

3. Semantiken und visuelle Repräsentationsformen – Der Effekt des Heroischen

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

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

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

¹ Disselkamp 2002, S. 20–21.

² Ebd., S. 21.

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

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

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

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

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

⁵ Disselkamp 2002, S. 17.

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

⁷ Ebd., S. 21.

⁸ Umgekehrt gilt dies auch für die theatrale Inszenierung von Glaubensinhalten durch Schauffassaden, Festkulissen, Altäre, Fresken und anderes: „Die Regulierung und Steigerung der Rezeption durch sinnliche, ästhetische, rationale, rhetorische Momente erlaubte dem Betrachter durch konkrete Veranschaulichung die Gewißheit des Mysteriums“ (Andrea M. Kluxen, *Theatralisierung und Inszenierung als barockes Prinzip*, in: Dieter J. Weiss, (Hrsg.), *Barock in Franken* (Bayreuther Historische Kolloquien; 17), Dettelbach 2004, S. 1–32, hier S. 22).

Eine „Verschränkung zwischen Hagiographie und Dynastie“ stellt Werner Telesko in der Verherrlichung Kaiser Ferdinands II. durch die Kreuzessymbolik fest – eine Tendenz, „die

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Qual Mignificenza più heroica, il sentir che questi Elettori sono stati sempre in invaghiti della Scultura, e sempre della Pittura innamorati, havendo col loro Capo sensato fatto un Capitale più grande delle Pitture più antiche, e più moderne, così bene animate da' Pennelli che sembra che voglino parlare le Tele à chi le mira¹⁵.

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

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

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

¹³ Ebd., S. 209.

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

¹⁵ Ebd., S. 592.

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

3.1. *Der Körper des Helden und seine Einkleidung*

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

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

¹⁷ Büttner 1972, S. 61.

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

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

²⁰ Etwa im Palazzo Vecchio die Rüstung des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar aus der Schlacht bei Nördlingen sowie Karls V., in Ambras Waffen Franz' I. aus der Schlacht von Pavia sowie Beutestücke der Türken; vgl. Michaela Völkel, in: Berthold Heinecke et al. (Hrsg.), *Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum* (Schriften zur Residenzkultur; 7), Berlin 2013, S. 135.

Die Analyse eines konkreten Herrscherbildes, das durch Kunst und Krieg geprägt ist und in einem speziellen Sammlungstypus repräsentiert wird, hat die Autorin anhand der Rüstkammer Erzherzog Ferdinands II. von Tirol vorgenommen. Die medialen Formen der

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jahr 1711.²⁸ Das Widmungsexemplar für Kurfürst Max Emanuel, das in Reinschrift überliefert ist, legt dem Fürsten in „Andere Anmerkung von dem Pracht, Magnifizenz und Herrlichkeit eines fürstlichen Hofes“ (die zweite von insgesamt 29 Anmerkungen des Einleitungsbandes) nahe, zur Steigerung seines Ansehens und Festigung seiner Machtposition von der überwältigenden Inszenierung seiner Herrlichkeit durch Zurschaustellung von Pracht Gebrauch zu machen:

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

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

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

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

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

³⁰ Ebd., S. 129.

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

³² Ebd., S. 137.

Weillen Gott gleichsamb selbst sein Ebenbild an die Stirn der Regenten getrucket, Ihnen etwas mehreres als was Menschlich mitgetheilt.³³

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

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

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

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

³⁴ Hier muss allerdings differenziert werden, wer die Adressaten dieser Disziplinierung waren. Meist kann von der ‚höfischen Öffentlichkeit‘ ausgegangen werden sowie dem Adel. Doch in Württemberg etwa war der Adel im 17. Jahrhundert allein dem Kaiser untertan, so dass eine herzogliche Autorität hier kaum wirken konnte; vgl. T. C. W. Blanning, *Das Alte Europa 1660–1789. Kultur der Macht und Macht der Kultur*, Oxford University Press 2002, S. 63–64.

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

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

³⁷ Tillmann 2009, S. 34.



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

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

³⁸ Lorenz Seelig, in: Ausst.-Kat. *Kurfürst Max Emanuel 2* 1976, S. 117, Kat.-Nr. 279.

³⁹ Ebd., S. 116–117 Kat.-Nr. 279.

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

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

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

⁴¹ Lorenz Seelig, Aspekte des Herrscherlobs – Max Emanuel in Bildnis und Allegorie, in: Glaser 1976, S. 1–29, besonders S. 8; Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.* (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte; 8), München/Regensburg 2002, S. 70–71. Siehe auch die ausführliche Beschreibung und Rekonstruktion bei Bauer-Wild 1989, S. 280–291.

Ein Vorbild darf sicherlich in Charles LeBruns unvollendetem Alexander-Zyklus in Versailles gesehen werden, der jedoch die Auswahl der Episoden in die Glorifizierung des militärischen Helden überführt: „[...] die Nebenhandlungen beschreiben seine übrigen Tugenden, die seine Bedeutung unterstreichen, nicht aber deren Grundlage bilden“ (Kirchner 2001, S. 310). Die seit 1681 in der Bildergalerie des Louvre aufbewahrten Gemälde waren durch eine Gobelin- und Stichserie bekannt. Folgt man der Annahme Birkenholz', dass die Alexander-Folge ursprünglich als Wanddekoration für die Galerie d'Apollon im Louvre vorgesehen waren, käme allerdings auch eine Überblendung der Thematik von Kriegsheld und Förderer der Künste als einer Beziehung zwischen Alexander und Apoll in Betracht, die beide für die Herrscherikonographie Ludwigs zu diesem Zeitpunkt wichtig waren; vgl. Alescha-Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung* (Ars faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte; 11), Frankfurt am Main 2002, S. 173–189.

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

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

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

⁴² Eine Zusammenfassung des ikonographischen Programms der einzelnen Bildfelder bei Bauer-Wild 1989, S. 280–291.

⁴³ Graf 2002, S. 72.

⁴⁴ Ebd., S. 73.

⁴⁵ Ebd., S. 74.

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

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

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

⁴⁶ Bauer-Wild 1989, S. 290.

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

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

