

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

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

4.1. Auftakt: Maximilian I.

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

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

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

³ Toepfer 2009, S. 85.

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

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

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

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

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

⁵ Von Birken 1657, S. 156.

⁶ Ebd., S. 161.

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

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

4.1.1. *Translatio der Musen*

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

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

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

⁹ Ebd., S. 206–207, S. 565.

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

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

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

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

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

¹² Ebd., S. 197.

¹³ Mertens 1986, S. 119.

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

¹⁵ Ebd., S. 110.

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



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

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

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

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

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

Hercules Amphitryonis Iousque Filius Victoriosissimus & Inuictissimus Monstrosorum/
Regum Terror & Domitor Pacator Orbis Mundi Saluator Scientiarum Virtutumque/ In-
staurator Musagetius Heroum Maximus Gloriosissimus Decimator Orbis.²⁰

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

¹⁸ Polleroß 2012, S. 106.

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

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

²¹ Braungart 1991, S. 93.

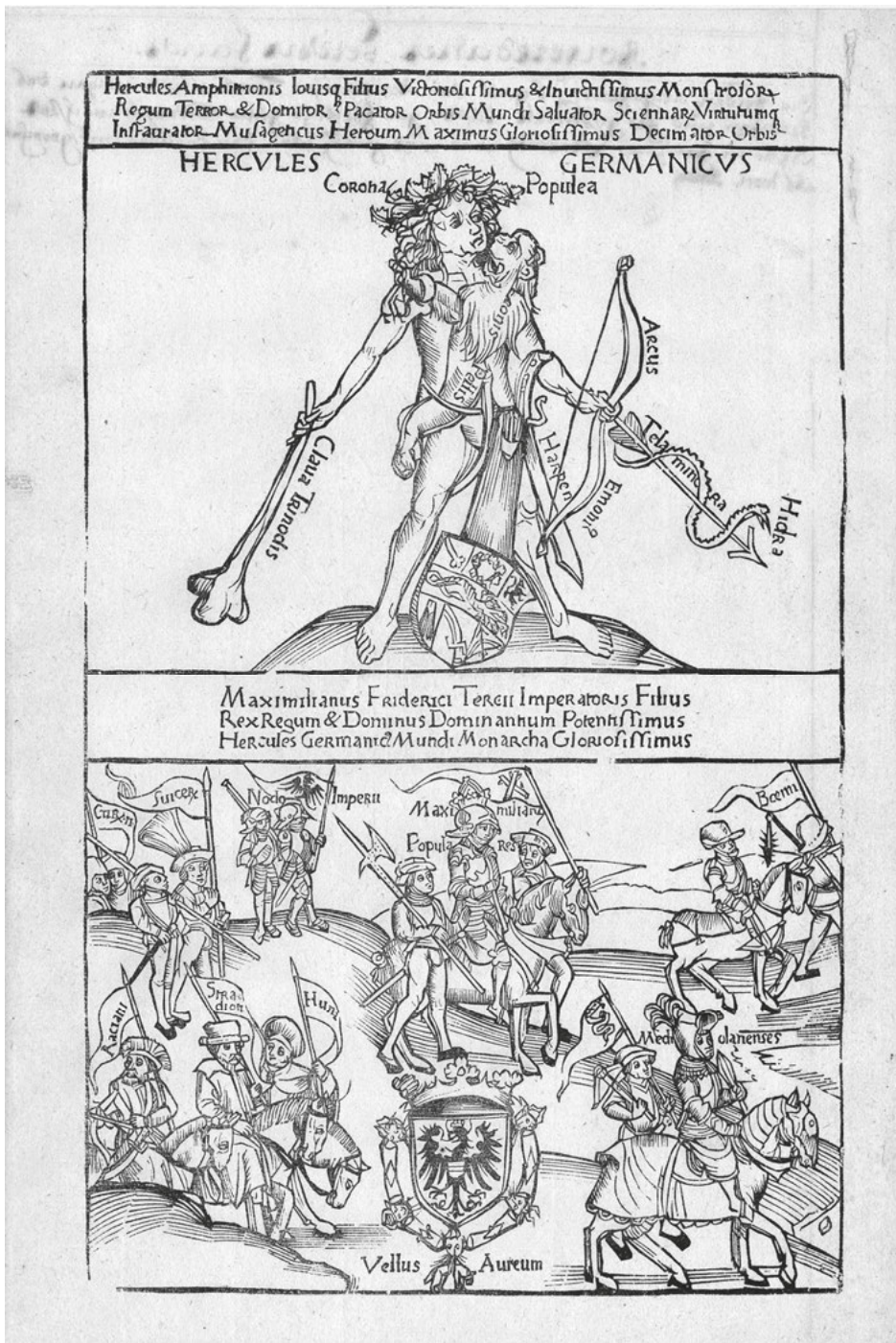


Abb. 14: Hans Süss von Kulmbach, *Maximilian als Hercules Germanicus*, Holzschnitt, um 1500, Wien Albertina, Inv.-Nr. DG 1948/224r.

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

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

4.1.2. Maximilian im Bild oder die Beziehung zur Kunst

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

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

²³ Menzel 2003, S. 148.

²⁴ Dass zum genealogischen Anspruch auch eine Manifestation an Größe in ganz wörtlichem Sinne erzielt werden sollte, macht Thomas Schauerte deutlich: Größe als Argument. Genealogie als Movens der neuen Gattung Riesenholzschnitt im 16. Jahrhundert, in: Kampmann et al. 2012, S. 67–85.

Dabei lässt sich eine Unterscheidung der ‚Rollen‘ Maximilians in den verschiedenen Medien ziehen: „So erscheint der Habsburger anlässlich offizieller Rechtshandlungen ebenso unter dem Baldachin in vollem kaiserlichen Ornat mit Infelkronen wie bei einer Szene im *Weißkunig*, die sein Mäzenatentum für Dichter, Gelehrte und Künstler zeigt. Auf jenen Holzschnitten seiner Autobiografie, die sein privates Interesse am Erwerb von sprachlichen und kunsthandwerklichen Kenntnissen veranschaulichen, tritt der Kaiser hingegen in Pelzschaupe und mit Barett oder einfachem Kronreif auf.“ (Polleroß 2012, S. 101–115, hier S. 110).

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

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

Den lust und die geschicklichkeit so er in angebung des gemelds gehabt und bei seinen ingen in die pesserung desselben.²⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.1. Der starke Musenkaiser

Ein künstlerisch herausragendes Beispiel dafür, wie eine *imitatio heroica* im Kontext von Stärke und Ästhetik gestaltet werden kann, ist das Büstenrelief des Kaisers von Adriaen de Vries (Bronze, 1609). Es zeigt Rudolf im Profil, im Harnisch und mit dem Orden des Goldenen Vlieses³⁶ (Abb. 16) – ähnlich der großen Bildnisbüste von de Vries aus dem Jahre 1603, die nicht wie die anderen Werke de Vries' für die Kunstkammer bestimmt war und laut Leithe-Jasper als die erste barocke Porträtbüste bezeichnet werden kann.³⁷ Die Löwenmaske an der Schulter, die einen physiognomischen Vergleich evoziert und damit Rudolf einen leoninen Charakter zuschreibt, sowie die Darstellung des die Welt tragenden Herkules im rechten Bruststück darunter machen die Intention einer eingeschriebenen Identifikation des starken Herrschers deutlich. Als Porträtbüste gestaltet, funktioniert diese Bezugnahme attributiv-metaphorisch: Die den bildnishaften Kopf umgebenden Symbole, die auf Herkules verweisen, sind als Attribute ebenso Rudolf zugeordnet, wodurch ein metaphorisches Verhältnis der beiden Figuren erzeugt wird, das den Vergleich auf Charakter und Stärke lenkt und dies ohne Be-

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

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

³⁵ Auch die Rudolfskrone, 1598–1602 von Hans Vermeyen als Privatkrone angefertigt (28,6 cm, Gold, Email, Tafelsteine, Rubine, ein Saphir, Perlen, Wien, Hofburg, Weltliche Schatzkammer), ist Ausdruck davon, zeigt sie doch in ihren Reliefs die Szenen der Kaiser-, ungarischen und böhmischen Krönung sowie Rudolf als Türkensieger – Rudolf, in allen Szenen durch ein Porträt vertreten, wird damit als Gesalbter, Gekrönter, oberster Feldherr und Imperator gekennzeichnet. Zu Rudolfs Privatkrone, die als kaiserliche Hauskrone der Habsburger bewahrt wurde, vgl. Hermann Fillitz, *Die österreichische Kaiserkrone und die Insignien des Kaisertums Österreich*, Wien 1959, S. 26–27.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.2. Allegorien der Künste am Prager Hof

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

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

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

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

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

⁴⁴ Ebd., S. 101.

⁴⁵ Andratschke 2010, S. 310. Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, S. 232.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁰ Vgl. Frenssen 1995, S. 123.

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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

⁵⁴ Müller / Kaschek 2001, S. 12.

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

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

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

4.2.3. Ästhetik als politische Tugend

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

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

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

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

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

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

Keyser Rudolf soll ein hochverstendiger weiser fürst gewest sein, cuius summo iudicio tranquillitas imperii tamdiu stetit, hat ein heroisch gemüt gehabt, qu'il nihil commune nec vulgare sapiebat, omnia vulgaria contemnebat, sola rara et miranda amabat ...⁶⁰

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

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

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

Welcher auch vielmehr löblicher, mit seinem stillen und geruhigem Regiment, als alle andere, mit großer Kriegsmacht gerüstete, kann sich haben zu verrichten understehen dürfen, ausrichtete.⁶²

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

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

⁶⁰ „Kaiser Rudolf soll ein hochverständiger, weiser Fürst gewesen sein, durch dessen großes Geschick dem Reich so lange Zeit der Friede erhalten geblieben ist. Er hat ein heroisches Gemüt gehabt und war ein Mensch, der an nichts Gemeinem und Gewöhnlichem Geschmack fand, alles Gewöhnliche verachtete und allein das Seltene und Bewundernswerte liebte ...“, zit. nach Haupt 1988, S. 53; Gertrude von Schwarzenfeld, *Rudolf II. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges*, München 1979, S. 260.

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

⁶² Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ Ebd., S. 145.

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

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

4.4. *Erzherzog Leopold Wilhelm*

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

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

⁷¹ Volk-Knüttel 1980, S. 95–96.

⁷² Diemer 1980, S. 144.

⁷³ Dazu ebd.

⁷⁴ Volk-Knüttel 1980, S. 98.

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

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



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

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

4.4.1. Der siegreiche Statthalter

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

4.4.2. Betonung christlicher Tugenden

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

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

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

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

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



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

Spiegel⁸⁷ werden die dem Herrscher zugeordneten vorbildlichen Tugenden um weitere Maxime ergänzt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁰ Ebd., S. 19–20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁷ Galland 1893, S. 160.

⁹⁸ Börsch-Supan 1980, S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In riguardo del mio Zelo mi creda *Benignissimo* *Principe* che [...] mi conviene morire come per istinto di natura all'intorno de' lucidissimi Raggi, non dirò solo del *Merito Augustissimo* d'un così gran Sole di virtù Heroiche, mà d'un Chiarissimo lume di *Benignità* che

¹⁰⁵ Vgl. Hahn 1998, S. 24–25.

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

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

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

¹⁰⁹ Ebd.



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

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

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

¹¹⁰ Ebd.

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

4.5.2. Ein neuer Alexander – Der Alabastersaal des Berliner Schlosses

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

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

¹¹¹ Galland weist darauf hin, „[d]ass übrigens die Zeitgenossen Friedrich Wilhelm gern mit Alexander dem Grossen verglichen“ was aus zwei Ansprachen des Bürgermeisters von Berlin 1677 und 1678 hervorginge; Galland 1893, S. 171–172.

Der Alabastersaal wurde als Festsaal genutzt, zur Huldigung des Adels und der Geistlichkeit sowie 1690 für die Verleihung des Hosenbandordens an Kurfürst Friedrich III., aber auch als Versammlungsort der märkischen Stände, deren gebrochene Macht sich durch die Lage des Saales innerhalb des Machtgefüges des Schlosses manifestierte, so Erich W. H. Konter, *Aspekte der Organisation der Gesellschaft und des architektonischen Raumes im Absolutismus. Dargestellt am Beispiel Brandenburg-Preußen des Königlichen Schlosses in Berlin und seiner Nutzung*, Diss. Univ. Hamburg 1984; Lieselotte Wiesinger, *Das Berliner Schloss. Von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß*, Darmstadt 1989, S. 112, S. 116.

¹¹² Galland 1893, S. 171.

¹¹³ Ebd., S. 172.

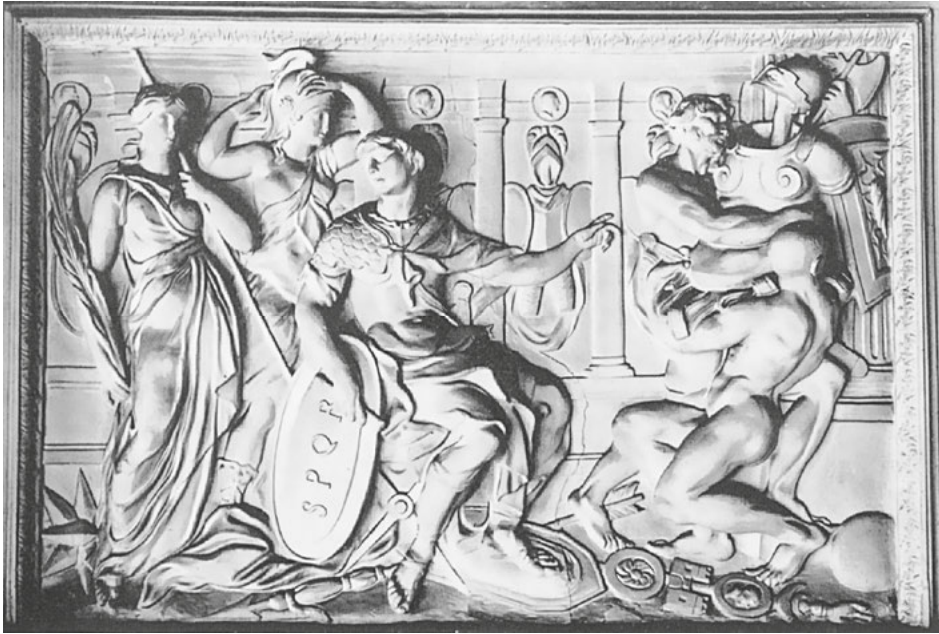


Abb. 25: Johann Friedrich Eosander von Göthe, *Der Imperator lässt Trophäen in den Tempel des Mars einbringen*, Relief im unteren Runden Saal, 1710, Berlin, Schloss Charlottenburg.

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

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

¹¹⁴ Ebd. Vgl. auch Wiesinger 1989, S. 114–120 und Albert Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin 1 Die kurfürstliche Zeit bis zum Jahre 1698*, Berlin 2010.

¹¹⁵ Isolde Dautel, *Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin*, Petersberg 2001, S. 79.

¹¹⁶ Ebd., S. 172.

¹¹⁷ Ebd.



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

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

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

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

¹¹⁹ Wiesinger 1989, S. 119–120.



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

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

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

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

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

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

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

¹²¹ Hahn 2001, S. 126, Anm. 34.

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