Souveränität“, wie Werner Busch das Rollenverständnis im französischen 18. Jahrhundert beschreibt, vgl. Busch 1993, S. 392.

¹² Siehe hierzu auch Kapitel 5.6. Die Gute Regierung.

¹³ Schmitt-Vorster 2006.

Uniform den Anforderungen an den aufgeklärten Monarchen angepasst,¹⁴ wobei die Darstellung im Krönungsornat nicht völlig verschwindet. Allerdings dürfte nicht so sehr die Betonung der Tugenden der Herrscherperson die Veränderung der Herrschaftsauffassung im 18. Jahrhundert geprägt haben wie Schmitt-Vorster annimmt. Denn eine Akzentuierung der *virtus* zeichnet auch den Herrscher des 17. Jahrhunderts aus, wenn auch eingeeht durch dynastische Absicherung und Herrschaftsverständnis. Vielmehr erscheint die Ergänzung der nicht mehr allein-gültigen Herrschaftsbegründung durch Gottesgnadentum und das dadurch entstehende Erfordernis, Herrschaft rational zu legitimieren, als zentrales Entwicklungskriterium.¹⁵

Dennoch bleiben vor allem Minerva, zuweilen auch Herkules und Apoll, als Referenzfiguren für die Herrschaftsrepräsentation ‚state of the art‘. So steht etwa das Frontispiz der Wahl- und Krönungsakten Kaiser Karls VII. 1742 noch ganz in der visuellen Sprache barocken Selbstverständnisses (Abb. 60). Der Kaiser thront in voller Rüstung und mit den Reichsinsignien in Händen erhöht unter einem Baldachin und wird von Potestas (?) oder Imperium (?) mit der Reichskrone gekrönt.¹⁶ Ihm zu Füßen auf bzw. vor den Thronstufen sind die Personifikationen seiner guten Regierungsqualitäten versammelt: Gerechtigkeit, Weisheit, Minerva und die Staatskunst repräsentieren konkrete Staatstugenden, während Historia mit den Attributen der Künste, der Astronomie und Geographie eine überzeitliche Qualität personifiziert und zugleich die ‚Hilfskräfte‘ der memorialen Herrschaftssicherung vorführt. Die kniende Figur mit einem Füllhorn voller Münzen und Medaillen, aufgrund ihrer Gestalt mit Nimbus und Palmzweig möglicherweise Pax oder Apoll,¹⁷ verbindet als Hinweis auf den Frieden die konkreten Herrschaftsaufgaben Karls mit seinem glorifizierenden Andenken.

¹⁴ Die Gegenüberstellung von Krieg und Kunst blieb ebenfalls erhalten, etwa in dem Gemälde, das anlässlich des Streits um die Scheldeöffnung 1781/1784 entstand (Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv.-Nr. EB 1994-147). Links vor dem Tisch mit den Kronen Leopolds liegen Attribute der Künste und Wissenschaften, rechts Kriegsgewehr, vgl. Schmitt-Vorster 2006, Kat.-Nr. 156.

¹⁵ Vgl. dazu Günter Birtsch, Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers. Friedrich der Große, Karl Friedrich von Baden und Joseph II. im Vergleich, in: Günter Birtsch (Hrsg.), *Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers* (Aufklärung; 2), Hamburg 1987, S. 9–47, S. 13–14. (für Friedrich den Großen); S. 21 (bezogen auf Joseph II.). Insbesondere das durch den Gesellschafts- und Staatsvertrag als Legitimation monarchischer Herrschaft betonte Staatswohl prägt als Ideal eines Amtsethos, der in der Fähigkeit des Alleinherrschers die einzige Realisierbarkeit dieses Anspruchs sieht (ebd., S. 19–20).

¹⁶ Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerbimmel* 2012, S. 167–168, Kat.-Nr. H 78.

¹⁷ Ebd., S. 168, Kat.-Nr. H 78.



Abb. 60: M. Rösler, Frontispiz der Wahl- und Krönungsakten Kaiser Karls VII., Kupferstich, Frankfurt am Main, 1742.

6.1. Friedrich III./I. in Preußen – Kunstförderung im Kontext der Akademie

Unter Friedrich III./I. erfolgte 1696 am 39. Geburtstag des Königs die Gründung der Akademie der Künste als ‚Kunstuniversität‘ für Künstler und Kunstkenner. Der Lehrplan sah eine theoretische Durchdringung und damit eine Systematisierung der Kunst vor, „die hier aufgestellten Regeln des Geschmacks sollten dem ganzen Land wie auch dem Hof als Richtlinien dienen. Zum Muster wurde die Antike genommen“.¹⁸ Mit der Gewährung der Privilegien für Künstler, die dadurch ihre Unabhängigkeit von der Zunft erreichten, konnte sich Friedrich III. zugleich von der mit dem Parlament sympathisierenden Zunft distanzieren. Nicht nur das Vorbild der Académie Royale de Peinture et de Sculpture ist klar ersichtlich (neben der römischen Accademia di San Luca als „Europae tertia Germaniae prima“¹⁹), auch die Begründung für die Notwendigkeit einer Kunstakademie fasst ihr erster Direktor, Samuel von Gericke, in den Vergleich mit Ludwig XIV., denn beide Herrscher sahen,

daß diese edle Kunst das Geheimnis einiglich besaß/ aller grossen Helden ihre Thaten so eigentlich und deutlich darzustellen daß sie bey allen Völkern der Erden/ welcher Sprache sie sich auch bedieneten/ bekandt gemacht und der Unsterblichkeit einverleibt wurden.²⁰

Durch die institutionalisierte Förderung von Kunst und Künstlern setzt Friedrich Kunst nicht mehr nur als Herrschaftsmittel ein, sondern erachtet sie als ein (zu einem gewissen Grad) eigenständiges Betätigungsfeld, auch wenn Akademie und Herrscher aufeinander bezogen sind – denn im Gegensatz zu Italien, Frankreich, Holland und England „mangelt es denenselben [Künsten, die Verf.] an allen oberwehnten natürlichen Hülffs-Mitteln“, ²¹ nämlich den antiken Vorbildern und dem Kunsthandel. Dieses Manko findet seinen Ausgleich in der Person des Königs:

¹⁸ Börsch-Supan 1980, S. 55; Leonore Koschnick, *Europae tertia Germaniae prima. Die Akademie der Künste in Berlin*, in: Franziska Windt, *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte. Essays 2*, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin 06.05.–05.08.2001, Berlin 2001, S. 248–253.

¹⁹ Die lateinische Inschrift zielt das Revers einer Medaille auf Friedrich III./I. in seiner Funktion als Begründer der Berliner Akademie, vgl. etwa G. Brockmann, *Die Medaillen der Kurfürsten und Könige von Brandenburg-Preußen*, 1 Die Medaillen Joachim I. – Friedrich Wilhelm I. 1499–1740, Köln 1994, Nr. 478.

²⁰ Samuel Theodor Gericke, *Zwei Academische Reden/ Deren Eine Den 28. October 1705. Bey Stellung des Modells/ Die Andere Den 12. November selbigen Jahres/ Bey Examinirung eines Kunst=Gemäldes/ In der Königlichen Preussischen Academie der Künste und Mechanischen Wissenschaften allhier in Berlin/ gehalten*, Cölln an der Spree ca. 1705, S. 21, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id365555797/21>, 02.07.2015.

²¹ Ebd., S. 23, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id365555797/23>, 02.07.2015.

Darumb so hat die Einführung der Künste/ und der bißherige Wachsthum derselbigen/ bloß allein durch die Kunst=Liebe und hohe Mildthätigkeit unseres allerdurchlauchtigsten Königes und Herrn verrichtet werden müssen.²²

Hierin manifestiert sich auch ein anderes Kunstverständnis als das des stilbildenden Sonnenkönigs, dessen Ikonographie Friedrich nicht so sehr in einzelnen konkreten Werken als vielmehr in einer stilistischen Konkurrenz und im Wettbewerb rezipiert. Die (ebenso wie die Künftlerausbildung selbst) ebenfalls an Frankreich orientierten Preisaufgaben des akademischen Wettbewerbs standen ganz im Zeichen der Fürstenverherrlichung, beispielsweise ganz konkret 1706 thematisch auf den Schutz des Königs über Kunst und Wissenschaft ausgerichtet.²³ Ausbildung und Leistung der Akademie waren somit eng an das Herrscherhaus gebunden.

Davon zeugen die Deckengemälde im Grand Appartement des Berliner Schlosses (vor allem diejenigen des Rittersaals und der Schwarzen Adlerkammer),²⁴ die nur wenige Jahre nach der Akademiegründung entstanden sind. Die Innenräume des Residenzschlosses, deren bildliche Ausstattung dadurch gekennzeichnet ist, „keine ereignisbezogenen Aussagen“ zu vermitteln,²⁵ zeigen darüber hinaus, dass die tendenzielle Handlungslosigkeit der ‚Kunsthelden‘-Ikonographie auch für Friedrich von Nutzen war, ging es ihm doch um eine dynastische Repräsentation unter Ausweis königswürdiger Magnifizienz, wie sie der Alabastersaal vorführt.²⁶

Bildende Kunst (v.a. Architektur) soll die königliche Förderung der Künste und Wissenschaften anzeigen – eine wechselseitige Grunddisposition wie sie auch der Ikonographie des ‚Kunsthelden‘ zugrunde liegt. Das Portal III des Berliner Stadtschlosses kündigt entsprechend von König Friedrich I. „als erhabenen Erneuerer der edlen Künste“.²⁷ Diese häufig mit dem Zeitalter des Augustus panegyrisch verstandene Auszeichnung überlagert sich wie im Barock (vgl. Kap. 2.3.1.) in ihrer Bedeutung als Wiedererweckung der Antike und der Kunst mit der Aussage

²² Ebd., S. 23.

²³ Es wurde „eine Preisaufgabe ‚über den Flor der Wissenschaften und Künste unter dem grossmächtigsten Schutze Seiner Königlichen Majestät in Preussen‘ ausgeschrieben, sei es in einer Zeichnung oder in einem Ehrentempel.“ (Hans Müller, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin*. 1 1696 bis 1896, Berlin 1896, S. 74).

²⁴ Das Staatsappartement (die neuen 1698–1702/1703 gebauten und eingerichteten Paradekammern) im zweiten Obergeschoss des Lustgartenflügels umfasst die Rote Adler Kammer oder Brandenburgische Kammer, den Rittersaal, die Schwarze Adlerkammer, die Rote Samtkammer, das Kabinett und die Alte Kapelle; siehe den Grundriss bei Liselotte Wiesinger, *Deckengemälde im Berliner Schloss*, Frankfurt am Main/Berlin 1992, S. 15; Peschken / Wiesinger 2001, S. 87–99.

²⁵ Hahn 2007, S. 49.

²⁶ Eine Rangerhöhung wurde auch durch die Supraporten und den Rahmendekor, die durch die Sichtachsen der Enfilade besonders betont wurden, sowie ihrem Bezug zur Deckenmalerei inszeniert wie Julia Klein betont: Klein 2014, S. 92. Vgl. auch Kap. 4.5.2.

²⁷ Schütte 2008, S. 116.

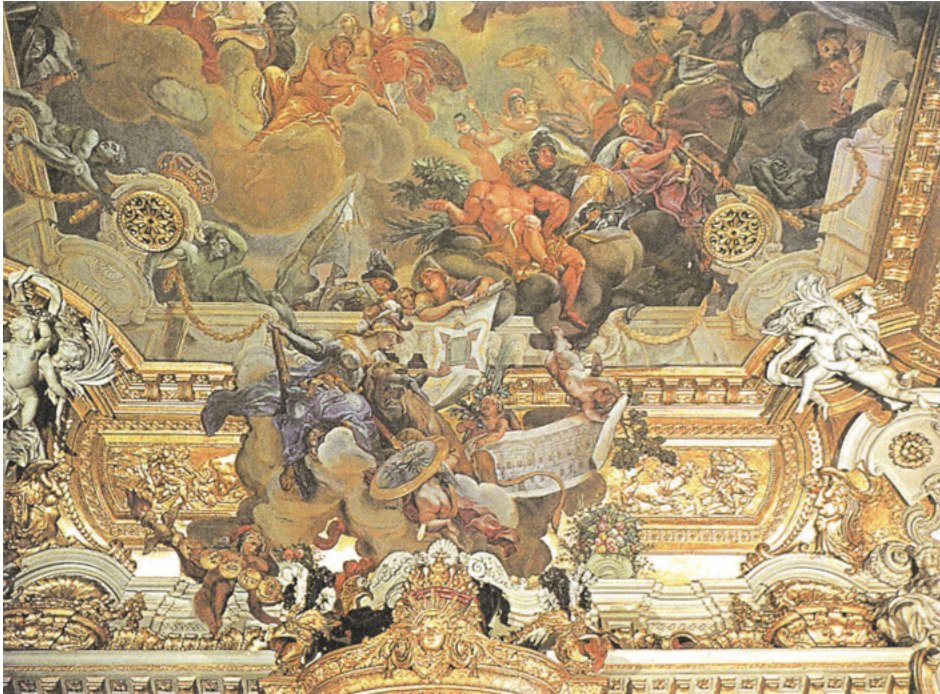


Abb. 61: Johann Friedrich Wentzel, *Triumph der Borussia*, Deckengemälde im Rittersaal (Detail), 1703, Berlin, Stadtschloss (zerstört).

von dynastischer Kontinuität. Im Hauptfestsaal des Berliner Stadtschlusses, dem Rittersaal, schuf Johann Friedrich Wentzel den *Triumph der Borussia*, mit dem er „das gute Regiment in Preußen, unter dem die Künste ihre Blüte erlebten“ verherrlichte.²⁸ Eingebunden in ein kosmologisches Programm mit Erdteilen (in Gestalt von figuralen Supraporten von Andreas Schlüter), Winden und Tageszeiten sind es vier Figurengruppen, die Friedrich glorifizieren: Wie Fama den Ruhm der Borussia verkörpern die Schönen Künste (hier mit dem Akzent der Architectura militaris), die Wissenschaften, die Kriegskunst und die politische Tugenden allegorisch die Geltung des Königs und seiner Herrschaft (Abb. 61).²⁹ Die *Felicitas publica* repräsentiert dementsprechend als personifizierte Zusammenfassung des

²⁸ Vgl. dazu und im Folgenden Michael Thimann, „wass eigentlich die Historie sein soll“. Zur Ikonographie der Deckengemälde in den Königlichen Paradekammern des Berliner Schlosses, in: *Ausst.-Kat. Preußen 1701 2*, 2001, S. 317–324, besonders S. 320–321.

²⁹ Auch ein Erdteilzyklus von Augustin Terwesten von 1694 diene der Repräsentation des Herrschers im Berliner oder Potsdamer Schloss. Wie bei der Supraporte im Rittersaal wird die thronende Europa durch einen Minerva-Typus repräsentiert als Herrscherin über Musik, Kunst und Wissenschaften und möglicherweise mit einer Porträtähnlichkeit mit Kurfürstin Sophie Charlotte; vgl. Christoph Lind, *Träumerei und Machtanspruch. Die Allegorie der Erdteile in Berlin um 1700*, in: *Ausst.-Kat. Preußen 1701 2*, 2001, S. 325–334, S. 331; vgl. auch Peschken / Gröschel 2001, S. 283–290 und Wiesinger 1992, S. 165–175.

Bildprogramms das durch den König erlangte Gemeinwohl als legitimierende Herrschaftsaussage.³⁰

Der vergoldete Fries des Stuckrahmens, der das Deckenbild einrahmt, zeigt die Taten des Herkules und nimmt damit eine *imitatio heroica* auf, die allegorisch durch die Versinnbildlichung der Herrschaft Friedrichs mit Kriegskunst, Staatskunst und den bildenden Künsten dem Ideal von *Arte et Marte* folgt. Bildliche Zitate von Militärbauten (Zitadelle und Arsenal) sowie Pläne der Festung Spandau und des Zeughauses markieren Realitätsbezüge. Die Verweisstruktur innerhalb des Deckengemäldes wie auch in seiner Rahmung bleibt jedoch sinnbildlich – wenn auch auf Friedrich ausgerichtet, so doch vermittelt durch eine Staatsallegorie. Zwar wurde auch die Personifikation des Buon Governo in diesem Sinne stellvertretend für den Herrscher visualisiert, doch war der persönliche Nexus im 17. Jahrhundert weitaus stärker ausgebildet als es das veränderte Verhältnis von Herrscher und Staat im 18. Jahrhundert weitertragen konnte.

Die Nutzer dieses und des angrenzenden Raumes, der Schwarze Adlerorden (neben Ministern und Gesandten, die hier auf ihre Audienz beim König warteten), trugen diese Herrschaftsikonographie weiter, übertragen auf andere Medien und in traditioneller Bindung an die Herrscherperson. Die von Christian Wermuth geschaffene Medaille auf die Ernennung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Ritter des Schwarzen Adlerordens (1706) zeigt auf dem Avers Jupiter auf der Weltkugel thronend, die zwei Adler mit Kurhut, Zepter und Schwert als Zeichen Brandenburgs tragen. Jupiter, in antikischer Gewandung lediglich mit einem Tuch bekleidet und mit porträthaften Zügen Friedrichs III./I., überreicht Merkur, ebenfalls auf einem Adler, die Kette mit dem Schwarzen Adlerorden (Abb. 62). Durch den Anlass der Ernennung des Kronprinzen zum Ritter ist seine Identifikation mit Merkur ebenso wie die des Ordensgründers Friedrich III. mit Jupiter als Heroisierung im Sinne der Ordenshüter zu deuten. Die Aufgaben des neuen Mitglieds eines Ordens, der mit dem Motto „*sum cuique*“ Recht und Gerechtigkeit ritterlicher Taten ehren soll, dabei „dem Allerhöchsten das Seine, und Gott was Gottes ist zu geben“,³¹ werden auf der MedailLENrückseite noch weiter spezifiziert. Zu sehen sind auf dem Revers eine Vestalin (bzw. Borussia mit Mauerkrone, der antiken Siegeskrone für Feldhern)³² und Minerva mit einem Schlüssel jeweils mit dem Bildnis bzw. Bildnisschild des Kronprinzen zu Seiten eines

³⁰ Dass sich diese Herrschertugend auch mit der Akademieprotektion verbindet, visualisiert deutlich die Medaille auf den fünften Gründungstag der Akademie 1701 (nachdem die Gründungsmedaille auf den Ruhm abzielte); Wolfgang Steguweit, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, Kat. X.3; Michael Kunzel, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701*, 2001, X.4, S. 271.

³¹ Leopold Freiherr von Zedlitz-Neukirch, *Neues preussisches Adels-Lexicon oder genealogische und diplomatische Nachrichten* 2, Leipzig 1836, S. 73. Das Symbol der Dreifaltigkeit im Sonnenkranz überstrahlt die Szene, deren Um- und Inschrift die Ordenseinsetzung im Zeichen von Glauben und Nächstenliebe beschreibt.

³² In der Interpretation der weiblichen Figur unterscheiden sich die Deutungen von Steguweit und Wallenstein.



Abb. 62: Christian Wermuth, Medaille auf die Ernennung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Ritter des Schwarzen Adlerordens, Silber, 1706, Berlin, SMB PK, Münzkabinett.

Rundtempels. Die lateinische Umschrift ist zu übersetzen: „Wir werden gerettet, wenn sie wohlbehalten ist“,³³ die Bildinschrift ergänzt diese Formel mit der bekannten Setzung von *Arte et Marte*. Minervas Schlüssel deutet die Erbfolge des preußischen Kronprinzen an, wie auch der Rundtempel für die Unendlichkeit steht, verweist aber auch auf die Schlüsselgewalt über die Bewahrung der Ordensregeln, die mit der Palme in der Mitte des Tempels im Sinne von „Triumph und Glorie des stoischen Gemütes“³⁴ versinnbildlicht werden.

Eine ähnliche Heraushebung kultureller Taten als heldenwürdig, die mit ähnlicher Freigebigkeit belohnt wird, ruft eine wohl im Umfeld der Akademie, vermutlich als Preismedaille der Künste und mechanischen Wissenschaften gestiftete Silbermedaille auf: Friedrich I., als antiker Herrscher mit Lorbeerkrantz und Rüstung unter einem lose gelegten Mantel, ist auf dem Revers Herkules gegenübergestellt, mit Löwenfell, Keule und den Äpfeln der Hesperiden, die in seiner Rechten und in seinem Blick auf die in diesem Kontext dominantere Tat alludieren: nach dem Krieg die Früchte, das heißt in diesem Fall die kulturellen Taten (Abb. 63).³⁵

³³ Wolfgang Steguweit, in: *Ausst.-Kat. Preußen 1701*, 2001, S. 126, Kat.-Nr. VI.12.

³⁴ So die Deutung bei Uta Wallenstein bezüglich der Wiederverwendung der Medaillenkongraphie zur Vermählung des Kronprinzen mit Sophie Dorothea von Braunschweig-Lüneburg-Hannover 1706: Uta Wallenstein, *Zur Ikonographie der Rückseitengestaltung am Beispiel thüringischer Medaillen des Barock und Klassizismus. Antikenrezeption bei Wermuth, Koch und Helfrich*, in: *Medaillenkunst in Deutschland von der Renaissance bis zur Gegenwart. Themen, Projekte, Forschungsergebnisse*, Dresden 1997, S. 72–83, hier S. 75.

³⁵ Um 1701 und damit im selben Jahr gegossen, in dem Friedrich III. den Adlerorden stiftete; Raimund Faltz, Silber 65 mm Dm., Berlin, SMB PK, Münzkabinett (Avers) und Pots-



Abb. 63: Raimund Faltz, *Preismedaille der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften*, Silber, 1701, Potsdam, SPSG, Dohna V, 177.

Noch stärker in Zusammenbindung von Friedrich I. und der Kunstakademie durch Vorder- und Rückseite gestaltete Christian Wermuth eine Medaille, die 1701 anlässlich des fünften Jahrestages der Akademiegründung geschaffen und dem König gewidmet wurde. Dieser ist in zeitgenössischer Rüstung auf dem Avers in Bezug zur Akademie gesetzt, während das Revers mit der Inschrift „Pvblcae felicitatis monumentvm“ einen deutlichen Hinweis auf das durch den Herrscher wie die Künstler begründete Staatswohl gestaltet (Abb. 64).³⁶ Vor dem Prospekt des Marstalls auf der Dorotheenstraße, wo die Kunstakademie ihren Sitz hatte, steht Felicitas mit Füllhorn – den kulturellen Früchten der Akademie –, an ihrer Seite drei Putti mit den Attributen der bildenden Künste. Die 1694 gegründete Akademie bzw. Universität in Halle, die Fridericiana, ehrt ihren Stifter Friedrich III. mit demselben Porträtkopf (allerdings ohne Lorbeerkranz) auf dem Avers und den sich über einem rauchenden Altar die Hände reichenden Figuren von Mars und Minerva auf dem Revers.³⁷ Sie besiegeln Friedrichs Tat bzw. den Wunsch nach seinem dauerhaften Schutz, wie es auch die Inschrift „FELICITATI TEMPORVM“ (Glückliche Zeiten) anzeigt (Abb. 65).

Medaillen auf den Herrscher im Umfeld der Akademie nutzten häufig die jeweilige ‚Kunsthelden‘-Ikonographie ihrer Förderer. So erscheint etwa auf dem Revers der Medaille auf die Stiftung der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften

dam, SPSG, Dohna V, 177 (Revers), vgl. Wolfgang Steguweit, in: *Ausst.-Kat. Preußen 1701*, 2001, S. 270–271, Kat.-Nr. X.2.

³⁶ Wallenstein 1997, S. 76; Michael Kunzel, in: *Ausst.-Kat. Preußen 1701*, 2001, S. 271, Kat.-Nr. X.4.

³⁷ Wolfgang Steguweit, *Medailleur des Königs. Raimund Faltz (1658–1703). Modelle, Medaillen, Münzen* (Das Kabinett; 8), Berlin 2003, S. 30, Kat.-Nr. 9.4; Ders., in: *Ausst.-Kat. Preußen 1701*, 2001, S. 284, Kat.-Nr. X.32.



Abb. 64: Christian Wermuth, Medaille auf den 5. Gründungstag der Akademie der Künste, Bronze, 1701, Potsdam, SPSCG, Dohna V, 176.



Abb. 65: Raimund Faltz, Medaille der Akademie bzw. Universität in Halle, *Fridericiana*, auf ihren Stifter Friedrich III., Silber, 1694, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.

1763 Apoll im Strahlenkranz auf Wolken über einer Flusslandschaft mit den Flussgöttern Rhein und Neckar (Abb. 66).³⁸ Das Zusammenwirken dieser Götter wird durch die Umschrift als „glückliche Vereinigung“ bezeichnet und somit das Musenreich in die Lande Carl Theodors transferiert, der als Profilbildnis – in Rüstung mit Fellmantel und Perücke – das Avers einnimmt. Die zwei getrennten Bilder des Kurfürsten – als Staatsmann und in Verkörperung seines Wesens durch

³⁸ Heinz-Joachim Schulzki, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 2 1999, S. 446, Kat.-Nr. 6.4.2, der Entwurf für die von Anton Schäffer geschaffene Silbermedaille stammt von Johann Daniel Schöpflin und Andreas Lamey.



Abb. 66: Georg Anton Schäffer, *Medaille auf die Stiftung der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften*, Silber, 1763, Mannheim, Reiss-Museum.

die Götterfigur – spalten auf, was in anderen Medien übereinandergelagert wird und durch andere Zeichen in seiner doppelten Konnotation rezipierbar gemacht wird (Porträt, Kostüm, Frisur).³⁹

Auch die räumliche Nähe des Rittersaals zu den Sammlungen des Münz- und Antikenkabinetts und der Kunstkammer führt im Falle Friedrichs die Verbindung von Machtdemonstration und Herrscherrepräsentation in Nachfolge Alexanders, Mars' und Apolls vor Augen – und entspricht damit der kumulativen *imitatio heroica*, die Lorenz Beger in der Widmung des ersten Bandes des *Thesaurus Brandenburgicus* dem König zuschreibt.⁴⁰

Geplant war somit eine *imitatio heroica*, die Heroisches mit Verweisen *all'antica* und einer gezielt ausgewählten Identifikationsfigur (Minerva) verband. So hätten Herrschaft, Dynastie und mythologische Inszenierung im Verweissystem der Kunst miteinander verbunden werden können. Doch lässt sich nicht beurteilen, inwiefern es genau diese strategische Ikonographie war, die dem Königtum Friedrichs I. Glaubwürdigkeit und Angemessenheit in der Einschätzung der Fürsten eintrug.⁴¹

³⁹ Ähnlich funktioniert dies in der 1786 aus Anlass des 400jährigen Jubiläums der Universität Heidelberg geschlagenen Silbermedaille von Anton Schäffer. Der Avers zeigt ein Profilbildnis des Lorbeer bekrönten Kurfürsten, auf dem Revers sitzt Minerva, ihren Arm auf dem Wappenschild ruhend, gegenüber eines Denkmalsockels mit einem aufgeschlagenen Buch sowie Füllhorn, Münzen und Früchten davor (vgl. Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 2, 1999, S. 231, Kat.-Nr. 4.3.6.). Geistige und merkantile Früchte führen zum Wohl des Volkes durch die Förderung der Wissenschaften durch Carl Theodor. Die allegorische Verherrlichung des Kurfürsten als segensreicher Herrscher wird somit rückgebunden an die Aufgabe und Bedeutung der Künste und Wissenschaften.

⁴⁰ Vgl. Barbara Segelken, Anspruch und Wirklichkeit einer Monarchie. Die Selbstdarstellung Friedrichs I. im Spiegel der „Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer“, in: Ausst.-Kat. *Preußen 1701* 2, 2001, S. 335–340, besonders S. 339.

⁴¹ Hahn 1998, S. 43–44.

Neben der Fortführung der Herrscherinszenierung mit Göttern und Personifikationen setzte Friedrich auch auf die Tradition Brandenburg-Preußens, sich auf die Verwandtschaft mit den Oranien zu berufen.⁴² Zwar war spätestens um 1700 der Einfluss Oraniens verblasst, da eine holländische Vorbildhaftigkeit von der lutherischen Bevölkerung nicht aufgegriffen und durch das Vorbild Frankreich abgelöst worden war.⁴³ Doch lässt sich unter Friedrich I. eine „oranische Wendung“ beobachten.⁴⁴ Diese soll – ähnlich politisch-strategisch mit dem Ziel der Standeserhöhung eingesetzt wie beim Großen Kurfürsten – „genealogische Defizite“⁴⁵ ausgleichen. Dieser Mangel an Anciennität war auszuräumen beim Streben nach königlicher Würde, für die sich Friedrich auch darum bemüht hatte, Kaiser Leopold I. bei der Verteidigung des Reiches gegen die Türken und Franzosen zu Diensten zu sein.⁴⁶ Im Prozess dieses Strebens war die dynastische Legitimität unter Beweis zu stellen: der Oraniersaal im Residenzschloss Oranienburg wurde 1702 vollendet. Seine allegorische Deckenmalerei umfasst ein auf das Erbe der Oranier zielendes und entgegen der enttäuschenden historischen Wirklichkeit ausgerichtetes Bildprogramm.⁴⁷ So wollten sich die Hohenzoller in den dynastischen Traditionszusammenhang von „vergangene[r] Größe, illustre[r] Vorfahren und ruhmwürdige[r] Taten“⁴⁸ stellen und diese Qualitäten aktualisieren und fortführen. Was als Strategie zur Erlangung der Königswürde verfolgt wurde, erhielt hier mit dem Typus der Heroisierung im Kontext einer verwandten Dynastie eine dauerhafte Inszenierung, gleichsam als Ausweis des politischen Sieges. Erdacht und verfasst von J. G. Wachter stellt es durch die Auswahl der Figuren Friedrich III. und seiner Frau Sophie Charlotte und der Attribute („Oranien-Blüte“, Wappen, Porträtmedaillons) eine Verbindung (und Sukzession) der preußischen und oranischen Verwandtschaft als

⁴² Jürgen Luh, „Elevation, Macht und Ansehen“. Die politischen Ziele Friedrichs III./I., in: Göse 2002, S. 13–29, besonders S. 22–23.

⁴³ Vgl. Hahn 1998, S. 33–34.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 40.

⁴⁵ Ebd., S. 43.

⁴⁶ Entsprechend lautet die Begründung der Erhebung zur Königswürde im Krontraktat vom 16. November 1700, die auch die Strategie des oranischen Traditionsbezugs als erfolgreich ausweist: „in consideration des Churhauszes Brandenburg uralten splendoris, macht und ansehens, auch von der ietztregierenden Churfürsten. Deurchl. Ihre [dem Kaiser] und dem gemeinen weesen biszhero geleisteten grossen und considerablen dienste“ (Theodor von Moerner, *Kurbrandenburgische Staatsverträge von 1601 bis 1700*, Berlin 1867, Anhang Nr. XXVI, S. 814, zit. nach Luh 2002, S. 24).

⁴⁷ Vgl. dazu Wilhelm Boeck, *Oranienburg. Geschichte eines preussischen Königsschlusses* (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte; 30), Berlin 1938, S. 58–63. Die Hoffnung auf das Fürstentum Orange wurde durch das Testament des kinderlosen Wilhelm III. enttäuscht, der Prinz Johann Wilhelm Friso von Nassau-Dietz zu seinem Nachfolger auserkor.

⁴⁸ Peter-Michael Hahn, Hofkultur und hohe Politik. Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg, die erste Königin in Preußen aus dem Hause Hannover, in: Gerd Bartoschek, *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen*, in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.), Ausst.-Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Schloß Charlottenburg, Berlin, 06.11.1999–30.01.2000, München [u.a.] 1999, S. 31–42, hier S. 31.

von Göttern beschützte Versammlung im Himmel dar – oder, wie es der Verfasser nennt, als „Helden-Geschichte“. Mars und Venus verkörpern ebenso das militärische Selbstverständnis wie die durch Heiraten gestiftete Beziehung der beiden Dynastien, die durch Porträtmedaillons repräsentiert und in einer Kette von Schutzgöttern bzw. Genien gehalten werden. Auch den Künsten wird hier in Verknüpfung mit einer weiteren Figur des Mars ihr Platz angewiesen, um „das Lob der Tugenden der Königl. Frau Mutter/ und den Ruhm der Thaten ihrer Eltern und Voreltern aus dem Hause Oranien auszubreiten“.⁴⁹ Porträtmedaillons und Basreliefs mit Darstellungen ausgewählter Ereignisse aus dem Leben der Prinzen von Oranien ergänzen unterhalb der Deckenzone diese rühmende Familiengeschichte.

Dieses glorifizierende Programm hatte in den Niederlanden in Friedrichs Besetzung, Schloss Honselaarsdijk, ein noch deutlicher auf die dynastische Aussage konzentriertes Pendant in der sogenannten Prinzessinnengalerie mit Porträts der Brandenburgischen Kurfürsten von Samuel Theodor Guericke sowie der Verherrlichung von Preußen und Oranien als Deckengemälde von Theodor van der Schuer.⁵⁰ Im Berliner Schloss wurde der ebenfalls als Oraniersaal bezeichnete Saal bereits Anfang des Jahres 1700 genutzt. Er war ehemals mit Gobelins geschmückt, die die Geschichte des oranischen Hauses verherrlichten. Im Deckengemälde erhoben erschien Wilhelm III. von England als Reiterporträt. Weitergeführt wurde auch die Tradition, Kinder und Enkel mit dem Titel oranischer Prinzen auszuzeichnen (verbunden mit der Zuteilung von Besitzungen in den Niederlanden, im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, in Frankreich und in der Schweiz).⁵¹ Im Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlusses wurde der Große Kurfürst als Held und Identifikationsfigur für die Dynastie gefeiert durch Historienbilder seiner Heldentaten und Reliefs, Kriegstrophäen und einer Tapisserieserie. Damit wurde die rückprojizierte Repräsentation des Großen Kurfürsten ebenso am französischen König wie am großen Saal im Huis ten Bosch ausgerichtet.⁵²

Neben den Gemälden im Marmorsaal des Potsdamer Schlosses kündigt auch ein weiteres Projekt öffentlichkeitswirksam vom Heldenstatus Friedrich Wilhelms, in den sich sein Sohn einschreibt. Anders als im Frankreich Ludwigs XIV. und bei katholischen Fürsten verfolgte Brandenburg bis dato keine Statuenpolitik mit Monumenten des regierenden Monarchen, sondern stattdessen mittels Verehrung des Vorgängers.⁵³ Auch dies zeigt das Bedürfnis nach dynastischer Legitimation, nach

⁴⁹ J. G. Wachter, *Helden-Geschichte der Printzen von Oranien, vorgestellt in einem Platfond auff dem Königlichen Schloß zu Oranienburg*, Cölln a. d. Spree, o. J., zit. nach Boeck 1938, S. 60.

⁵⁰ Ebd., S. 58.

⁵¹ Peter-Michael Hahn, Ahnenbewusstsein und preussische Rangerhöhung. Die Oraniersäle des Berliner und Oranienburger Schlosses im dynastischen Kalkül Kurfürst-König Friedrichs III./I., in: Engel et al. 2006/2007, S. 45–67, besonders S. 53; Luh 2002, S. 26.

⁵² Schütte 2008, S. 119–120.

⁵³ Dazu Thomas H. von der Dunk, Vom Fürstenkultbild zum Untertanendenkmal. Öffentliche Monumente in Brandenburg-Preußen im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte* 7, 1997, S. 177–210.

Rückbezug auf glorreiche Vorfahren – eine Intention, bei der das Motiv der protestantischen Zurückhaltung gegenüber der Selbstdarstellung wohl überwogen haben dürfte.

6.2. *Inszenierung in dynastischer Repräsentation – Statuenpolitik als Gegenbild*

Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, ab 1696 von Andreas Schlüter entworfen und von dem vorher in Paris tätigen Johann Jacobi gegossen, vermittelt in seiner Entstehungsgeschichte das Ringen um Herrschaftsrepräsentation mittels persönlicher Größe des Regenten und dynastischer Legitimation. Bereits das (für Berlin bis dato ohne Tradition verwendete) Material Bronze sowie seine Verarbeitung durch das kunstvolle Gießen setzten neue durch Kunst vermittelte machtpolitische Akzente.⁵⁴ Zudem paarten sich in diesem Werk schöpferische und technische Leistung, mit der sich Friedrich I. „als würdiger Souverän einer Kulturnation zu etablieren wußte“⁵⁵ und sich dementsprechend auch zunächst selbst als Reiterfigur darstellen zu lassen beabsichtigte.

Während der Arbeiten, die sich von 1696 bis 1709 hinzogen, ereigneten sich der Tod des Kaisers im Jahre 1700 und die Krönung Friedrichs in Königsberg. Das provisorisch aufgestellte Reiterstandbild in Gold erhielt auch bei Friedrichs Krönungseinzug 1701 in Berlin eine besondere Rolle, indem es zwischen zwei Triumphbögen die Rangerhebung vom Kurfürstentum zum Königtum versinnbildlichte,⁵⁶ auch wenn das Monument noch den Kurfürsten glorifizierte. Eine

⁵⁴ Guido Hinterkeuser, Visions of Power: Andreas Schlüter's Monuments to the Great Elector and Friedrich III and I, in: *Sculpture Journal* 22, 2013, S. 21–35, besonders S. 22. Noch zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms hatte es Entwürfe für ein Reiterstandbild gegeben, wie Nicodemus Tessin d. J. 1687 berichtet (im Atelier des Bildhauers Hendrik de Jong sah er ein Modell des Reiterstandbilds „vom Churfürsten von Brandenburg“, vgl. ebd., S. 24–25).

⁵⁵ Hans-Ulrich Kessler, Johann Jacobi und der Bronzeguss, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 208–215, hier S. 215. Bereits Cellini vergleicht in seiner Autobiographie das Gießen des *Perseus*, insbesondere durch die Beschreibung der Technik und des Verfahrens, mit einem heroischen Akt, vgl. dazu Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002, S. 49. Als körperlichen Akt muss Cellini den Guss des *Perseus* retten mit einer Kraft, „daß ich nicht mehr wahrnahm, ob ich noch Fieber oder Angst vor dem Tod hatte“ (Jacques Laager, in: Benvenuto Cellini. *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, Zürich 2000, S. 595). Hingegen betont er beim Guss der *Medusa* eher seine geistreiche Leistung und seine Erfindungskraft, mit Schwierigkeiten im Werkprozess umzugehen.

⁵⁶ Bernd Nicolai, *Andreas Schlüter. Das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten im Ehrenhof von Schloss Charlottenburg*, Berlin 2002, S. 27. Zur Entrée vgl. auch den Kupferstich von Pieter Schenk 1702, Hans-Ulrich Kessler, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 242–244, Kat.-Nr. XIV.7. Die Reliefs am Sockel zeigen dementsprechend sowohl die Allegorie des Kurfürstentums Brandenburg als auch des Königreichs von Preußen. Dynastische Kontinuität und *aemulatio* als Aufgabe des Nachgeborenen drücken sich durch Statue und Reliefs zur postumen Heroisierung des Großen Kurfürsten und einer aktuellen Glorifizierung Friedrichs III./I. aus. Zur Diskussion um den Aufstellungsort auf der Lan-

historische Abfolge wird zudem mit unterschiedlichen Götterbildern allegorisiert und in eine Hierarchie von *Arte et Marte* eingebunden, wie Charles Ancillon es 1703 beschreibt:

Ihm [dem Großen Kurfürsten] hat Mars seine Statue angeordnet/ Apollo aber und die Musen arbeiten täglich Ew. Majestät gleichfalls eine aufzurichten.⁵⁷

Bereits kurz zuvor beschrieb Beger im *Thesaurus Brandenburgicus* das Reiterstandbild anlässlich des anstehenden Einzugs Ernst Augusts von Braunschweig in seiner damaligen provisorischen Aufstellung mit Götterstatuen.⁵⁸ Der ebenso beschworene Verweis auf eines der Vorbilder neuzeitlicher Reiterstandbilder, Marc Aurel, war dem Aufstellungsort, der Langen Brücke, eingeschrieben.⁵⁹

Ungeachtet der Frage, ob die Götterstatuen tatsächlich einmal die Brücke als ephemere Kunstwerke zierten oder literarischer Fiktion entsprechen bzw. planerisches Programm blieben,⁶⁰ mussten sie als Allegorien von kurfürstlichen Tugenden beschrieben werden, während das Reiterstandbild des Königs in Begers Augen

gen Brücke als heroischer Bezug zu Horatius Cocles bzw. der Engelsbrücke und der Inszenierung von Berlin als zweitem Rom (so Johannes Tripps, Berlin als Rom des Nordens: Das Stadtschloß im städtebaulichen Kontext, in: *Bruckmanns Pantheon* 55, 1997, S. 112–125, besonders S. 116–117; Hans-Ulrich Kessler, Das Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 222–235, besonders S. 224–229) vgl. kritisch Hinterkeuser 2013, S. 26–28.

⁵⁷ Charles Ancillon, *Le denuier triomphe de Frédéric-Guillaume-le-Grand, Electeur de Brandebourg. Ou discours sur la statue équestre érigée sur le Pont-Neuf de Berlin*, Berlin 1703, zit. nach Nicolai 2002, S. 27. Der Titel verweist auf die zeitgenössisch anerkannte Vorbildhaftigkeit des Reitermonuments Heinrichs IV., 1604 von Giambologna geplant, 1611 von Pietro Tacca vollendet und 1614 auf dem Pariser Pont-Neuf aufgestellt.

⁵⁸ Laut *Theatrum Europaeum* 14, Frankfurt am Main 1702, S. 794 dürfte es sich um den Einzug der Kurfürstin Sophie Charlotte von der Pfalz am 7. Mai 1695 handeln oder nach Angaben von Jacob Schmidt, *Collectionum memorabilium Berolinensium* 2, Köln 1733, S. 54 um den Besuch des Kurfürsten am 5. Dezember 1692; vgl. Budde 2006, S. 43, Anm. 72. Während Beger Mars, Saturn, Jupiter, Juno, Herkules, Minerva, Diana, Apoll, Merkur, Neptun und Aeolus aufzählt (Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus Selectus* 1, 1696, S. 169), wird der Gott der Winde in einer zeitgenössischen Chronik nicht erwähnt, wobei der Autor, Jacob Schmidt, seine Beschreibung als Augenzeugenbericht ausweist; vgl. Thomas Fischbacher, *Friedrich zu Fuß. Biografie einer Bronzestatue des brandenburgischen Kurfürsten und preussischen Königs Friedrich III./I. von Andreas Schlüter und Johann Jacobi*, Weimar 2014, S. 60–61. Zur Aufstellung auf der Langen Brücke und der geplanten ikonographischen Rahmung der Brücke durch Götterfiguren und Tugenden vgl. Beger 1969, 169 und Wilhelm Ernst Tentzel (Hrsg.), *Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde Von Allerhand Büchern und andern annehmlichen Geschichten. Allen Liebhabern Der Curiositäten Zur Ergötzlichkeit und Nachsinnen*, Leipzig 1696, S. 669.

⁵⁹ Die Lange Brücke wurde bereits unter Friedrich Wilhelm als Ort der Herrscherrepräsentation genutzt, als vom Kurfürsten bei seinem Einzug in Berlin am 31. Dezember 1677 ein bronzenes Standbild „mit einem Regiments Stab in der Hand und auffin Haupt mit einen Lorbeer Krantz gezieret“ als Teil einer Ehrenpforte aufgestellt wurde; vgl. Paul Seidel, Der Große Kurfürst in der Plastik seiner Zeit, in: *Hohenzollern-Jahrbuch* 2, 1898, S. 93–106, hier S. 97; Fischbacher 2014, S. 30.

⁶⁰ „Die Ausschmückung der Brücke durch ein ephemeres Götterspalier für den von Beger genannten und dargestellten Einzug des [sic] Familie des kurfürstlichen Schwiegervaters wird aber auszuschließen sein, da sie zu aufwendig gewesen wäre“ (Budde 2006, S. 29).

keiner Rechtfertigung bedurfte.⁶¹ Dies ist umso erstaunlicher als der bereits erwähnte Hugenotte Charles Ancillon eine – wenn auch als Lobpreis daher kommende – kritische Schrift anlässlich der Enthüllung der Statue publizierte, den *Discours sur la Statue Equetre érigée sur le Pont Neuf de Berlin*. Dieser Text alludiert bereits mit dem Titel das skandalträchtige Standbild Ludwigs XIV. – ein Bezugspunkt, den Friedrich selbst auf politischem wie kulturpolitischem Gebiet wählte. Dennoch war der Widerstand der protestantischen Glaubensflüchtlinge so stark, dass das für Friedrich geplante Reiterstandbild nicht zur Aufstellung gelangte. Stattdessen wurde dieses Denkmalprojekt mit der Figur Friedrich Wilhelms vollendet, während Friedrich selbst ein Standbild im Zeughaus erhielt.

In dieser ebenfalls von Andreas Schlüter geschaffenen Königsfigur, die mittels Antikenrezeption nicht auf Ludwig XIV. verweist, sondern ein ‚Kunsthelden‘-Profil erfüllt, verfolgte Friedrich eine zum französischen König bewusst alternative Statuenpolitik.

In der 1697/1698 entstandenen Statue Andreas Schlüters, die den Kurfürsten im Muskelpanzer mit Hermelinmantel zeigt, sind zwei für den ‚Kunsthelden‘ wesentliche Referenzfiguren modelliert: Apoll und Alexander der Große (Abb. 67).⁶² Sowohl das Schrittmotiv als auch die Armhaltung verweisen auf den Apoll vom Belvedere, der – wenn auch trotz großer Wahrscheinlichkeit nicht nachweisbar als Abguss in der Berliner Akademie vorhanden – zumindest durch Stiche seit dem 16. Jahrhundert zum Allgemeingut des künstlerischen Wissensschatzes gehörte.⁶³

⁶¹ Dazu ebd., S. 27.

⁶² Gröschel 2000. Zu den weiteren Vorbildern, zwei Statuen von Kurfürst Friedrich III. von Johann Christoph Döbel (1691/1697, zerstört) und Gabriel Grupello (1692) sowie einer Medaille von Martin Brunner auf die Krönung Josephs I. von Habsburg mit einer Schilderhöhung (1690) – womit die angestrebte Königswürde künstlerisch auf die habsburgische Zurücksetzung der brandenburgischen Gesandten bei der Wahl Josephs zum römischen König bzw. beim Friedenskongress von Rijswijk 1697 antworten würde (Fischbacher 2014, S. 103–104) – vgl. ebd., S. 99–100. Der ursprüngliche Kontext von Riesenkanonen, benannt nach den vier Erdteilen, und Kriegerköpfen des Zeughaushofes veranlasste zu den Interpretationen des Standbildes als siegreicher Feldherr, kriegerisch-diplomatische Vergegenwärtigung der Machtverhältnisse oder als alexandrinisch-apollinisch gemäßigter Herkules (zusammengefasst ebd., S. 131–132). Auch der topische Ausweis von Herrscherqualitäten und Tugendhaftigkeit sei durch die Verbindung von Standbild und abgeschlagenen Köpfen in Anlehnung an mythologische und biblische Figuren wie David, Gideon, Herkules, u. a. intendiert gewesen, im Sinne einer „Adaption aus der römisch-imperialen Ikonographie zum Zwecke einer flexiblen Repräsentation des brandenburgischen Kurfürsten – und zukünftigen Königs – Friedrich III.“ (ebd., S. 176); vgl. Eckhard Leuschner, Schlüter, Lubieniecki, Schenk. Die Ornamenta Armamentarii zwischen Architekturpublizistik und Geschichtsentwurf, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 168–177.

⁶³ Mit ähnlicher Armhaltung und Schrittstellung wird auch Carl Theodor von der Pfalz in einem Modell für ein Statuenmonument für die Alte Brücke in Heidelberg 1786–1788 als Apoll inszeniert, dessen Ikonographie als Musengott der Kurfürst häufig zur *imitatio heroica* einsetzte; die Flussgötter Donau, Rhein, Isar und Mosel am Sockel verweisen auf die Wiedervereinigung der wittelsbachischen Territorien – eine historische Konstellation, die dem



Abb. 67: Andreas Schlüter, *Kurfürst Friedrich III.*, Bronze, 1698 (Original verschollen), Berlin, Schloss Charlottenburg vor dem Knobelsdorff-Flügel.

Zudem war vor Ort im Lustgarten des Berliner Schlosses eine vergoldete Bleikopie des Apoll von Jacques Vignerole aufgestellt, wie aus einer Beschreibung 1657 zu ersehen ist.⁶⁴

Kurfürsten als Größe und Glanz seiner Regierung eingeschrieben wurde; vgl. Frieder Hepp, in: Ausst.-Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit* 2 1999, S. 51–52, Kat.-Nr. 2.0.3.

⁶⁴ Johann Sigismund Elsholtz, *Hortus Berolinensis* 1657 (Handschrift); vgl. Gröschel 2000, S. 93.

Zum einen wird Friedrich durch diese heroische Referenz auf Apoll als Musenfürst glorifiziert, unter dessen Herrschaft sich die Künste dank der Einrichtung der Akademie wie die Musen auf dem Parnass entfalten können. Diese Charakterisierung wird zum anderen ergänzt durch die Herrschaftsfigur Alexanders. Dieser wird durch die Gestaltung des Kopfes mit lockigem Haar und ange deuteter Anastolé in das Porträt des Kurfürsten inkorporiert. Der ursprünglich avisierte Aufstellungsort dieser Statue, das Berliner Zeughaus,⁶⁵ konnte in Darstellungen der Verherrlichung des Wirkens Friedrichs I. also sowohl im Kontext militärischer Bauten als auch im akademisch-musischen Bereich auftauchen. Dieser Bau und seine Situierung betonen besonders zusammen mit dem ab 1741 von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff errichteten Opernhaus vis-à-vis in verschiedenen Gewichtungen die Interdependenz von *Arte et Marte*. Wie die lateinische Inschrift über dem Hauptportal angibt, soll das Zeughaus Waffen, Kriegsgewehr, Kriegsbeute und Trophäen aufnehmen und in diesem Sinne auch „attraktive Objekte für Besucher einer Residenz“⁶⁶ bieten. Idealtypischerweise enthält es im zweiten Obergeschoss Platz für „die Alten abgekommene, und zu blosser Rarität und Angedenken grosser Helden aufbehaltene Waffen und Wehren“.⁶⁷ Und schließlich waren auch die großen Geschütze von Jacobi durch ihre künstlerische Gestaltung Schauobjekte.⁶⁸

In diesem Kontext vermitteln auch die Königsstatue wie ihre Umgebung die facettenreiche Dualität von Kriegs- und Kunstheld, von Machtgestus und idealem Herrschertum. Voltaire bezeugt die Wahrnehmung dieses städtebaulichen Ensembles von Musentempel und Sitz des Mars, betont bei seinem Besuch 1743 aber eine vermeintliche Akzentverlagerung zugunsten der Musen: „Sparta ward zu Athen.“⁶⁹

Im 18. Jahrhundert konnten bei Denkmalentwürfen heroische Tugenden als zu allgemein für eine angemessene Herrscherdarstellung empfunden werden, folgt man der Beschreibung der Statue Friedrichs III./I. von Johann Georg Wachter, *Remarques über die Königliche Statue zu Fuß, sambt einem unmaßgeblichen Project, wie und wo dieselbe aufzurichten wäre*:

⁶⁵ Der „Palast der Kriegskunst“ als Sinnbild der militärischen Stärke und Siegesallegorie; vgl. Regina Müller, Der Aufstieg – Der Wettstreit der Künste. Andreas Schlüter als Baumeister am Berliner Zeughaus 1698/99, in: Ausst.-Kat. *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, 2014, S. 128–134, hier S. 134. Bereits im Testament Friedrich Wilhelms von Brandenburg 1667 als erforderliche Einrichtung benannt, wurde der Bau ab 1695 unter Friedrich III. begonnen.

⁶⁶ Heinrich Müller, *Das Berliner Zeughaus. Vom Arsenal zum Museum*, Berlin 1994, S. 26.

⁶⁷ Leonhard Christoph Sturm, *Das Neu-eröffnete Arsenal, Worinnen der galanten Jugend... das Merckwürdigste von der Artillerie... abgehandelt wird... von einem Liebhaber Curieuse Sachen*, Hamburg 1710, Kap. IV, zit. nach Müller 1994, S. 24.

⁶⁸ Die Kanone „Asia“ wurde aus der Bronze erbeuteter türkischer Rohre gegossen, vgl. Hahn 2007, S. 48.

⁶⁹ Zit. nach Giersberg 1986, S. 19.

Mann könnte auch wol an den 4. Ecken des SOUBASEMENTS im PAR-TERRE einige FIGUREN von BRONZE niedersetzten [sic], die vornehmsten HEROISCHEN Tugenden des Gottsee[ligen] Königs abzubilden. Allein weilen dergleichen Tugend=Bilder GENERAL seyn, und auf alle Helden APPLICIRET werden können, und weder die Reglen der Kunst, noch sonst eine Nothwendigkeit dergleichen FIGUREN erfordern, so können Se[ine] MAJESTAET dieselbe (meines bedunckens) erspahren.⁷⁰

Die Dualität von Kunstförderung und siegreicher Herrschaft, die durch die *imitatio heroica* von Apoll und Alexander aufgerufen wird, nimmt die zeitgenössische Panegyrik Friedrichs im Kreise der Akademie auf: Lorenz Beger widmet seinen *Thesaurus Branenburgicus* dem Kurfürsten, der nicht nur wie Alexander „durch seine Tapferkeit im Krieg [...] die Sterblichen mit Bewunderung für sich“ erfüllt, sondern auch eine Kultur wahrende Heldenleistung vollbringen soll:

Du, durchlauchtigster und mächtigster Kurfürst, vereinigst das, was jene [Philadelphus und Alexander, die Verf.] unter sich aufgeteilt haben, in vertrauter Verbindung und beweist, klarer als die Sonne des Südens, daß Dich der Ruhm sowohl des Mars als auch Apolls erfüllen.⁷¹

Wiederum klingt Sandrarts Abfolge von Lobformeln („Teutscher Martis“– „Teutscher Phoebus“) an, die er für Friedrich Wilhelm gebraucht hatte – auch dies ein wohl nicht zufälliger Zusammenhang zum Bestreben dynastischer Kontinuität.

6.3. Friedrich II. – Mars, Apoll und die Kostümfrage

Noch für Friedrich II. gilt: Politisch-militärische Erfolge und rationaler Staatsapparat sollten dynastische Defizite kompensieren und gehörten zugleich zum krieglerisch begründeten fürstlichen Selbstverständnis. Die Förderung von Künsten und Wissenschaften sowie das Verlangen nach ruhmreichen militärischen Taten bleiben trotz der aufklärerischen Einflüsse der Regierung Friedrichs letztlich einem traditionellen Konzept von Herrschaft verhaftet.⁷² Einem zyklischen Geschichtsmodell folgend, manifestierte sich für Friedrich im römischen Staat das Vorbild aller Staaten, dessen Spuren aufgrund von Kontinuitäten und Gesetzmäßigkeiten auch im zeitgenössischen preußischen Staat zu finden seien. Dieser wiederum sei durch die Leistungen seiner Vorfahren (besonders des Großen Kurfürsten) zu einem Zenit gelangt.⁷³ Die politische und vor allem militärische Macht spielte dabei zwar eine entscheidende, aber nicht die einzige Rolle für Friedrich, der auch die „Parallelität von staatlicher Potenz und Prachtentfaltung der Künste und Wissenschaften“ als ein Zustand innerstaatlichen Friedens

⁷⁰ GStA PK, BPH Rep. 45, L 3, S. 1-19, Berlin 3. Juli 1713, zit. nach Fischbacher 2014, S. 282.

⁷¹ Beger 1699, Bd. 1 *Dedicatio*, deutsch zit. nach Gröschel 2000, S. 97.

⁷² Schütte 2008, S. 124.

⁷³ Ulrich Sachse, *Cäsar in Sanssouci. Die Politik Friedrichs des Großen und die Antike*, München 2008.

erkannte.⁷⁴ Zu den aus dem antiken Figureschatz schöpfenden Repräsentationen von Herrschaft bildete sich so für ihn auch keine Distanz, die es durch zeitgenössische Adaptationen zu überwinden gelte. Das zyklische Geschichtsmodell garantierte vielmehr die Möglichkeit des Anknüpfens und gab damit den gegenwartsorientierten Bezügen erst ihre Valenz, wobei für Friedrich die Vergleichbarkeit an die Fähigkeiten und Qualitäten des Herrschers gebunden war.⁷⁵

Als Kronprinz in Rheinsberg verwirklichte Friedrich 1736 bis 1740 die Idealvorstellung eines irdischen Arkadiens: Rheinsberg wurde in Remusberg umbenannt (nach der Legende, dass Remus nicht von Romulus getötet, sondern nach Germanien geflohen und im Bereich des Schlosses bestattet worden war).⁷⁶ Friedrich versuchte sich so als „Begründer eines mächtigen Imperiums, gewissermaßen eines Römischen Reiches Preußischer Nation“⁷⁷ zu inszenieren, mit Identifikationspersonen wie Marc Aurel und Apoll. Allerdings steht der Sonnenaufgang im Festsaal von Schloss Rheinsberg, den Antoine Pesne 1740 vollendete (Abb. 68), ohne Apoll nicht im Zeichen der *imitatio heroica*. Wenn auch nicht explizit, so wurde diese dynastisch besetzte Bezugnahme und das Versprechen eines neuen Goldenen Zeitalters doch mit der Regierungsübernahme des jungen Friedrich im gleichen Jahr in der Tradition humanistischer Panegyrik fortgesetzt.⁷⁸ So ist es auch nicht mehr die „unmittelbare Huldigung seiner Person durch Präsenz des Gottes“,⁷⁹ dem Friedrich auch nie seine Züge lieh. Doch bleibt auch die Allusion auf die Aufklärung, das Licht der Vernunft, wie es dem Zeitgeist entsprach, nicht ohne mythologisches Hintergrundthema. Nach Lukrez wird die Anrufung der Göttin Venus für das „Friedreich“ Friedrichs (wie es das Schlossportal verkündet) bildlich

⁷⁴ Nach Sachse ist dieser Zustand in Friedrichs Perspektive der Ausweis für eine „höhere ethische Gesittung des Volkes“ (ebd., S. 133, S. 138). Diese kulturelle Entwicklung hing für Friedrich insofern eng mit der politischen und militärischen Ereignisgeschichte zusammen als sie in dieser ihren Ausgangspunkt nahm (ebd., S. 144–146). In einigen grundlegenden Denkfiguren folgt Friedrich damit Voltaires philosophisch-historische Abhandlung *Le Siècle de Louis XIV* von 1751, wobei er das Primat der Vernunft durch das der Staatsräson modifiziert.

⁷⁵ Ebd., S. 79–90.

⁷⁶ Die Bedeutung von Rheinsberg als Friedrichs Arkadien spricht auch aus seinen Briefen an Francesco Algarotti, vgl. etwa den Brief vom 1. September 1739, in: Wieland Giebel (Hrsg.), *Francesco Algarotti. Briefwechsel mit Friedrich II.* 1799, Berlin 2008, S. 17.

⁷⁷ Peter O. Krückmann, *Paradies des Rokoko I. Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, München/New York 1998, S. 19. Auch Ulrich Sachse betont, dass Friedrich in den antiken Denkmälern das Ästhetische stets als Ausdruck der politischen und militärischen Taten und ihres ruhmvollen Andenkens betrachtete und sich in seinem Interesse für die Künste diesem Ruhm anzunähern trachtete; vgl. Sachse 2008.

⁷⁸ Auch im Arbeitskabinett des Kronprinzen sind im Deckengemälde die Strahlen der aufgehenden Sonne sinnfälliger Ausdruck der bevorstehenden Regierungstätigkeit, hier jedoch umfassen sie Minerva als Beschützerin von Kunst und Wissenschaft; vgl. Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Hrsg.), *Rheinsberg, eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Schloß Rheinsberg 21.06.–29.06.1985, Potsdam 1985, S. 30, Kat.-Nr. 3.

⁷⁹ Reschke 2011, S. 127.



Abb. 68: Antoine Pesne, *Ganymed wird von Hebe im Olymp empfangen*, Deckengemälde im Festsaal (Detail), 1740, Rheinsberg, Schloss.

ziert, so Matthias Winner: Sie solle „die wilden Werke des Krieges auf Meeren und Ländern“ einschlummern und zum „ruhigen Frieden“ verhelfen.⁸⁰

Friedrich selbst verfasste ein Dankgedicht auf Pesne, in dem er den Maler in den „rang des dieux“ erhebt.⁸¹ Dieses Lobgedicht auf den Maler aus der Feder des Kronprinzen selbst ruft diverse Heroisierungselemente auf. Sie gestehen dem Maler und seiner Kunst nicht nur das Übertreffen der Natur zu und eine besondere Wirkung von Licht und Schatten sowie die Darstellung der Tugend und des „divin aspect“

⁸⁰ „effice ut interea fera moenera militiai/ per maria ac terras omnis sopita quiescant./ nam tu sola potes tranquilla pace iuvare/ mortalis“ (Lukrez, *De rer. nat.* I, 29–32), zit. nach Matthias Winner, Der Pinsel als „Allégorie réelle“ in Menzels Bild. „Kronprinz Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 45, 2003, S. 91–130, hier S. 94.

Auch das Deckengemälde im Vor- oder Rittersaal, ebenfalls 1740 von Pesne geschaffen, operiert mit diesen Themen: der Kriegsgott Mars wird hier von Venus bezwungen.

⁸¹ Abgedruckt bei Paul Seidel, *Friedrich der Große und die Bildende Kunst*, Leipzig/Berlin 1922, S. 189–192. Zur Deutung des Gedichts im Kontext einer Gouache von Menzel, die Kronprinz Friedrich als Besucher auf dem Malergerüst bei Pesne in Rheinsberg zeigt (1861), vgl. Winner 2003, S. 104–112.

Sophie Dorotheas – „quoique absente“.⁸² Neben diesen Topoi der Kunstliteratur, von denen Friedrich auch für die Beschreibung der Wirkung des Porträts Gebrauch macht („Pour peindre un Alexandre, il faut un Apelle“),⁸³ ist es vor allem der Modus, den er lobt: Der Idolcharakter der Statuen der antiken Herrscher hat trotz der Kunst eines Phidias ihre Zerstörung bewirkt, eine Anbetung eines solchen Kunstwerks (und seines Urhebers) sei auch abzulehnen („Ton pinceau, je l'avoue, est digne qu'on admire,/ Mais, pour l'adorer, non, je ne ferais que rire.“)⁸⁴ Weniger die „gloire“ solle zum Sujet werden und schon gar nicht Heilige, sondern vielmehr heitere mythologische Szenen mit Nymphen und Grazien – ganz so, wie es die *fêtes galantes* Watteaus tun, die Friedrich bis zu seiner Krönung mit persönlicher Leidenschaft sammelte.

Auch die von Algarotti 1742 entworfenen Inschriften für Theater, Akademie und Schloss sollten dieser Vorstellung ein Denkmal setzen:

„Federicus, Borussorum Rex, compositis armis,/ Apolloni et Musis donum dedit./ (Friedrich, der Preußen König, nachdem er die Waffen niedergelegt,/ Apollo und den Musen zum Geschenk.)“ bzw. „Federicus Borussorum Rex, Germania pacata,/ Minervae reduci aedes sacavit./ (Friedrich, der Preußen König, nachdem er Deutschland beruhigt,/ hat der heimkehrenden Minerva diesen Tempel gewidmet.)“ sowie „Federicus Borussorum Rex, amplificato imperio,/ Sibi et urbi./ (Friedrich, der Preußen König, nachdem er sein Reich vergrößert,/ sich und der Stadt.)“⁸⁵

⁸² Pesne hatte 1737 das Bildnis von Friedrichs Mutter nach Rheinsberg überbracht (Öl/Leinwand, 143 × 112 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg), auf dieses Porträt sind diese Zeilen zu beziehen; vgl. Winner 2003, S. 93, S. 105.

⁸³ „Tes dessins, tes portraits sont autant de prodiges,/ Quand d'un vaillant héros, des peuples estimé,/ Tu nous traces les traits et les yeux animés/ On le voit plein de feu, tel qu'entouré de gloire,/ Jadis dans les combats il fixait la victoire.“ (Zit. nach Winner 2003, S. 104).

⁸⁴ Ebd., S. 104.

⁸⁵ Brief Algarotti vom 11. Juli 1742, zit. nach Giebel 2008, S. 64.

Auch das Museumsprojekt Francesco Algarottis (die Gemälde und Skulpturen umfassende Erweiterung der königlichen Sammlung in Dresden) sollte programmatisch den Herrscher als Mäzen inszenieren: Im Zentrum der Architektur sollte der „König in römischer Tracht ...“, das Museum Weihend, in einem prächtigen antiken Tempel [zu sehen sein, die Verf.], auf dessen Giebel die Inschrift zu lesen sei: VRBIS ORNAMENTO/ MINERVAE ET MVSIS OMNIBVS DICAUIT/ AVGVSTVS ARTIVM ET SAECVLI RESTITVTOR (zur Zierde der Stadt hat es Augustus, Wiederhersteller der Künste und des Zeitalters, der Minerva und allen Musen geweiht). Minerva soll in der Gestalt der Königin erscheinen, die königliche Familie als Musen, Genien, Grazien usw.“ (Zit. nach Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 2006, S. 104. Gegenüber Algarotti inszeniert sich Friedrich bereits als Kronprinz in seinen Briefen als idealen Mäzen, der in Augustus sein Vorbild sehe; vgl. den Brief aus Rheinsberg vom 1. September 1729, in: Giebel 2008, S. 16.) Für eine Sammlung moderner Gemälde lieferte Algarotti eine Liste von Themen, die von französischen und italienischen Malern ausgeführt werden sollten, neben Szenen der römischen Geschichte auch die Darstellung Augusts III., die 1742 als allegorische Idee zur Grundlage der späteren Darstellung von Tiepolo werden sollte, nämlich die Einweihung des Museums durch August III. in antikischer Tracht und Maria Josepha von Österreich als Minerva, in Begleitung der Musen, im Vordergrund Sphinx, Hermen und Büsten berühmter Männer. „Der Zeremonie wohnen die Erbauer des Museums und eine

Die Fama, die im Deckengemälde Pesnes ihre Ruhmestrompete bläst und einen Lorbeerkranz bereithält, unterstützt von einem Putto, der die Siegespalme trägt, verweist ebenso auf diese Themen von Krieg, Frieden und Dichtung, in die sich Friedrich einschreibt. Er ist in diesem Sinne wohl auch der Adressat von Famas Geste, wie Winner schlussfolgert: „Mag also Famas Trompete erst vom künftigen Ruhm eines Feldherrn Friedrich künden, so ist sein Genius gegenwärtig schon dabei, den Kronprinzen, falls er den Großen Saal betritt, mit dem Lorbeerkranz seines Dichterruhms zu krönen.“⁸⁶ Dies entspricht Friedrichs eigenen Anweisungen zum Bildprogramm, wenn er bestimmt: „Mit ausgestrecktem Arm, den ein Palmentragender Genius unterstützt, zeigt sie (Fama) den Lorbeerkranz, und weckt die Elemente zum Dienst des anbrechenden Tages auf.“⁸⁷ Auch die anderen von Pesne ausgeführten Deckengemälde stellen Friedrich zwar unter den Schutz der olympischen Götter (neben Ganymed im Bacchuskabinett und Mars und Venus im Rittersaal ist es bezeichnenderweise im Turm- bzw. Arbeitszimmer Minerva als Beschützerin von Künsten und Wissenschaften), doch lassen sie sich nicht als Apotheosen interpretieren: „Der Kronprinz ist allenfalls auf der Bedeutungsebene der Allegorie in ihnen gegenwärtig, also in der einzigen, nämlich verschlüsselten Form der Selbstüberhebung, die er sich gestattete.“⁸⁸

Mit Übernahme der Königswürden 1740 wandelte sich Friedrich in seiner Repräsentation von ‚Apoll zu Mars‘ als *roi conneetable*. Der Feldherr stand aber nicht im Widerspruch zum Kunstliebenden, sondern folgte dem Vorbild römischer Kaiser und Ludwig XIV. – als Krieg für den Ruhm.⁸⁹ Zudem bilden Apoll und Minerva noch in dem 1763 bis 1769 errichteten Neuen Palais die beiden aufeinander bezogenen Siegerfiguren – als Giebelfiguren der Garten- bzw. der Hofseite: „Die Macht des Krieges und die Macht der künstlerischen Wettstreits im Wechselspiel der historischen Notwendigkeiten: Friedrich II. als der, der beide Möglichkeiten für sich genutzt hat – zum Ruhm seines Staates.“⁹⁰

Menge junger Leute bei, die auf den Tempel der Kunst zulaufen. Im Hintergrund zeichnet sich das mittelalterliche Schloss von Meissen ab, das im klassischen Stil dargestellt ist.“ (Vgl. den *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, postum gedruckt in den *Opere* 8, Venedig 1791–1794, S. 351–374 sowie die *Argomenti di quadri dati a dipingere a più celebri pittori moderni, per la R. Gallerie di Dresda*, ebd., S. 375–388; dazu Valentina Ciancio, Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742–1746), in: Hans Schumacher / Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung* (Aufklärung und Moderne; 16), Hannover 2009, S. 151–159, besonders S. 154.)

⁸⁶ Winner 2003, S. 114.

⁸⁷ Zit. nach ebd.

⁸⁸ Gerd Bartoschek, Die Gemäldesammlung, in: Ausst.-Kat. *Rheinsberg* (1985), S. 19–29, hier S. 19.

⁸⁹ Krückmann 1998, Bd. I, S. 20.

⁹⁰ Reschke 2011, S. 128.

So belegt es auch der Briefwechsel 1760 mit Voltaire, in dem Friedrich für sich bestimmt, nur in ruhigen Zeiten ein Führer der Musen zu sein.⁹¹ In der 1772 gehaltenen Rede *Über den Nutzen der Künste und Wissenschaften im Staate* in der – von Friedrich 1764 bis 1786 auch selbst geleiteten – Berliner Akademie der Wissenschaften und Künste werden diese als das „wahre Wohl des Staates, sein Vorteil und Glanz“⁹² verteidigt und als unabdingbar für Heer- und Staatsführer sowie für Diener des Staates deklariert. Friedrich nennt neben Physik, Astronomie, Geologie und Mechanik unter den schönen Künsten allerdings nur die Dichtung.

Im Gegensatz zur Repräsentation durch das Profil seiner Kunstsammlung⁹³ blieb es der Nachwelt überlassen, von Friedrich auch Denkmäler barocker Herrscherinszenierung zu entwerfen, die jedoch nicht glaubwürdig sein konnten. Die um 1800 vermehrt durch den Körper des Königs und nicht durch seine allegorische oder mythologische Repräsentation vollzogene Darstellungsweise Friedrichs⁹⁴ scheint mit dem von Peter Burke für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts als „decline of classical exemplars“ bzw. „decline of correspondences“ sowie als „shift from figures of rhetoric to the rhetoric of figures“ bezeichneten Akzeptanzverlust

⁹¹ Er habe sich „bis ruhigere Zeiten anbrechen [...] von den Musen scheiden lassen.“ (Brief Friedrichs II. an Voltaire, 12. Mai 1760, zit. nach Hans Plaeschinski (Hrsg.), *Voltaire – Friedrich der Große. Briefwechsel*, München 1995, S. 420–421).

⁹² Volz 1913, Bd. 8, S. 55, zit. nach dem Digitalisat der Universitätsbibliothek Trier, <http://friedrich.uni-trier.de/de/volz/8/55/text/>, 08.07.2015; das Motiv des Glanzes nimmt er nochmals auf und verknüpft die Werke der Wissenschaften und Künste mit den Taten großer Männer: „Wie hätte wohl Griechenland in den denkwürdigen Zeiten, da es einen Sokrates, Plato, Aristides, Alexander, Perikles, Thukydides, Euripides und Xenophon hervorbrachte, den hellen Glanz ausgestrahlt, der noch jetzt unsre Augen blendet, wenn Wissenschaften und Künste für die menschliche Gesellschaft nicht notwendig und unentbehrlich wären und ihre Pflege weder Nutzen noch Annehmlichkeit noch Ruhm brächte? Gewöhnliche Handlungen entschwinden dem Gedächtnis, aber die Taten, Entdeckungen und Fortschritte der Großen hinterlassen bleibenden Eindruck.“ (Ebd., S. 59, <http://friedrich.uni-trier.de/de/volz/8/59/text/>, 08.07.2015).

⁹³ Nina Simone Schepkowski, *Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im frederizianischen Berlin*, Berlin 2009; Christoph Martin Vogtherr, Friedrich II. von Preußen als Sammler französischer Gemälde. Probleme und Perspektiven der Forschung, in: Pierre Rosenberg (Hrsg.), *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*, Ausst.-Kat. München/Bonn 2005–2006/Paris 2005, S. 89–96; Helmut Börsch-Supan, Friedrich des Großen Umgang mit Bildern, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42, 1988, S. 23–32.

⁹⁴ Zum Beispiel Johann Gottfried Schadows Entwurf eines Reiterdenkmals 1796, das Friedrich als römischen Imperator auf sprengendem Pferd zeigt, mit einer Viktoria auf einem Postament, das von vier dorischen Säulen getragen wird und das einen Altar überdeckt, an dem mit Personifikationen die Vereinigung der Provinzen Schleswig und Westpreußen mit dem Königreich Preußen symbolisiert ist; rechts wird das Denkmal von Mars und Minerva, links von Apoll flankiert. 1797 wurde der Entwurf bei der Akademie-Ausstellung gezeigt, Feder, schwarze Tusche, aquarelliert, 388 × 338 mm, Berlin, Akademie der Künste, Inv.-Nr. 777; vgl. Gottfried Riemann, in: Ausst.-Kat. *Friedrich II. und die Kunst* 1 1986, S. 56, Kat.-Nr. IV.23; Jutta von Simson, Wie man die Helden anzog. Ein Beitrag zum „Kostümstreit“ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, 1989, S. 47–63, besonders S. 59.

von Mythologie im Falle des preußischen Königs erklärbar zu sein. Eine ähnliche formale Entwicklung lässt sich auch bei den Marmorstatuen der Generäle beobachten, die Friedrich 1769 bis 1794 für den ehemaligen Wilhelmsplatz (heute Zietenplatz) von Schadow, Tassaert und anderen anfertigen ließ.⁹⁵ Der auffällige Wechsel von antikischer Rüstung (mit moderner Zopfperücke) zu zeitgenössischer Uniform ist nicht nur eine stilistische Entscheidung, sondern markiert auch ein anderes Verständnis von Herrscherrepräsentation. Friedrich II. selbst hatte die Änderungen veranlasst. Als öffentliche Denkmäler vorbildhafter Kriegshelden sollten sie im Siebenjährigen Krieg die Bindung an den Staat befördern und zur Nachahmung anregen.⁹⁶ Dafür scheint nun das Kriterium der Nähe zur eigenen Lebenswirklichkeit wichtig geworden zu sein, zumal Friedrich Wilhelm von Seydlitz und Jakob von Keith keine historischen Personen, sondern Zeitgenossen waren. Obwohl ihre Position an den Ecken des Wilhelmsplatzes auch eine Königsstatue in deren Mitte hätte erwarten lassen, verzichtete Friedrich auf die Verherrlichung seiner lebenden Person. Er leistete damit und mit der Monumentalisierung der ‚Staatshelden‘ auf dem Wilhelmsplatz „durch die Beseitigung hochadeliger Vorrechte, langfristig auch einen wesentlichen Beitrag zum Aufstieg des Bürgertums“. ⁹⁷

Damit entging er allerdings nicht einer Debatte über öffentliche Denkmäler in einer Monarchie, die sich nach seinem Tod unter Friedrich Wilhelm II. bis zu Friedrich Wilhelm IV. um sein Denkmal entspann, und der Kostümfrage, bei der der „populär-patriotische[] Charakter des Zeit- bzw. Nationalkostüms“ vor allem von Schadow gegen eine Idealisierung durch antikische Formen unterstützt wurde.⁹⁸ Dennoch wählte auch er in seinen Entwürfen unter anderem Mars, Minerva und den Leier spielenden Apoll auf eroberten Waffen, um ein Bild des Königs zu vermitteln, der „auch mitten im Krieg die Musen nicht vergaß“. ⁹⁹

⁹⁵ Es handelt sich um Kurt Christoph Graf von Schwerin in Phantasieuniform, von François Gaspard Adam entworfen und von dessen Neffen Sigisbert Michel Adam (1728–1811) ausgeführt und 1769 aufgestellt; desweiteren Johann David Rantz und Lorenz Wilhelm Rantz, Hans Karl von Winterfeldt, 1777; Jean Pierre Antoine Tassaert, Friedrich Wilhelm Freiherr von Seydlitz-Kurtzbach, 1780 und James Keith, 1786; Johann Gottfried Schadow, Leopold I. von Anhalt-Dessau und General Hans-Joachim von Zieten, 1794. Vgl. dazu Thomas Besing, *Studien zu Jean Pierre Antoine Tassaert (1727–1788). Bildbauer Friedrichs des Großen*, München 1996, S. 29–30, S. 66–67 sowie zu den einzelnen Statuen S. 193–214, Kat.-Nr. 47–48. Eine antike Referenz mag mit Plutarchs Alexander-Biographie und der darin berichteten Aufstellung von Statuen für gefallene Gefährten am Granikos allerdings dennoch ebenfalls in die Konzeption eingegangen sein, vgl. ebd., S. 197.

⁹⁶ Diese Intention ist auch aus Friedrichs Schrift *Lettres sur l'amour de la patrie* 1779 ersichtlich, vgl. ebd., S. 207.

⁹⁷ Von der Dunk 1997, S. 210.

⁹⁸ Besing 1996, S. 208–211; Jutta von Simson, *Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses*, Frankfurt am Main [u.a.] 1976; zu den Denkmalsentwürfen im Spannungsfeld zwischen Antike und Moderne vgl. auch Sachse 2008, S. 282–291.

⁹⁹ Katalog der Königlichen Akademie-Ausstellung 1797, Nr. 310c, zit. nach Simson 1976, S. 16. Insofern entging auch der Preuße nicht den symptomatischen „halbherzigen[n] Fort-

Selbst für den bekennenden Friedrich-Verehrer Adolf Hitler galt noch die Verbindung von Feldherr und Ästhet.¹⁰⁰ Wenn auch unter ganz anderen politischen Voraussetzungen sollten ästhetische Strategien zur Sozialdisziplinierung in besonderem Maße Geltung behalten.¹⁰¹ Den Geniekult des 19. Jahrhunderts, dem auch Thomas Carlyles Friedrich-Biographie huldigt,¹⁰² nutzte Hitler und übertrug ihn aus dem Kunstkontext auf die Politik: Für Hitler als charismatischen Führer galten nicht die üblichen Regeln, sein kreativer Geist war keinen Beschränkungen unterworfen. Auch wenn Friedrich nicht in gleichem Maße ästhetische Diskurse zur Legitimation seiner Feldherrnschaft bemühte, wie dies Hitler mit seiner affektiv wirkenden Präsenzkultur in Bild und Ton tat,¹⁰³ so verband der Alte Fritz doch vergleichbar seine Wirkung als Staatsmann und Feldherr mit „Künstlereigenschaften, die der Musenliebhaber in seine künstlerischen Ansprüchen genügende Kriegsführung einbrachte“.¹⁰⁴ Diese bauten freilich auf weitreichendere Talente auf, als sie Hitler besaß oder nutzte. Dennoch lag auch für Hitler die *Ars belli* in einer militärischen Schöpferkraft, die kunstaffin war und das Fehlen seiner professionellen Kompetenz der Feldherrnschaft kompensieren sollte.¹⁰⁵ Auch wenn es nicht mehr um Kabinettskriege des 18. Jahrhunderts ging, so nutzte er seine visuellen Fähigkeiten der räumlichen Erschließung durch Reliefkarten und anderes Kartenmaterial und eroberte sich so eine vergleichbare Position wie auf dem Feldherrnhügel.¹⁰⁶ Auf Friedrich berief sich Hitler nicht nur in Verweis auf eine vorbildliche Verbindung von Künstlertum, Feldherrntum und Staatskunst, er imitierte ihn (wenn auch nur im Privaten) sogar körperlich und habituell.¹⁰⁷ Die *imitatio Frederici* konnte gerade aufgrund der „ästhetischen Aufladung von Politik und Krieg“¹⁰⁸ legitimatorisch wirken, suggerierte sie doch,

setzungen der Tradition“ (Busch 1993, S. 237), die offenlegten, dass alte Lösungen nicht mehr trugen, neue Formen aber noch nicht gefunden waren.

¹⁰⁰ Die sich wandelnden Gründe und Phasen der Friedrich-Verehrung durch Hitler können an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden. Die Reflexion über Ästhetik und die Einbindung von ästhetischen Handlungsmustern darf aber auch abgesehen von einem möglichen gezielten Einsatz des heroischen Friedrich-Mythos zu einem Vergleich mit der preussischen Heldenfigur anregen.

¹⁰¹ Unter diesem Aspekt steht die gründliche Analyse von Wolfram Pyta, *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, München 2015, der ich im Weiteren folge.

¹⁰² Carlyle widmete Friedrich eine 21 Bücher umfassende Arbeit, die erstmals 1858 erschien, vgl. Thomas Carlyle, *History of Friedrich II of Prussia, Called Frederick the Great*, London 1858–1865.

¹⁰³ Hierfür macht Pyta den Einfluss von Richard Wagners „Überwältigungstheater“ und dessen Konzept des Gesamtkunstwerks stark.

¹⁰⁴ Pyta 2015, S. 22.

¹⁰⁵ Ebd., S. 267.

¹⁰⁶ Ebd., S. 283–287, S. 625–626 erläutert dieses Vorgehen als Bildinterpretation, die Hitler jedoch keinen umfassenden Überblick lieferte, da sein Bildmaterial zu kleinteilig war.

¹⁰⁷ Ebd., S. 629. Zum verfügbaren Friedrich-Bild, einem abrufbaren visuellen Dispositiv des ‚Alten Fritz‘ in Text, Bild und Film: ebd., S. 638.

¹⁰⁸ Ebd., S. 635.

künstlerische Kompetenz und ästhetisches Empfinden befähigten zum Feldherrn. Friedrich wie Hitler seien dazu berufen, große Kriege zu führen, obwohl sie „zu Tändelei, Philosophie und Flötenspiel bestimmt“¹⁰⁹ seien, wie Hitler 1945 über Friedrich anmerkt.

¹⁰⁹ Hitler zu Goebbels gemäß der Tagebucheintragung von Goebbels, 29. Januar 1945 (*Tagebücher Goebbels* 2, 15, S. 264), zit. nach Pyta 2015, S. 635.

