5. Held und Götterähnlichkeit – Ein dominanter Modus der Herrscherheroisierung

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

4 Vgl. dazu Berns 2011.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

13 Vec 1998, S. 269–283, hier S. 276.

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

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

16 Vogt 1688, S. 6.

17 Ebd., S. 7.

18 Ebd.

19 Vgl. Zitzlsperger 2013, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

28 Heldt 1997, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Reflex von Göttlichkeit des Herrschers, der auch in den Zeremoniallehren entwickelt wurde, entspricht dem herrscherlichen (Selbst)bild.[29] Der monarchische Staat des Barock behält die Heldenrolle folgerichtig tendenziell dem Herrscher vor.[30] Die mit der Heldenrolle häufig verknüpfte „*Kultisierung* der fürstlichen Herrschaft" wurde durch die Staatstheorie ebenso gestützt wie durch den kirchlichen Autoritätsverlust.[31] Durch die höfische Repräsentation sicherte sich der Herrscher die Sozialdisziplinierung seiner Untertanen und vermittelte „außermenschliche Größe und Legitimation der fürstlichen Autorität".[32] Überhöhungen durch Rollenbilder bis zur Gottgleichheit (etwa in Maskeraden, Theaterstücken, Balletten u. ä.)[33] waren „optimale strukturelle Analogie- und allegoretische Identifikationsmöglichkeiten für die absolutistischen Hofstaaten und deren Fürsten".[34] Die zeremoniellen und bildkünstlerischen Formen der Überhöhung und Distanzierung erzeugten eine „theokratische Überhöhung, die ihm eine na-

---

29 Dieses definiert Vec als „theokratische Legitimation fürstlicher Pracht und herrschaftlichen Aufwands, sakrale Apotheose des Fürsten, demonstrativer Luxus, extreme ständische Differenzierung und unmittelbarer Rückschluß aus den Attributen der Herrscherpersönlichkeit auf die Qualität der Staatsgewalt" (Vec 1998, S. 282).

30 Asch 2014, S. 199.

31 Von Kruedener 1976, S. 115. Zur sakralen Komponente der Repräsentation auch Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981 (deutsch: *Das Porträt des Königs*, Berlin 2006); Dirk Setton, Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik" des Königsportraits, in: Vera Beyer et al. (Hrsg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, S. 217–244.

32 Von Kruedener 1976, S. 115. Neben dieser auf staatlich-herrschaftliche Entwicklungen ausgerichteten Sichtweise wurde auch durch die „Struktur des Konfessionalisierungsvorgangs" (den Troßbach mit „‚Disziplinierung, Partizipation und Mobilisierung'" beschreibt) eine Disziplinierung des Untertanenverbandes zumindest in der landesfürstlichen Intention geschaffen; vgl. Werner Troßbach, Landgraf Moritz und das Problem von Mobilisierung und Partizipation in der „Zweiten Reformation", in: Menk 2000, S. 139–158, hier S. 154–155.

33 Zum Anteil des Herrschers bei Theateraufführungen urteilt Ehalt: „Der Existenzraum der Hofgesellschaft, insbesondere der der kaiserlichen Familie, wurde unmerklich in die allegorische Realität der dargestellten Handlungen übergeleitet. Dadurch wurden, wie Tintelnot feststellt, die ‚Grenzen zwischen Aktionsraum und Dekorationsbild, zwischen deklamierenden Darstellern und rezeptiven Zuschauern, zwischen Tageswelt und Illusionswelt gänzlich flüssig'" (Hubert Ch. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien; 14), München 1980, S. 152); vgl. auch Andrea Sommer-Mathis, Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673), in: *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segvnda mitad del siglo XVII*, Madrid 2004, S. 231–256, besonders S. 238-240.

34 Jörg Jochen Berns, Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons, in: Italo Michele Battafarano (Hrsg.), *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, Bern [u.a.] 1991, S. 23–81, hier S. 30.
Insbesondere das Jesuitentheater entsprach der panegyrischen Überhöhung des Habsburger Kaiserhauses und stellte dabei seit dem 17. Jahrhundert politische Motive stärker in den Vordergrund als konfessionelle – wobei die „Haustugend" der *pietas* sowohl kämpferisch als auch friedlich konturiert werden konnte, Puchalski 2000, S. 26–31.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hezu göttliche Stellung verlieh“[35] – auch wenn die Apotheose inhaltlich eine irdische Verherrlichung bleibt. Immerhin erfährt die Amalgamierung von Herrscherverehrung und Heldenfigur im 17. Jahrhundert eine besondere Qualität. Es scheint nicht nur für den Sozialstatus zu gelten, dass er durch die Geburt determiniert ist – auch zum Helden wird man damit geboren.

Zwar ist die *imitatio heroica* bei protestantischen Fürsten weniger in Angleichung an einen Gott zu erwarten (auch wenn dieser als Assistenzfigur sehr wohl eine wichtige Funktion hat), doch stellt sich die Frage, ob im Falle der herrscherlichen Heroisierung als Gott von rein konfessionellen Determinanten ausgegangen werden kann. Immerhin lässt sich laut Disselkamp bei den Konfessionen eine Differenzierung im Umfang der Glorifizierung ausmachen.[36] Dennoch konnte die Herrscherdarstellung auch bei protestantischen Fürsten nicht auf eine ausgeprägte Repräsentation durch (heroische) Tugenden verzichten, obwohl Luther und auch die Calvinisten aufgrund ihrer Überzeugung von der Gnadengewissheit die Notwendigkeit eines Habitus ablehnten.[37]

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

In der Apotheose des Herrschers zeigt sich der ‚Einfluss himmlischer Mächte', der jedoch im mythologischen Porträt und Historienbild ebenso virulent sein kann. Der Held kann in diesem Kontext sowohl in seiner irdischen Person als auch in Angleichung an einen Gott auftreten. In jedem Falle bewegt sich die profane Divinisierung strukturell im Modus der Heraushebung und ist somit dem Prozess der Heroisierung und den mit ihm verbundenen Bedeutungszuschreibungen eng verwandt. Dabei kann sowohl auf die charakterlichen menschlichen Eigenschaften als auch davon abstrahiert auf das Amt oder eine Haltung rekurriert werden. Neben der Darstellungsform des Herrschers und der Einbindung in die Figurenkomposition ist die Art und Weise der Heraushebung aufschlussreich. Die Quelle des Glanzes und die Prozesse der Spiegelung (göttlich – geborgt – individuell) oder die Inszenierung von Distanz und Nähe von Bildfiguren unterschiedlicher Valenz können dabei Rezeptionsangebote vermitteln.

Dieser Rezeptionsästhetik besonders angemessen war die Bildgattung der Deckenmalerei, die eine absolutistische sakral aufgeladene Repräsentation sowie den politischen Triumphgedanken durch den Modus ihrer Darstellung besonders gut

---

35 Von Kruedener 1976, S. 115. Bereits Sueton beschreibt Feste, bei denen die Gäste als Götter und Göttinnen verkleidet auftraten und Augustus als Apoll erschien (Augustus LXX); Deuchler 1983, S. 142.

36 Disselkamp 2002, S. 222; vgl. dazu auch Andreas Kraus, *Das katholische Herrscherbild im Reich dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinands II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern*, Aschendorff 1991.

37 Bautz 1999, S. 104–105, S. 139–150.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bildlich umzusetzen vermochte: Reales und Fiktives, verschiedene Zeit- und Raumebenen konnten miteinander kombiniert werden.[38] Ebenso ließen sich Bildfiguren miteinander kombinieren, um Allegorien mit mythologischen, historischen oder politischen Themen zu ‚allegieren', das heißt mit einem Begriff oder Ereignis zu verknüpfen – ein Verfahren, das die Poesie aus der Dramaturgie des Jesuitentheaters übernahm und schließlich auch für die bildenden Künste durch die Kunstliteratur verbindlich wurde.[39] Hinzu kommt das Verfahren der Allusion auf den Auftraggeber, der nicht unbedingt selbst vergöttlicht auftrat, aber doch im Kreise der Götter seinen Platz einnahm.

Die Apotheose als gesteigerte Form der Erhebung und Glorifizierung galt in der Frühen Neuzeit nicht als Kult, sondern wurde rhetorisch eingesetzt. Götter galten als Metapher für ewigen Ruhm und den Anspruch auf Ewigkeit. Diesen Ewigkeitswert garantierte zudem die Kunst, weil sie die Vergöttlichung darstellt: Obwohl der Dargestellte in der Form als Gott den Anspruch auf Ewigkeit aus sich heraus erhebt, ermöglicht erst die Kunst, diesen Anspruch sichtbar zu machen. Die Apotheose in der Kunst ist eine „Synthese, in der das Resultat des Wirkens auf den Herrscher selbst bezogen wird".[40] Da sie nicht sakral aufgeladen sein muss, sondern vielmehr mit sakralen Mustern parallelisiert wird, ist die bildliche Apotheose des Herrschers, so Frank Büttner, „eine bildliche Metapher, die in ihrer Bedeutung anderen Formen der neuzeitlichen Fürstenapotheose, wie der Darstellung auf einer Wolkenbank oder der Identifizierung mit einem antiken Gott, entspricht".[41] Da sie zudem dem lebenden Fürsten zuteil wird, ist mit der Bildform der Apotheose nicht die metaphysische Erhebung gemeint, ihre transzendentale Aussage vermittelt vielmehr die bildliche Metapher.[42]

---

38 Dazu Günter Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hrsg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg/Wien 1994, S. 197–296, besonders S. 197.

39 Vgl. Johann Wilhelm Baur, *Iconographia*, Augsburg 1670; Paul Decker, *Fürstlicher Baumeister Oder Architectura Civilis: Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste, mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten, Grotten, Orangerien, und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen, und nach heutiger Art auszuzieren; Zusamt den Grund-Rissen und Durchschnitten*, Augsburg 1711; *Des berühmten Italiänischen Ritters, Caesaris Ripae, allerley Künsten, und Wissenschafften, dienlicher Sinnbildern, und Gedancken .../ dermahliger Autor, und Verleger, Joh: Georg Hertel*, Augspurg 1750–1760; Brucher 1994, S. 202.

40 Büttner 1972, S. 60.

41 Ders., Die Sonne Frankens. Ikonographie des Freskos im Treppenhaus der Würzburger Residenz, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* XXX, 1979, S. 159–186, hier S. 165.

42 Mit diesem Modus wird ein Sinnwechsel vollzogen, eine „Zuordnung von Verschiedenem zueinander, […] Überbrückung von räumlicher Distanz durch Ähnlichkeit von Form, Farbe, usw." (Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt ^{5}2001, S. 150); Rimmele weist darauf hin, dass man mit einer Verwendung der Metapher im Sinne einer Darstellungsstrategie und deren hermeneutischer Korrelate gezwungen ist, „den kognitiven Kern der Metapher im Sinne einer erhellenden Verschmelzung, Übertragung, eines Vergleichs zweier semantischer Felder etc., preiszugeben" (Rimmele 2011, S. 22).

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Während die beigegebenen Attribute als zeichenhafte Symbole stärker auf Eindeutigkeit zielen, liegt in der *imitatio heroica*, insbesondere in der Überblendung der herrscherlichen Bildfigur (das heißt seines Körpers) mit Götterfiguren, eine Suggestion von Ähnlichkeit.[43] Mit der so verstandenen bildlichen Metapher kann insofern eine zentrale Verfahrensweise der Heroisierung begrifflich-analytisch bestimmt werden. Denn die Ineinssetzung von Gott und Herrscher im Bild verzichtet ebenso wie die sprachliche Metapher auf die Anzeige der Analogie und damit auch die „ursprüngliche Unterscheidung von Quell- und Zielbereich".[44] Durch diese Verschleierung der Übertragungsleistung wird die Frage nach der Angemessenheit stärker in den Hintergrund gedrängt als beim Vergleich.[45] Als „Weisen der Welterzeugung" stabilisieren Metaphern zudem Aussagen, Machtverhältnisse und Begriffe, indem sie diese „in einen ‚neu gestifteten Zusammenhang einbinden und vorgreifend den Weg der Argumente abstecken'".[46]

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

Wie bereits an den bisher behandelten exemplarischen Herrschergestalten deutlich wurde, lassen sich für den Typus des ‚Kunsthelden' einige konstante, aber flexibel einsetzbare Codes von bestimmten Heldenfiguren nachweisen. Apoll und Herkules nehmen hier den ersten Rang ein, da sie insbesondere für den Diskurs von *Arte et Marte* traditionsreiche und legitimierte Vorbildfiguren für den idealen Herrscher sind.[47] Diese Rekurrenz präfigurierter Idealtypen garantiert nicht nur eine Wiedererkennbarkeit und damit Kommunizierbarkeit eines gewünschten Helden- bzw. Herrscherbildes. Sie ist zugleich der Gradmesser für die Glaubwürdigkeit eines bestimmten Heroismus, denn der Glanz des Helden kann auch in der Wiederholung und Verflachung der Semantik schwinden und sein Potential der Aufmerksamkeitserzeugung verlieren. Wie diese Figuren jeweils spezifisch zur Herrscherrepräsentation eingesetzt werden können, soll im Folgenden anhand von drei einschlägigen Protagonisten betrachtet werden: neben den beiden Kaisern Leopold I. und Karl VI. soll auch ein sozialhierarchisch niederer Fürst als mögliche Rezeptionsfi-

43 Ebd., S. 5–6.
44 Hemmer 2015, S. 5, S. 8.
45 Ebd., S. 5.
46 Ebd., S. 6 mit Verweis auf Ralf Konersmann, *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 15 und Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1990.
47 Für die Paarung von Mars und Apoll, insbesondere in der Ikonographie Augusts III. und Friedrichs II., siehe Renate Reschke, Götter in Friedens- und Kriegszeiten. Apollo und Mars im Umfeld des Siebenjährigen Krieges. Zum höfisch-klassizistischen Bildprogramm der Künste in Preussen und Sachsen, in: Susanne Hahn (Hrsg.), *Wissenschaft und Kunst im Zeichen von Krieg und Frieden*, Protokollband/3. Hubertusburger Friedensgespräche Schloss Hubertusburg 17.09.–19.09.2010, Wermsdorf 2011, S. 108–134.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gur untersucht werden, um auch Imitations- wie Grenzphänomene heroischer Personalfigurationen erkennbar werden zu lassen.

Die herrscherliche Inszenierung und Glorifizierung Leopolds I., die sich vorherrschend in der Interdependenz von Tugend und militärischem Sieger manifestiert, ist in der Forschung besonders durch die Arbeiten von Goloubeva, Pons, Telesko und Polleroß intensiv behandelt worden. Sowohl die mit der Repräsentation einhergehenden politischen Absichten als auch die Medienvielfalt, die dabei zum Einsatz kommt, wurden gewinnbringend aufgearbeitet. Auf diesen Studien aufbauend, kann die Topik und Bedeutung des ‚Kunsthelden' im Kontext der leopoldinischen Herrscherdarstellung genauer analysiert werden. Angesichts der Entwicklung an den europäischen Höfen befand sich Leopold um 1700 in einer Situation, in der „der kaiserliche Hof auf die repräsentative Aufrüstung innerhalb und außerhalb des Reiches"[48] antworten musste – die Auseinandersetzung mit Preußen (deren Königswürde er 1700 anerkennen musste) und Frankreich (im Holländischen Krieg 1672–1679) fiel dabei besonders ins Gewicht. Andererseits war mit dem Frieden von Karlowitz 1699 und der endgültigen Niederlage der Türken für Österreich ein ‚Heldenzeitalter' angebrochen, das in den Deckengemälden der kaiserlichen Bauten und in den Adelspalais ihren künstlerischen Ausdruck fand. Zudem bewirkte der Austausch von Künstlern, die ebenso am Wiener Hof wie in der Pfalz, Brandenburg, Sachsen oder Wolfenbüttel tätig waren, die Schaffung von „Ansätze[n] eines Reichsstils",[49] der das Ausstrahlen kaiserlicher Projekte durch stilistische Rückbezüge an anderen Höfen beförderte.

Eine besonders umfassende und deutlich akzentuierte Repräsentationspolitik betrieb Karl VI. durch die Ausstattung der 1723 bis 1726 errichteten Hofbibliothek. Hier wird der Herrscher in dem zwischen 1726 und 1730 geschaffenen Freskenzyklus von Daniel Gran als Herkules musagetes inszeniert, der Bibliotheksraum in Analogie zu einem Kirchenschiff in einen Kriegsflügel (Minerva) und einen Friedensflügel (Apoll) gegliedert.[50] In beiden für die Repräsentation gleichwertigen Raumteilen wird in den zur Kuppel hin ausgerichteten Lünetten jeweils das

---

48 Friedrich Polleroß, Kaiser und Fürsten – Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, in: Jochen Luckhardt (Hrsg.): „... *einer der größten Monarchen Europas"?! Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich*, Petersberg 2014, S. 24–67, hier S. 53.

49 Ebd., S. 56.

50 Knab 1977, S. 50–73. Zur Ikonographie der Fresken in den beiden Flügeln siehe Matsche 1992, S. 218–223. Ausführlich zum Aspekt *Armis et Litteris* bzw. *ex utroque Caesar* in der Hofbibliothek Matsche 1992, S. 208–217; Brucher 1994, S. 228–232.
Der Friedensflügel umfasst die Lünettenfresken *Aurora Musis benigna* bzw. *Aurora mit dem Sonnenwagen* und des *Parnass* sowie das Gewölbefresko der *Allegorie des Studiums der himmlischen Dinge*, ergänzt durch Goldgrisaillen mit Darstellungen der Tages- und Jahreszeiten; der Kriegsflügel setzt dem die Lünettenfresken *Die Drachenzahnsaat des Cadmus* und *Die Schmiede des Vulcan* gegenüber sowie die *Allegorie auf das Studium der irdischen (kriegswissenschaftlichen) Dinge* mit den ihnen zugewiesenen Jahreszeiten und vier Elementen.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 28: Daniel Gran, *Verherrlichung Kaiser Karls VI.*, Kuppelfresko, 1726-1730, Wien, Hofbibliothek.

Porträt des Herrschers geschaffen. Mit der Gloriole, in der Karl im Kuppelfresko erscheint, knüpft Gran ebenfalls an sakrale Muster an.[51]

Im Zentrum der Deckenmalerei (Abb. 28) unterhalb der „Göttin des immerwährenden Ruhms" (so die Bezeichnung in dem von Conrad Adolph von Albrecht verfassten Programm, dem sogenannten *Codex Albrecht*)[52] halten Herkules und Apoll (beides Söhne Jupiters!) ein Medaillon mit dem Profilbildnis Karls VI., „das

[51] „Seine Person wird nicht etwa profaniert zwischen die Allegorien gesetzt, sondern wird durch Allegorese gleichsam distanziert; sie wird verklärt und in ihrer Bedeutung noch erklärt." (Tintelnot 1951, S. 283). Walther Buchowiecki sieht hierin eine Apotheose, „weil der Kaiser hier als Förderer der Künste und Wissenschaften gefeiert wird" (Walther Buchowiecki, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach* (Beiträge zur Geschichte des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek), Wien 1957, S. 55).

[52] Cod. 7853, Wien, ÖNB. Das Programm des Hofgelehrten Conrad Adolph von Albrecht wurde von Walther Buchowiecki 1957 veröffentlicht und kommentiert (s. Anm. 456), das Programm des Codex Albrecht ebd. S. 92–112. Gran ist in einigen Details von dieser Vorlage abgewichen.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Haupt mit Lorbeeren gekrönet/ der Leib aber mit einem paludamento angethan“[53], und verkörpern die beiden Qualitäten des Kaisers zu Kriegs- wie Friedenszeiten, sie personifizieren seine kriegerischen wie musischen Tugenden. Das Grundmotiv *Arte et Marte* wird durch die Keule des Herkules und die Leier des Apoll als Attribute im Sinne des *ex utroque Caesar* versinnbildlicht[54] – eine Charakterisierung des Kaisers wie sie schon 1712 in Heraeus' *Entwurff einer Historischen Architektur* in seiner Rolle als Auftraggeber für Kriegs- und Zivilarchitektur gefeiert wurde: Es habe „Karl VI. in gleicher Weise die ‚Friedens= und Kriegs=Kuenste / durch seine Großmuth und Klugheit bestaendig vereiniget'“.[55] So wie Herkules zur „Unterstützung des Kayl: Antlitzes erwählet worden“ funktioniert auch Apoll im Sinne eines qualitativen Vergleichs durch „die gleichförmigkeit unsers gelehrtesten Kayl: Oberhaubts, und des von vielfältigen Künsten gepriesenen Phoebi“,[56] der von Albrecht später selbst als „Kayl: Helden“[57] angesprochen wird.[58] Auch eine konkrete Sinngebung in der Bedeutung von *Arte et Marte* für den Bibliotheksbau ist Herkules als heroischer Identifikationsfigur unterlegt: Indem er die dreiköpfige Hydra und den gefesselten Cerberus überwindet, verweist er mit diesem Motiv auf die dreifachen Kriege, „nach deren glücklichen Endigung man die Erbauung der Bibliothec angefangen“[59].

Das *ex utroque Caesar*-Motiv wird in der Widmung damit reklamiert, dass „die Bücher seyen einem Helden nicht unanständiger (= unangemessener) als Waffen, und das wahre Lob eines rechten Caesar seye nicht anders, als durch beydes zu erlangen“, womit auf die Rettung der Bibliothek von Alexandria durch Caesar angespielt wird.[60] Die Kombination beider ‚Künste' wird im Albrechtscodex dadurch

---

53 *Codex Allbrecht*, zit. nach Knab 1977, S. 65.

54 Albrecht münzt den Einsatz der Keule gegen den Cerberus auf die Kriege gegen Spanien, Frankreich und die Türken und ergänzt das Bild durch die Säulen des Herkules, vgl. *Codex Albrecht*, fol. 28r, die Interpretation der Rahmung des Kaisers durch die Götter als „Arte et Marte ex utroque Cæsarem“ auf fol. 29r.

55 *Codex Allbrecht*, zit. nach Polleroß 2000, S. 116.

56 *Codex Albrecht*, fol. 28v, soweit nicht anders angegeben zit. nach Buchowiecki 1957, hier S. 93–94.

57 *Codex Albrecht*, fol. 29r.

58 Buchowiecki weist auf die Blickachsen der Kuppeldarstellung hin, die Herkules zum zentralen Motiv für den eintretenden Betrachter determinieren: „durch das von der Burg her in den Saal führende Portal den Raum betretend, wird die Gestalt des Hercules erstmals in ihrer zentralen Lage sichtbar, wenn man auf der weißen Marmorscheibe der Pavimentrosette des Intercolumniums, also zwischen den ‚Säulen des Hercules' stehend, in die Kuppel blickt“ (Buchowiecki 1957, S. 113).

59 *Codex Allbrecht*, zit. nach Knab 1977, S. 65.

60 Matsche 1992, S. 215. Die Repräsentationswirkung sowie Würde und Glanz sichtbar markierende Bibliothek, ihre inhaltliche wie räumliche Disposition und ihr Nutzen für das Gemeinwohl rückt sie mit der Kunstsammlung in das Gesamtphänomen kultureller Herrschaftssicherung; vgl. zu den diversen Parallelen von Bibliothek, Galerie und Kunstsammlung Regina Becker, *Enzyklopädische Gedächtniswelten. Bibliotheksmodelle in der Architekturtheorie des Barock*, Diss. Univ. Hamburg 2003, http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2012/5761/pdf/Dissertation.pdf, 31.10.2016.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

begründet, dass auch schon die Griechen und Römer „davor hielten, daß Königreiche durch Künsten eben so, wie durch Tapfferkeit erhalten werden“ und deshalb die antiken Herrscher als „starckmüthigen Herculem zugleich Musagetam“ genannt wurden.[61] Hierin wird die starke Bedeutung der Künste nicht nur für die Herrscherpanegyrik, sondern ebenso für das Staatsverständnis deutlich. Die Wissenschaften, die von den Gelehrten hinter der Scheinbalustrade vorgeführt werden,[62] lassen sich ebenfalls nach Krieg und Frieden gliedern (die Wissenschaft der Altertümer und Münzen, Mathematik, Bergwerkskunst, Theologie, Jurisprudenz und Medizin, Philosophie, Schiffsbaukunst, Astrologie, Feldmesskunst, Geographie, Artillerie).

Das Motiv der Aufrichtung der Künste und die Vertreibung der Laster durch Minerva sowie die Bedeutung der Bibliothek als Hort der Wissenschaften und damit der guten Sitten werden von Albrecht ebenfalls betont. So führt er in seinem Kuppelprogramm Klugheit in der Kriegsführung, Bücher, Magnifizenz, Freigebigkeit und Milde durch Personifikationen und Attribute im Abschnitt nach der *Glory des Haabspurgischen Hauses* an.[63] Dass sich die Glorifizierung auf dem Parnass vollzieht, Karl VI. somit in die Wohnstätte Apolls und der Musen aufgenommen ist, sogar ihren Platz einnimmt, gibt Albrecht ebenfalls an, nicht ohne den Musenberg mit Deutschland und Wien zu verknüpfen: So ist es der Genius der Stadt Wien,

> der die Lyram Apollinis pro nostro ævo: das ist die dem Kayser eigends zukommende, mithin von zweyen gegen einander geflochtenen C ↄC geformte mit der Römischen Kayserlichen Crone Besetzte Leyren darweiset/ sonst aber dem Apollo zugeeignete Leyer mit sechs Saiten dar/ über welche die Kaiserliche Krone gesetzet ist.[64]

Nochmals wiederholt wird dieser metaphorische Verweis auf die Tugenden des Herrschers durch die Quadriga der Minerva über dem Mittelrisalit am Außenbau der Bibliothek (Abb. 29). Auch hier vertreibt Minerva Neid und Unwissenheit, dabei begleitet durch Herkules und Tellus. Wie eng beide Darstellungsformen aufeinander bezogen waren, zeigt der Querschnitt durch den Prunksaal der Hofbibliothek, den Salomon Kleiner und Jeremias Jacob Sedelmayr 1737 schufen. Er ist Teil des angekündigten mehrbändigen Stichwerks mit Ansichten der kaiserlichen Hofbibliothek (*Dilucida Repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae*

---

61 Matsche 1992, S. 208.

62 Damit übernimmt Gran ein Motiv, das Charles LeBrun in der Gesandtentreppe von Versailles eingeführt hatte. Auch Rubens hat Gran beeinflusst, der einige Stiche des Flamen besaß, darunter die Galerie de Luxembourg, vgl. Knab 1977, S. 149. Die gelehrte Gemeinschaft der Scheinarchitektur bezieht Albrecht selbst im Sinne eines immerwährenden Kolloquiums zwar explizit auf das „zu Athen erbaute[] Athenæi, oder Hohen Schule“ (*Codex Albrecht*, fol. 33v), doch muss damit nicht zwingend die *Schule von Athen* gemeint sein wie Brucher angibt (Brucher 1994, S. 229).

63 Vgl. Telesko 2010, S. 146 und *Codex Albrecht*, fol. 9.

64 *Codex Albrecht*, fol. 30r. Es handelt sich um zwei gegenständig ligierte C-Bögen, aus denen Karls VI. Spiegelmonogramm gebildet wird.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 29: Lorenzo Mattielli, *Pallas Athene mit der Quadriga über den Neid und die Unwissenheit*, Mittelrisalit, Skulptur, 1726, Wien, Hofbibliothek.

Caesareae), das jedoch nicht fertig gestellt wurde und nur mit dem ersten Band erschien (Abb. 30).[65]

Das Medaillon des Kaisers im Kuppelfresko wird im Albrechtscodex beschrieben mit Rückgriff auf antike Traditionen:

> Vor Alters wurden die Ceræ et Effigies Cæsarum ac Heroum zu öffentlicher BeEhrung ausgesezet; gleicher gestalten ist hier das Kayserliche Bildnuß in Gold auf Römische Arth mit Lorber=Cränz becrönet, mit Harnisch und Kayl: Paludamentô umbgebener vorgestellet, die Umbschrifft des Oval lautet Carolo: Aug: Scientiarum Restitutori indulgentissimo.[66]

Der Obelisk, den die Personifikation des immerwährenden Ruhmes in dem vom goldenen Licht durchfluteten Zentrum in Händen hält, impliziert auch einen weiteren mythologischen Hinweis: Als Symbol für Sonnenstrahl oder -kraft steht er in enger Verbindung zu Apoll und Herkules, der nach Macrobius „von der Sonne wesenhaft nicht verschieden" sei.[67] Die Errichtung dieses Ortes wird zudem nach Telesko allegorisch „mit dem Sonnenaufgang (Aurora und Apoll)

65 Wien, ÖNB, Cod. Min. 71; Peter Prange, *Meisterwerke der Architekturvedute. Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Salzburger Barockmuseum 19.07.–27.08.2000 / Architekturmuseum Schwaben, Augsburg 07.09.–22.10.2000 / Österreichische Nationalbibliothek, Wien 19.01.–28.02.2001, Salzburg 2000, S. 164–167, Kat.-Nr. 26.

66 *Codex Albrecht*, fol. 28v.

67 Telesko 2010, S. 141.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

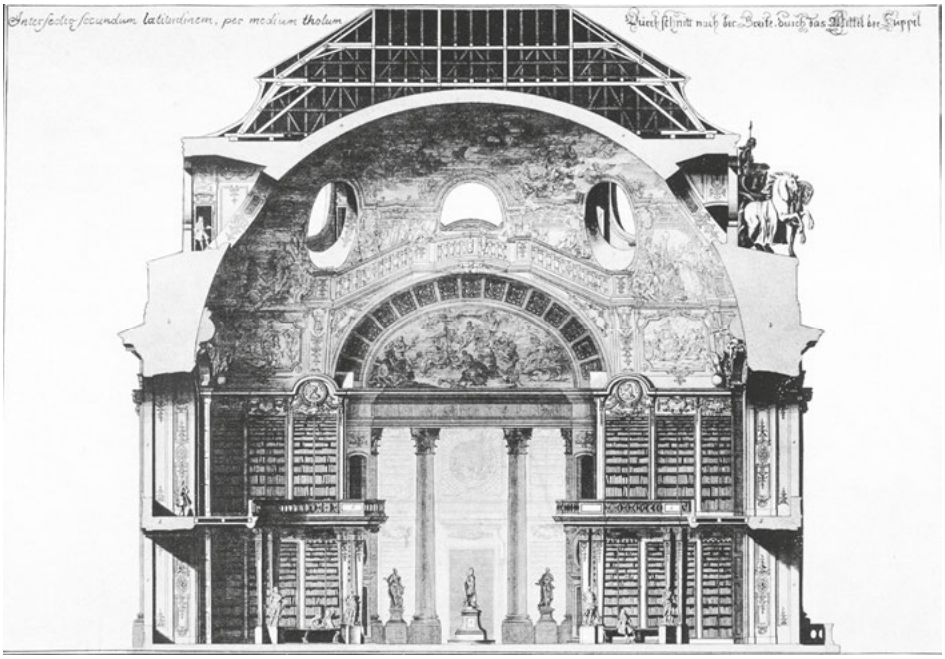

Abb. 30: Salomon Kleiner/ Jeremias Jacob Sedelmayr, Querschnitt des Prunksaals der Hofbibliothek, Kupferstich, 1737 (Teil der von Joseph Emanuel Fischer von Erlach geplanten *Dilucida Repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesareae*), Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

parallelisiert und die ‚hellglanzenden Freygebigkeits-Strahlen'[68] der Sonne direkt auf das Mäzenatentum Karls VI. bezogen".[69] Das figurengroße Medaillon nimmt entsprechend mit seiner goldenen Färbung vor dem Hintergrund des gold leuchtenden Himmels eine Mittlerposition ein und verbindet die sakrale Sphäre mit Wolkenkaskade mit der weltlichen Balustrade. Die Strahlen seines Ruhmes – gleichsam die Materialisierung seiner übermenschlichen Tugenden – erreichen durch die kaiserliche Repräsentation den Hort des Wissens und seiner Vertreter. Auch wenn die Färbung des Himmels und die mythologischen Verweise einen Sonnenaufgang suggerieren, dienen die symbolischen Memorialattribute wie Obelisk und Medaillon der dauerhaften, das heißt in der Person Karls gesicherten Protektion der Wissenschaften.

Das Kuppelfresko mit der Apotheose Karls VI. liegt zudem zwischen den Flügelbauten Krieg und Frieden[70] und stellt sich durch die Statuen unterhalb des Freskos in eine Traditionslinie zu dessen Vorfahren – sowohl in dynastischer wie

68 *Codex Allbrecht*, fol. 38v.
69 Telesko 2010, S. 146.
70 Dazu Franz Matsche, Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, in: Carsten-Peter Warnke (Hrsg.), *Ikonographie der Bibliotheken* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens; 17), Wiesbaden 1992, S. 199–233, besonders S. 218–223.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch in mäzenatischer Hinsicht, denn die 16 Marmorstatuen der Habsburger der österreichischen und spanischen Linie wurden bereits von Leopold I. in Auftrag gegeben. Acht der Statuen sind paarig in den Tonnenkompartimenten vor den Interkolumnien zwischen den Riesensäulen und den Wandpilastern auf Sockeln herausgehoben, weitere acht im Kuppelrund aufgestellt.[71] Sie bilden somit gleichsam Trabanten um den zentralen Fixstern Karl VI., der als einziger in antikischem Feldherrngewand dargestellt ist. Die Bibliothek ist somit „sowohl Tempel der Weisheit als auch Ahnensaal",[72] welchen auch die Darstellungen Maximilians I. und Matthias Corvinus' in Medaillonbildnissen im Kuppelfresko aufrufen. Die Galerie um das Deckenbild mit antik und zeitgenössisch gewandeten Figuren umfasst Tugendpersonifikationen, die auf Kunst und Wissenschaften verweisen.[73] Zum Ahnensaal tritt somit auch die Bedeutung als „Kultraum des ‚Hercules Musarum'".[74] Karls Identifikation mit Herkules – eine Identifikation, die seit Maximilian I. von den Habsburgern eingesetzt wurde – ist von der Antike abgeleitet. Doch erst bei Karl VI. wird Herkules in der Rolle als Musagetes bedeutsam und kann somit auch mit der Bezugnahme zu Apoll verbunden werden.[75] Zugleich bildet Karls Regierungszeit den Höhepunkt der Herkulesverehrung, da die Ikonographie mit dem Verlust des (spanischen) Weltreichs durch den spanischen Erbfolgekrieg nicht weitergeführt wird.[76]

Malereien in der Längsachse der Kuppel unter den Stirnfenstern alludieren ebenfalls mit antiker Referenz die kaiserliche Pflege der Wissenschaften und zielen auf das Gesamtprogramm der Dualität von Schwert und Feder, Lorbeer- und Olivenkranz, Waffen und Verstand.[77] In ähnlicher Diktion lobt auch Anton Höller

---

71 Sieben der Kaiser- und Königsstatuen wurden 1829 nach Laxenburg abgetreten, um die Genealogie im dortigen Habsburgersaal zu vervollständigen. Die im Gegenzug angefertigten Ersatzstatuen unterscheiden sich unter anderem durch fehlende Beschriftungen auf der Bodenplatte; vgl. Buchowiecki 1957, S. 46–47.

72 Thomas Karl, in: Karl Gutkas (Hrsg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Ausst.-Kat. Marchfeldschlösser Schloßhof und Niederweiden, 22.04.–26.10.1986, Köln [u.a.] 1986, S. 164, Kat.-Nr. 6.10.d.

73 Werner Telesko, Die Deckenmalerei im „Prunksaal" der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum *Albrechtscodex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI., in: *ars* 43.2, 2010, S. 137–153, besonders S. 139. Zur Hofbibliothek, dem Bau, der Ausstattung und ihrer ikonographischen Deutung unter Berücksichtigung des Albrechtscodex vgl. auch Buchowiecki 1957.

74 Telesko 2010, S. 142 nach Buchowiecki 1957, S. 89.

75 Die Bedeutung der Wissenschaften, der Literatur und Geschichte mag auch durch die Herkulesstatuen am Hauptportal intendiert sein: Die linke Figur hat ihre Keule geschultert – ist beim Eintreten also noch für die Taten bereit –, während die rechte Herkulesfigur die Keule abstellt und somit anzeigt, nach ausgeführten (geistigen) Taten auszuruhen (Matsche 2011, S. 77). Die Bedeutung des Herkules musarum wird somit an der Fassade bereits alludiert und verweist auf das Innere der Bibliothek.

76 Vgl. dazu den Aufsatz von Guido Bruck, Habsburger als ‚Herculier', in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* L, 1953, S. 191–198.

77 Vgl. *Codex Albrecht*, fol. 37v.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in seinen *Aedificia docta* (Bd. 2 der *Augusta Carolina Virtutis Monumenta*) Wien als neuen Musensitz und verweist damit auf die Idee der „Translatio artium", „die die ‚Translatio imperii' begleitet und ergänzt" – indem sich der Herrscher als Princeps philosophus und damit als Friedensfürst erweist.[78]

Obwohl die kriegerischen Leistungen im Heldenbild Karls als Apoll und Herkules musagetes nicht ausgeblendet werden und die Kuppel zwischen Kriegs- und Friedensflügel eingespannt ist, endet Albrecht in seinem Programm mit dem Triumphgedanken des Friedens und der Wissenschaften über Trägheit, Unwissenheit und „Mißverstand":

> Zur linken Seite der Historie erscheinet die Göttin des Friedens/ welche durch Darreichung eines Oliven-Zweigs sich mit der Pallas oder Minerva vereiniget/ weil zur Aufnahme der aus Büchern zu erlangenden Gelehrsamkeit der Friede nicht wenig beyträgt. […, ein Genius] zerbricht den wieder die Christen hart gespannten Türkischen Bogen; der andere aber verbrennet die übrigen Kriegs-Rüstungen mit der eroberten Fackel. Dadurch wird angezeiget/ daß der Fleiß der Studirenden durch Kriegs-Unruhen nicht weiter soll gestöret werden.[79]

Im Lünettenfresko des Friedensflügels wird diese mit mythologischen Referenzen aufgebaute (und ikonographisch an Cesare Ripa angelehnte)[80] *imitatio heroica* fortgeführt. Es erscheint der Sonnenwagen mit Sonnenscheibe als dem Symbol für Phoebus

> gleichsam damit anzudeuten, daß durch Erhöhung dieser herrlichen Bücher Gehalts [= Gehäuses] denen sambtlichen Wissenschaffts=Übungen, ein gantz neue Sonne, vermög deren hellglänzenden Freygebigkeits=Strahlen des Allerdurchleuchtigsten Kayserlichen Apollinis Emissoris /: wie die alten selben pflegten zu Benambsen :/ entstanden seye.[81]

Leier, Eichenlaub und Palmzweig verweisen attributiv auf Karl als Pater Patriae, Vater der Musen, Friedensbringer und Sieger. Kriegs- und Friedensflügel nehmen mit ihren Malereien die Polarität von *Arte et Marte* und *Armis et Litteris* auf, wobei es immer einen Bezug zur Verherrlichung des kaiserlichen Mäzenatentums gibt:

> damit die Höchst ruhmwürdige Hochachtung gegen Wissenschafften, und dero fleissigen Folgeren unsers Allerglorreichesten Weißesten Regenten mit allgemeiner unsterblicher Erkandtnuß denen frischen farben zu beständiger Bewunderung eingeschmolzen werde.[82]

Die Bedeutung von *Arte et Marte* wird von Conrad Adolph von Albrecht wie folgt formuliert:

> damit diser Königs-Vogl darthue, daß Er seinen Arte et Marte ex utroque Cæsarem unterstützend Bediene, führet Er in einer Klauen den Donner-Keule, in der andern den Caduceum Mercurij.[83]

---

78 Matsche 1992, S. 203–207 mit weiteren ikonographischen Hinweisen.
79 *Codex Albrecht*, zit. nach Knab 1977, S. 68.
80 Telesko 2010, S. 139–141.
81 *Codex Albrecht*, fol. 38v.
82 Ebd., fol. 28r.
83 Ebd., fol. 29r.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Selbst Mars ist gezähmt, der

> mit einem mit Feder=Busch Besteckten Helm sein Haubt gegen das Kayl: Bildnuß wendet, im Harnisch umb dem Leibe, und abhangenden Tyger=Haut angethan, auf den Commando=Staab, ingleichen auf den dem grossen Alexandro Macedoni vormahls zugeeigneten Clypeo Jovis Amonis sich zu Ruhe Bequemet, gleichsam erweisend, daß er gegen des Kaysers Beständigkeit, weder vermög seiner in dem Harnisch verborgenen Außrüstung, noch anderen durch die Tyger=Haut erklärte schlauhe unternehmungen etwas auszurichten fähig.[84]

Auf Karls auf diese Weise charakterisierte Regierung verweisen zudem im Kuppelfresko die drei Äpfel der Hesperiden („Die Glückseligkeit der Wohlbesorgten Regierung“[85]) und das Staatsruder in der Hand der Personifikation der „Glückseligkeit der Wohlbesorgten Regierung“[86] als Ergänzung der Herkules-Apollo-Gruppe.

Auch der dynastische Bezug zum Hause Habsburg wird von Albrecht konzeptualisiert, ebenso die Beziehung der Nachahmung oder des Ansporns, die die Künste zum Kunst fördernden Herrscher einnehmen: Albrecht parallelisiert allegorisch die Belohnungen und Tugenden der Freigebigkeit und Milde mit den Erfindungen der Künste.[87] Das Verhältnis zu den deutschen Reichsfürsten wird hingegen hierarchisch bestimmt: Nicht einzeln bildlich, sondern nur vertreten durch Wappen auf dem Schild der Personifikation von Deutschland, bejubelt diese den Kaiser als „Præsidem Parnassi“.[88]

Die Bedeutung der Malerei als dem Medium der Vermittlung dieses Herkules musarum-Images wird von Albrecht ebenfalls reflektiert: Dessen Vorbildlichkeit wird in der Förderung und Betreibung der Künste und Wissenschaften bei den Untertanen zur Nachahmung verstärkt, „wan man in der Mahlerey die Kayl: Prächtigkeit […] sitzen sehet“[89]. Die Inszenierung von Karl als Herkules musagetes, der siegreich über Krieg und Frieden wacht und die Künste zum Blühen bringt,[90] hat somit eine symbolhafte Präsenz. Dieses Phänomen des Ausstrahlens beschreibt auch der Albrechtscodex bezüglich des Lünettenfreskos, das der Eingangstür gegenüberliegt: Dieser Zirkelbogen

> ist der denen Musen und Künsten wohl anständiger Auroræ schimrender, und mit weissen Pferden gezogener Triumph=Wagen aufgeführet, gleichsam darmit anzudeuten, daß durch Erhöbung [sic!] dises herrlichen Bücher=Gehalts denen sambtlichen Wissen-

84 Ebd., fol. 31r.
85 Ebd., fol. 29r. Die weiteren Personifikationen erläutert Albrecht als Glorie des Hauses Habsburg, Prächtigkeit, Freigebigkeit, Österreichische Mildigkeit, Executio, Sinnreiche Erfindung, Stadt Wien, Beständigkeit.
86 Ebd., fol. 29r.
87 Vgl. ebd., fol. 30r.
88 Ebd., fol. 30v.
89 Ebd., fol. 29v.
90 Albrecht verknüpft die Friedensgöttin mit Minerva, um die Beziehung zwischen Frieden und Künsten zu betonen, „die sonsten zu Kriegs=Zeiten in etwas darnider ligen, oder wenigst gehemmet seynd“ (Ebd., fol. 32v).

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

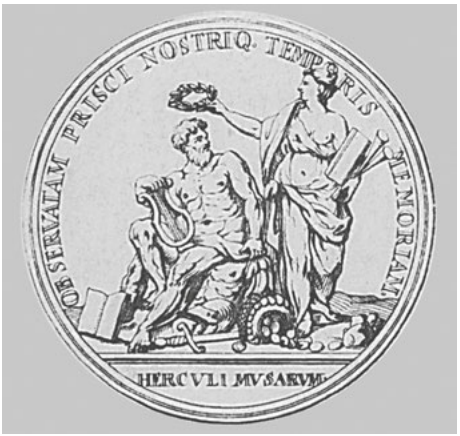

Abb. 31: Wilhelm Carl Heraeus, Medaille zur Eröffnung der kaiserlichen Münz- und Antiquitätensammlung, Kupferstich, 1717, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett.

> schaffts=Übungen, ein gantz neue Sonne, vermög deren hellglanzenden Freygebigkeits=Strahlen des Allerdurchleuchtigsten Kayserlichen Apollinis Emissoris/: wie die alte Selben pflegeten zu Benambsen:/ entstanden seye.[91]

Die Verbindung von Karl als Herkules musagetes oder Apoll zu den Künsten wird auch von Johann Basilius Küchelbecker gezogen, der den Kaiser „als einen Vater der Musen, und Erhalter der freyen Künste“[92] lobt und dies mit der Errichtung der Hofbibliothek begründet.[93]

Das Herkules-Motiv setzte Karl nicht nur in der Hofbibliothek ein. Eine Medaille zur Eröffnung der kaiserlichen Münz- und Antiquitätensammlung 1717 ziert ebenfalls eine Herkulesdarstellung, „der nach der Typik römischer Virtus-Darstellungen auf einem Muskelpanzer sitzt, mit einer Lyra“, die Keule weggelegt (Abb. 31). Deutlich wird hierdurch der „Schutz der Wissenschaften und Künste mitten unter den Waffen“ dargestellt, das heißt auch in Kriegszeiten (mit Waffen vermischte Bücher weisen darauf hin). Verstärkt wird diese Aussage durch eine Urne mit antiken Münzen und einer modernen Medaille, die an einer Kette hängt, um anzuzeigen, „daß selbst im Lärm der Kriege die Denkmäler jedes Zeitalters bewahrt, vermehrt und wiederhergestellt worden sind“.[94]

---

91 Ebd., fol. 38v.

92 Matsche 1992, S. 199, zit. nach Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kayserl. Hofe*, Hannover 1730, S. 680.

93 Zur ikonographischen Übernahme in der Bibliothek von Schloss Kremsier, vermittelt über die 1737 publizierte Serie von Kupferstichen in der *Dilucida rerpraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesarea* von Kleiner und Sedelmayr, vgl. Michaela Šeferisová Loudová, „Merkwürdige Thaten […] besonders aber die Erbauung der Bibliothec“. Die Deckengemälde der Bibliothekssäle des Schlosses in Kroměříž/Kremsier und ihr Bezug zu den Fresken der Wiener Hofbibliothek, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, S. 590–608.

94 Matsche 1981, Bd. I, S. 366.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch wurden sogenannte Herkules-Reden zur Preisverleihung an Künstler der kaiserlichen Akademie am Namenstag des Kaisers gehalten. Die Rede des Akademiedirektors van Schuppen zur Preisverleihung 1731 stand unter dem Titel „AUGUSTUS PATER ARTIS".[95] Hiermit wird auch die Gerechtigkeit als wichtige Herrschertugend ins Spiel gebracht: als Friedensfürst und gelehrter Mäzen ist Karl zugleich „Princeps iustus", so konnte „die Darstellung des Herrschers in der Person des ‚starckmüthigen Hercules zugleich Musagetam genannt' erfolgen".[96] Gerechtigkeit, Freigiebigkeit und Milde werden als bedeutsame Tugenden verstanden, die „dem Fürsten zur Beliebtheit bei den Untertanen verhelfen".[97]

Der Titelkupfer für die *Vermischten Neben=Arbeiten*, 1715 von Heraeus publiziert und später verwendet für den Titelkupfer der *Inscriptiones et Symbola* des Heraeus von 1721,[98] zeigt wiederum Herkules als Sinnbild des Musenfürsten und Friedenskaisers, aber auch als Weltbeherrscher mit der Bereitschaft, den Frieden zu verteidigen (Abb. 32). Der Lorbeer ist hier das entsprechende Siegeszeichen – der militärische Sieg ist zwar die Voraussetzung, doch kann dann die Keule der Lyra weichen und Herkules nach seinen Kämpfen und Siegen ausruhen – so wie das ikonographische Vorbild, der Herkules Farnese, der ausruhend auf seine mit dem Löwenfell bedeckte Keule gestützt ist.[99]

Den Zusammenhang von Krieg, Frieden und Künsten drückt auch die Fassadeninschrift der Ritterakademie der niederösterreichischen Landstände aus: „nobilitati pro sago et toga erudiendae". Die Dekoration der Fassade betont zudem die Förderung der Künste als Tugend des Kaisers, so

> daß in der Akademie Künsten, so zum Kriegs= und Friedens=Zeiten nutzlich erlernt, und mithin das Land durch tauglich gezügelte Subjecta armis et litteris beschüzet werden könne.[100]

5.3. Krieg und Kunst – Dualität oder Abfolge?

Goloubeva arbeitet in ihrer Darstellung der Repräsentation Leopolds I. unterschiedliche Phasen heraus, in denen der Heroismus an die jeweilige politische Situation angepasst wurde.[101] Dabei stellt sie eine ‚triumphale Periode' besonders in den letzten Regierungsjahren Leopolds sowie nach seinem Tod heraus. Diese sei besonders durch die Verbindung von Tugend und Erfolg geprägt und markiere

95 Polleroß 2000, S. 113.
96 Matsche 1981, Bd. I, S. 217.
97 Ebd., S. 219.
98 Ebd., S. 367–368.
99 Durch die Bedeckung mit dem Kopf des Löwenfells, die der Herkules in den *Inscriptiones et Symbola* erhält, sei die *imitatio heroica* zudem noch durch die Angleichung an römische Kaisermünzen ergänzt, die ebenfalls einen kaiserlichen Herkuleskult bezeugen; ebd., S. 368.
100 *Codex Albrecht*, zit. nach Matsche 1981, Bd. I, S. 405.
101 Goloubeva 2000, S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

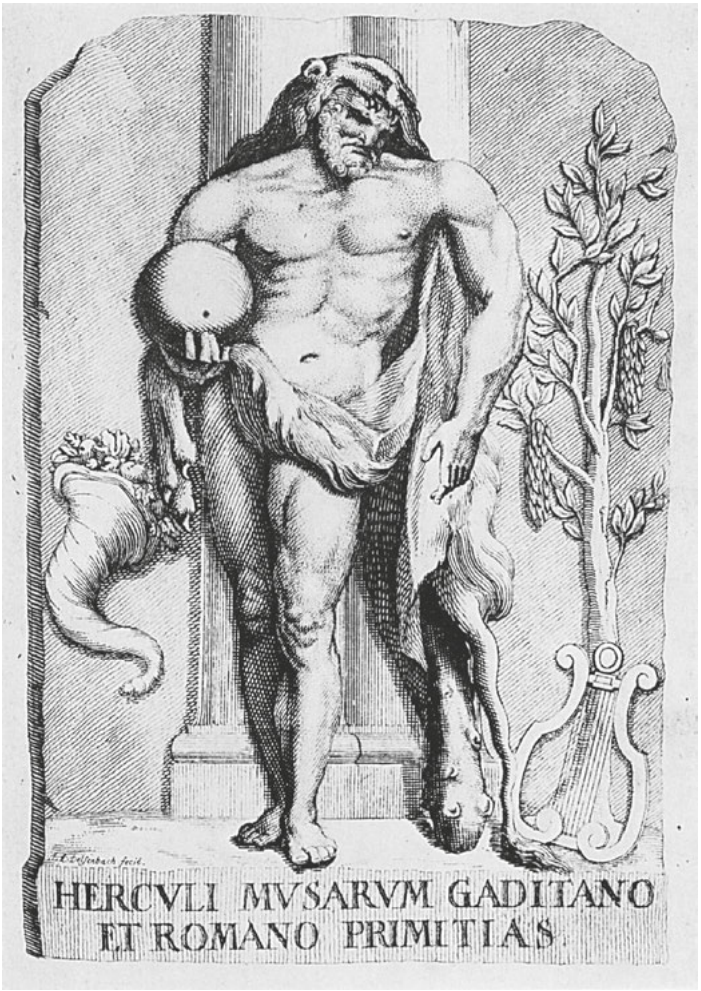

Abb. 32: Carl Gustav Heraeus, Titelkupfer für seine *Vermischten Neben=Arbeiten*, Wien 1715 (später verwendet für den Titelkupfer seiner *Inscriptiones et Symbola* von 1721).

mit dem politischen Zenit seit 1683 eine göttliche Gnade, die dem Herrscher damit zuteil wird. Die Tugendvorstellung sei zugleich mit politischen und militärischen Leistungen intrinsisch verbunden. Diese Interdependenz von Tugend, militärischem und politischem Erfolg werde in der Repräsentation des Kaisers besonders deutlich und erfülle unterschiedliche Zwecke: In den politisch bedrängten Situationen diene sie der Kompensation, während sie in Zeiten des Erfolgs als Begründung der kaiserlichen Sieghaftigkeit und damit auch der kaiserlichen Tugend eingesetzt werde.[102]

[102] Ebd., S. 189.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 33: Matthäus Küsell, Bühnenbild des *Teatro della Gloria Austriaca*, Prolog der Oper *Il pomo d'oro*, Kupferstich, 1668, Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek.

Dieser strikten reaktiven Tendenz kaiserlicher Selbstdarstellung steht Polleroß kritisch gegenüber: Eine Zweiteilung in ein friedliches und ein kriegerisches Image vor und nach 1683 sei zu relativieren, da um 1690 – als Gegenbild zu Ludwig XIV. – noch das irenisch-kulturfördernde Bild am Wiener Hof propagiert wurde, während schon in den 1660er Jahren auch die militärische Qualifikation betont wurde.[103] Insgesamt kann Leopolds Herrscherrepräsentation (auch in der Oper und in Texten) somit auf das Ideal von *Arte et Marte* bzw. *ex utroque Caesar* gebracht werden.[104]

Die Inszenierung der Oper *Il pomo d'oro* anlässlich des Geburtstags der Kaiserin im Juli 1668 beispielsweise beinhaltete Kulissen, „zwischen denen jeweils das bewegte Reiterstandbild eines österreichischen Herrschers zur Hälfte sichtbar wurde".[105] In einem weiteren Kompartiment, dem ersten Szenenbild (Abb. 33), war es Leopold I., der auf einem Sockel aus Waffen und Fahnen als Reiterstandbild

[103] So etwa anlässlich der Schlacht von St. Gotthard 1664 in einem Gemälde von Gerard Hoet, das den Kaiser als Herkules und über die Feinde triumphierenden Tugendhelden darstellt (um 1672, 138 × 240 cm, Wien, KHM, Inv.-Nr. GG_1903). Obwohl der Kaiser nicht selbst an Schlachten teilnahm, was auch in der Publizistik bemerkt wurde, galt seine visuelle Glorifizierung dem militärischen Sieger und es wurde „der Krieg mit zunehmender Dauer ein ‚Krieg des Kaisers'" (Martin Wrede, *Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspatriotischen Publizistik zwischen Westfälischem Frieden und Siebenjährigem Krieg* (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte; 196; Beiträge zur Sozial- und Verfassungsgeschichte des Alten Reiches; 15), Mainz 2004, S. 161).

[104] Polleroß 2003, S. 191–295, besonders S. 201.

[105] Ehalt 1980, S. 158.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

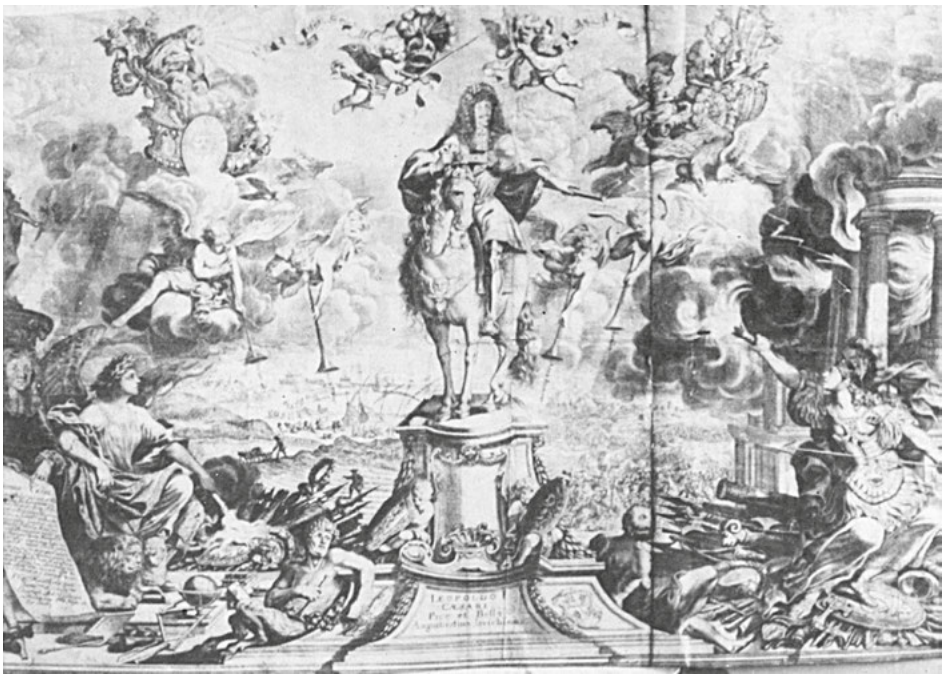

Abb. 34: Matthäus Küsell, *Leopoldo I Caesari Pace et Bello Augustissimo, Invictissimo*, Thesenblatt-Fragment des Christoph Antonius Voglmair aus Ferklechen für Kaiser Leopold I. als Türkensieger, Kupferstich, nach 1683, Stift Göttweig, Graphische Sammlung.

zwischen zwei Säulenkolonnaden mit weiteren Reitermonumenten seiner kaiserlichen Vorfahren erschien. Auf dem Giebel der beiden Mittelrisalite der Kolonnaden hielten zwei Putten einen großen Lorbeerkranz über Leopold.[106] Über diesem riss der bewölkte Himmel auf und Pegasus sowie weitere Sternbilder wurden sichtbar. Weitere Kulissen, die in insgesamt 23 Stichen von Küsell dokumentiert sind, führten den Zuschauer auf den Olymp, zeigten Juno, Pallas, Venus, Helena und Mars und den Streit um den Apfel sowie Jupiters Entscheidung.

Matthäus Küsell hat die Stichfolge für diese Proszenien auch in zwei Thesenblättern aufgegriffen – 1677 für eine Disputation an der Universität Innsbruck und in einem undatierten Thesenblatt des Christoph Antonius Voglmair aus Ferklechen, das Kaiser Leopold I. als Türkensieger huldigt: Der Kaiser zu Pferd auf einem Sockel vor der Kulisse der Türkenschlacht vor Wien trennt die Sphären von Bellona und der Friedensgöttin, die die Kriegswaffen verbrennt und der Attribute der Künste und Wissenschaften zugeordnet sind (Abb. 34).[107] Im Hinter-

[106] Ebd., S. 158; Sommer-Mathis 2004, S. 243.

[107] Vgl. Gregor Martin Lechner, *Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, Ausst.-Kat. des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig 30.06.–29.10.1985, S. 81–82, Kat.-Nr. 39; Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 229–230, Kat.-Nr. P 202 mit dem Hinweis auf kompositorische Anleihen bei den

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

grund ist eine Schlacht auszumachen, jedoch auch pflügende Bauern und Handelsschiffe, im Himmel darüber blasen Famae den Sieg des Kaisers in die Welt hinaus. Darüber schwebt auf Wolken der Triumphwagen mit einem Sonnenmedaillon und dem Innsbrucker Gnadenbild der Maria Hilf von Cranach im Strahlenkranz. Diese beiden Sphären von himmlischen Kräften und profanen Kriegshandlungen werden im Vordergrund durch die verlebendigte Reiterfigur und die beiden Personifikationen monumentalisiert. Als ruhiger Taktgeber beherrscht der Kaiser beide Kräfte seiner Herrschaft – Krieg und Frieden –, entsprechend ist das Blatt „Leopoldo I Caesari Pace et Bello Augustissimo" gewidmet. Er kann Bellona/Minerva in Schranken weisen und seine Schlagkraft durch die Blitze unter Beweis stellen, die in den brennenden (Janus?)Tempel rechts einschlagen. Diese kommen vom Wappentier, dem Adler mit Blitzbündel, unterhalb des Triumphwagens mit Engeln, die eine Monstranz mit der Eucharistie präsentieren. Sie sind ebenfalls allegorisch als Verweis auf Jupiter zu deuten, dem Leopold damit metaphorisch angeglichen wird. Die Strahlen des himmlischen Lichtes werden ihm somit nicht nur als Gnadenakt zuteil (wie es die Position des Reitermonuments suggeriert), der Kaiser waltet auch selbst in dieser sakralen Sphäre. Auf der Seite des Friedens, der Wissenschaften und Künste steht ganz am linken Bildrand der Votant oder Defensor Christoph Anton Voglmair mit seiner Schriftrolle vor einem Ceresmonument. Die in der heutigen Überlieferung des Blattes nurmehr angeschnittene Inschrift verweist auf eine Thesis in Philosophie.

Bereits um 1672 verschmelzen die Ideale von *virtus heroica* im triumphierenden Gestus eines gleichermaßen militärischen wie christlichen Siegers in der Habsburgerikonographie. In der Allegorie von Gerard Hoet tritt der Kaiser nach der Schlacht von Sankt Gotthard (1664) als Herkules auf (Abb. 35). [108] Mit Brustpanzer, Mantel und antikisierendem Beinkleid steht Leopold auf der obersten Stufe einer Palastarchitektur, die am rechten Bildrand die Szene abschließt. Die große Keule sowie die unter seinen Füßen bezwungene Hydra weisen attributiv auf Herkules als Identifikationsfigur. Von links führen Bonitas und Minerva die demütig kniende Hungaria Leopold zu. In ihrem Gefolge unterwerfen sich auch die gefangenen Türken. Rechts auf den Stufen gruppieren sich die drei christlichen und die vier Kardinaltugenden und applizieren neben dem Bild des Siegers und Friedensbringers auch das Ideal des Tugendhelden auf Leopold I. Gekrönt wird der Türkensieger und Beschützer des christlichen Glaubens mit einem Lorbeerkranz und einer Siegespalme von Fama. Somit ist der kaiserliche Sieg als christlich, das heißt zugleich tugendhaft ausgewiesen, seine heroische Inszenierung eingebunden in einen ganzen Komplex an legitimierenden Leitwerten barocker Politik.

---

gestochenen Proszenien zur Oper *Il pomo d'oro* und dem Reiterdenkmal Andreas Schlüters für den Großen Kurfürsten.

[108] Vgl. Polleroß 2003, S. 201; Lorenz Seelig, in: Ausst.-Kat. *Kurfürst Max Emanuel* 2 1976, S. 35, Kat.-Nr. 66.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 35: Gerard Hoet, (*Allegorie auf Kaiser Leopold I.*,) *Leopold I. als Herkules,* Öl auf Leinwand, um 1665, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Während diese Darstellungsformen den Akzent vor allem auf die Repräsentation der Apotheose legen, wählte Kaiser Karl VI. für seine Überhöhung zudem das Mittel der *imitatio heroica*. Bereits das Kuppelfresko der Wiener Hofbibliothek formuliert (wie beschrieben) mit dem Goldmedaillon, das das Konterfei des Kaisers zeigt und von Apoll und Herkules gehalten wird, bereits eine Annäherung von Herrscher und heroischen Tugenden. Doch erst Paul Troger vollzieht 1739 im Fresko des Treppenhauses in Kloster Göttweig nach dem Programm von Abt Bessel die entscheidende Überblendung (Abb. 36).[109] Karl VI. erscheint nun selbst als Phoebus-Apollo im Sonnenwagen – als Zentrum des Glanzes, der von seinem Lorbeer bekrönten Haupt aus seine Strahlen aussendet – als Beschützer der Künste und Wissenschaften.

Die Einschreibung des Kaisers in die Zielfigur des Apoll wird besonders deutlich, da nicht der jugendliche Gott die Zügel seiner Sonnenpferde hält, sondern ein muskulöser Mann mit Kommandostab, dessen Perücke und wohl genährtes Antlitz den über 50jährigen Karl erkennen lassen. Dennoch ist es nicht nur der Platz, den Karl als Apoll einnimmt. Die heroische Überblendung vollzieht sich auch über die antikische Imperatorenkleidung, den Lorbeerkranz und die von seinem Haupt ausgehenden Sonnenstrahlen. Unterhalb seiner Rösser vertreibt

[109] Zur imperialen Ikonographie Göttweigs vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 15–47, zu möglichen Vorbildern (Guido Reni, Guercino, Paolo de Mattei, den Kaiserräumen der Bamberger Residenz und dem Augsburger Rathaus, dem Deckenfresko Cosmas Damian Asams im ehemaligen Rittersaal des Mannheimer Schlosses, u.v.a.) ebd., S. 36–41.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 36: Paul Troger, *Karl VI. als Apollo musagetes*, Deckenfresko, 1739, Stift Göttweig, Kaiserstiege.

Minerva die Unwissenheit. Mit Karl-Apoll auf derselben Wolkenbank, etwas unterhalb, ruhen die Künste (Architektur, Bildhauerei, Poesie und Malerei), die gemeinsam mit der Astrologie und der Medaillenkunst den ewigen Nachruhm des Kaisers garantieren und damit auch Chronos in seine Schranken weisen. Zusätzlich ergänzen auch Zephyr, Flora und Fama am unteren Ende des Tierkreisbogens, der im Zeichen der Waage (dem kaiserlichen Sternzeichen) steht, die Glorifizierung des Habsburgers, dessen Wappentier, der Adler, mit dem Blitzbündel Jupiters heraldisch auf den imperialen Status des Kaisers weist. Venus, in spiegelbildlicher Pose zu Zephyr, hebt den Österreichischen Bindenschild mit dem Monogramm „A" (wohl als Verweis auf den Generalbaudirektor Gundacker Graf Althann) empor.[110] Ihr hell leuchtender Stern über ihrer Stirn zieht eine Verbindung zum Morgenstern Auster und der etymologischen Verschiebung zu Austria als Land, „welche sich nach Osten richtet",[111] gegen die Türkengefahr (die man soeben erst nach einem

[110] Lechner / Rameder 2012, S. 20.

[111] Ebd., S. 20. Zum Morgenstern als „Phosphorus Austriaci" wie er in der habsburgischen Staatsikonographie mit christlicher und moralisch-tugendhafter Bedeutung Verwendung fand, vgl. ebd., S. 23–24.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gemeinsamen Krieg mit Russland im Frieden von Belgrad gebannt hatte). Damit wird Karls Heroisierung als Apoll und Beschützer der Künste und Musen zugleich zu einer politischen Allegorie des Türkenkämpfers, dessen militärische Komponente jedoch ganz in sinnbildlicher Sprache in den Kampf der Minerva gegen die dunklen Mächte übersetzt wird. Auch die kosmische Rahmung durch den Tierkreisbogen verbindet im Sternzeichen der Waage biographische Hinweise auf den Kaiser mit symbolischer Bedeutung von Glück und Gerechtigkeit.

Ebenso wie das Kuppelfresko der Hofbibliothek (sowie das Treppenhaus des Schönborn-Schlosses Weissenstein zu Pommersfelden 1728 und der Marmorsaal im Oberen Belvedere 1731–1740) wurde auch die Kaiserstiege von Göttweig graphisch reproduziert, in einer Kupferstichserie von Salomon Kleiner 1744/1745.

Während in den Augen eines von E. G. Rinck zitierten Zeitgenossen „Il gran Leopoldo e un Apollo senza Parnasso", münzt der Biograph diese Aussage sogleich um in „un Apollo di molti Parnassi".[112] Doch dem Bescheidenheitsgestus der Pietas Austriaca gemäß weist Rinck im ersten Teil seines biographischen Monumentalwerkes *Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten* 1708 darauf hin, dass zwar Leopolds Tugenden, sein Hofstaat und dessen Beschaffenheit, die er ausführlich beschreibt, besondere Pracht entfalten, der Kaiser selbst aber bescheiden auftrete.

Der sogenannte Kaiser- oder Reichsstil – eine Verbindung aus „Antikenrezeption, Caesarentum und Universalismus, Apollo- und Herkulesikonografie sowie Kriegs- und Friedensallegorie"[113] –, der durch eine solche Verbreitung ikonographischer Muster ganz im Sinne des Kaisertums befördert und gefestigt wurde, zeigt sich etwa in der Apoll-Ikonographie im zentralen Deckengemälde der Marmorgalerie des Gartenpalais Schwarzenberg 1726 von Daniel Gran.[114] Während im Kuppelsaal (1723/1724) die Allegorie des Tagesanbruchs mit einer kontrastiven Hell-Dunkel-Komposition und in den Pendentifs und Apsiden Götter des Lichts wie Apollo, Ceres und Flora sowie in den Lünetten die Liebesgeschichten der Aurora dargestellt waren (im Zweiten Weltkrieg fast völlig zerstört),[115] erhält Apoll im Marmorsaal eine zentrale Rolle umgeben von Wissenschaften und Tugenden und

---

112 Eucharius Gottlieb Rinck, *Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten,* Köln 1713, S. 111.

113 Polleroß 2000, S. 99. Interessant ist die von Matsche aufgeworfene, aber nicht weiter erörterte Frage, ob der Kaiserstil auch auf kaisernahe habsburgtreue Auftraggeber angewendet werden kann, etwa die Schönborn (Matsche 1981, Bd. I, S. XI). Der Vorstellung eines synthesehaften Kaiserstils mit einem Masterplan der Herrscherideologie hat Telesko 2010 widersprochen und dies anhand der Disparatheit von Entwurf und Ausführung der Hofbibliotheksausmalung anhand eines Vergleichs der Deckenbemalung und des Albrechtscodex erläutert. Sein Ergebnis weist auf die Bedeutung der Eigengesetzlichkeit der Medien, die die Hofkunst bestimmten (Telesko 2010, S. 153).

114 Dazu Matsche 1999, S. 343–350.

115 Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Wien/München 1977, S. 42–48; Johann Kronbichler (Hrsg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694–1757*, Ausst.-Kat. Diözesanmuseum St. Pölten 2007, S. 94, Kat.-Nr. 3.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

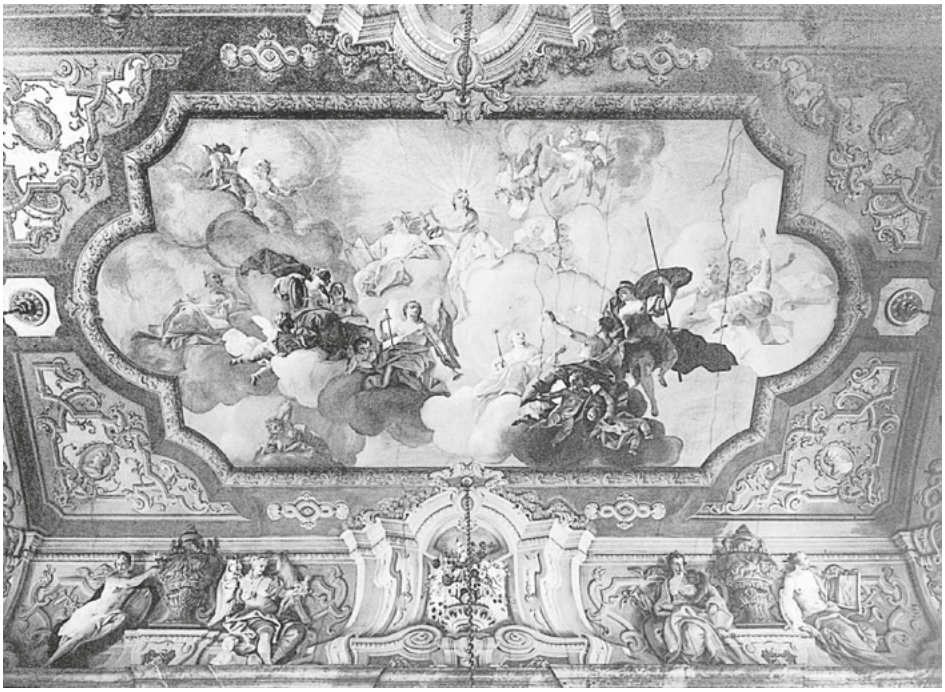

Abb. 37: Daniel Gran, *Apoll mit Tugenden und Lastern*, Deckenfresko, 1726, Marmorsaal Gartenpalais Schwarzenberg.

begleitet von Minerva und den Grazien (Abb. 37).[116] Apoll sitzt an höchster Stelle auf Wolken, die Leier schlagend, umgeben von einem Strahlenkranz. Halbkreisförmig umgeben ihn die Tugenden, Minerva, Prudentia und Sapientia mit einem aufgeschlagenen Buch sowie die Grazien. Die Hell-Dunkel-Rhythmik folgt keiner zonenartigen Logik, sondern setzt Akzente auf mehrere Einzelgruppen. Wie im Kuppelsaal der Tag die Nacht und den Schlaf vertreibt, werden hier Unwissenheit und Neid besiegt bzw. ins Abseits vertrieben. Die bereits von Knab erkannte kompositorische Verwandtschaft mit den Allegorien Jacob van Schuppens in der Gemäldegalerie der Stallburg (der Allegorie der Malerei und *Minerva und die Künste*, 1726) lässt sich durch die allegorischen Figuren in den Schmalkehlen, die Künste und Wissenschaften personifizieren,[117] als eine inhaltliche Bezugnahme der The-

116 Vgl. Wilhelm Mrazek, Apollo, Licht der Welt. Zur Ikonologie der Apollogalerie im Schwarzenbergpalais, in: *Alte und moderne Kunst* II, 1957, S. 16–19.

117 Knab 1977, S. 49.
Die Allegorie *Minerva richtet die verfolgten Künste auf* ist durch eine Miniaturkopie in Ferdinand Storffers Bildinventar 1733 überliefert. Die Deutung Prohaskas, dass die Aufnahme geleitet durch die Musen, während die Dämonen überwunden werden, auf die Kontroverse zwischen der Akademie und ihrem Direktor van Schuppen und den Zünften zu beziehen sei, mag zu ergänzen sein durch eine dezidiert auf den Herrscher ausgerichtete Aussage (dies gibt auch Prohaska zu bedenken): „Auch spielte in der Herrscherallegorik um Karl VI. Apol-

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men begründen. Die Lichtmetaphorik schließt sowohl an die Thematik der Kunstförderung als auch des Sonnenaufgangs und des Sieges der Tugenden über die Laster an, wie sie im Kuppelsaal des Gartenpalais präsentiert werden. In Anlehnung an die Herkules-prodikos-Thematik, jedoch ohne die vom Kaiser als Identifikationsfigur besetzte Gestalt des Herkules, wird der Tugendweg des Wissens und der Kunstförderung ohne militärische Gegenbilder beschrieben. Schwarzenberg, ohne militärische Laufbahn, setzt somit ganz auf das „Bildungsideal der Aristokratie".[118]

Umstritten bleibt in der Forschung die Bezugnahme des Deckenfreskos von Andrea Pozzo im Herkulessaal des Gartenpalais Liechtenstein (Abb. 38). Hier wird die Aufnahme des Herkules durch Jupiter in den Olymp inszeniert, die Friedrich Polleroß – nicht unwidersprochen – als allegorische Darstellung der Erhöhung des Hauses Liechtenstein durch Kaiser Leopold I. gedeutet hat.[119] Die auch als allgemeine aristokratische Tugendthematik zu geltende Herkulesszene wird im Gartenpalais allerdings programmatisch eingesetzt. In den beiden

---

lo, der Beschützer der Musen, eine so bedeutsame Rolle, daß sogar an eine unmittelbare Anspielung auf den Kaiser selbst auf Schuppens Deckenbild gedacht werden kann. Im Gefolge der ‚vergöttlichten Malerei waren unmißverständlich die Zöglinge und Mitglieder der Akademie zu erblicken, während in den Dämonen des Unverstandes sich die Wiener Handwerksmeister erkennen mochten'". (Wolfgang Prohaska, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 172, Kat.-Nr. 6.21. Vgl. auch Pigler 1954, S. 231–232) Die im Kontext von Kunst und musischer Glorifizierung angesiedelte Herrscherallegorie erhielt somit einen aktuellen Subtext und diente zugleich dazu, unmissverständlich „die auf diese Weise ‚befreiten' Künste konsequent in den Dienst herrschaftlicher Repräsentation zu stellen" (Gudrun Swoboda, Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlung Kaiser Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar, in: Sabine Haag / Gudrun Swoboda (Hrsg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010, S. 11–32, hier S. 21). Dabei ist nicht nur der Kaiser als Zielpunkt der Allegorie angesprochen, sondern auch Graf Althann, unter dessen Protektorat van Schuppen stand: „Es liegt daher die Vermutung nahe, daß es Althann war, der mit der Neuordnung und Aufstellung der kaiserlichen Galerie nicht nur das historische Mäzenatentum des Erzhauses anschaulich machen, sondern gerade die Förderung der wahren Kunst in der Gegenwart und somit die Akademie glorifizieren wollte." (Günther Heinz, Die Allegorie der Malerei von Jacob van Schuppen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV, 1972, S. 268–275, hier S. 268.) Allerdings scheint die Stallburg fürstliche Sammlung geblieben zu sein und nicht im Lehrbetrieb eine engere Verbindung mit der und Öffnung zur Akademie hergestellt zu haben (Vgl. ebd., S. 269, Anm. 9. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Stellung als Akademiemaler allerdings weit prestigeträchtiger als die eines Hofmalers (so unter Joseph II., untersucht von Angelika Schmitt-Vorster, *Pro deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765–1790). Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung*, Diss. Univ. München 2006, S. 69–70), was auch bereits die Prätention van Schuppens beeinflusst haben mag).

118 Matsche 1999, S. 349.

119 Friedrich Polleroß, Utilità, Virtù e Bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVII, 1993, S. 36–52; Hellmut Lorenz, Ein *exemplum* fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, 1989, S. 7–24; zuletzt Herbert Karner, Andrea Pozzo, Johann Michael Rottmayr und die Kutsche des Fürsten von Liechtenstein, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, S. 568–589.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 38: Andrea Pozzo, *Apotheose des Herkules*, Deckenfresko 1705, Wien, Festsaal Gartenpalais Liechtenstein.

Treppenhäusern werden eine „antithetische Gegenüberstellung von Bestrafung der Hybris [wir präzisieren: Laster] und Belohnung der Tugend“[120] inszeniert (Abb. 39–40): In der *Aufnahme des militärischen Genies in den Olymp* ist der

[120] Ebd., S. 577 nach Hellmut Lorenz, Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalais Liechtenstein, in: *Acta Historiae Artium* XXXIV, 1989, S. 137–144, hier S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 39: Johann Michael Rottmayr, *Aufnahme des militärischen Genies in den Olymp* (*Entführung des Herkules zu Alkmene durch Pallas Athene)*, Deckenfresko des östlichen Treppenhauses, 1705-8, Wien, Gartenpalais Liechtenstein.

https://doi.org/10.5771/9783666504474-165 - am 15.01.2026, 08:50:04. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 40: Johann Michael Rottmayr, *Sturz der Giganten*, Deckenfresko des westlichen Treppenhauses, 1705-8, Wien, Gartenpalais Liechtenstein.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

knabenhafte Herkules wiederum auf Jupiter ausgerichtet und im *Sturz der Giganten* ist Herkules (neben Minerva und Jupiter) ebenfalls betonter Protagonist durch seine perspektivisch herausgehobene Position zwischen Längs- und Schmalseite der von Johann Michael Rottmayr illusionistisch bemalten Decke.

Nicht nur die sehr unterschiedliche Darstellungsweise des Herkules in beiden Fresken erschwert eine direkte Bezugnahme zum Fürsten von Liechtenstein, auch die Aufspaltung der (sieben) Taten des Herkules in der balkonartigen unteren Zone des Freskos von Pozzo und seine architektonisch davon deutlich getrennte Aufnahme in den Olymp in der zentralen offenen Himmelslandschaft dürfte aufgrund dieser figürlichen Potenzierung des Helden eher allegorisch gemeint sein als im Sinne einer *imitatio heroica*. Das Herkulesthema als „bildinhaltliche[] Konstante" (dieses Teiles) des Palais wird zudem durch die zeremoniale Raumfolge strukturiert, vom östlichen Treppenhaus des Aufstiegs durch den Herkulessaal als Höhepunkt und schließlich durch das westliche Treppenhaus mit dem Sturz der Giganten als Endpunkt.[121] Ein solches visuelles Programm ist natürlich immer auf den Hausherrn ausgerichtet. Dennoch scheint – unter Bezugnahme bewährter, aussagekräftiger und nicht zuletzt aktueller Heldenfiguren (Jupiter und Herkules) – die Verweiskraft auf der Tugenderzählung zu liegen und nicht in der persönlichen Inszenierung als Held. Entsprechend dient auch die Lichtinszenierung nicht der Auszeichnung einer Figur, sondern verhilft der Raumwirkung zu besonderer Tiefe und Strukturierung. Dazu trägt auch die narrative Struktur der Fresken bei, die die meisten personalen Heroisierungen vermissen lassen.

Der ‚Kaiserstil' tritt zeitgleich mit einer Internationalisierung der bildenden Kunst auf. 1688 wird die Privatakademie Peter Strudels zur kaiserlichen „academia von der Mallerey, Bildhauer, Fortifikation, Prospektiv und Architektur-Khunst" umgewandelt, Kopien antiker Statuen Roms angefertigt und das Stichwerk der kaiserlichen Galerie initiiert.[122] Das Motiv, Schutz und Erweckung beim Herrscher zu suchen und zugleich den Kampf gegen die Zünfte zu führen verbindet über die Figur der Minerva die Sphären von Kunst und Herrschaft, von Kampf und Sicherheit.[123] Allerdings tat sich Leopold I. weniger als Gemäldesammler hervor (der Bestand seines Vaters war freilich bereits schon groß),[124] sondern investierte eher in Architektur.[125] Trotz seiner Vorliebe für Kunstkammerstücke förderte Leo-

121 Karner 2007, S. 588.

122 Polleroß 2000, S. 99–100.

123 Andor Pigler, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien, in: *Acta historiae artium. Academiae scientiarum hungaricae* 1, 1953, S. 215–235, besonders S. 228–229.

124 Zur Schatzkammer Leopolds I. im Zusammenhang der Herrschaftsrepräsentation vgl. Pons 2001, S. 279–286.

125 Neben der dadurch besonders deutlich zu vermittelnden Strategie, andere Fürsten von der eigenen Magnifizenz zu überzeugen, liegt die Architektur auch in besonderem Maße an der Schnittstelle von Politik und Kunst, da in Raumfolgen und Ausstattungsprogrammen zeremonielle und diplomatische Kommunikation abgebildet und zugleich performativ

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

pold die Monumentalkunst (ebenso die Druckgraphik und den Buchdruck), weil er sich über ihre Bedeutung für die politische Repräsentation im Klaren war.[126] Diese Kunstpolitik manifestierte sich anfangs in Pracht und Fülle gemäß des Magnifizenz-Gebotes, in der Spätzeit eher in Bescheidenheit.[127]

Ein differenzierter Kunstgebrauch lässt sich also nicht nur zwischen kriegerisch und friedlich, sondern auch in der Qualität und Quantität bestimmen. Polleroß leitet davon den Einsatz der Künste zum Erhalt und zur Demonstration des status quo ab: Dem Streben nach dem politischen Erhalt des status quo entspricht der Einsatz der Künste, der einerseits „die Erhaltung des Status quo und die Betonung der kaiserlichen Vorrangstellung in Europa durch Verweis auf die Familientradition bzw. die besondere Stellung des kaiserlichen Amtes, und andererseits eine offensive Kulturpolitik zur Erreichung eines quantitativen oder qualitativen repräsentativen Vorsprunges oder zumindest Gleichziehens“[128] vermittelt.

Ebenso wie Ludwig XIV. als Begründer einer neuen Zeit inszeniert wurde, gelingt dies auch Leopold. Schon in der Abstammung von den Merowingern in dezidierte Konkurrenz zum französischen König gesetzt, ist er auch als Impulsgeber, Förderer und Beschützer der Künste diesem überlegen.

Wie Leopold I. war sich auch sein Sohn Karl der Bedeutung von Monumentalkunst bewusst. Auch die Elemente von Krieg und Frieden sind bei ihm präsent, etwa in der Allegorie auf Karl VI. als Förderer der Künste, die als Titelkupfer des zweiten Bandes der *Wahrhafften Abbildung* (1725) erschien (Abb. 41).[129] Unter einem Baldachin thronend ist der Kaiser umgeben von Fama, Pietas, Sapientia, Janus und Justitia. Minerva hält einen Grundriss einer Festungsanlage, wodurch die Militärarchitektur zur Sicherung des Friedens der Darstellung ihre inhaltliche Dualität verleiht. Die Künste sind repräsentiert durch einen Putto mit Farbpalette bzw. Jünglingsbüste. Austria und Wien halten ein Wienprospekt, neben einer Inschrifttafel sind Mars und Herkules als Sinnbild für den Herrscher als Krieger sowie siegreich ruhend dargestellt.[130]

Auch im Titelkupfer zu Johannes Joseph von Wildensteins Dissertation, die er Karl VI. anlässlich seines fünften Dienstjubiläums 1717 widmete, wird das Themenfeld

---

verhandelt werden konnte – als eine „zunächst jenseits von Identitätskonstruktionen halbwegs objektivierbare, auch künstlerisch-architektonisch ablesbare ‚Wirklichkeit‘“ (Eva-Bettina Krems, Modellrezeption und Kulturtransfer: Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740), in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31, 2004, S. 7–21, hier S. 12). Eine solche Schnittstelle lässt sich jedoch auch in der Malerei, insbesondere im Herrscherporträt und in den Sammlungen, erkennen.

126 Polleroß 2003, S. 283.

127 Ebd., S. 283.

128 Ebd., S. 285.

129 Wien, Hist. Museum, Inv.-Nr. 95.618.

130 Thomas Karl, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 281, Kat.-Nr. 12.15.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 41: Hieronymus Sperling, *Wahrhaffte und genaue Abbildung sowohl der Keyserl. Burg und Lust-Häuser, Allegorie auf die Tugenden Karls VI. und ihre Auswirkungen für die Architektur und Kunst in Wien*, Titelkupfer Pars secunda, Augsburg 1725.

https://doi.org/10.5771/9783666604674-165 - am 13.01.2026, 08:50:04. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

von Krieg, Frieden und Kunst aufgerufen (Abb. 42).[131] Der Kaiser, in zeitgenössischem Harnisch, scheint von links in die Szene zu reiten, mit einer Gruppe weiterer Reiter im Hintergrund, und vor einer Gruppe besiegter Türken mit abgelegten Waffen am Boden im Bildvordergrund Halt zu machen.[132] Mars und eine Stadtgöttin mit Lyra und einem Stadtmodell treten an ihn heran, Fama krönt ihn mit Lorbeerkranz und Siegespalme. Die Schriftbänder „Mars donat Rhodopen/ Phoebus largitur Amy-/ das. Claud." (Mars schenkt den Rodophen, Phoebus schenkt Amycla) sowie „Festinus in Ortum" (zur Geburt eilend) zitieren Claudians *De raptu Proserpinae* bzw. sein Gedicht über den Phoenix, weisen Karl VI. damit als von den Göttern Mars und Apoll beschenkt aus.[133] Während das natürliche Licht mit einer aufgehenden Sonne hinter den Bergen im rechten Hintergrund bestimmt ist, fällt ein breiter Lichtstrahl aus dem bewölkten Himmel auf Karl herab, mit dem Schriftzug „Neque Numina desunt" – denn auch die Götter fehlen nicht. Links dieser Lichtinszenierung ragt der Helikon mit Pegasus auf, zu dessen Füßen Minerva die Gruppe der Künste anführt, ebenfalls „sprechend" flankiert mit der Inschrift „Miracula Regis col-/ igite et claris/ Nomen celebrante/ Theatris. Claud." (Sammelt die Wunder des Königs und feiert den Namen in berühmten Theatern).[134] Hiermit wird wieder Claudian zitiert, in diesem Fall mit der Panegyricus auf Flavius Manlius Theodorus, der mit der Anrufung der Musen zur Lobrede auf die Tugenden des Konsuls (Eloquenz, Milde, Gerechtigkeits- und Friedensliebe) einsetzt. Der Aufbau des Bildes macht die Prioritäten deutlich: Der militärische Held schafft die Voraussetzungen für innerstaatlichen Frieden und Sicherheit und wird damit zum Beschützer der Künste. Für die Verbindung bzw. Berücksichtigung beider Bereiche wird er von Fama und durch göttliche Auszeichnung glorifiziert.

Das Motiv des *ex utroque Caesar*, das mit dieser doppelten herrscherlichen Befähigung zu verbinden ist, tritt ebenfalls in der Huldigung Karls VI. auf: Als Regent und Feldherr wird er ebenso wie im kulturellen Bereich mit den römisch-antiken Kaisern verglichen: „auch darin gleich, daß Sie dafür halten, die Bücher seyen einem Helden nicht unanständiger [= unangemessener] als Waffen, und das wahre Lob eines rechten Caesars seye nicht anders, als durch beydes zu erlangen".[135] In panegyrischer Lobformel wird Karl VI. in den *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta* 1733 als „Bellator & Aedificator" bezeichnet. Die Schatzkammer wurde unter Karl VI. neu aufgestellt und der verstreute Kunstbesitz

131 Vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 127–128, Kat.-Nr. H 46.

132 Seit 1716 führte Karl im Bündnis mit Venedig einen Türkenkrieg, der 1718 nach der Eroberung von Belgrad durch Prinz Eugen mit dem Frieden von Passarowitz enden sollte; vgl. Wrede 2004, S. 188–193.

133 Für den Hinweis und Übersetzungshilfe danke ich herzlich Eva Ferro.

134 Eine Jesuiten-Festschrift zur Krönung Karls zum böhmischen König 1723 macht den Kaiser sogar selbst zum Reiter des Pegasus auf dem Helikon. Der damit aufgerufene Sieg Bellerophons mit Pegasus über die Chimäre dürfte bei Karl auf dessen Sieg über die Türken anspielen; vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S.131–132, Kat.-Nr. H 49.

135 Widmung von Heraeus in der *Historischen Architectur*, zit. nach Matsche 1981, Bd. I, S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 42: Iohann Vitus Hauck, Titelkupfer der Dissertation *Quinquennium Primum Imperii Romano-Germanici Caroli VI. Romanorum Imperatoris Semper Augusti, Germaniae, Hispaniae, Hungariae, Bohemiae, Regis, Archiducis Austriae. Constantis, Fortis, OII, Felicis, Victoris Sub Cujus Gloriosissimis Auspiciis* von Johannes Joseph von Wildenstein, Graz 1717.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zusammengeführt. Um etwa 1719-1728 gab es auch in der Gemäldegalerie und der Kunstkammer in der Stallburg eine Neuaufstellung, so dass gemeinsam mit der Kunstakademie die Bibliothek, die Gemäldegalerie und die Antikensammlung als „Aedificia docta" in den *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta* 1733 präsentiert werden konnten.[136] Der Widmungskupfer dieser Schrift zeigt eine Huldigung an den Herrscher, der durch Minerva und die Tugenden geleitet wird (Abb. 41, s. o.).[137] Der thronende Kaiser, in Rüstung, mit Herrschermantel und Reichsinsignien wird von Fama mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Ihm zur Linken markieren Pietas, Prudentia, Sapientia, Justitia und Minerva sowohl die traditionellen Tugenden des Herrschers als auch seine konstitutionellen Gewalten. Minerva ruht, ebenso wie der gerüstete Mars und Herkules (mit Löwenfell und Keule), die links und rechts der Inschrifttafel sitzen. Putti mit Palette und einer Büste markieren die bildenden Künste. Doch hält die Göttin auch den Grundriss einer Bastion, so dass ihre Zuständigkeit für Krieg und Kunst in ihrer Doppeldeutigkeit zur Geltung kommt. Die rechte Seite des Thronbaldachins wird bestimmt von der Personifikation der Stadt Wien, die vor einem Prospekt ihrer Stadt kniet, sowie der stehenden Austria. Die weiteren Figuren personifizieren weniger allgemeine Herrschertugenden, sondern beziehen sich vielmehr auf die Huldigungsschrift selbst. Nach Matsche handelt es sich um die Personifikation des Wiener Stephansdomes, der von Karl VI. mit Früchten beschenkten Stadt Wien sowie der Personifikation der Kupferstechkunst in der Figur eines alten Mannes.[138] Die Vielgestaltigkeit der Personifikationen ruft ein ganzes Regierungsprogramm auf, in dem die Künste ihren Platz erhalten. Eigenschaften des tugendhaften Herrschers und Errungenschaften seiner Herrschaft werden in dieser Huldigungsszene miteinander verknüpft, die mit den Göttern Mars, Minerva und Herkules einen deutlichen Akzent auf die Beziehung von Krieg, Kunst, Frieden und Wohlstand legt.

Karl VI. nutzte für seine heroische Inszenierung vornehmlich Jupiter, Herkules oder Apoll – letzteren am eindrücklichsten im Deckenfresko von Paul Troger 1739 in der Göttweiger Kaiserstiege, wo die Identifizierung durch die Gesichtszüge Karls, sein Sternzeichen Waage und den österreichischen Bindenschild sowie den kaiserlichen Adler sowohl als Einschreibung wie als attributive Kennzeichnung sichergestellt wird.[139] Während mit Jupiter am deutlichsten die kaiserliche Person repräsentiert werden kann, ermöglicht die *imitatio heroica* des Herkules und des Apoll eine stärker auf einzelne Tugenden des Kaisers abzielende Darstellung im Kontext konkreter politischer Anliegen. Allerdings nahmen sich auch Prinz Eu-

136 Polleroß 2000, S. 109. Zu den *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta* vgl. auch Thomas Karl, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 157.

137 Dazu Prange 1997, S. 172–175.

138 Matsche 1981, Bd. I, S. 382.

139 Zum Deckenfresko der Kaiserstiege vgl. Johann Kronbichler, *Paul Troger 1698–1762*, Berlin/München 2012, S. 74–75, S. 247, Kat.-Nr. F 39 und Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 15–76.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen oder Feldherrn und Minister wie das Adelsgeschlecht der Dietrichstein oder Lobkowitz Herkules und Apoll als Zielfiguren ihrer eigenen *imitatio heroica*, nie jedoch Jupiter. Polleroß deutet die polyvalente Inszenierung des Kaisers hingegen nicht als differenzierte Verweisstruktur, sondern als zeitliche Akzentverlagerung.[140] Mit Jupiter wurde nach seiner Deutung anfänglich das dynastische Erbe weitergeführt, da auch Ferdinand III. und Leopold I. die Heroisierung als Jupiter gepflegt hatten.

Die kaiserliche Personalfiguration mittels Herkules wird besonders reflektiert im Einsatz künstlerischer Mittel bzw. ästhetisch vermittelter Persönlichkeitsbilder für Karls heroische Inszenierung eingesetzt.[141] Krieg und Friede zum Wohl der Allgemeinheit beherrscht das Credo, das diese Herrscherbilder kommunizieren sollen. Dabei ist es jedoch weniger das persönliche Charisma (auch Karl wird ein bescheidenes Auftreten attestiert) als vielmehr die Aura des Amtes, in der die heroische Inszenierung letztlich ihren Zielpunkt hat.

5.4. Der Held im kaiserlichen Sonnenlicht

Auch Prinz Eugen pflegte ein Heldenbild, das Kulturheros und Kriegsheld umfasste. Das militärische Fach beherrschte er als Oberbefehlshaber der habsburgischen Truppen, politische Ämter – Vorsitzender des Hofkriegsrates, Gouverneur der habsburgischen Niederlande 1724 und ab 1725 Generalstatthalter der italienischen Gebiete des Habsburger Reiches – stellten den Status des Türkenbefreiers (und damit trotz franko-italienischer Herkunft zugleich eines Nationalhelden) auf eine dauerhafte Basis. Besonders beeinflusst war Eugen von der Inszenierung der Heldenthematik unter Ludwig XIV. – aus einer politischen bzw. persönlichen Feindschaft zum Sonnenkönig. Eine Nachahmung ikonographischer Themen oder medialer Strategien muss deshalb als Ausdruck von Konkurrenz und nicht als Bewunderung gewertet werden.[142]

---

140 Polleroß 2012, S. 761.

141 Besonders der Bezug zum spanischen Erbe sei mit der Symbolfigur Herkules hergestellt sowie die Sonnensymbolik in Konkurrenz zu und Reaktion auf Ludwig XIV. aufgegriffen worden, so Friedrich Polleroß, Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien, in: Jordi Jané (Hrsg.), *Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions in Tarragona*, 13.12.–18.12.1999, Tarragona 2000, S. 121–175 sowie Ders., Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 239–256 und Matsche 1981, S. 394.

142 Zu Prinz Eugen als Sammler und Mäzen vgl. die Aufsätze von Thomas Baumgartner, Cornelia Diekamp und Christian Benedik, in: Agnes Husslein-Arco / Marie-Louise von Plessen (Hrsg.), *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien 11.02.–06.06.2010, Wien 2010, S. 117–187. „Der im Osten aufgehende *Phoebus oriens* oder aber *Apollo orientalis* verdrängte sowohl den türkischen Halbmond als auch die im Westen schmählich untergehende ‚falsche Abendsonn' der Bourbonen. Es versteht sich daher von

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 43: Martino Altomonte, *Deckenfresko mit der Apotheose des Prinzen Eugen*, 1716, Wien, Unteres Belvedere, Marmorsaal.

Im Marmorsaal des nach Plänen von Johann Lukas Hildebrandt erbauten Unteren Belvedere Wien, des ursprünglichen Gartenpalais, tritt dem Besucher eine Deckenmalerei mit himmlischer Sphäre und göttlichem Licht vor Augen (Abb. 43).

---

selbst, daß die Epiphanie des deutschen Apoll immer mit dem Tagesanbruch verbunden wurde." (Stephan 2002, S. 332.)
Eine ähnliche Situation des Statuswettbewerbs, der über die Adelstugenden *Arte et Marte* geführt wurde, hat Annika Tillmann in ihrer raumbezogenen Studie zu Ausstattungen des venezianischen neuen und alten Adels des 18. Jahrhunderts beschrieben: Annika Tillmann, *Adel verpflichtet: Die Rhetorik bildkünstlerischer Innenausstattungen. Venezianische Adelspaläste um 1700 im Kontext von Statuskonkurrenz* (Schriften zur Kunstgeschichte; 46), Hamburg 2014. Die politische Bedeutung und der europäische Geltungsbereich dieses Zweiklangs ließen sich noch an weiteren Beispielen aufzeigen.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Apoll, der bei den Habsburgern stets als Verweis auf den Kaiser als der ‚wahren Sonne' gegenüber Ludwig XIV. gedeutet wurde, ist die Quelle dieses Lichts, der in seinem Sonnenwagen von den Musen begleitet ist. Damit wird die Zeit des Sonnenaufgangs angezeigt, mit dem ein „neuer goldener Tag beginnt, an dem die Künste und Wissenschaften erblühen".[143] In der unteren Wolkenschicht tritt Prinz Eugen als jugendlicher Held mit Lorbeer gekrönt dem antiken Aeneas entgegen und wird von Minerva (die ihre mit einem Palmzweig umwundene Lanze abgelegt hat), Fama (als geflügelte Virtus) und Merkur in den Himmel geleitet. Herrschertugenden als Personifikationen ergänzen das Bild des zu den Göttern emporgehobenen Eugen. Als Vergleich mit mythischen Heroen und zur Einordnung seiner Heldentaten rahmen ihn Medaillons mit Theseus, Herkules, Perseus und Jason,[144] allerdings hierarchisch in der niederen Zone als Reliefsupraporten. Den antiken Kämpfern wird Eugens eigener militärischer Kampf verherrlichend gegenübergestellt: Die Wanddekoration mit Trophäen der Türkenkriege verweist auf seine Türkensiege.[145] Die realhistorische Beziehung Eugens als Türkensieger von Peterwardein 1716, wofür er vom Papst die Ehrengaben ‚Stocco e brettone' (Degen und Hut) erhalten hatte, wird durch das Spruchband im Deckenfresko als Scharnier zur mythologischen Glorifizierung eingesetzt: Merkur überreicht als Abgesandter Jupiters (das heißt des Kaisers) dem nackten Helden (Eugen) das Spruchband mit einem Vers von Vergil und einem Chronogramm.[146] Zwar ist der kriegerische Erfolg wie Stephan betont die Voraussetzung für seine Apotheose (so wird sie auch im Stadtpalais mit der kumulierten Ikonographie des Herkules betont), aber die Künste erscheinen ebenfalls in der Zone des Himmels und können Eugen somit wahren und ewigen Ruhm verleihen. Sie, die durch den Apoll-Mythos in den Relieffeldern über den Türen und Erdgeschossfenstern bereits das Thema einleiten, werden damit zum Ziel seines Tugendweges, den Stephan als solchen beschreibt: Es stellt sich „der Held, nachdem ihn der Tugendweg auf den Parnaß geführt und er dem Krieg entsagt hat, selbst in den Dienst der Künste"[147].

---

143 Ulrike Knall-Brskovsky, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 440, Kat.-Nr. 21.35b.

144 Ebd.

145 Seeger 2004, S. 294. Die Rückeroberung Ungarns von den Türken kann dabei mit der Jason-Sage als „Erfüllung des ‚Burgundischen Erbes' der Rache für die Gefangenschaft von Johann ohne Furcht bei den Türken in Kolchis" in Zusammenhang gebracht werden, vgl. Matsche 1981, Bd. I, S. 257; Franz Matsche, Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studie in Honour of Klára Garas* 1, Budapest 1999, S. 315–352, hier S. 318.

146 Seeger 2008, S. 186. Die im Schriftband alludierte Verleihung der päpstlichen Ehrenzeichen Degen und Hut als höchste pontifikale Auszeichnung, die Eugen für den Sieg bei Peterwardein (5. August 1716) verliehen wurden, sei nicht auf das Thema des Freskos zu beziehen, sondern nachträglich eingefügt worden, da die „musische Zeit des Friedens" laut Matsche „keinesfalls mit dem im Mai 1716 begonnenen Krieg gegen das Osmanische Reich in Einklang zu bringen" sei (Matsche 1999, S. 325–326).

147 Stephan 2002, S. 225. „Der Bauherr degradiert die Künste nicht mehr zu Statisten in einem auf ihn ausgerichteten Staatsschauspiel, er will ihnen selber dienen" (ebd., S. 224).

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Als „bipolare[] Charakterisierung dieses ‚Helden'" ist auch für Matsche der militärische Sieg nur die Voraussetzung, die mit der Inszenierung der Decke als „Tempel Apollos" darauf abzielt „anzuzeigen, daß Krieg und Sieg nicht den Endzweck darstellen, sondern einem höheren Ziel dienen".[148] Das Aufsteigen in den Olymp gelangt somit nur an sein Ende, wenn in der Hierarchie der Heldentaten nach den militärischen Unternehmungen die dauerhaften musischen Aktivitäten treten. Der Anlass der Heroisierung sind die Heldentaten des Krieges, ihr Vollzug kann jedoch nur im Rahmen der Künste („als Jünger Apollos"[149]) gelingen. Die um den Jüngling versammelten Attribute machen diese inhaltliche Betonung ebenfalls deutlich, denn die übliche Dualität von Buch und Schwert ist ergänzt durch Folianten, ein Notenblatt und den Lorbeerzweig. Zugleich weisen sie „auf die musischen Beschäftigungen, denen der Prinz im Unteren Belvedere als *maison de plaisance* nachging, etwa in der Marmorgalerie mit ihren berühmten antiken Statuen oder im Bücherkabinett".[150]

Das 1715/1716 von Martino Altomonte geschaffene Fresko fällt in die Zeit nach dem Spanischen Erbfolgekrieg, bei dem Prinz Eugen eine wichtige militärische Rolle spielte und dazu beitrug, für Habsburg-Österreich ein neues ‚Heldenzeitalter' anbrechen zu lassen.[151] Dennoch betont Eugen in seiner Ikonographie weniger seine militärischen Heldentaten als seinen Sieg, der nun im Frieden ein neues Zeitalter – auch für Künste und Wissenschaften – heraufbeschwört.[152] Er

---

Das Motiv der Tugenden wird auch in den Personifikationen zu Seiten der Balkone, hier jedoch mit Akzent auf fürstliche Tugenden allgemein, vor Augen geführt: Nobilitas und Fortitudo, Intelligentia und Liberalitas, Prudentia und Magnanimitas sowie Magnificentia und Justitia; vgl. Matsche 1999, S. 318.

148 Ebd., S. 317.

149 Ebd., S. 320.

150 Ebd., S. 324. Zu Prinz Eugens Kunstsammlung, die sich aus italienischen und hauptsächlich holländischen und flämischen Gemälden (Historienmalerei und Stillleben) zusammensetzt vgl. Ulrike Seeger, Nuove ricerche sugli acquisti fatti da Carlo Emanuele III re di Sardegna nelle collezioni d'arte appartenute al principe Eugenio di Savoia, in: *Studi Piemontesi* 31, 2002, S. 321–339; Cornelia Diekamp, La galleria del principe Eugenio di Savoia nel Belvedere Superiore a Vienna. Storia e ricostruzione, in: *Memorie e attualità dell'assedio di Torino del 1706 tra spirito europeo e identità nazionale*, Atti del convegno Turin 2006, Turin 2007, S. 741–752; Sara Comoglio, Eugenio di Savoia, condottiere collezionista. Nuovi documenti dagli Archivi Viennesi, in: *Studi piemontesi* 39, 2010, S. 109–116.

151 Entsprechend ist das Stichwerk des Belvedere von Salomon Kleiner mit dem Titel *Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager deß unvergleichlichen Heldens unserer Zeiten* bzw. *Residences Memorables de l'incomparable Heros de nôtre Siècle* (Augsburg 1731–1740) versehen.

152 Matsche interpretiert die vor Apollo Blumen ausstreuende Figur als Flora und damit „als Zeichen eines neuen Frühlings, den der Sonnengott durch seine milden, lebenspendenden Strahlen hervorruft" (Matsche 1999, S. 321). Zudem weist das Thema auch auf den realen Ort hin, den Mittelpunkt eines Orangeriegartens (ebd., S. 322).
Jean-Baptiste Rousseau „widmete [ihm] nach dem Frieden von Passarowitz ein Gedicht mit 25 Strophen, in dem er den Savoyer nicht nur als Krieger und Sieger (wie eine Medaille, die ihn als „Mars Hungaricus" bezeichnet), sondern auch als Freund der Musen Bewunderung und Huldigung darbrachte"; Karl Gutkas / Thomas Karl, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1986, S. 136. Eine Passage aus einer Ode Rousseaus an

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als Feldherr, dessen kriegerische Leistungen seine fürstliche Hoheit bei weitem übersteigen, stellt sich somit dezidiert in die Tradition von *Arte et Marte* – und damit auch in eine Relation zu herrscherlichen Inszenierungsformen.[153]

Im Marmorsaal des Oberen Belvedere, dem Residenzschloss, wird Eugen im Deckenfresko von Carlo Innocenzo Carlone, das den ewigen Ruhm des Hauses Savoyen zeigt, als antikisch gekleideter Herrscher mit Lorbeerkranz verherrlicht:[154] Mars mit der Fahne mit kaiserlichem Doppeladler ergänzt das von Chronos enthüllte Wappen der Familie mit dem Lorbeerkranz des Siegers. Darunter thront ein jugendlicher Held (Prinz Eugen) mit Helm, Panzer und Kommandostab, flankiert von Göttern und Tugendpersonifikationen (darunter Virtus und Prudentia sowie Justitia) (Abb. 44).[155] Den Thron umgeben in einer Aufwärtsbewegung ein alter Gelehrter mit einem Folianten – laut Ripa der *Consiglio* – sowie Apoll mit dem Blitzbündel Jupiters im Kampf gegen Unwissenheit und Neid.[156] Fama posaunt hier deutlich die militärischen Siege Prinz Eugens in die Welt; unter ihr sind Trophäen aufgehäuft. Eine geflügelte Viktoria, Constantia und Fortitudo, um den

---

Prinz Eugen abgedruckt bei Hans Aurenhammer (Hrsg.), *Salomon Kleiner. Wiennerisches Welttheater*, Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1731–1740, T. 1-10, Graz 1969 (unpaginiert): „Un héros qui de la victoire/ Emprunte son unique gloire/ n'est héros que quelques moments./ Et pour l'etre toute sa vie/ Il doit opposer à l'envie/ De plus paisibles monuments."

Zu der erwähnten Medaille vgl. Helmut Jungwirth, Prinz Eugen auf der Medaille, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, 1986, S. 391–400, besonders S. 398 mit Anm. 46.

153 Die Stuckdekoration im Hof des Marchfeldschlosses von Prinz Eugen nimmt diese Kombination von Kriegs- und Kunstheld ebenfalls auf: Die Antecamera ist dekoriert mit dem Thema „die Waffen ruhen": Putti spielen mit Waffen, Apoll neben Mars, darüber Bellona – beide ohne im kriegerischen Sinne nutzbare Attribute. Putti auf Wolken reichen sich die Hände, „wie um den friedlichen Bund zwischen Mars und Ars zu bekräftigen"; Ingeborg Schemper-Sparholz, in: Ausst.-Kat. *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, 1986, S. 118.

154 Siehe die ausführliche Beschreibung und Deutung von Peter Stephan, *Das Obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses*, Wien [u.a.] 2010 und Matsche 1999, S. 326–331.

Eine vergleichbare mythologische Heldenapotheose stellt Matsche im Treppenhausfresko des Palais Daun-Kinsky, ebenfalls von Carlone, um 1716, ausführlich vor (Matsche 1999, S. 331–339). Wirich Philipp Laurenz Graf Daun wird darin in Gestalt eines Jünglings in römischer Rüstung auf Wolken thronend in den Himmel erhoben, von Putti mit Lorbeerkränzen und Olivenzweig als Sieger und Friedensbringer ausgezeichnet. Die fürstliche Stellung des mehrmaligen Vizekönigs von Neapel markiert der Obelisk mit dem Daunschen Wappen und einer Krone. Virtus, Chronos und Magnanimitas treten ebenso wie Viktoria, Justitia, Pax, Prudentia und Fortitudo in Erscheinung, Minerva kämpft gegen zu Boden geworfene Feinde. Auch hier wird die kriegerische Thematik durch die Bedeutung der Künste überlagert, denn der Held hat keine Waffen mehr und die Personifikationen der Künste und der Dichtkunst zeigen sowohl ihren Dienst für den Fürsten an, würdigen ihn aber auch als Förderer – Daun „nutzte seinen Aufenthalt und seine Stellung in Neapel, um Aufträge an die damals führenden neapolitanischen Maler wie Francesco Solimena zur Ausstattung seines Wiener Palais zu vergeben" (Matsche 1999, S. 339).

155 Seeger 2004, S. 374.

156 Matsche 1999, S. 328.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 44: Carlo Innocenzo Carlone, *Ewiger Ruhm des Hauses Savoyen* (oder *Apotheose des Prinzen Eugen*), um 1716, Oberes Belvedere, Marmorsaal.

thronenden Helden versammelt, spielen zugleich auf den Dienstherrn Eugens, Kaiser Karl VI., und dessen Devise („Constantia et Fortitudine") an.[157] Die Verbindung von Eugen zum Kaiser wird metaphorisch durch die drei Horen auf den Wolken über Apoll weiter ausgedeutet, denn sie stehen – folgt man Matsche – als „Wächterinnen der Himmelspforte" in einem Handlungszusammenhang mit Flora, die eine „neue frühlingshafte Ära" ankündigt, „die durch den savoyischen Helden eröffnet worden ist".[158]

Eugens Heraushebung erfolgt somit sowohl bezüglich seiner eigenen Dynastie als auch aufgrund seiner Tugenden innerhalb des Fürstengeschlechts. Die Tugenden der guten Regierung, wie sie die Medaillons unterhalb des Gebälks allegorisch vor Augen stellen (Gloria Principis, Liberalitas, Magnanimitas, Magnificentia, Prudentia, Ratio und Virtus), gelten nicht nur dem Feldherrn Eugen, sondern auch seinem Herrscherstand. Dementsprechend wird auch das Savoyische Wappen als Ergänzung zu Eugens Lorbeerkranz mit einer Krone ausgezeichnet.[159]

---

157 Ebd.
158 Ebd., S. 329.
159 Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 93, Kat.-Nr. A 18.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das seit 1713 zur Königswürde aufgestiegene Haus Savoyen ersetzt als Bezugspunkt nunmehr die Ausrichtung auf den Kaiser,[160] der als Jupiter im Unteren Belvedere und als Apoll im Stadtpalais die Heroisierung Eugens legitimiert und kontextualisiert hatte.

Diese Heroisierung steht in Beziehung zur weiteren Ausstattung des Belvedere, die das Bild des Kriegshelden ebenfalls mit der Verherrlichung von Eugens Mäzenatentum erweitern: Im Antichambre wird der Kriegsheld durch Tugendpersonifikationen verherrlicht und in der *Verherrlichung des kriegerischen Helden* von Giacomo del Pò von den Göttern gefeiert. Im Konferenzzimmer hingegen dominiert die *Verherrlichung des friedliebenden Helden*: Eugen mit Feldherrnstab wird von Minerva, Apoll und den Musen anempfohlen (im Oberen Belvedere gab es auch ein Bilderkabinett), während Merkur die Künste und Wissenschaften erweckt. Im Audienzzimmer schließlich kulminierte die Abfolge der Heroisierungen mit der Aufnahme des Helden in den Olymp (bei einem Brand vermutlich zerstört).[161]

5.5. Apoll und Herkules – Differenzierter Einsatz von heroischen Referenzfiguren

Anders als die *imitatio heroica* der Apollfigur wurde die Herkulesikonographie nicht als Rollenporträt eingesetzt: „Prinz Eugen ließ sich stets als gerüsteter Feldherr mit dem Kommandostab in der Hand darstellen."[162] Dennoch wurde der mythologische Held in den Deckengemälden des Stadtpalais in der Himmelpfortgasse aufgerufen, um fürstliche Tugenden zu glorifizieren. Dabei lässt sich an der Fassade, im Treppenhaus, im Großen Saal und im Paradeappartement eine Steigerung der Bezugsform zwischen Eugen und Herkules im Sinne der *imitatio heroica* ausmachen: Während an der Fassade zwar Herkules neben Antaeus als Türpfostenpaar mit dem in der Portalachse über der Fenstertür des Piano nobile angebrachten Wappen Eugens in Bezug gesetzt wird (Abb. 45) – aber eben nur im Kollektiv mit dem anderen Paar Aeneas und Anchises –, wird diese Beziehung im Treppenhaus weiter zugespitzt. Dort wurde mit einer Herkulesstatue in einer Nische und dem darüber angebrachten Porträtmedaillon des Prinzen eine Parallelisierung in der Form des Alter Ego gewählt (Abb. 46). Die heute zerstörten Deckenfresken mit Taten des Herkules im Großen Saal erschienen schließlich als apotheotische Steigerung der Feldschlachten Eugens, die in Ölgemälden von Ignace Jacques Parrocel an den Wänden angebracht waren.[163] Im Audienzzim-

[160] Ulrike Seeger, Herkules, Alexander und Aeneas. Präsentationsstrategien der Türkensieger Prinz Eugen, Ludwig Wilhelm von Baden-Baden und Max Emanuel von Bayern, in: Kampmann et al. 2008, S. 182–195, besonders S. 188.
[161] Seeger 2004, S. 377. Vgl. auch die Stiche von Salomon Kleiner.
[162] Seeger 2008, S. 190.
[163] Ebd., S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 45: Fischer von Erlach, Portal in der Himmelpfortgasse, 1696-1708, Wien, Stadtpalais des Prinzen Eugen.

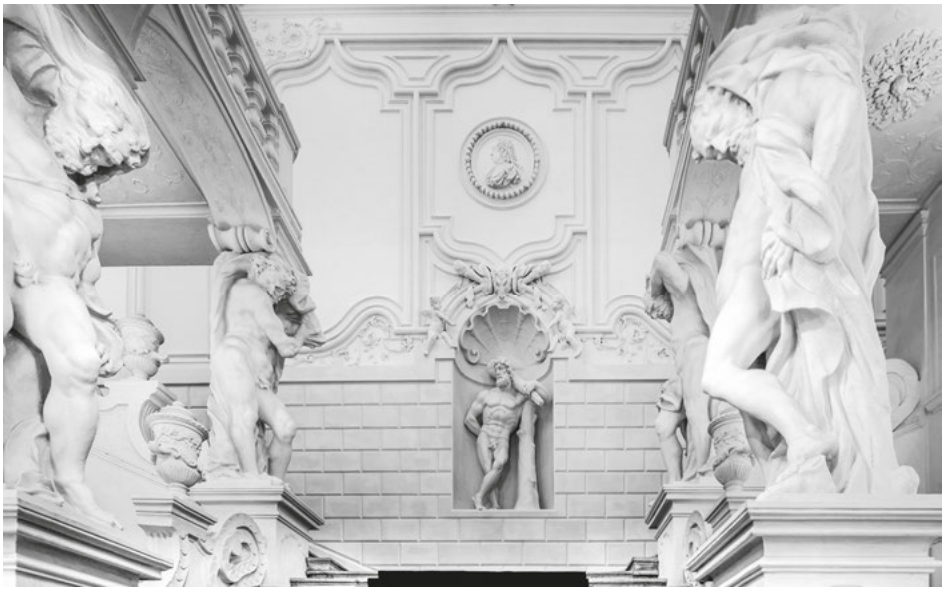

Abb. 46: Fischer von Erlach, Treppenhaus, 1696-1708 Wien, Stadtpalais des Prinz Eugen.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mer erfolgte zu guter Letzt die Überblendung von Eugen und Herkules, indem nur noch Herkules dargestellt ist, wie er von Jupiter in den Olymp aufgenommen wird. Eugen kann nach dem zuvor gezeigten Raumprogramm als Inkarnation Herkules' verstanden werden, wodurch auch Jupiter als Rollenfigur des Kaisers konzeptualisiert wurde.

Ergänzend enthielten die Supraporten im Paradeschlafzimmer und Audienzzimmer Werke bolognesischer Maler (Benedetto Gennari, Giuseppe Maria Crespi). Dies kann aus den Stichen Salomon Kleiners rekonstruiert werden, die kein damit in Verbindung stehendes ikonographisches Programm vermitteln, sondern Eugen als Kunstkenner und -sammler charakterisieren sollen.[164] Dass die Supraporte als Ort dafür gewählt wurde und sich von den mythologischen Darstellungen der Decke sowohl inhaltlich als auch stilistisch unterschied, belegt die Bedeutung der einzelnen Ausstattungselemente und das Bestreben nach hierarchischer Organisation und Vielfältigkeit, in die die Inszenierung des Hausherrn eingeschrieben wurde.

Seine Repräsentation als Kriegsheld und als Kunstmäzen wird vor allem durch Ausstattungsprogramme vermittelt, nicht jedoch durch Porträts befördert.[165] Selbst das Reiterporträt von van Schuppen, das Eugen als Türkensieger zeigt,[166] wurde wie seine anderen Bildnisse in abgelegene Räumlichkeiten verbannt, und sogar die Marmorstatue Permosers (Abb. 47) fand im Oberen Belvedere lediglich im Speisesaal der Dienstboten Aufstellung.[167] In dieser Skulptur wird Eugen als Feldherr in Rüstung mit Kette des Goldenen Vlieses als „‚zweiter Herkules' mit

---

[164] Hellmut Lorenz, Einige unbekannte Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 223–234, besonders S. 232–233; Seeger 2004, S. 133–134; Julia Klein, *Die Supraporte. Studien zu Entstehung, Formen und Aufgaben in der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weimar 2014, S. 96. Im Oberen Belvedere, das auch eine Gemäldesammlung im Bilderkabinett und Audienzzimmer enthielt, wurden die Supraporten ebenfalls von Eugen in Auftrag gegeben und zeigen hier mit Tier- und Pflanzendarstellungen das naturwissenschaftliche Interesse des Prinzen (ebd., S. 100–101) und entsprachen zudem dem zeitgenössischen Geschmack.

[165] Zu erwähnen sind das Schlachtengemälde im Schlachtensaal des Stadtpalais in der Himmelpfortgasse, Herkules und Apoll an der Fassade und im Treppenhaus, Herkules im Deckenfresko des Audienzzimmers mit seiner Aufnahme in den Olymp oder in der Groteskentapisserie im Konferenzzimmer sowie die Apoll-Ikonographie im Paradeschlafzimmer des Stadtpalais'. Vgl. Seeger 2004.

[166] Jacob van Schuppen, Reiterbildnis Prinz Eugens, vor 1721, 396 × 275 cm, Turin, Gallerie Sabauda.

[167] Seeger 2004, S. 28; Katalogeintrag von Georg Lechner, *Belvedere digital* 2010, http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/items$0040:17424, 14.09.2015. Alfred Stix vermutet dennoch Eugen als Auftraggeber sowie eine Vermittlung zum Künstler über den sächsischen Grafen Wackerbarth, über die ein Briefwechsel erhalten ist (vgl. Alfred Stix, *Balthasar Permoser. Die Apotheose des Prinzen Eugen* (Der Kunstbrief; 31), Berlin 1946, S. 9). Stephan weist darauf hin, dass die Glorifizierung in der Rolle des Herkules das Konzept des Treppenhauses paraphrasiert und damit der Moment, bevor Eugens Tugendweg in der Apotheose gipfelt; Stephan 2010, S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 47: Balthasar Permoser, *Apotheose des Prinzen Eugen*, Marmor, 1718/20, Wien, Unteres Belvedere, Barockmuseum, Inv.-Nr. 4219.

Löwenfell und Keule gezeigt“ [168]. Als Bescheidenheitsgeste verdeckt er mit der linken Hand die Schallöffnung des Blasinstrumentes der Fama.[169] Ein Genius

[168] Lechner 2010.

[169] Diese Gebärde dürfte als Demutsbezeugung gegenüber dem Kaiser zu verstehen sein, ebenso aber auch als Ausdruck von Konkurrenz zur Glorifikation Ludwigs XIV. durch das 1686 nach Entwürfen LeBruns geschaffene Standbild von Martin Desjardins auf der Pariser Place des Victoires. Die sogenannte *Apotheose Karls VI.*, 1734 von Georg Raphael Donner vollendet, geht entsprechend anders mit der Bezugnahme der Figuren um: Fama und der im antiken Kostüm, mit Lorbeerkranz und Feldherrnstab ausgestattete Kaiser sind als gleichrangige Figuren gestaltet. Der Türkensklave ist durch Waffentrophäen ersetzt, die durch ihre heraldische Kennzeichnung auf die Türken sowie Frankreich als die beiden Feinde Habsburgs verweisen. Sowohl der Schlangenring der Fama und der Efeu, der sich

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weist auf die von Fama bzw. Viktoria gehaltene Sonne mit Schlangenring, dem Symbol für den unendlichen Glanz von Eugens Leistungen, die hier vor allem militärisch konnotiert sind. In der besiegten Figur des Türkensklaven zu Füßen Eugens wird ein Selbstporträt des Künstlers vermutet.

Die negative Aufnahme von Permosers Darstellung Eugens mit Keule und Löwenfell wird mit der für das Porträt bevorzugten militärischen und nichtmythologisierten Darstellungsweise erklärt. Damit wäre auch auf eine Differenzierung der Gattungen und Medien hinzuweisen: Die auffällige Unterscheidung in der Gestaltung des Porträts als Repräsentation des militärischen Prinzen und in den Raumausstattungen als Ort der mythologischen Referenzen zur Verherrlichung des siegreichen tugendhaften Mäzens mag eine bewusste Steuerung gewesen sein. Demnach wäre der militärische Held die offizielle *persona* Eugens, die sich der heroischen Inszenierung weitestgehend enthält, während die ‚private' *persona* seiner Wohnhäuser sowohl das musische wie auch das heroische Element seiner Repräsentation inkorporiert.

Trotz der Ablehnung von Permosers Skulpturengruppe durch Eugen ist sie allerdings im Titelblatt zum ersten Teil des *Wunder würdigen Kriegs- und Siegs-Lagers* 1731 von Salomon Kleiners Belvedere-Stichwerk abgebildet (Abb. 48).[170] Neben Permosers glorifizierender Skulpturengruppe verweisen die Figuren und Gegenstände auf der rechten Seite der Darstellung auf den erfolgreichen Feldherrn. Gegenüberliegend wird Minerva mit einem Pergament, dem Buch der Wissenschaft und der Kunstleier gezeigt.[171] Eugens Kunstförderung wird so mit seinem Selbstbildnis als siegreicher Heerführer mit Herkules und Minerva in Einklang gebracht.[172] Da Herkules auf die Szenerie weist und Minerva am Arm führt, mag eine gewisse Hierarchie angesichts des Inhalts der Stichpublikation intendiert

um den Kommandostab windet, als auch die Verbindung der Kostümierung *all' antica* mit zeitgenössischen Elementen (Allongeperücke, Goldenes Vlies) verbinden das Thema des mächtigen Siegers mit dem Anspruch des dynastischen Ewigkeitswertes. Die vom obersten Verwalter der kaiserlichen Forste, Gregor Wilhelm von Kirchner, für den Kaisersaal seines Schlosses in Breitenfurt bei Wien in Auftrag gegebene Statuengruppe wurde noch im 18. Jahrhundert als Gegenstück zur Apotheose Prinz Eugens in der Sala terrena des Oberen Belvederes aufgestellt. Zu Donners Werk vgl. Luigi A. Ronzoni, Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner, in: *Barockberichte* 31, 2001, S. 101–116; Maria Pötzl-Malikova, in: Sabine Grabner (Hrsg.), *Georg Raphael Donner 1693–1741*, Ausst.-Kat. Unteres Belvedere, Österreichische Galerie Wien, 02.06.–30.09.1993, Österreichische Galerie Wien, Wien 1993, S. 268–271, Kat.-Nr. 24.

170 Wie auch einige andere aufwändig illustrierte Vedutenwerke Kleiners wurde diese Publikation bei dem Augsburger Verleger Johann Andreas Pfeffel herausgegeben. Pfeffel besaß das kaiserliche Privileg und nutzte dieses und gleichwertige Werke geschäftsmäßig, um die zeitgenössische Nachfrage nach städtebaulichen Prestigeansichten zu fördern bzw. zu befriedigen; vgl. dazu Peter Prange, *Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts* (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen; 17), Augsburg 1997, S. 25. Zum Titelblatt des ersten Bandes des Stichwerks vgl. Aurenhammer 1969, S. 23–26.

171 Katalogeintrag von Georg Lechner, *Belvedere digital* 2010, http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/items$0040:17424, 14.09.2015.

172 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 48: Salomon Kleiner, *Widmungsbild mit der Apotheose des Prinzen Eugen als Türkensieger*, Titelkupfer zum 1. Teil seines *Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des unvergleichlichen Heldens unserer Zeiten*, Augsburg 1731

gewesen sein – zumal Eugen der Auftraggeber war. Die Geste von Herkules übernimmt hier nicht nur die übliche Rolle Minervas, den Pfad der Tugend zu weisen, sondern stellt auch Eugens Repräsentation in Bezug zu den beiden Göttern heraus. Durch das Zitat von Permosers Standbild – vergleichbar mit anderen *in effigie*-Darstellungen wie Büsten oder Porträtmedaillons – wird Eugens heroische Qualität eigens betont: „Eugen übertrifft an Tugendhaftigkeit und Ruhm seine eigenen Vorbilder und wird seinerseits zu einem *exemplum virtutis*."[173] Was Stephan mit diesen Beobachtungen als „auf den Kopf gestelltes Rollenverhalten" beschreibt, charakterisiert den Modus der Heroisierung.

Prinz Eugen setzt in seiner Inszenierung, so sei nochmals zusammenfassend erwähnt, auf die Verbindung von Kriegs- und ‚Kunstheld' mit Apoll und Herkules, die beide unterschiedliche glorifizierende Ikonographien verwenden und sich somit nicht nur ergänzen, sondern auch eine thematische Hierarchie eröffnen. Der militärische Sieg (der Repräsentation im Porträt) wird als Voraussetzung zwar betont, doch er wird gesteigert in der tugendhaften Kunstförderung in den illusionistischen Deckengemälden des Belvedere. Beide Elemente der Überhöhung erlauben es Prinz Eugen zudem, in den machtpolitischen Diskurs mit den Habsburgern und mit Frankreich auch bildlich einzutreten.

173 Stephan 2010, S. 153.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.6. Die Gute Regierung

Das Thema der Guten Regierung, der Tugenden des Herrschers, unter dem die Künste blühen und die Laster bekämpft werden, nahm Carlo Innocenzo Carlone mehrfach zum Anlass, um Markgraf Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach, Herzog Eberhard Ludwig oder Kurfürst Clemens August in himmlischer Sphäre zu huldigen. Die Verherrlichung der markgräflichen Regierung, die an sein Mäzenatentum geknüpft wird, wurde im Festsaal in der Ansbacher Residenz, in der Ahnengalerie in Schloss Ludwigsburg und an der Decke des Treppensaals in Schloss Augustusburg in Brühl umgesetzt.[174] In Ansbach und Augustusburg werden dabei die Protektion der Künste und der Kampf der Laster von allegorischen Figuren ausgeführt.[175]

Die vier Kardinaltugenden, verkörpert durch Justitia (ein Verweis auf den Frieden als Ergebnis von Gerechtigkeit), Ceres (Wohlstand), Viktoria und Minerva, erweitern durch allegorische Kombinationen („geordnete Eintracht", „Ruhe der Ordnung", „Pax et iustitita") das Rahmenthema der Guten Regierung im Festsaal von Ansbach (Abb. 49).[176] Sie werden programmatisch ergänzt durch Ideale herrschaftlichen Handelns, so etwa wenn Pax vor Mars geschützt werden muss.[177] Markgraf Carl Wilhelm Friedrich erscheint als einzige historische Person im Porträtmedaillon, mithin nicht in handelnder Funktion. Dennoch ist er es, der die personifizierten Kräfte walten lässt, wofür ihm der unsterbliche Ruhm durch die Künste zuteilwird. Diese Interdependenz von Schutz und Ruhm, die auch einen indirekten Machtdiskurs aufruft, wird durch die Malerei selbst ins Bild gesetzt. Infolgedessen erscheint der Herrscher als ebenso mächtig wie die Wirkkraft der Kunst. Pictura ist es, die im Festsaal von Schloss Ansbach das Porträt des Markgrafen vollendet und damit die Rückbezüglichkeit der durch die Personifikationen vermittelten Taten

---

174 Vgl. Wilfried Hansmann, Carlo Carlones Treppenhausfresko in Schloß Augustusburg zu Brühl und der Karlsruher Farbentwurf, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* XX, 1983, S. 53–68, zur Ikonographie besonders S. 56–60; Klára Garas, Carlo Carlone in Deutschland, in: Hans M. Schmidt (Hrsg.), *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 15.06.–06.08.1989, S. 81–94.

175 Durch Eingriffe bei Restaurierungen wurde das Deckenfresko leicht verändert, doch ältere Fotografien zeigen noch den Originalzustand, vgl. auch Stefan Nadler, Zur Baugeschichte des Ansbacher Festsaals und seiner künstlerischen Ausstattung, in: Peter O. Krückmann, *Carlo Carlone 1686–1775. Der Ansbacher Auftrag*, Ausst.-Kat. Residenz Ansbach, 27.09.–11.11.1990, Landshut/Ergolding 1990, S. 35–45, besonders S. 36, Anm. 13.

176 Hans-Martin Kaulbach, Weiblicher Friede – Männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit, in: Sigrid Schade (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz* (Literatur, Kultur, Geschlecht; Große Reihe; 3), Köln [u.a.] 1994, S. 27–49, besonders S. 29. Zum Aufbau des Dekorationssystems des Deckenfreskos vgl. das Schema bei Bernt von Hagen, Carlo Innocenzo Carlones Plafondfresko „Buon Governo" im Festsaal der Residenz zu Ansbach. Zeugnis einer ikonologischen Formel, in: Ausst.-Kat. *Carlo Carlone* 1990, S. 107–116, hier S. 110 mit Abb. 1.

177 Kaulbach 1994, S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968606474-185 - am 15.01.2026, 08:50:04. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 49: Carlo Innocenzo Carlone, *Allegorie auf die Gute Herrschaft des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach*, Deckenfresko im Festsaal, 1734/5, Ansbach, Residenz.

garantiert.[178] Die stets gültige historische Aktualisierung (das Porträt bleibt an die Vollendung durch Pictura gebunden und kann nur mit dieser zusammen wahrgenommen werden) wird zugleich überführt in die überzeitliche *persona* des Markgrafen. Diese zeigt als die im Zentrum der Decke thronende Lorbeer bekrönte Herrscherfigur die gute Regierung an. Die Hauptgruppe der Guten Regierung wird zur Fensterwand hin gerahmt durch die Darstellung des Parnass mit Apoll (begleitet von Musica, Astrologia, Poesia) und Pegasus. Apoll erscheint nochmals in der verbindenden Gruppe zwischen der Herrscherfigur und Pictura mit den Künsten als Phöbus, wobei er in dieser Gestalt (wie sonst meist Minerva) „die Aufgabe des Beschützers der Heroischen Tugenden vor den Lastern Neid, Unwissenheit und Betrug übernimmt".[179] Damit erscheint er auch als göttlicher Alter Ego des Markgrafen, der ebenso eindeutig als Beschützer der Künste verherrlicht wird. Durch diesen Parallelismus, der sich durch das rundbogige Ganzfigurenporträt des Markgrafen an der Schmalseite oberhalb der Stuckbilder des Gebälkfrieses zudem bildlich manifestiert, wird erreicht, dass „eine personelle, ganz an das Individuum des Monarchen geknüpfte Vorstellung mystifiziert und möglichst der Zeitnähe enthoben"[180] wird. Minerva hingegen hat die Rolle der Wachsamkeit und Vernunft inne und hält die gefesselten Sklaven und Dämonen im Zaum. 1734 im schriftlichen Programmentwurf zur Dekoration des Festsaals in der Ansbacher Residenz wiederum heißt es, der thronende Held umgeben von Tugenden werde dargestellt, „um seinen Nachkömmlingen durch Dero kluge Regierung einen unsterblichen Ruhm zu hinterlassen".[181] Der Ruhm gründet sich im Sinne der Deckenmalerei vor allem auf die Magnanimitas des Markgrafen, dank derer die Künste in einem friedvollen Reich blühen können, von dem Krieg und Laster ferngehalten werden. Das Deckenfresko huldigt damit nicht nur der noch jungen Herrschaft des seit 1729 regierenden Carl Wilhelm Friedrich, sondern formuliert zugleich ein Programm, das ihn mit Handlungsmaximen auszeichnet und diese zum Garanten und Wächter seiner Heroisierung als Tugendheld macht.

Carlones Ölskizze für das Deckenbild im Gardensaal von Schloss Augustusburg, der 1768 vollendeten Anlage in Brühl (Abb. 50), zeichnet sich ebenfalls durch eine solche Ikonographie aus, die bezeichnenderweise im 19. Jahrhundert als Helden-

[178] „Typisch für das 17. und 18. Jhdt. war die Einführung einer zumeist ovalen Bildtafel mit dem Porträt des Herrschers, dem Künste und Wissenschaften huldigen, oder eines Bildnisses, an dem Pictura gerade arbeitet." (Frenssen 1995, S. 124).

[179] Hagen 1990, S. 112.

[180] Tintelnot 1951, S. 282.

[181] Zit. nach Wilfried Hausmann, Carlo Carlones Treppenhausfresko im Schloß Augustusburg zu Brühl und der Karlsruher Farbentwurf, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 20, 1983, S. 53–68, hier S. 60, zit. nach Martin Krieger, *Die Ansbacher Hofmaler des 17. und 18. Jahrhunderts* (Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken; 83), Ansbach 1966, S. 157.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 50: Carlo Innocenzo Carlone, *Verherrlichung des Kurfürsten Clemens August als Schützer der Künste*, vor 1750, Entwurfszeichnung zum Deckenfresko im Gardensaal von Schloss Augustusburg, Brühl, Öl auf Leinwand, vor 1750, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

darstellung beschrieben wurde: „Verherrlichung eines Helden. Er sitzt auf einem von Wolken getragenen Thron und ist umgeben von den allegorischen Gestalten der göttlichen Tugenden. Die Götter des Olymps nahen von allen Seiten, um ihm Ehre zu erweisen.“[182] Gemeinsam mit den Putten ist es im Fresko ein Krieger, der

[182] So J. Niessen 1888 im Museumsführer des Wallraf-Richartz-Museums unter Nr. 892, vgl. Gerhard Bott, Das Kontraktmodell für Carlo Carlones Deckenfresko im Gardensaal in Schloß Augustusburg in Brühl, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde* 1988, S. 189–195, hier S. 189. Siehe auch Wilfried

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das obligatorische Porträtmedaillon des Kurfürsten Clemens August hält – und damit, wie in den meisten vergleichbaren allegorischen Verherrlichungen, das Motiv des Krieges einführt. Auch Karl VII., der Bruder des Kurfürsten, erscheint in einem Medaillon an der Thronbekrönung, wodurch die Götterversammlung und die Aufnahme des Helden in den Olymp zugleich eine Verherrlichung des Kaisertums der Wittelsbacher und ein Epitaph für den verstorbenen Kaiser darstellt.[183]

Eine vergleichbare Zuordnung von glorifiziertem Porträt und Personifikationen der Künste wie in Ansbach findet sich auch in der Würzburger Residenz. Wie in Sandrarts Zug der Helden zum Parnass (*Iconologia deorum*,)[184] lassen sich in Würzburg dieselben Topoi erkennen: der Wandel des Fürsten vom Kriegsherrn zum Mäzen, die Gleichsetzung des Sonnenpalastes mit dem Tempel der Virtus, die Aufbewahrung von Trophäen und Heldenbildern in diesem Tempel, die Identifizierung des Parnass mit dem Tugendberg sowie die Gestaltung des *iter virutis* als Treppe.[185] In Würzburg wird der Erdteil Europa nicht allein zum Sitz der Künste erklärt und damit als gesitteter Kontinent betont, sondern auch in seiner militärischen Überlegenheit gezeigt. Durch die Verweise auf die Residenz und ihre Künstler ist Europa zudem auf den Stifter und Förderer Carl Philipp von Greiffenclau bezogen.[186]

Neben Europa steht in Pommersfelden zudem ein Krieger mit Feldherrnstab. Speerträger und militärische Attribute ergänzen die Verweise auf die Kriegskunst und möglicherweise die Wehrhaftigkeit des Reiches in Anbetracht der französischen und türkischen Aggression, mit der sich auch Lothar Franz von Schönborn konfrontiert sah (Abb. 51).[187] Die Ikonographie der Europa als Königin oder Roma-Minerva-Typus auf einem Globus wurde bereits Ende des 16. Jahrhunderts als imperiale Figur vor dem Hintergrund der Türkengefahr entwickelt.[188] Die militärische Vorherrschaft konnte mit Rekursen auf Plinius den Älteren[189] sowie auf

---

Hansmann, Carlo Carlone in Brühl, in: Ausst.-Kat. *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit* 1989, S. 95–116.

183 Bott 1988, S. 192.

184 Vgl. dazu S. 22–23.

185 Vgl. dazu Peter Stephan, Pommersfelden und der „Schönbornsche Reichsstil". Das Schloss des Kurfürsten Lothar Franz im Wettstreit mit anderen Fürstenhöfen, in: Erich Schneider / Dieter J. Weiß (Hrsg.), *1711–2011. 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden* (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte; Reihe 8/Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte; 17), Würzburg 2014, S. 267–299, besonders S. 277.

186 Büttner 1979.

187 Bernd M. Mayer, *Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk* (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 53), München 1994, S. 55.

188 Vgl. etwa die Kupferstichserie der vier Erdteile von Adriaen Collaert (1595–1600), die im Zusammenhang der Festdekoration zum Einzug Erzherzog Ernsts von Österreich in Antwerpen 1594 stehen; Sabine Poeschel, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts* (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 3), München 1985, Kat.-Nr. 37, S. 348–349.

189 Plinius, *Nat. Hist.* III, 1: „Primum ergo de Europa, altice victoris gentium longeque terrarum pulcherrima, quam plerique merito non tertiam fecere."

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 51: Johann Rudolf Byss, Deckenfresko Treppenhaus (Detail: Europa), 1713, Pommersfelden, Schloss Weißenstein.

die kanonische Ikonographie von Ripa im 17. Jahrhundert übernommen und gefestigt werden. So standen für Europa die reiche Gewandung, das Füllhorn, Attribute für Kunst und Wissenschaft (Bücher, Eule, Musikinstrumente, Malgeräte) ebenso aus dem Darstellungsrepertoire zur Verfügung wie militärische Verweise durch Waffen und das Attributtier Pferd sowie Hinweise auf die christliche Religion.[190] Somit korrespondiert Europa mit der Herrschaftsikonographie von *Arte et Marte* und wurde häufig mit Minerva als Verkörperung des Kontinents gleichgesetzt.[191]

Die Europa-Ikonographie konnte nach Poeschel sowohl „reale Herrschaftsansprüche veranschaulichen, den Ruhm des Fürsten verkünden oder […] in einer politischen Allegorie die gute Regierung verherrlichen".[192] In Würzburg werden Assistenzfiguren eingesetzt, um Tugenden und Eigenschaften Europas anzuzeigen: Die Personifikation der Malerei und der Architekt Balthasar Neumann in der Uniform eines Obristen der fränkischen Artillerie verkörpern die Dualität von Krieg und Kunst, in das Tiepolo sich selbst wie den Fürstbischof einschreibt.

Sogar ein Herrscher, mit dem man gemeinhin weniger eine sakralähnliche Verherrlichung verbindet, wählte diesen Modus zur Repräsentation – wenn auch in

190 Vgl. zusammenfassend Poeschel 1985, S. 146–160.
191 Ebd., S. 119.
192 Ebd., S. 227.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 52: Antoine Pesne, *Apollo und die Musen*, Entwurf für einen Bühnenvorhang, Öl auf Leinwand, ca. 1742, Berlin, Schloss Charlottenburg, GK I 30292.

einem spezifischen Kontext. So hat sich eine Skizze von Antoine Pesne, einem von Friedrich dem Großen bevorzugten Künstler, für den Bühnenvorhang des im Jahre 1742 eingeweihten Berliner Opernhauses erhalten (Abb. 52).[193] In dem von oben auf den Parnass herabschwebenden Apoll in einer Lichtgloriole sollte der Betrachter zugleich den musisch begabten König sehen. Er wendet sich in seiner Bewegung von Bellona ab und den Musen zu – nach dem Sieg im Ersten Schlesischen Krieg widmet sich der König wieder der Kunst.

5.7. Minerva

Die Thematik von *Arte et Marte* wird, wie bereits an vielen Beispielen deutlich geworden sein sollte, häufig über Attribute oder Personifikationen versinnbildlicht. Eine entscheidende Rolle spielt dabei neben Herkules und Apoll auch Minerva, die dank ihrer vielseitigen Zuständigkeit eine in verschiedenen Kontexten für die Herrscherrepräsentation aussagekräftige Götterfigur war und nun im Folgenden in dieser Qualität näher betrachtet werden soll.

[193] „Am 28. Juli 1742 war mit dem Frieden von Berlin der Erste Schlesische Krieg beendet. Am 7. Dezember desselben Jahres wurde dann das Opernhaus, das die Weihinschrift ‚Fridericus Rex Apollini et Musis' trug, mit Grauns Oper ‚Caesar und Cleopatra' feierlich eröffnet." (Vgl. Helmut Börsch-Supan, in: Johann Georg von Hohenzollern (Hrsg.), *Friedrich der Große. Sammler und Mäzen*, München 1992, S. 160).

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die mit ihr assoziierten Eigenschaften, die auch dem Fürsten zu eigen sein sollten, umfassen Urteilsvermögen, Übung, Erfahrung und Studium, doch ebenso den Kampf im Sinne weiser Kriegsführung, auch gegen Unwissenheit, Neid und Ignoranz.[194] Damit kann zugleich die Missgunst potentieller Bewunderer oder Nachahmer in das Heldenbild integriert werden, ebenso lassen sich aber auch tagespolitische Feinde bestimmen, die auch konfessionell konnotiert sein können. Zugleich gilt Minerva als Schutzpatronin der Künste und Wissenschaften. Eine Rückbeziehung zur Kunst und ihrer seit der Antike überlieferten Wertschätzung verbindet sich mit ihrem Schild. So ist es bekanntlich die Beschreibung des Achill-Schildes in der *Ilias* (18, 468-607), die als erste Ekphrase Homers die Bildbeschreibung (Schilderung) begründet. Als Synonym für das Bild selbst ist dies noch im niederländischen Terminus für Bild, nämlich „Schild", lebendig.[195] Schließlich verbinden auch die Attribute Schlange, Olivenbaum, Hahn und Eule den Anspruch an Wachsamkeit und Behutsamkeit, der Kriegsführer und Gelehrten gemeinsam ist.

Die enge Verknüpfung von Frieden und Kunstblüte, der Grundpfeiler auch für die Heroisierung der ‚Kunsthelden', zieht sich als eines der Leitthemen durch Sandrarts Kunstlehre, die *Teutsche Academie*. Die Beziehung zu Minerva gestaltet er dabei als ebenso eng zum Herrscher wie zum Künstler. Der in antikem Feldherrnkostüm mit Brustwehr gerüstete Maler auf dem Titelblatt von Samuel van Hoogstratens Malereitraktat von 1678 nimmt hingegen verstärkt die doppelt konnotierte Bedeutung von Minerva als Schutzgöttin der Künstler und Kriegsgöttin auf und unterlegt dieser Allusion angesichts der diversen religiösen Texte, die Hoogstraten in seiner Schrift rezipiert, auch die Bedeutung des *miles christianus*.[196]

Minerva ist auch in diversen allegorisch aufgeladenen Herrscherdarstellungen präsent und bietet eine vielfältige Schnittmenge zwischen Kunst und Herrschaft. In ihrer Bedeutung als Göttin und Beschützerin der Künste, als Patronin von gerechtem Krieg und Hüterin des Friedens personifiziert sie die Aufgabenfelder zur Erlangung von Ruhm und Ehre. Ebenso verweist sie in ihrer Kombination mit Merkur und Mars auf den Tugendkatalog des vorbildlichen Herrschers,[197] tritt

---

194 Zu Minervas Attributen und ihren Bedeutungen siehe Hansoon Lee, *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII; 247), Frankfurt am Main 1996, S. 12. Zum Motiv von Minervas Kampf gegen Neid und Unwissenheit im Umfeld der Akademien vgl. Pigler 1953.

195 Vgl. Beyer 2008, S. 54; Anne-Marie Lecoq, Vasari et le bouclier d'Achille, in: Luisa Capodieci / Philip Ford (Hrsg.), *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, Rom/Paris 2011, S. 345–359; Matteo Burioni / Sabine Feser (Hrsg.), *Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, Berlin 2004, S. 124, Anm. 82.

196 Czech 2002, S. 327–328.

197 Die zeitlich parallele Verwendung der Herkules musarum-Ikonographie gemeinsam mit Minerva als dichotomische Huldigung des hessischen Landgrafen Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen im Kontext des Kasseler Herkulesmonuments als Friedenssymbol und Ruhmesmonument nach dem Spanischen Erbfolgekrieg hat Stefanie Heraeus untersucht in ih-

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dabei aber zugleich als Leitfigur der Künstler auf. Minerva als vielfältiges Motiv kann daher im Kontext der Heroisierung des Herrschers durch Kunst als „angewandte Allegorie“[198] bezeichnet werden.

5.7.1. Minerva als Figur der Herrscherheroisierung

Wie bereits gesehen, wird Minerva häufig durch andere Personifikationen ergänzt und damit in ihrer Lesart konturiert. Für die Allegorisierung des ‚Kunsthelden‘ ist besonders die Akzentuierung ihrer Eigenschaften als Kriegsgöttin und Patronin der Künste und Wissenschaften von Bedeutung. Hierzu tritt häufig Mars als ihr Antagonist auf. Angesichts von Minervas Qualitäten verwundert es nicht, dass sie ähnlich wie Herkules häufiger zur Herrscherglorifizierung eingesetzt wurde, war sie doch ebenso wie dieser vieldeutiger und dadurch vielfältiger einsetzbar als beispielsweise Jupiter oder Juno, auch wenn diese in der Hierarchie ganz oben standen. Mit Minerva gibt sich der Herrscher das Bild von Macht und Pflege kultureller Güter.[199]

Der Verweischarakter, wie ihn Chapeaurouge in seiner Studie herausgearbeitet hat, ist bei Minerva vielleicht noch deutlicher als bei Herkules oder anderen Göttern offensichtlich: „Der theomorph Porträtierte soll nicht als ein Mensch erscheinen, der überirdische Fähigkeiten besitzt, sondern als einer, der die Tugenden des betreffenden Gottes in besonderem Maße auszuüben gewillt ist.“[200] Das Selbstbildnis ist somit nicht auf antike Gottheiten in ihrer ursprünglich sakralen Bedeutung ausgerichtet, sondern es zeigt sich gemäß Chapeaurouge, „daß die Herrscher sich deren Attribute ausborgen, um ihre übermenschlichen Tugenden und Kräfte anschaulich werden zu lassen“.[201] Diese Form der Anleihe ist nicht im Sinne eines Kultes zu verstehen, sondern entsteht auf dem Grund humanistischer Bildung und dient spezifisch der Darstellung „überragender (wenn auch auf die Erde begrenzter) Macht“.[202] Minerva ist dem Fürsten also nicht bloß zur Seite gestellt, sie personifiziert fürstliche Tugenden wie Klugheit, Tatkraft, siegreiche Kriegsführung, weise Friedensherrschaft. Dies berührt auch die Frage des Modus der *imitatio heroica*: Inwiefern kommt zum Ausdruck, dass Eigenschaften exem-

rem Beitrag: „Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen“. Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen, in: Christiane Lukatis / Hans Ottomeyer (Hrsg.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe,* Ausst.-Kat., Kassel/Eurasberg 1997, S. 79–98.

198 Gregor M. Lechner / Werner Telesko, *Barocke Bilder-Eythelkeit. Allegorie – Symbol – Personifikation*, Ausst.-Kat. Graphisches Kabinett Stift Göttweig, 20.05.–31.10.1993, Göttweig 1993, S. 11.

199 Vgl. Chapeaurouge 1968, S. 267.

200 Ebd., S. 285.

201 Ebd., S. 300.

202 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

plarisch verkörpert werden, inwiefern wird diese Verkörperung an Personifikationen ausgelagert?[203]

Stefan Majetschak weist im Kontext der Frage nach einer solchen Lesbarkeit auf die „Modi einer *echten* oder *starken Repräsentation-als*" hin, „die ‚etwas als etwas' sichtbar machen". Es handelt sich, so führt er weiter aus, um eine „Zuschreibung ‚falscher' Attribute an ein identifizierbares Motiv, mit dem Effekt, dass wir als Betrachter ‚gerade *durch* diese spezifische Darstellungsweise motiviert werden, ‚*a* gemäß den Attributen von *b* zu sehen'".[204] Majetschak erschließt über das Analysieren des Phänomens der Bildmetapher „punktuell Möglichkeiten, epistemologische und metaphertheoretische Einsichten auf konkrete bildsprachliche Operationen anzuwenden, wie zum Beispiel das Rollenporträt oder das inhaltlich motivierte Zitat ikonographischer Typen in neuen Zusammenhängen".[205] Auch bei Analysen der Lichtmetaphorik von Bildern ist es jedoch mitunter schwer, zwischen der Sach- und der Darstellungsebene zu unterscheiden.[206]

Neben Herkules und Cäsar wird beispielsweise für die heroische Repräsentation des Kaisers auch die Rolle der Minerva eingesetzt: Sie kann als dessen Stellvertreterin fungieren, so bei den Preismedaillen der Hofakademie mit der Umschrift „Augustuae Dona Minervae".[207] Sie kann aber auch bei anderen Werken und Allegorien als die Helferin des ‚Augustus Pater Artium' und ‚Hercules Musarum' auftreten,[208] wobei sie oft Neid und Unwissenheit niederringt (etwa in der Attika der Fassade der Hofbibliothek oder im Deckenfresko Paul Trogers in Stift Göttweig).[209]

Die Mehrfachcodierung und Einschreibung von Minerva in Regierungsmaxime zeigt auch ein Thesenblatt mit der Allegorie auf einen bayerischen Herrscher, gestochen von Wolfgang Kilian (Abb. 53).[210] Minerva, ganz am rechten Bildrand,

---

203 Die Problematik von Verkörperung und Personifikation thematisiert auch Rimmele bezüglich der Darstellung Maria de' Medicis in Rubens' Medici-Zyklus (Rimmele 2012, S. 148–152). Im antiken Epos lassen sich ähnliche Bezüge feststellen, etwa in der *Thebais*, wo Bellona in der Szene der Flussschlacht (IX) „nicht die konkrete Gottheit des Kriegsgeschehen [ist], sondern die nach außen projizierte Wirksamkeit des Helden" Hippomedon; vgl. Thomas C. Klinnert, *Capaneus – Hippomedon. Interpretationen zur Heldendarstellung in der Thebais des P. Papinius Statius*, Diss. Univ. Heidelberg 1970, S. 128.

204 Majetschak 2005, S. 246; Rimmele 2011, S. 10–11.

205 Rimmele 2011, S. 12.

206 Ebd., S. 15.

207 Diese stellvertretende Verweisfunktion kann später auf die Kaiserin übertragen werden, da das Porträt auf dem Avers durch ein Bildnis Maria Theresias ersetzt wurde, vgl. Ausst.-Kat. *Österreichs Glorie am Trogerhimmel* 2012, S. 224, S. 226, Kat.-Nr. M 193.

208 Matsche 1981, Bd. I, S. 407.

209 Zu diesem Motiv vgl. Pigler 1953.

210 Kupferstich, 239 × 387 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina (LII (1) 5, Nr. 236), vgl. Anette Michels, *Philosophie und Herrscherlob als Bild. Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581–1663)* (Kunstgeschichte; 10), Münster 1987, S. 314–320, Nr. 25. „Die panegyrische Darstellung [der Thesenblätter, die Verf.] enthält zumeist einen Tugendkatalog und Anklänge an ein historisches Ereignis, das in Zusammenhang mit dem Patron steht. Diese Begebenheit wird jeweils allegorisch überhöht. Die allegorische Ebene dient der Repräsentation des Patrons,

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 53: Wolfgang Kilian, Thesenblatt *Allegorie auf einen bayerischen Herrscher*, Kupferstich, o. J., Wien, Graphische Sammlung Albertina.

ist hier durch die Eule auf ihrem Schild als Verkörperung der Weisheit und Beschützerin von Kunst und Wissenschaft gekennzeichnet, durch Attribute der Kriegskunst aber ebenso als militärische Führerin. Ihr zur Seite stehen entsprechend die Personifikation der Herrschaft mit Zepter, Buch und Krone sowie der Geometrie. Geflügelte Putti spielen mit ihren Attributen, darunter ein Festungsplan und eine Kanone. Dieser Gruppe gegenüber stehen in ähnlicher Kombination die Verkörperungen wichtiger Herrschertugenden bzw. -vermögen: Justitia und Astronomie sowie Geographie. Auch hier exemplifizieren die Putti an den Attributen, Globen und einer Landkarte, die Nützlichkeit dieser Disziplinen. Dass der Herrscher über diese umfassenden Kenntnisse verfügt, wird durch seine Position angezeigt: Er erscheint erhöht auf einem Hügel in der Mitte zwischen beiden Figurengruppen. Auf einem levadierenden Pferd hinterfangen ihn die Sonnenstrahlen, die durch einen der Abundantia/Constantia zugeordneten Putto mit einem Spiegel zusätzlich noch gebündelt auf ihn treffen. Der somit in einer lichtmetaphorischen Bildbeziehung vermittelte Verweis auf die göttliche Kraft

sei es als siegreicher Feldherr wie Kaiser Leopold I. als Bezwinger der Türken verherrlicht wird, sei es als Wahrer des innenpolitischen Friedens, den man etwa durch das Eindringen des Protestantismus in die österreichischen Erblande gefährdet sah." (Susanne Rott, Zur Ikonographie und Ikonologie barocker Thesenblätter des Augsburger Kupferstechers Melchior Küsel (1626–ca. 1683), in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 83, 1990, S. 43–112, hier S. 111). Der Bezug zu den Wissenschaften und dem akademischen Akt der Disputation wird häufig durch Minerva hergestellt und damit zugleich auf die musischen Interessen des Patrons hingewiesen, ergänzt durch Apoll und wissenschaftliche wie künstlerische Attribute (ebd.).

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 54: Antoon Sallaert, Thesenblatt des Defendenten Filips Eugeen van Horne, 1650.

seiner Herrschaft wird weiter inhaltlich bestimmt durch die ebenfalls wieder symmetrisch als Pendant platzierte Gruppe der Pietas mit Putti und Altar auf der Wolkenbank links. Die Komposition zeigt deutlich die typische Heraushebung und Isolierung des Herrschers, der als Zentrum einer weltlichen wie auch einer sakralen Sphäre angehört und Tugenden sowie Wissen in sich vereint. Einen Ausdruck dieser Wirkmacht vermitteln auch die als Rückenfiguren gezeigten Defendenten im Vordergrund, die dem Herrscher in angedeuteter Verbeugung huldigen. Begleitet werden sie von einer Figur mit einem Schlüssel, dem Schlüssel der Philosophie, die den Anlass der Herrscherhuldigung ins Gedächtnis bringt: die Verteidigung philosophischer Thesen.

Für diese Verbindung von *Arte et Marte* steht Minerva auch im Thesenblatt des Defendenten Filips Eugeen van Horne, gestochen von Antoon Sallaert, ein (Abb. 54).[211] Gleich ihrem Schützling, der in angedeuteter Verbeugung vor ihr im Zentrum des zweiteiligen Stiches steht, blickt sie empor zum Thronpodest. Leopold Wilhelm, der dort oben zwischen zwei Säulen in Rüstung und mit Kommandostab Platz genommen hat, beugt sich den beiden entgegen. Diese Beziehung wird durch die heraldischen Elemente – das Wappen mit den drei Hörnern der vor Horne, eine weit größere Wappenkartusche mit der Widmung an Leopold Wilhelm sowie dessen bekröntes und von einem Löwen gehaltenes Wappen rechts neben ihm auf dem Thronpodest – gemeinsam mit den Rahmenfiguren repetiert und

[211] Vgl. dazu Jozef Mertens, in: Ausst.-Kat. *Krijg en Kunst*, 2003, S. 243–244, Kat.-Nr. II.3.16,2.

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

variiert. Das Postament für die linke Säule trägt auf der Vorderseite eine Tafel mit dem Wortlaut von Hornes 1651 verteidigten Thesen zu Optik, Statik und Ballistik. Der Schrift korrespondiert das lebendige Treiben der Putti im Vorder- und Hintergrund, die mit mathematischen, geographischen und militärischen Instrumenten spielen: Zeichnungen geometrischer Pläne werden im Hintergrund von einer Balustrade vor einer Tempelarchitektur nach unten gereicht, geometrische Formen und Formeln werden in den Boden gezeichnet und ein Putto vorne rechts klettert mit einem Winkelmaß auf eine Kanone. Der wissenschaftliche Gehalt dieser Spielereien konturiert die Figur Hornes, während der Ausblick auf eine belagerte Stadt rechts im Hintergrund sowie der Adler mit den Schriftzügen „iuste libratur", „fortiter occupat" sowie „rectum tuetur" Leopold Wilhelm als Herrscher und Befreier der Niederlande charakterisieren. Die Tugenden an den Thronstufen, Prudentia und Justitia, weisen zunächst gemeinsam mit dem Stärke symbolisierenden Löwen auf Herrschertugenden, doch richten sie sich ebenso an die wissenschaftlichen Arbeiten Hornes, die die gute, kenntnisreiche und gerechte Herrschaft Leopold Wilhelms unterstützen und umgekehrt nur von einem solchen Herrscher angemessen beachtet werden können. Minerva bildet die Achse und das kompositorische Zentrum des Thesenblattes als Schirmherrin sowohl der Wissenschaften als auch des mit den Jesuiten und Christian Huygens in Kontakt stehenden Defendenten sowie der erfolgreichen Herrschaft in Krieg und Frieden.

5.7.2. Minerva erzieht den Fürsten

Neben der charakterlichen *imitatio heroica* des tugendhaften Herrschers und seiner Handlungsmaximen konnte Minerva auch die Rolle als Erzieherin junger Fürsten, als Beraterin und Schutzmacht der Herrscher einnehmen.[212]

In der Allegorie Theodoor van Thuldens auf die Erziehung des Prinzen Frederik Hendrik im Oraniersaal des Huis ten Bosch beispielsweise wird die Rolle Minervas als Göttin der Weisheit und Kriegsführung bestimmt (Abb. 55). Gemeinsam mit Merkur, einem Idealplan mit Festungsarchitektur, Foliant, Globus und Dreieck wird die militärische Ausbildung mit Geometrie und Mathematik als Herrscherwissen gepriesen, auf den sich im ikonographischen Programm des Oraniersaals der Ruhm Frederik Hendriks gründet.[213] Minerva wird nicht nur durch Merkur, sondern auch durch Chiron unterstützt, auf dessen Rücken Frederik Hendrik nochmals erscheint.[214] Mit dem Erzieher antiker Helden wie Achill

[212] Vgl. dazu Johannes Langner, „Die Erziehung der Maria von Medici". Zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens, in: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst* XXX, 1979, S. 107–130.

[213] Eine literarische Parallele bei Jacques de la Pise, *Tableau de l'Histoire des Princes et de la Principauté d'Orange*, Den Haag 1639: in dem Frederik Hendrik gewidmeten Kapitel in dem auf das Titelblatt folgende Epigramm: „La valeur est a moj, je la tiens de nature./ La Gloire de mon nom est estine de laurier./ Mercure estoit mon pere. Et Mars mon decunier./ Je faits renaistre Mars et revivre Mercure." (zit. nach Peter-Raupp 1980, S. 62).

[214] Ebd., S. 63, zur Ikonographie des Gemäldes insgesamt S. 60–64.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 55: Theodoor van Thulden, *Die Erziehung Frederik Hendriks*, Öl auf Leinwand, 1649, Oraniersaal, Huis ten Bosch.

und Theseus wird der oranische Prinz in ein allegorisch-mythologisches Beziehungsgeflecht eingewoben, das für seinen zukünftigen militärischen Ruhm vorausweisend Zeugnis ablegen soll. Der Obelisk als Sinnbild des Fürstenruhms im rechten Hintergrund, in einer Achse mit Idealplan und Foliant und im Visier von Chirons Bogen, macht diese Konstellation (aus der Rückschau von 1650 betrachtet) prospektiv als erfolgreich geltend.[215]

215 Pfeiff 1990, S. 110–115.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwar erscheinen an der Stirnwand in zwei Gemälden auch die Musen auf dem Parnass, die als Allegorien der Künste und Wissenschaften ebenfalls zu Tugend und Ruhm führen und somit ebenso Teil der Fürstenerziehung sind.[216] Doch bereits im Bild der Geburt des Prinzen hebt Mars als Identifikationsfigur durch die Übergabe seines Speeres an Frederik Hendrik die militärische Ausrichtung von dessen Herrschaft hervor – ein ikonographischer Duktus, der auch in den anderen Wandgemälden dominiert.

Einen anderen Akzent setzt die kurpfälzische Erziehung: Kurprinz Johann Wilhelm wird von seiner Mutter Elisabeth Amalie von Hessen nicht nur in die Obhut Minervas entlassen, die als Förderin von Kunst und Wissenschaft das Mäzenatentum des späteren Kurfürsten prospektiv versinnbildlicht und ebenso dessen Tugendhaftigkeit verkörpert – gleichberechtigt erscheint daneben die Personifikation des christlichen Glaubens (Abb. 56).[217] Neben dieser allegorischen Bedeutung tugendhafter Erziehung, die dem Kurfürsten (1708–1714) als Legitimation seiner Herrschaft und ‚Dokumentation' seiner Taten diente, erhält das von Giovanni Antonio Pellegrini geschaffene Bild durch die Darstellung von Prinz Wolfgang Georg und Prinzessin Eleonore Magdalena auch eine dynastische Aussage. Mit den Personifikationen, dem geflügelten Genius links und der verunklärten Raum- und Zeitsituation – Wolken im Hintergrund lassen eine himmlische Sphäre vermuten, zeitgenössische Kleidung und Säulen weisen auf eine irdische Szenerie – ruft Pellegrini Inszenierungsmittel auf, die dem Fürsten eine Zwischenwelt zuweisen, seinen Tugendweg, der ihn zu den Göttern und Helden führt.

Auch Max Emanuel wird unter die Führung und den Schutz der Minerva gestellt, in einem 1678 von Ignaz Gugler in Auftrag gegebenen und von Bartholomäus Kilian gestochenen Thesenblatt (Abb. 57).[218] Als junger Prinz erscheint er im Brustporträt in einem Medaillon, das von Palmen- und Lorbeerzweigen gerahmt wird. Zu seiner linken Seite mit dem väterlichen bayerischen Wappenschild erscheint Minerva mit Lanze und Federbuschhelm in ihrer kriegerischen Aufmachung. Die herrscherliche Bedeutung dieser erzieherischen Maxime wird durch das Wappentier, den Löwen, mit Schwert und Reichsapfel hervorgehoben. Rechts von Max Emanuel auf der Seite des mütterlichen savoyardischen Wappenschildes tritt die friedliche Minerva für das *ex utroque* ein, das heißt der Bildung in den Wissenschaften und friedlichen Künsten (Philosophie, Musik, Architektur, Geographie, Astronomie). Die Verbindung der beiden Bildhälften wird durch den Spiegel dieser Minerva hergestellt, denn in ihm wird ein Lichtstrahl, der aus dem Sternbild des Löwen aus dem über ihr verlaufenden Zodiacus einfällt, auf Max Emanuel gelenkt.

---

216 Vgl. Peter-Raupp 1980, S. 50–56.

217 Vgl. Rolf Kultzen / Matthias Reuss, *Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, München 1991, S. 149–151, Kat.-Nr. 4666.

218 Lorenz Seelig, in: Ausst.-Kat. *Kurfürst Max Emanuel* 1 1976, S. 7; Appuhn-Radtke 2000, S. 144, Kat.-Nr. 23.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 56: Giovanni Antonio Pellegrini, *Allegorie auf die Erziehung von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz*, Öl auf Leinwand, 1714, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Auch die Erziehung des sächsischen Fürsten wurde in ein allegorisches Bild mit Minerva überführt (Abb. 58). Bei diesem Gemälde von Louis de Silvestre, das gemeinsam mit seinem Pendant *Der Empfang des Kurprinzen bei Ludwig XIV. in Fontainebleau am 27. September 1714* und weiteren Bildern als Vorlage für Gobelins einer Ruhmesgalerie dienen sollte,[219] sind die Positionierungen der historischen

[219] Harald Marx, *Die Gemälde des Louis de Silvestre*, Dresden 1975, S. 54–55, Kat.-Nr. 10; Ders. (Hrsg.), *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister* 1, Köln 2005, S. 299. Der *Empfang des Kurprinzen* datiert 1715, Öl/Leinwand, 129 × 162 cm, Dresden, Gemälde-

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 57: Bartholomäus Kilian, Thesenblatt mit Max Emanuel begleitet von Minerva, 1678.

und allegorischen Figuren besonders auffällig. August III. wie sein Sohn Kurprinz Friedrich August, der auf seine Reise nach Frankreich und Italien 1711–1719 verabschiedet wird, stehen auf gleicher Realitätsebene wie Minerva und Merkur. Insbesondere der König erhält eine dominante Rolle als Vermittler zwischen seinem Sohn – in leicht huldigender Pose und bereits der von links heraneilenden Minerva zugeneigt – und den Götterfiguren. Rechts wird der Kurprinz von Prudentia beschirmt und von seinem damals bereits verstorbenen älteren Bruder, Kurfürst Johann Georg IV. (1668–1694), begleitet, hinter denen sich die Szene zu einem Ausblick auf eine antikische Stadt öffnet. Rechts im Vordergrund hält ein Junge zwei Pferde am Zügel und blickt zum dunkel bewölkten Himmel, auf den Prudentia weist (und dem mit Minerva und dem sie begleitenden Lichteinfall von links bereits ein Gegengewicht gegeben ist). Neben Friedrich August breiten drei geflügelte Putti eine Landkarte am Boden aus – beide Gruppen verweisen damit metaphorisch auf die zukünftige Regierungsweise (in der alten Parallelisierung von Pferd und Volk) und auf das Herrschaftsgebiet Augusts. Das Selbstverständnis des Herrschers, der sich nach Marx „als Regisseur einer Szene

galerie Alte Meister, Inv.-Nr. Mo2280, vgl. den Bestandskatalog: Harald Marx, in: *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister* 2, Köln 2005, S. 439.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 58: Louis de Silvestre, *Allegorie auf den Abschied des Kurprinzen Friedrich August, des späteren August III. von Polen, von seinem Vater König August II.*, Öl auf Leinwand, 1715, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

https://doi.org/10.5771/9783666604474-195 - am 15.01.2026, 08:50:04. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

versteht, die Menschen und Götter gleichermaßen zu ihren Akteuren zählt",[220] umfasst damit auch die *imitatio heroica* im Sinne eines Anteils an göttlicher wie irdisch-herrscherlicher Macht. Diese gleichsam überzeitliche Zwischenrolle vermittelt auch die Kleidung, die antikische Gewandung mit zeitgenössischer Perückentracht kombiniert – eine nicht in jedem Fall so inhaltlich passend konnotierte Verbindung.

Das Motiv der Minerva als Fürstenerzieherin nimmt noch Friedrich der Große in seiner Rede *Über den Nutzen der Künste und Wissenschaften im Staate* 1772 in der Berliner Akademie auf, wenn er – an seine Schwester, Königin Ulrike von Schweden, adressiert – formuliert:

> Welche süße Genugtuung ist es für die Minerva, die diesem jungen Telemach das Leben geschenkt und ihn selbst unterrichtet hat, in ihm ihren Geist, ihre Kenntnisse und ihr Herz wiederzufinden! Mit Recht darf sie sich ihres Werkes freuen und sich selbst Beifall zollen.[221]

Obwohl Minerva als weibliche Göttin ebenso wie die meist weiblichen Tugendpersonifikationen häufig das dominante Bildpersonal von Heroisierungen bilden, setzt sich der Herrscher als männlicher Held und mit männlichen Bezugsfiguren wie Herkules und Apoll unmissverständlich ins Zentrum der Darstellung. So wie er meist kompositorisch den Mittelpunkt bildet, ist er auch metaphorisch der Dreh- und Angelpunkt der Figurenkonstellation. Mit dem Anspruch, (zumindest prospektiv) selbst alle Tugenden zu inkarnieren, bildet er nicht nur ein Beziehungsgeflecht mit ihnen, sondern vereint sie als Summe in sich selbst. Als Emanationen seiner selbst sind die Tugenden in ihm angelegt. Sie erscheinen für den Betrachter gleichsam als sichtbar gewordene Herrscherqualitäten und Personifikationen der fürstlichen Vorbildhaftigkeit, die dieser selbst mit Bezug zu einer Helden- oder Götterfigur weiter ausgestaltet. Die Selbstverständlichkeit, allegorische mit historischen bzw. zeitgenössischen Figuren zu kombinieren, verweist auf die vielschichtigen Lesarten solcher Bilder, die Herrscherrepräsentation mit Legitimations- und Überhöhungsstrategien verbinden.

5.7.3. Minerva besiegt Mars: Jürgen Ovens, Friedrich III. von Holstein-Gottorf

Gänzlich in die Sphäre mythologischer Verweisstrukturen versetzt Jürgen Ovens, ein Maler des Rembrandt-Kreises, Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorf mit seiner Familie (Abb. 59). Mit dem Mittel der mythologischen Einkleidung setzt er dabei bestimmte Akzente. Herzog Friedrich ist als einzige Figur sitzend gezeigt: Thronend auf einem durch zwei Stufen erhöht platzierten Thron mit Baldachin erscheint er lorbeerbekrönt, in antikisch anmutender Gewandung, in der Rechten

---

220 Marx 1975, S. 55.

221 Gustav Berthold Volz (Hrsg.), *Die Werke Friedrichs des Großen* 8, Berlin 1913/1914, S. 61, http://friedrich.uni-trier.de/de/volz/8/61/text/, 08.07.2015.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783666606474-195 - am 13.01.2026, 08:50:04. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 59: Jürgen Ovens, *Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorp und seine Familie in einer Allegorie auf den Frieden*, Grisaille, 1652, Hillerød, Nationalhistorisches Museum im Schloss Frederiksborg.

den Herrscherstab auf die Thronlehne abstützend. Ganz den Erfordernissen des Hofmannes entsprechend, der seinen Körper kontrolliert zur Schau stellt, ist sein rechtes Bein in eleganter Sitzpose leicht vorgestreckt. Dass Friedrichs Qualitäten als Friedensfürst gehuldigt werden, wird erst durch die ihn umgebenden Personen deutlich: Von der Familie (neben ihm seine Gemahlin Maria Elisabeth von Sachsen, rechts im Hintergrund vier Töchter, links seine fünf Söhne, wovon der eine ganz links fast die spiegelbildliche Pose seines Vaters einnimmt) werden nur die älteste Tochter Hedwig Eleonora durch ihre antikisierende Bekleidung als Eirene sowie kompositorisch und inhaltlich zentral Prinzessin Maria Elisabeth in eine allegorische Sphäre gehoben. Ihnen sowie Minerva, Abundantia und den Putti mit Lorbeerkranz bzw. -zweig, Ruhmesfackel und Kriegsgerät als Spielzeug, wird die Vermittlung der allegorischen Botschaft übertragen.[222] Die von rechts heranschwebenden Putti mit den Wappen von Holstein-Gottorf und Sachsen sowie zwei Herrscherkronen stärken zusätzlich das dynastische Element und bringen eine Dynamik in die Komposition, die ein Gegengewicht zur Anordnung des familiären Hofstaates formiert.

Einen ähnlichen Kontrast bilden am unteren Bildrand Abundantia, die als Rückenfigur gezeigt ist und sich dem Herzog zuwendet, und der darniederliegende Mars in Rüstung, hinter dem Kriegsgerät aufgetürmt ist, das nun nicht mehr gebraucht wird. Aus diesen Trophäen erwächst am rechten hinteren Bildrand die Säule mit dem Standbild der Gerechtigkeit.[223] Die Verbrennung aller Waffen als Zeichen des Sieges über den Krieg wird schon bei Cesare Ripa „geradezu ein Symbol universeller Abrüstung und Völkerfreundschaft".[224]

---

222 Die Inszenierung, die in diesem mehrfigurigen Bild auf einige Hauptfiguren ausgerichtet ist, erschließt sich insbesondere durch einen Vergleich mit zeitgenössischen Regenten- bzw. Schützenstücken, von denen auch Ovens durch seine Verbindung mit Holland einige angefertigt hat. Hier sind die Personen stärker an den Betrachter herangerückt, auch durch ihre individuellen und sorgsam wiedergegebenen Physiognomien sind sie der Sphäre des Betrachters nicht so entrückt wie der Herrscher. Trotz ihrer Individualität ist Wert auf ihre Zusammengehörigkeit gelegt, die sich in der ähnlichen Kleidung und den auf ihre auf finanzielle Tätigkeiten (Geld wägen, Geld zählen, Eintragen in Rechungsbücher) konzentrierten Gesten ausdrückt (vgl. dazu Gertrud Schlüter-Göttsche, *Jürgen Ovens. Ein schleswig-holsteinischer Barockmaler*, Heide in Holstein 1978, S. 18–19 mit Abb. 13). Eine stumme Kommunikation (innerbildlich durch Gesten, zum Betrachter durch Blicke) macht das Bild ebenfalls deutlich der Lebenswelt des zeitgenössischen Betrachters zugehörig. Der kaum bestimmte Innenraum steht in deutlichem Kontrast zur bühnenhaften Anordnung der Figuren von Herrscher und Personifikationen und dem dramatischen Effekt der himmlischen Sphäre.

223 Ein heute beschnittenes Gerechtigkeitsbild von Jürgen Ovens mit der Justitia (um 1663/65, Öl/Leinwand, 167 × 127 cm, Flensburg, Städtisches Museum) befand sich ehemals ebenfalls in Schloss Gottorf, „vielleicht als Repräsentation der fürstlichen Gerechtigkeit, etwa im Audienzgemach" (Ernst Schlee (Hrsg.), *Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung. Kulturgeschichtliche Denkmäler und Zeugnisse des 17. Jahrhunderts aus der Sphäre der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf*, Neues Schloß Kiel 31.05.–31.07.1965, S. 140, Kat.-Nr. 331).

224 Kaulbach 1994, S. 33; „Der Friede verbrennt mit der entzündeten Fackel einen Waffenhaufen, bändigt den Krieg, die Feindschaft und den Haß und hält sie in Schranken." (vgl. Ce-

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Laut Heinz Spielmann kann das Bild thematisch genauer bestimmt werden: Minerva besiegt Mars,[225] der Kunst fördernde Friedensfürst besiegt den Krieg (bzw. seine kriegerischen Ambitionen).[226] Im Katalog *Gottorf im Glanz des Barock* wird hingegen die Verlobung von Hedwig Eleonora als Anlass des Gemäldes bestimmt: „Friedrich II. und seine Gemahlin Maria Elisabeth, umgeben von ihren Kindern, stellen ihre Tochter dem schwedischen Kronprinzen vor."[227] Dies würde auch die beiden Kronen im Bild erklären, die als zukünftige Vereinigung beider Herrschaften eine leuchtende Zukunft verheißen. Die Deutung als Kultur fördernder Friedensfürst wird jedoch ebenfalls akzeptiert. Beide Konnotationen zusammengenommen könnte man mit Hänsel von einem „Familienbild als Mittel der Diplomatie"[228] sprechen – in einer Zeit als sich die Möglichkeit eröffnete, sich von der Bindung an Dänemark zu befreien und Schweden als neuen Bündnispartner zu begrüßen. Die Ehen der Töchter Sophie Auguste mit Johann von Anhalt-Zerbst und Maria Elisabeth mit Landgraf Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt wurden kurz nach dem Westfälischen Frieden geschlossen. Vor diesem Hintergrund wird auch das Thema des Friedensherrschers angesprochen.

Der Sieg Minervas über Mars lässt sich auch als Sinnbild der Regierung Friedrichs III. werten: „Wissenschaft und Kunst besiegen den Krieg, denn nur im Frieden läßt sich das Ziel erreichen, Gottorf zu einem kulturellen Zentrum zu machen."[229] Die Gottorfer Herzöge machten die norddeutsche Residenz im 17. Jahrhundert zu einem kulturellen Zentrum, engagierten sich als Mäzene und Sammler auf allen Gebieten der bildenden Kunst und pflegten eine große und systematisch geführte Bibliothek. Neben Jürgen Ovens wirkte der gelehrte Diplomat Adam Olearius als Hofmathematiker und späterhin als Bibliothekar am Hof, 1642 wurde Friedrich III. Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft und

---

sare Ripa, *Della piu che novissima iconologia* 2, Padua 1630, S. 550), die Fackel sei dabei „Zeichen universeller und wechselseitiger Liebe zwischen den Völkern" (vgl. Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 375, zit. nach Kaulbach 1994, S. 33, Anm. 25).

225 Im Inventar von 1743 wird es hingegen unspezifischer beschrieben als „*1 großes Stammstück in schmahlem vergold. Rahmen, den Herzog Friederich d.Ä. mit Dero Gemahlin und gesammter Fürstlicher Familie in Lebensgröße vorstellend, auch von J. Ovens, 5 ½ hoch, 8 ¼ br.*"; im gleichen Raum im Gottorfer Schloss hingen jedoch drei Darstellungen von der Heirat zwischen König Karl X. Gustav und Prinzessin Hedwig Eleonora; vgl. Drees 1997, S. 249. Friedensverherrlichung sowie dynastische Bindungen zu einem ausgewiesenen Kriegsfürsten ergänzen sich somit in der Inszenierung des Gottorfer Herrscherhauses.

226 Diese waren jedoch im Sinne territorialer Eroberungen sehr begrenzt, ging es dem Herzogtum zwischen Dänemark und Schweden doch vordringlich um den Erhalt der eigenen Souveränität.

227 Heinz Spielmann / Jan Drees (Hrsg.), *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713* 3, Ausst.-Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum auf Schloß Gottorf, Schleswig 1997, S. 29.

228 Hänsel 2004, S. 180.

229 Heinz Spielmann, Bildersammlungen auf Schloß Gottorf, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 3, 1997, S. 26–37, hier S. 29. Der Schwerpunkt der Sammlung lag auf niederländischen und flämischen Gemälden.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zwischen 1650 und 1664 entstand der berühmte Gottorfer Riesenglobus. Die Themen des Bildes und der kulturelle Anspruch lassen sich auch in der Pflege der Gottorfer Rüstkammer wiederfinden. Unter Friedrich III. wurde die Waffenkammer zu einer Sammlung von ihrem Gebrauch enthobenen Objekten, „die dazu beitragen sollten, Glanz auf das Fürstentum zu werfen sowie die Legitimität und das Erbrecht des Geschlechts zu dokumentieren".[230] Die Förderung von Kunst, Wissenschaft und Musik machten den Gottorfer Hof zu einem kulturellen Zentrum – die Kunstkammer, der als Neuwerk bezeichnete Garten um das Schloss mit Terrassen und exotischen Pflanzen und der Gottorfer Globus zeugen öffentlichkeitswirksam davon.[231] Die Förderung von Wissenschaft und Kunst durch den Herzog führte zur Gründung der Kieler Universität und zum Aufbau einer Bibliothek und Kunstsammlung im Gottorfer Schloss.[232]

Hingegen stellte der Souveränitätsanspruch den Herzog vor weit größere Schwierigkeiten. Erst 1658 im Kopenhagener Vergleich wurde die Souveränität Gottorfs in seinen schleswigschen Territorien und die Aufhebung der Lehnsbindung an Dänemark anerkannt.[233] Durch den Frieden von Lübeck 1629 war die Stellung Dänemarks im Mächteverhältnis der nordischen Staaten bereits so geschwächt worden, dass Schweden unter Gustav II. Adolf die protestantische, antikaiserliche Fraktion dominierte und zum wichtigen Partner für Gottorf wurde. Das Neutralitätsabkommen mit Schweden im dänisch-schwedischen Krieg 1644–1645 wurde nach dem Dreißigjährigen Krieg durch weitere Annäherungen gesteigert und symbolisch in der Heirat zwischen Hedwig Eleonora und König Karl X. Gustav 1654 besiegelt.

Durch die Verbindung zu den Oraniern und den Ausweis Ovens als Rembrandt-Adepten erhält das Gemälde zudem einen klaren kulturell qualitativen Anspruch, der in den Kontext einer möglichen schwedischen Verbindung und der gottorfischen Positionierung zwischen Dänemark und Schweden eingebunden ist. Diese

---

230 Kay S. Nielsen, Die Rüstkammer der Gottorfer Herzöge, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 101.

231 „Indem man die höfische Kultur bewußt als Instrument der Repräsentation nutzte, konnte man Ebenbürtigkeit demonstrieren." (Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 3, 1997, S. 62). Über die Kunstliebe des Herzogs und seine Pflege der Kunstkammer und Bibliothek vgl. auch Adam Olearius, *Kurtzer Begriff einer holsteinischen Chronic*, Schleßwig 1674, Kap. XXII, S. 136. Die wissenschaftlich-naturkundliche Ausrichtung der Gottorfischen Kunstkammer vermittelt Olearius in der Vorrede und Einleitung zu seiner Beschreibung der *Gottorfischen Kunst= und Raritäten=Kammer* in Band V seiner Geschichte der Herzogtümer Schleswig-Holsteins: „Diese Kammer ist mehr eine Natur= und Raritäten= als eine KunstKammer zu nennen/ weil natürliche/ und in unserm Lande ungewöhnliche Thiere/ Gewächse/ und andere Sachen/ so fast aus allen Orten der Welt zusammen bracht worden/ mehr als künstlich Arbeit darein befindlich." (S. I, zit. nach dem Digitalisat der SLUB Dresden, urn:nbn:de:bsz:14-db-id3468452115, 08.02.2016).

232 Lademacher / Groenveld 1998, S. 226.

233 Vgl. dazu und im Folgenden Jörg Rathjen, Friedrich III. Gottorf im Räderwerk der nordeuropäischen Mächtepolitik, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 29–34.

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ambition wird dem Herzog nachträglich von Adam Olearius bescheinigt durch den lobenden Passus über Friedrichs kulturelle Bestrebungen in der *Holsteinischen Chronic* 1663.[234] Kunst und (nicht selten kriegerische) Politik werden bildlich in ein ausgewogenes Kräfteverhältnis gebracht, allegorische Distanzierung und zeitbezogene Referenz durch die Figuren des Bildes miteinander vereint, um den Gottorfer Herzog als souveränen Fürsten im Krieg wie im Frieden zu inszenieren.

Diese durch friedliche Wissenschaft und Kulturpflege gekennzeichnete Herrschaft wird in Ovens Gemälde mit einer dynastischen Komponente personifiziert. Das Herrscherpaar, Minerva und Hedwig Eleonora sowie die Gruppe von Mars und Abundantia bilden eine eigene elliptische Einheit im Bild.[235] Sie ist zum einen geöffnet durch die beiden Stufen nach links zum dynastischen Nachfolger Friedrichs III., wodurch ein zeitliches Element in die Darstellung aufgenommen ist. Zum anderen öffnet sie sich gen Himmel in der rechten oberen Bildhälfte, wo Putti mit Wappen und Kronen ebenfalls die Herrscherfamilie in ihrer dynastischen Beständigkeit unterstreichen. Beide Bildhälften werden durch eine unterschiedliche Lichtregie beleuchtet. Während die untere Zone von links ihr Licht erhält, wirft das himmlische Licht als eigene Lichtquelle seinen Schein kaum auf die untenstehenden Figuren. Durch die Wolkenformationen und den Lichtstrahl, der hinter Hedwig Eleonore zu Boden fällt, sind jedoch beide Sphären miteinander kompositorisch verbunden. Die extrem perspektivisch verkürzte und nur angedeutete Architektur lässt lediglich das Baldachinmotiv und den Ansatz einer Arkadenreihe erkennen.

Der Herrscher erscheint in Ovens' Gemälde weniger vergöttlicht, seine Heroisierung wird durch die ihn umgebenden Figuren geleistet. Das Licht, das auf ihn fällt, dient ‚nur' als Beleuchtung, es ist nicht der Herzog, der selbst strahlt. Aber er repräsentiert den Grund und die Bedingungen für die Ausstrahlung von Kunst und Frieden. Somit bleibt die Lichtmetaphorik ein Sinnbild für das segensreiche Wirken des Fürsten,[236] das sich vermittelt (und nur so sichtbar) in Frieden und Kunst zeigt.

---

234 Der Passus über die Bibliothek und Kunstkammer abgedruckt bei Jan Drees, Die „Gottorfische Kunst-Kammer". Anmerkungen zu ihrer Geschichte nach historischen Textzeugnissen, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 2, 1997, S. 11–28, besonders S. 12–13.

235 Da Hedwig Eleonora 1654 mit dem schwedischen König Karl X. Gustav verheiratet wurde, verstärkt ihre Position kompositorisch die dynastische Bindung. 1652 hatte Ovens bereits Porträts der Familienmitglieder des Herzogshauses gemalt, die als Vorstufe des Gemäldes gelten können. Anlässlich der Hochzeit Maria Elisabeths wurden 1649 und 1650 zwei Ballette in Gottorf aufgeführt, die von Adam Olearius poetisch erläutert und mit Kupferstichen publiziert wurden. Demnach wurde in ersterem „Glück und Vnglück/ Laster vnnd Tugend/ Krieg vnd Friede abgebildet […] was igliches für Früchte bringet/ vnd nach sich zeucht"; vgl. Jan Drees, Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof, in: Ausst.-Kat. *Gottorf im Glanz des Barock* 1, 1997, S. 245–258, hier S. 248.

236 Vgl. Julius Wilhelm Zincgref, *Emblematum ethico-politicorum centuria Julii Guilielmi Zincgrefii* / coelo Matth. Meriani, Frankfurt am Main 1619, Nr. 39, „*omnibus exorior*".

https://doi.org/10.5771/9783956503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966503474-135 - am 13.01.2026, 06:50:06. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -