



Annette C. Cremer, Matthias Müller und Klaus Pietschmann (Hg.)

Fürst und Fürstin als Künstler

Herrschaftliches Künstlertum zwischen
Habitus, Norm und Neigung

Fürst und Fürstin als Künstler

Schriften zur Residenzkultur • 11

Herausgegeben vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur e.V.



von

Vinzenz Czech

Martin Eberle

Peter-Michael Hahn

Stephan Hoppe

Matthias Müller

Annette C. Cremer, Matthias Müller und Klaus Pietschmann (Hg.)

Fürst und Fürstin als Künstler

**Herrschaftliches Künstlertum
zwischen Habitus, Norm und Neigung**

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:

Hans Burgkmair der Ältere: Maximilian I. in der Künstlerwerkstatt, aus dem *Weißkunig*, 1515,
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Archiv Matthias Müller)

Gefördert mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2018
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Reprographie und Satz: Alexander Dowe (Lukas Verlag)
Umschlag: Lukas Verlag
Druck: Westermann Druck Zwickau GmbH

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-278-2

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	9
-------------------------	---

Einführungen

Fürst und Fürstin als Künstler	11
--------------------------------	----

MATTHIAS MÜLLER / KLAUS PIETSCHMANN

Kulturelle Produktion im höfischen Kontext	28
--	----

Methoden und Leitfragen

ANNETTE C. CREMER

Zwischen Staatstugend und interesselosem Wohlgefallen	47
---	----

Die idealen Vorstellungen vom Fürsten als Sammler und Dilettant

CHRISTINA KUHLI

Der Fürst als Baumeister und Ingenieur: Fürstliche Architektur- entwürfe und mathematisch-physikalische Konstruktionen

Kaiser Maximilians »enzyklopädischer Dilettantismus«	69
--	----

Der »weise Fürst« und seine Vorstellung von »kaiserlicher Baukunst«

WOLFGANG LIPPMANN

Optimo architecto und Duca artificere.	104
--	-----

Städte bauen und Waffen schmieden:

Die Künste als Machtinstrument der Este im 16. Jahrhundert

ELENA TADDEI

Türme und Territorium:	117
------------------------	-----

Vincenzo Giustiniani als adeliger »Konzeptkünstler«

CHRISTINA STRUNCK

Zwischen Unterrichtung und künstlerischer Produktion	142
--	-----

Überlegungen zur fürstlichen Architekturzeichnung

im Alten Reich 1500–1700

SEBASTIAN FITZNER

Zwischen Fürstendidaxe und Regententugend: Fürstliches Kunsthandwerk

Der drehelnde Herrscher: fürstliche Drechselkunst 161
JUTTA KAPPEL

Lacca Povera und Découpure 178
Fürstlich-weibliches Kunsthandwerk im 18. Jahrhundert
ANNETTE C. CREMER

Kultivierung und Inszenierung von Herrschaft durch Bilder und Texte: Fürstliche Zeichen-, Mal- und Dichtkunst

Friedrich Christian von Sachsen lernt Zeichnen 199
SUSANNE MÜLLER-BECHTEL

»Die Dame die den Brief zerreißt« 219
Die Inszenierung der zeichnenden Erzherzogin Marie Christine
SANDRA HERTEL

»Mit Degen und Feder« 239
Erzherzog Leopold Wilhelm als Verfasser italienischer Gedichte
RENATE SCHREIBER

Zwischen Staatsraison und Plaisir: Der Fürst als Musiker, Komponist und Tänzer

»alle seitten spyel erlernt« 261
Maximilian I. zwischen inszeniertem und faktischem Musikertum.
NICOLE SCHWINDT

Nach innen vernetzt, nach außen anonym 283
Herzog Guglielmo Gonzaga komponiert
am Hof von Mantua (1550–1587)
CHRISTIANE WIESENFELDT

Herrscherliche Nähe und Distanz durch Musik und musikalische 296
Praxis an italienisch-katholischen Höfen im deutschsprachigen
Raum des 17. Jahrhunderts
BRITTA KÄGLER / GESA ZUR NIEDEN

»une musique assés comique« oder: Der Landgraf singt	314
Zur Funktion der Musik im Leben von Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739)	
URSULA KRAMER	

Zwischen Staatsraison und Plaisir	340
Ludwig XIII. komponiert Musik	
MARGRET SCHARRER	

Der Fürst als Tänzer: Prekäre Balance der Körper	355
CHRISTIANE HILLE	

Anhang

Farbtafeln	365
Autorenverzeichnis	387

Vorwort

Annette Cremer, Matthias Müller, Klaus Pietschmann

Die Frage, welches herrscherliche Selbstverständnis sich in der von Fürsten und Fürstinnen bzw. Königen und Königinnen ausgeübten Kunstpraxis artikuliert, an welchen Normen es ausgerichtet war und inwiefern sich daraus ein bestimmter, zeitlich differierender herrschaftlicher Habitus ableiten lässt, stand im Zentrum einer internationalen Tagung, die vom 9. bis 11. Oktober 2014 unter der Leitung der Herausgeber des vorliegenden Tagungsbandes in der Herzog August-Bibliothek in Wolfenbüttel stattfand. Dabei diskutierten Fachkolleginnen und -kollegen aus den historischen Kulturwissenschaften, insbesondere der Kunstgeschichte, der Musikwissenschaft, der allgemeinen Geschichtswissenschaften und der Literaturgeschichte, fach- und gattungsübergreifend das breite Phänomen des künstlerisch produktiven Fürsten bzw. der Fürstin.

Die Tagung war eine Kooperationsveranstaltung des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur e.V. und der Herzog August-Bibliothek, die der Tagung großzügigerweise die prachtvolle Augusteerhalle zur Verfügung stellte. Für diesen schönen und unvergesslichen äußeren Rahmen, aber auch die organisatorische und inhaltliche Begleitung möchten wir sowohl dem damaligen langjährigen Direktor der Herzog August-Bibliothek, Prof. Dr. Helwig Schmidt-Glintzer, als auch dem stellv. Leiter der Abteilung für wissenschaftliche Veranstaltungen, Dr. Volker Bauer, herzlich danken. Dass wir die Tagung mit ihren zahlreichen Referentinnen und Referenten aus dem In- und Ausland überhaupt in der realisierten Form durchführen konnten, ist der Fritz Thyssen Stiftung in Köln zu verdanken, die unsere Tagung großzügig förderte und auch die Drucklegung des vorliegenden Bandes mit den Tagungsbeiträgen finanziell unterstützte. Für das Lektorat der Beiträge war neben den Herausgebern in kompetenter Weise Jennifer Konrad M.A. (Universität Mainz, Abt. Kunstgeschichte) verantwortlich, der dafür und für die Abstimmung mit dem Verlag vielmals zu danken ist. Dem Lukas Verlag, der auch diesen Band, der in der vom Rudolstädter Arbeitskreis herausgegebenen Reihe »Schriften zur Residenzkultur« erscheint, mit der gewohnten und keineswegs mehr selbstverständlichen verlegerischen Sorgfalt produziert hat, gilt unser abschließender Dank.

Einführungen

Fürst und Fürstin als Künstler

Eine Einleitung

Matthias Müller, Klaus Pietschmann

Herrschaftliche Kunstpraxis in den bildenden Künsten und in der Architektur

Ein Herrscher, der künstlerisch selbst tätig wird und dies noch dazu in aller Öffentlichkeit zelebriert, ist nicht nur in historischer Perspektive erklärungsbedürftig, sondern wirft mit Blick auf entsprechende Anwendungen moderner Herrscher auch heute noch Fragen auf. Denn wie aktuell das Thema des vorliegenden Tagungsbandes ist, beweist ein Vorgang, der sich am 5. April 2014 ereignete. An diesem Tag enthüllte der ehemalige amerikanische Präsident George W. Bush in der von ihm gestifteten Präsidentenbibliothek im texanischen Dallas im Rahmen einer Ausstellungseröffnung (Abb. 1) ein seit längerem sorgsam gehütetes Geheimnis: seine Liebe zur Malerei, besonders zur Kunst des Porträts. Das Besondere an Bushs Porträtmalerei: Der ehemals mächtigste Regent der Welt malte fast ausschließlich die Konterfeis von anderen Regenten bzw. Staatsechfs, zumeist, wie scharfblickende Kritiker schnell herausfanden, nach Foto-Vorlagen aus dem Internet. In der exklusiven Ausstellung, die vom 5. April bis zum 3. Juni 2014 unter dem Titel »The Art of Leadership: A President's Personal Diplomacy« lief, wurden die Porträts von insgesamt 24 Herrscherinnen und Herrschern des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts gezeigt, mit denen Bush persönlich zu tun hatte, darunter auch diejenigen der deutschen Bundeskanzlerin Angela Merkel und des russischen Präsidenten Vladimir Putin. (Abb. 2)

Ein Herrscher, der nicht nur malt, sondern seine Malkunst dazu benutzt, um vor allem seine Kolleginnen und Kollegen, darunter auch manche Konkurrenten, in Temperafarben auf Leinwand zu bannen – was hat dies zu bedeuten bzw. wie können wir diesen Vorgang, gerade auch aus einer historischen Perspektive, deuten? Bush selbst beruft sich nach Angaben der amerikanischen »Daily Mail« vom 7. April 2014 auf Winston Churchill, der ebenfalls gemalt habe. 2016 hat das Günter Grass-Haus in Lübeck die künstlerische Seite Churchills in einer Ausstellung thematisiert und dabei deutlich gemacht, wie sehr der britische Premierminister in politisch und militärisch herausfordernden Zeiten die künstlerische Praxis benötigte, um seinen Geist zu fordern und Depressionen entgegenzuwirken, aber auch, um seine Gemälde als diplomatisches Geschenk – etwa für Konrad Adenauer – zu verwenden.¹ Möchte Bush

1 Siehe hierzu den kleinen Begleitband zur Ausstellung von THOMSA/DÜBBEL 2016.



1 Der ehemalige US-amerikanische Präsident George W. Bush am 5. April 2014 bei der Eröffnung der Ausstellung »The Art of Leadership: A President's Personal Diplomacy« in der von ihm gestifteten Präsidentenbibliothek im texanischen Dallas (Archiv Matthias Müller)

seiner Porträtmalerei mit dieser Referenz höhere politische Weihen verleihen, sie gar mit der Autorität eines der historisch bedeutendsten Staatsmänner des 20. Jahrhunderts versehen? Sieht man in Bushs oder Churchills künstlerischer Betätigung nicht nur eine mehr oder minder ambitionierte Freizeitbeschäftigung oder die praktisch-kulturelle Sinnstiftung für ein in den Zwängen der Macht befangenes Politikerleben, dann stellt sich die Frage nach Topoi und Traditionen, die weiter in die Geschichte zurückreichen und uns möglicherweise mit einem spezifischen Habitus politischer Macht konfrontieren, bei dem die von Herrschern ausgeübte künstlerische Tätigkeit ein genuiner Bestandteil politischer Praxis war.

Ein das Handwerk der Künste aktiv betreibender und nicht nur kontrollierend-rezipierender Herrscher, dessen Künstlertum noch dazu öffentlich ausgestellt und damit zu einem Teil der Aktivitäten des politischen Körpers erhoben wird, verändert allerdings die Perspektive, von der aus die Kulturwissenschaften bislang das Verhältnis zwischen der Sphäre politisch-militärischer Herrschaftspraxis und der Sphäre künstlerisch-musischer Praxis betrachtet haben. Denn nun gilt es – jenseits der bislang nur als vereinzelter Phänomen wahrgenommenen tanzenden oder musizierenden Könige wie Ludwig XIV. oder Friedrich II. – zu erklären, weshalb sich ein Herrscher in seinem öffentlich gemachten Habitus nicht auf seine Rolle als politisch-militärisches Oberhaupt einer Dynastie und eines Territoriums beschränkt, sondern darüber hinaus als Künstler in Erscheinung tritt, der selbst Artefakte, Musik oder Tanz produziert und sich damit zugleich in Konkurrenz zu den professionellen Künstlern begibt. Weshalb, so ist zu fragen, begnügten sich Fürsten und Könige nicht mit der Ausübung der Regierungskunst, sondern »dilettierten« – noch dazu in öffentlicher Sichtbarkeit – darüber hinaus auch in den Schönen Künsten?



2 George W. Bush: Bildnis des russischen Präsidenten Vladimir Putin, Ausstellung »The Art of Leadership: A President's Personal Diplomacy«, Präsidentenbibliothek, Dallas (Archiv Matthias Müller)

Dass von der Antike bis zur Neuzeit die Sphäre der Politik die Wirkmacht der Künste und Regentinnen und Regenten entsprechend talentierte Künstler benötigten, um sich selbst, die mit ihnen verbundene Dynastie und das mit dieser verbundene Herrscheramt angemessen in Szene zu setzen, gehört zum Allgemeinwissen der Forschung. Auch dass Fürsten und Könige dabei mit einem Seitenblick auf die konkurrierenden Höfe immer wieder versuchten, sich mit Hilfe avancierter Architektur, bildender Kunst, Musik, Schatzkunst oder komplizierter technischer Apparate ein exklusives Prestige zu verschaffen, ist der Forschung mittlerweile bekannt. Sie kann sich dabei auf zahlreiche Quellen berufen, die die Sphäre der Künste seit der Antike zu den wichtigsten Feldern herrschaftlicher Praxis erklärt, da erst ihre Kenntnis und Förderung den Typus des klugen, gebildeten Regenten ermöglichte und ihm zu sinnfälliger Anschaulichkeit verhalf. So bemerkt Leon Battista Alberti in seinem Malereitraktat »De pictura« (1435), dass es schon immer die vornehmlichste Aufgabe von Künstlern wie Phidias, Euphranor oder Apelles war, »die Würde der Heroen zur Geltung zu bringen«.² Darüber hinaus wurde den Künsten – vor allem in Italien – neben ihren militärischen Diensten (Kriegskunst) eine zivilisierende, friedensstiftende Wirkung auf die Untertanen zugesprochen, weshalb in den Augen der humanistischen Berater italienischer Fürsten z. B. die Rhetorik nur mit Hilfe der Artes ihre beschwichtigende Wirkung auf kriegerrische Parteien entfalten oder die bildenden und musischen Künste

2 ALBERTI 2000, S. 307f.

ihre friedensstiftenden, zivilisatorischen Kräfte ausüben konnten. Die Untertanen wurden, wie es der venezianische Humanist Stefano Guazzo in seinen 1586 erschienenen »Dialoghi piacevoli« formulierte, durch die Künste in einen Zustand der Ruhe und der Zufriedenheit versetzt (*à regger non meno se stesso, che i sudditi, & conservarli in statu tranquillo, et felice*³). Von daher war es für kluge Könige und Fürsten aller Zeiten geradezu eine Selbstverständlichkeit, entsprechend talentierten Künstlern ein passendes Betätigungsfeld am Hof oder in der Stadt zu verschaffen, damit die den Künsten zugewiesenen Aufgaben angemessen erfüllt werden konnten.

Auch der kunstliebende und Kunst sammelnde Herrscher fügt sich problemlos in das überlieferte Bild eines die Künste zum eigenen wie zum Nutzen seiner Untertanen fördernden Regenten, der dabei in der allgemeinen Wahrnehmung aber stets die Distanz zum Handwerk und damit zum künstlerischen Produktionsprozess wahrte. Genau diese feine Grenze zwischen künstlerischer Inspiration und Anweisung sowie künstlerisch-handwerklicher Praxis im Sinne der Ausführung von herrscherlichen Anordnungen wurde auch durch Hans Burgkmair beachtet, als er für Kaiser Maximilian I. 1515 den »Weiskunig« illustrierte. Die bekannte Szene des kaiserlichen Besuchs im Atelier des Hofkünstlers (Abb. 3) komponierte er auf feinsinnige Weise, indem Maximilians weisende Hand einerseits gewissermaßen die Verlängerung des vom Künstler gehaltenen Pinsels bildet – und damit der Kaiser als der geistige Anreger und Autor des entstehenden Werkes thematisiert wird –, zugleich aber doch ein hauchdünner Zwischenraum zwischen der kaiserlichen Hand und dem Pinsel verbleibt, wodurch der Kaiser als Herrscher und nicht selbst als ausführender Maler in Erscheinung tritt.

Möchte man das aktive herrschaftliche Künstlertum nicht einfach nur als die charakterliche Marotte einzelner Regenten, sondern als Ausdruck von bestimmten Normen, Mustern und möglichen Topoi oder als Habitus bewerten, entstehen eine Reihe von Fragen und Problemen. Die Forschung hat das Phänomen des künstlerisch tätigen Herrschers zwar durchaus wahrgenommen, vor allem anhand von prominenten Beispielen wie dem tanzenden Sonnenkönig Ludwig XIV. (siehe hierzu auch den Beitrag von Christiane Hille) oder dem Flöte spielenden preußischen König Friedrich dem Großen (Abb. 4, FT 3), doch bislang kaum in ein übergeordnetes Handlungsmuster oder gar eine Geschichte herrscherlicher bzw. herrschaftlicher Kunstpraxis einzufügen versucht.⁴ Gerade weil man sich vorwiegend auf die spektakulären Einzelfälle konzentrierte, verfestigte sich im gegenwärtigen Bewusstsein das Bild einer Ausnahmesituation, die den tanzenden oder musizierenden König entweder als machtbewussten Exzentriker, der seine eigene Herrscherpersönlichkeit inszeniert, oder als intellektuellen Schöngeist, der sich temporär dem politischen Macht- und Intrigenspiel der Höfe entzieht, erscheinen lässt. Eine solche isolierende Betrachtungsweise kann sich durchaus auf den Konflikt zwischen den Verfechtern von *arma* und/oder *litterae* beziehen, der seit dem 14. und 15. Jahrhundert besonders in Italien nachweisbar ist und erst im Laufe eines längeren Prozesses das Ideal des

3 GUAZZO 1604, S. 212.

4 Zu Ludwig XIV. siehe jüngst QUAEITZSCH 2010.



3 Hans Burgkmair d. Ä.: Kaiser Maximilian in der Werkstatt des Künstlers (aus dem »Weißkunig«, der Chronik Kaiser Maximilians I.), 1515, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (Archiv Matthias Müller)

sowohl kampferproben als auch gebildeten Herrschers als vorbildliche Norm festigte. Das Problematische einer öffentlich sichtbaren Kunstaussübung durch fürstliche oder adlige Personen lässt sich noch für das 18. Jahrhundert vor allem auf dem Gebiet der Literatur und Dichtkunst erkennen, wo selbstgeschriebene Texte wegen ihres öffentlichen Charakters und der Differenziertheit und Unkontrollierbarkeit der weitgestreuten Adressatenkreise oftmals nur unter Pseudonym gedruckt werden konnten. Die von Renate Schreiber im vorliegenden Tagungsband thematisierte Dichterleidenschaft Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662), Bruder von Kaiser Ferdinand III. und Statthalter in den Spanischen Niederlanden, und die Rezeption seiner Werke bieten hierfür aufschlussreiches Untersuchungsmaterial. An diesem Beispiel zeigt sich die Notwendigkeit zu einer äußerst differenzierten Betrachtungsweise, die neben den



4 Adolph Menzel: Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Schloss Sanssouci, 1852, Berlin, Alte Nationalgalerie (Archiv Matthias Müller)

verschiedenen Epochen und unterschiedlichen Akteuren (Fürst versus Adel) auch die verschiedenartigen Kunstgattungen und ihre jeweiligen Adressaten berücksichtigt. Ein anderes hierfür aufschlussreiches Beispiel, in diesem Fall aus dem Bereich der Musik, ist Guglielmo Gonzaga (reg. 1550–87), der seine am Mantuaner Hof geschriebenen Kompositionen ebenfalls nur anonym veröffentlichte, wie der Beitrag von Christiane Wiesenfeldt verdeutlicht.

Für eine andere Gattung herrschaftlicher und hier sogar eminent handwerklicher Kunstausübung, das Drechseln von Elfenbeinen, konnten eingehendere Untersuchungen – vor allem auch von Jutta Kappel, die auch in diesem Band mit einem wichtigen Beitrag vertreten ist – aufzeigen, vor welchem weitgespannten regentenethischen und allegorischen Horizont solche auf den ersten Blick womöglich als ‚unschicklich‘ empfundenen handwerklich-künstlerischen Tätigkeiten von Fürsten und Königen zu bewerten sind.⁵ Die Zeitgenossen der sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen (1463–1525) oder Augusts (1526–1586) beispielsweise verstanden die Ausübung des Drechslerhandwerks durch den Herrscher als symbolträchtige Kunstfertigkeit, die sich unter den Händen des Fürsten zu einem Sinnbild für dessen Regierungskunst wandelte. Dieser Symbolkraft des fürstlich betriebenen Drechslerhandwerks entsprach dann auch ein besonderer Raumtyp in den kursächsischen Schlössern: die sog. Drechselstube, die – wie z. B. in Wittenberg oder Torgau – oftmals dem Alltagsgeschehen entrückt in hochgelegenen Turmstuben untergebracht wurde, während die

5 Hierzu erstmals umfassend MAURICE 1985.

fürstlichen Werkstücke als Schaustücke in der Kunstkammer zu besichtigen waren und dort hochrangigen Gästen präsentiert wurden.

Als Sinnbild und zugleich unterstützende Ingredienz der Regierungskunst erweist sich bei näherem Hinsehen auch die vom Fürsten ausgeübte Kunst des Zeichnens. Im vorliegenden Tagungsband gehen diesem Phänomen Susanne Müller-Bechtel und Sandra Hertel nach. Wie Müller-Bechtel am Beispiel von Friedrich Christian von Sachsen (1722–1763), dem Sohn des polnischen Königs Augusts III., anschaulich machen kann, gehörte der akademische Zeichenunterricht nicht nur zum festen Bestandteil des Curriculum heranwachsender Prinzen, sondern sollte nach dem Willen der Erzieher vor allem die Fähigkeit der künftigen Regenten zur Konzentration, zum schnellen visuellen Erfassen äußerer Phänomene und schließlich zum formalen Verständnis und zur Bewertung künstlerisch-ästhetischer Objekte ausbilden. Die im höfischen Kontext praktizierte Ausbildung im Zeichnen ist daher – so die Schlussfolgerung Müller-Bechtels – nicht allein als »musischer Zeitvertreib«, sondern »vor allem als grundlegende zeitgenössische Kompetenz und als Qualifikation zur Ausübung jeglicher Wissenschaft« aufzufassen. Mit Blick auf die Zeichenausbildung Friedrich Christians von Sachsen favorisiert Müller-Bechtel daher die Deutung, »dass es sich um eine Grundausbildung in einer zentralen, vielseitig anwendbaren Kompetenz handelte, neben der Schrift das Bild als Wissensform, Kommunikations- und Erkenntnismedium zu beherrschen«. Diese visuellen und zugleich künstlerisch-ästhetischen Fähigkeiten dürften den späteren Regenten zudem nicht unwesentlich geholfen haben, Entscheidungen über künstlerische Sammlungen, Raumausstattungen oder gar Architekturpläne zu treffen, die ihnen von professionellen Antiquaren, Künstlern oder Architekten vorgelegt wurden.

Genau diesen Nutzen zog nachweislich eine Habsburgerin aus ihrer künstlerischen Ausbildung, wie der Beitrag von Sandra Hertel verdeutlicht: So sollten wir in der Fähigkeit zum Zeichnen von Erzherzogin Marie Christine (1742–1798), einer Tochter Kaiserin Maria Theresias und Kaiser Franz Stephans von Lothringen, nicht nur einen Zeitvertreib im Sinne des höfischen Divertissements erkennen, sondern, wie Hertel herausarbeitet, die Befähigung zu eigenständigen Werturteilen über Kunst, was im Falle von Marie Christine auch vorteilhaft auf ihren Ehemann abfärbte. Denn die Kunstaffinität seiner Frau bildete offensichtlich eine wesentliche, von der Forschung lange übersehene Grundlage für das Interesse Herzog Alberts von Sachsen-Teschen (1738–1822), durch gezielte Ankäufe eine eigene hochkarätige Kunstsammlung, die bis heute existierende Wiener Albertina, aufzubauen. Darüber hinaus war Marie Christine aufgrund ihrer umfassenden kunsthistorischen wie kunstpraktischen Kenntnisse auch bei der bildlichen Ausstattung des Residenzschlosses in Pressburg beteiligt, wo sie zusammen mit ihrem Mann während dessen Statthalterschaft im Königreich Ungarn 1765 bis 1780 residierte. Die dafür nötigen künstlerischen und kulturgeschichtlichen Kenntnisse der jungen Erzherzogin waren letztlich in einem ähnlich systematisch durchstrukturierten Lehrplan trainiert worden, wie es auch für den von Susanne Müller-Bechtel behandelten Friedrich Christian von Sachsen nachgewiesen werden konnte. Wie bei dem sächsischen Prinzen diente auch die künst-

lerische Ausbildung und Tätigkeit der habsburgischen Prinzessinnen nicht nur dem »Wohlgefallen«, sondern war – wie es Hertel formuliert – »Teil des Disziplinierungsprozesses«, den sowohl die künftigen Ehefrauen regierender Fürsten als auch diese selbst zu durchlaufen hatten. Die pädagogischen Ziele dieses Prozesses waren einerseits die Fähigkeit zu geistiger und körperlicher Konzentration und Selbstbeherrschung und andererseits die Erlangung von Bildung und Kultiviertheit, um auch auf dem höfischen Parkett und in der höfischen Konversation zu glänzen.

Aus solchen und anderen in vorliegendem Band vorgestellten Fallbeispielen ergibt sich die dringende Notwendigkeit, auf einer möglichst breiten, gattungsübergreifenden und interdisziplinären Grundlage nach Möglichkeiten einer Kategorisierung und Systematisierung der beschriebenen Phänomene zu suchen. Dies wäre sowohl für das normative Verständnis herrscherlicher Kunstausbübung als auch für die davon nicht zu trennende Bewertung des höfischen Rangs der Künste und ihrer besonderen Funktion für die Inszenierung herrschaftlicher Autorität und Magnifizienz ein lohnendes Unterfangen (zu ersten Ansätzen siehe den Beitrag von Annette Cremer in diesem Band). Auf dem Gebiet der Architektur und der bildenden Künste bieten hier für die Zeit um 1600 beispielsweise der hessische Landgraf Moritz der Gelehrte und für die Zeit um 1850 der preußische König Friedrich Wilhelm IV. aufschlussreiche Untersuchungsfelder, die zugleich auf zwei weitere, durchaus verschiedene Sinnkategorien herrschaftlicher Kunstpraxis hindeuten.

So wird Moritz der Gelehrte zumeist in seiner widersprüchlich wirkenden Doppelnatur als calvinistischer Bilderstürmer und kennerschaftlicher Kunstsammler wahrgenommen⁶, weniger aber als begabter Komponist⁷ und ambitionierter Architekturzeichner, der auf dem Papier erstaunlich umfangreiche Planungen für Schlossbauten in den hessischen Territorien entwickelte. Da Moritz diese Leidenschaft auch nach seiner faktischen Entmachtung im Exil beibehielt, könnte man zunächst an die Ersatzhandlung eines gescheiterten Fürsten glauben. Andererseits belegen die Ergebnisse von zwei Forschungsprojekten (zunächst 2009–11 ein von Ulrike Hanschke betriebenes DFG-Forschungsprojekt und sodann ein von Sebastian Fitzner an der LMU München verfolgtes und 2013 abgeschlossenes Dissertationsprojekt⁸) zu Moritz' Architekturzeichnungen, wie ernsthaft der Fürst seine Planungen verfolgte und wie sehr in ihnen sein Verständnis eines gut verwalteten und geordneten fürstlichen Territoriums zum Ausdruck kam. Letztlich spiegelt sich in den zeichnerischen Bemühungen des hessischen Landgrafen die seit der Antike durch Vitruv überlieferte und von Theoretikern wie Alberti, Palladio oder Serlio aktualisierte Aufforderung an den Fürsten wider, durch die Förderung der Baukunst für die Allgemeinheit ein steinernes Sinnbild einer guten und wehrhaften Regentschaft zu schaffen und für sich selbst und seine Dynastie unverwüstliche Monumente eines unvergänglichen Ruhms. Doch welchen Stellenwert in diesem Kontext

6 Siehe hierzu die grundlegende Dissertation von KÜMMEL 1996. Siehe auch die Beiträge in MENK 2000.

7 BROSZINSKI 2015.

8 HANSCHKE 2012, FITZNER 2015, S. 301–320.

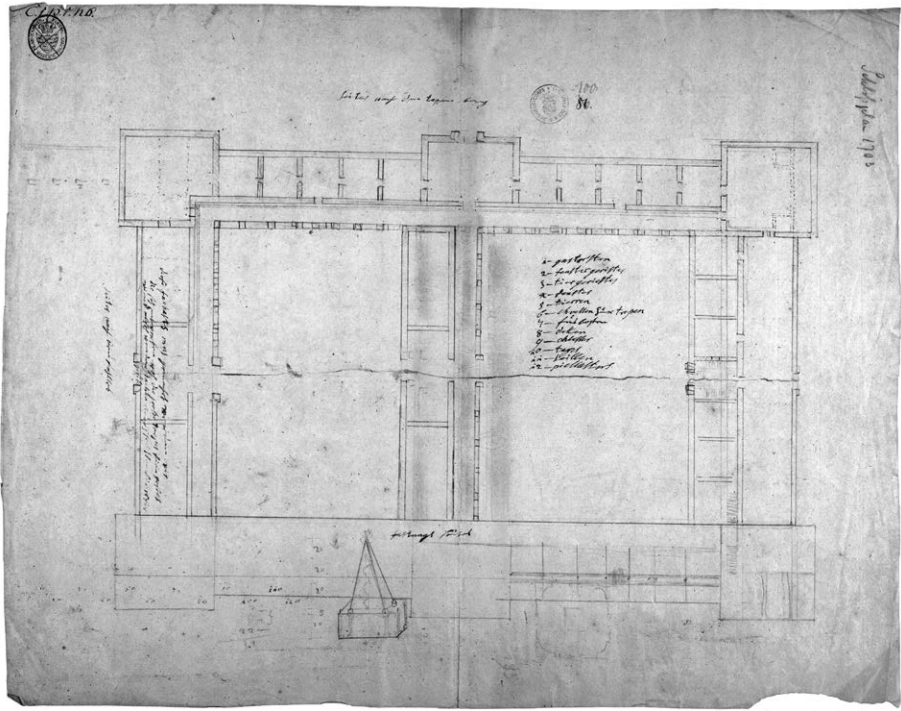


5 Schloss Charlottenhof im Park von Schloss Sanssouci bei Potsdam (erbaut 1826–29 durch Karl Friedrich Schinkel unter planerischer Mitwirkung des späteren preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. (Archiv Matthias Müller)

die vom Herrscher selbst ausgeübte Zeichnungs- und Planungstätigkeit besaß, gilt es weiterhin näher zu bestimmen, wozu in vorliegendem Tagungsband – nicht nur für Landgraf Moritz, sondern auch für Kaiser Maximilian I., die oberitalienischen Este oder Vincenzo Giustiniani – die Beiträge von Elena Taddei, Christina Strunck, Sebastian Fitzner und Wolfgang Lippmann neue Erkenntnisse liefern.

Die anhand von Landgraf Moritz feststellbaren Motive und Kategorien mögen auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beim preußischen Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. eine Bedeutung besessen haben, doch verstärkt sich jetzt – in einer Zeit der etablierten universitären bzw. akademischen Wissenschaften – eine in den Jahrhunderten zuvor nur sporadisch geäußerte Motivation: das persönliche Interesse eines akademisch gebildeten Herrschers an der Ausübung seiner künstlerischen Talente im Rahmen der damals aktuellen sowohl archäologisch rekonstruierenden als auch idealistisch überhöhenden Altertumswissenschaften. Wenn – wie Antje Adler in ihrer Dissertation nachgewiesen hat⁹ – Friedrich Wilhelm IV. sich auf erstaunlich umfangreiche Weise mit eigenen Zeichnungen an den von Schinkel vorgenommenen Planungen für Schloss Charlottenhof bei Potsdam (Abb. 5) betei-

9 ADLER 2012.



6 Grundrissplanung Augusts des Starken für einen Neubau des Dresdner Residenzschlosses aus der Planungsphase 1703, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 12884: Karten & Risse, Schr.[ank] XXVI, Fach 99, Nr. 25 (Archiv Matthias Müller)

ligte, dann sollte dies nicht nur Ausdruck der baherrlichen Souveränität gegenüber dem Architekten sein, sondern in besonderer Weise die Fähigkeit des Kronprinzen und späteren preußischen Königs unter Beweis stellen, außer durch gelehrtes Bücherwissen auch durch eigenhändige zeichnerische Visualisierungen an der idealisierenden Rekonstruktion einer antiken Villa persönlich mitwirken zu können. Die von Antje Adler ausgewerteten Zeichnungen und Korrespondenzen, unter anderem aus dem Nachlass Friedrich Wilhelms IV., belegen, dass Schloss Charlottenhof und der umgebende Park als ein architektonisches Manifest der aufgeklärt-humanistischen Kunst- und Weltanschauung Friedrich Wilhelms IV. verstanden werden wollen.

Welche Bedeutung gewinnt in einem solchen Kontext die künstlerische Praxis und das jeweilige künstlerische Medium bzw. die künstlerische Gattung, wenn es bzw. sie – wie beim preußischen Kronprinzen – zu einem unmittelbaren Instrument des herrscherlichen Willens wird? Und welche Konsequenzen hat der solchermaßen geäußerte herrscherliche Wille für den Status des Hofkünstlers bzw. Hofarchitekten, in diesem Fall Karl Friedrich Schinkel, und die Bewertung seiner künstlerischen Selbständigkeit und Originalität? War er womöglich über weite Strecken nur der begabte, geistreiche »Vollender« und »Übersetzer« der zuvor zeichnerisch festgehaltenen Vorentwürfe seines Auftraggebers?

Leider werden wir hierauf im Rahmen dieses Tagungsbandes keine Antwort erhalten, da wir uns angesichts der Fülle an zu behandelnden Themen auf die Frühe Neuzeit beschränken mussten. Und ein zeitlich passendes Beispiel, der in Architektur- und Bauangelegenheiten kompetente und ebenfalls selbst zeichnende sächsische Kurfürst und polnische König August der Starke, konnte auf der Tagung und im Tagungsband bedauerlicherweise nicht behandelt werden, da der Referent krankheitsbedingt absagen musste und später aufgrund der Fülle seiner beruflichen Verpflichtungen keine Zeit mehr für die Ausarbeitung fand. Zu Augusts des Starken aktiver Beschäftigung mit Architektur und eigenhändiger, zeichnerischer Entwurfspraxis, die sich vor allem für die Planungen eines neuen Residenzschlosses mit Festarchitekturen in Dresden nachweisen lässt (Abb. 6), sollen dafür bald in einem anderen, von Henrik Karge und Peter Heinrich Jahn unter Mitwirkung von Juliane Beier (TU Dresden) herausgegebenen Tagungsband Ergebnisse publiziert werden, so dass anhand dieses Beispiels die Frage nach dem Verhältnis zwischen künstlerisch tätigem Fürsten und den in fürstlichem Auftrag arbeitenden professionellen Künstlern und Architekten auch für die Frühe Neuzeit einer Antwort näher gebracht werden kann.¹⁰ Es ist nicht ausgeschlossen, sondern sogar wahrscheinlich, dass auch Matthäus Daniel Pöppelmann seine Entwürfe für das Dresdner Schloss und den Zwinger nicht nur in enger Rücksprache mit seinem fürstlich-königlichen Auftraggeber ausführte, sondern diese Entwürfe bis zu einem gewissen Grad auch die professionelle Umsetzung von Ideen darstellen, die August der Starke zuvor als »Dilettant« selbst aufs Papier gezeichnet hatte.

Herrschaftliche Musizier- und Kompositionspraxis

Im Zusammenhang mit der Frage nach Begründungen und Funktionen künstlerischer Betätigungen von Fürsten leuchtet unmittelbar ein, dass auch der Musik eine spezifische Rolle zukommt. Dabei ist zu beachten, dass die Wertschätzung gegenüber einer durch den Adel selbst ausgeübten Musizierpraxis grundsätzlich hoch war. Denn anders als beispielsweise die Malerei wurde der Erwerb und gezielte Einsatz musikalischer Fertigkeiten von Hofmanns- und Erziehungs-traktaten stets zum Kernarsenal adeliger Erziehung gezählt.¹¹ In aller Regel wurde diese musikalische Betätigung primär im Zusammenhang mit der Rekreation des Geistes sowie – in Anknüpfung an die Minnetradition – mit Liebesspiel und Brautwerbung gesehen, ein Deutungsmodell, das auch die musik- und kulturhistorische Perspektive auf die musikalische Praxis des Adels im Wesentlichen bestimmte. Langfristig kam es jedoch

10 Siehe künftig Henrik Karge/Peter Heinrich Jahn (Hg.): *Zwinger & Schloss. Die Dresdner Residenz Augusts des Starken im europäischen Kontext (1694–1733)*. Dieser Band, der in der Reihe »Schriften zur Residenzkultur« des Rudolstädter Arbeitskreises publiziert werden soll, versammelt die Beiträge der gleichnamigen Tagung, die vom 9. bis zum 11.11.2017 in Dresden im Rahmen des von der Fritz Thyssen-Stiftung geförderten Projekts zu den in Dresden aufbewahrten Architekturzeichnungen Pöppelmanns stattfand. An dieser Tagung war der Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur als Kooperationspartner beteiligt.

11 Vgl. mit Hinweisen zu weiterführender Literatur: PIETSCHMANN 2011.

immer wieder zu Verdichtungen musikalischer Ambitionen im niederen ebenso wie im höheren Adel, die – im Unterschied etwa zu der weitaus selteneren Beschäftigung von Adeligen mit der Malerei – mitunter zu erstaunlichen Resultaten führten und sich vor einem solchen Hintergrund ebenso wenig befriedigend erklären lassen wie durch persönliche »Musikliebe«.

Diese Verdichtungen zeichnen sich einerseits durch die virtuose Vervollkommenung und gelegentliche manieristische Übersteuerung der traditionellen musikalischen Betätigungsfelder, andererseits durch die Erschließung zusätzlicher Bereiche wie etwa die geistliche Musik aus. Eine Zwischenstellung nimmt dabei das Komponieren ein, dessen anspruchsvolle, über die formalisierte Nachahmung hinausgehende Praxis bei einigen Aristokraten wie insbesondere Carlo Gesualdo da Venosa einerseits die tradierte Idee des adeligen Musizierens aufgreift und überhöht, andererseits aber auch durch Ausprägung eines künstlerischen Selbstverständnisses einen dezidierten habituellen Wandel impliziert.

Es stellt sich die Frage, welche Motive der Adel mit dem Erwerb besonderer musikalischer Kompetenzen verband und wie er diese einsetzte. Die Grundannahme liegt nah, dass in der musikalischen Betätigung und Zurschaustellung besonderer Fähigkeiten eine sanktionierte Projektionsfläche adeliger Kompetenzen und damit eine sehr spezifische Ausprägung adeligen Geltungsanspruchs gesehen wurde, die sich in vielfältiger Weise einsetzen ließ – so etwa als eskapistische Kompensation von mangelndem Rang bzw. Einfluss (im niederen Adel oder bei Nachgeborenen wie möglicherweise im Falle des erwähnten Fürsten von Venosa Carlo Gesualdo oder des Prinzen und nachmaligen Königs von Sachsen Anton¹²) oder als Etablierungs- und Distinktionsstrategie von Aufsteigern (etwa im neuen Adel wie im Falle des Kardinals und nachmaligen Papstes Leo X. Giovanni de' Medici¹³). Im Falle von Kaiser Leopold I. wiederum, der Oratorien, Einlagearien zu Opernaufführungen des Hofes und Werke für den Gottesdienst komponierte, wurden diese über seinen Tod hinaus aufgeführt und erlangten einen geradezu kanonischen Status.¹⁴

Allerdings zeigen die bereits eingangs erwähnten Beispiele Friedrichs II. und Ludwigs XIV., dass sich im Falle fürstlicher Musikpraxis noch grundlegendere Fragen erheben: Gehen der Flöte spielende Preußenkönig Friedrich II. und der tanzende Sonnenkönig Ludwig XIV. einer künstlerisch-produktiven Tätigkeit nach? Oder demonstrieren sie im Sinne einer durch höfische Konventionen sanktionierten performativen Strategie lediglich ihre vollendete sprezzatura (um diesen von Castiglione geprägten, auch auf Gesang und Lautenspiel bezogenen Begriff aufzugreifen)? Ob die Aktualisierung von Musik im aktiven instrumentalen oder vokalen Vollzug bzw. ihre tänzerische Umsetzung, die ja nie bloß als mechanische Reproduktion, sondern als individuelle Interpretation, womöglich Nachschöpfung verstanden werden konnte, als künstlerische Eigenleistung zu verstehen ist, verdeutlicht bereits der Fall des

12 STEUDE 1999.

13 PIETSCHMANN 2016.

14 WALD-FUHRMANN 2013.

biblischen Königs David als Urtyp des musizierenden Fürsten und oft benanntem Vorbild seiner Nachahmer: Sind es eigene, improvisierte oder komponierte Melodien, mit denen er den Schöpfer zur Harfe preist, oder ist es ein etabliertes Melodiengut, das er durch seine Ausführung nobilitiert? Und ist diese Frage überhaupt relevant, da das Alte Testament nur Davids Autorschaft der Texte beglaubigt?

Dass diese Ambiguität fürstlicher Musikbetätigung sehr bewusst wahrgenommen und in ihrer Legitimation durchaus unterschiedlich bewertet wurde, lässt sich an zahlreichen Beispielen seit dem Spätmittelalter verfolgen. Im Falle der Trouvères, unter denen sich mehrere regierende Fürsten wie Herzog Wilhelm IX. von Aquitanien oder König Alfons II. von Aragon befanden, kam dem vokalen und instrumentalen Anteil die primäre Rolle der Verschmelzung mit dem Text im Sinne einer sublimierten Performanz zu. Demgegenüber bietet das Beispiel des sog. Credo regis den wohl frühesten Fall der dezidiert kompositorischen Autorschaft eines Fürsten: Nach mehreren Zeugnissen komponierte der König von Neapel Robert d'Anjou offenbar während seines Aufenthalts am avignonesischen Papsthof um 1320 die Melodie für das Messordinarium, die sich nachfolgend in fast allen überlieferten italienischen Kyrialess bis zum späten 16. Jahrhundert findet.¹⁵ Auch wenn entsprechend dem in der Choralüberlieferung generell üblichen Verzicht auf Komponistenangaben sein Name fast nie in den Chorbüchern erscheint, erfolgte mit der anfänglichen Propagierung der königlichen Autorschaft dieser Messordinariumsmelodie eine politisch überaus signifikante, nachhaltig wirksame Setzung, in der sich ein Sakralitätsanspruch artikuliert, der den Intentionen der monumentalen Anjou-Grabmäler in Neapel durchaus vergleichbar ist. Dass der Fall keine Nachahmer fand, indiziert zugleich seine Brisanz in Zeiten der Rivalität um geistliche Führungsansprüche in Europa, und in seiner Eigenschaft einer Komposition ohne Performanz markiert er wohl erstmals eine fürstliche Musikpraxis, die auch in der frühen Neuzeit unter völlig veränderten Voraussetzungen anzutreffen ist.

Die Frage nach dem komplizierten Ineinandergreifen musikalischer Komposition und Performanz sowie der Angemessenheit innerhalb der fürstlichen Musikpraxis in unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Kontexten steht im Fokus der Beiträge des letzten Hauptteils dieses Bandes. Den Ausgangspunkt bildet dabei Kaiser Maximilian I., der die kaiserliche Hofkapelle zum festen Bestandteil seiner multimedialen Selbstinszenierung als Caesar divus machte. Nicole Schwindt spürt in ihrem Beitrag den Voraussetzungen und der Rolle von Maximilians eigenem Musikertum in diesem Zusammenhang nach, von dem etwa im *Weisskunig* die Rede ist. Während Maximilian sich als musizierender Fürst inszenierte, darin etwa dem jungen Heinrich VIII. von England vergleichbar¹⁶, scheint der Mantuaner Herzog Guglielmo Gonzaga seine Kompositionstätigkeit nur einem engen Personenkreis gegenüber offenbart zu haben. Den Funktionen dieses sehr frühen Beispiels fürstlichen Komponierens und seiner offen-

¹⁵ GOZZI 2012, VIVARELLI 2007.

¹⁶ HELMS 1998.

kundig als eingeschränkt empfundenen Angemessenheit geht Christiane Wiesenfeldt nach. Auch wenn die Gonzaga durchaus noch die Schaffung eines sakralen Nimbus für ihre Residenz betrieben, indem sie etwa eine eigene Liturgie für ihre Palastkapelle Santa Barbara approbieren ließen und Guglielmo für diese ein mehrstimmiges Messordinarium komponierte, markieren seine Madrigale doch die Bereiche des Otium und der höfischen Festkultur als zunehmend bestimmende Rahmen fürstlicher Musikpraxis. Hier gewinnt auch der Tanz zunehmend an Bedeutung und wird, wie Ivana Rentsch in einer grundlegenden Studie gezeigt hat¹⁷, zu einer Determinante des frühneuzeitlichen Komponierens überhaupt, mit dem französischen Hof als zentralem Schauplatz. Ludwig XIII. betätigte sich hier – weniger bekannt als sein Sohn, jedoch im künstlerischen Kontrollanspruch noch weitergehend – als Komponist, Choreograph, Kostümbildner und Ausführender zugleich in seinem Ballet de la Merlaison von 1635. Im Beitrag von Margret Scharrer wird den musikalischen Betätigungsfeldern des Königs in den unterschiedlichen Phasen seines Lebens vor allem anhand der differenzierten Aufzeichnungen seines Leibarztes Jean Héroard nachgegangen. Die Situation am englischen Hof zur selben Zeit und hier speziell die Rolle des Tanzes als performative Distinktionsstrategie und höfische Disziplinierungspraxis unter Karl I. nimmt Christiane Hille in den Blick, wohingegen Gesa zur Nieden und Britta Kägler die intrikate Verquickung fürstlicher Musizier- und Komponierpraxis mit den Aufgabenfeldern von Hofmusikern und -komponisten am Beispiel Kaiser Ferdinands III. und Johann Jakob Frobergers einerseits sowie Max Emanuels von Bayern und seinen Verkörperungen im höfischen Opernrepertoire andererseits behandeln.

Nimmt man den erwähnten Fall Leopolds I. hinzu, so erscheint an der Schwelle zum 18. Jahrhundert der musikalisch gleichermaßen produktive wie reproduzierende Fürst als etablierter, durch prominente Vorbilder beglaubigter Typus, den zu adaptieren sich auch für nachgeordnete Regenten bei entsprechender Neigung und Begabung anbietet. Einen dieser nun häufiger anzutreffenden Fälle rückt exemplarisch der Beitrag von Ursula Kramer in den Blick: den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, der in seiner langen Regierungszeit als Komponist und Sänger hervortrat.

Die Wende zum 19. Jahrhundert lässt das fürstliche Komponieren und Musizieren in einem gänzlich anderen Licht erscheinen. Wenn die Gemahlin Kaiser Franz II. Maria Theresia sich bei Wiener Redoutenbällen Walzer tanzend unter das gemeine Volk mischt¹⁸ und Beethoven Prinz Louis Ferdinand von Preußen bescheinigt, er spiele »gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler«¹⁹, so markieren diese Fälle ein verändertes Koordinatensystem, in dem bürgerlicher Musikkonsum und romantisches Geniedenken auch traditionelle Formen höfischen Musizierens zügig überlagern. Solche Phänomene wären Gegenstand einer eigenen Betrachtung, und so wurde das 19. Jahrhundert auch bezogen auf die anderen Künste bewusst aus der Konzeption ausgeklammert.

17 RENTSCH 2012.

18 BROCK 1996, S. 260f.

19 Zitiert nach: WEGELER/RIES 1838, S. 110.

Mit den hier skizzierten Themenfeldern verstand sich die Tagung »Fürst und Fürstin als Künstler« als Fortsetzung und notwendige Erweiterung einer anderen Tagung, die vom 29. Mai bis 1. Juni 2012 unter der Leitung von Claudius Sittig und Christian Wieland ebenfalls in der Herzog August-Bibliothek in Wolfenbüttel stattfand. Eine Publikation der Beiträge ist für 2018 angekündigt.²⁰ Unter dem Titel »Die ›Kunst des Adels‹ in der Frühen Neuzeit« hatte sich diese Tagung zum Ziel gesetzt, »im Anschluss an die jüngeren kulturwissenschaftlichen Diskussionen über das neue Interpretament der ›Adeligkeit‹ (...) zum einen die Verbindungslinien zwischen den frühneuzeitlichen theoretischen Verhandlungen über ›Adel‹ und ›Kunst‹ in den Blick« zu nehmen und dabei »vor allem (...) komplementär dazu« den Versuch zu unternehmen, »die Logiken eines ›eigensinnigen‹ Umgangs adeliger Akteure mit ›Kunst‹ zu rekonstruieren, so wie er mehr oder weniger vermittelt mit den zeitgenössischen theoretischen Entwürfen praktiziert wird«.²¹ Aus dieser Perspektive zielte das Interesse der von Sittig und Wieland konzipierten Tagung auf eine Untersuchung der »Formulierungen und Praktiken von adeliger Autorschaft ebenso wie spezifische[r] Modi und Habitusformen des sozialen Kunstkonsums«. Darüber hinaus standen »Mäzenatentum und Sammlungspraxis ebenso wie Prozesse der Kommentierung und Geschmacksbildung bis hin zum Urteilen über Kunst« im Fokus. »Von besonderem Interesse«, so das Tagungskonzept, »ist dabei der Stellenwert von ›Kunst‹ im Kontext einer individuellen und kollektiven adligen Identitätsbildung.«

An diese Fragen wollte die Tagung des Rudolstädter Arbeitskreises für Residenzkultur mit ihren im vorliegenden Band nunmehr gedruckt vorliegenden Beiträgen anknüpfen und – anders als die Tagung »Die ›Kunst des Adels‹ in der Frühen Neuzeit« – das Phänomen des künstlerisch tätigen, zeichnenden, bauenden, tanzenden oder musizierenden Herrschers in den Blick nehmen und auf die mit ihm verbundenen Theorien, Kategorien und historischen (Habitus-) Entwürfe eingehen. Durch die Behandlung eines weitgespannten Zeitraums, der vom Beginn der Frühen Neuzeit um 1500 bis an ihr Ende gegen 1800 reichte, und die Berücksichtigung verschiedener Höfe im damaligen Europa versuchte die Tagung zudem die zeitliche und geschichtliche Entwicklung bzw. Ausdifferenzierung des Phänomens in einer über das Alte Reich hinausweisenden Perspektive zu beschreiben und die unterschiedlichen Manifestationen des Phänomens in der europäischen Hof- und Adelskultur in ersten Ansätzen aufzuzeigen.

20 SITTIG/WIELAND 2018. Siehe darin u. a. auch Matthias Müller: Adelige Kunst jenseits der Funktion? Zum schwierigen Verhältnis von Autonomie und Pragmatismus in der höfischen und adeligen Kunst der Frühen Neuzeit.

21 Dieses und die nachfolgenden Zitate entstammen dem von Claudius Sittig und Christian Wieland verfassten Tagungskonzept »Die ›Kunst des Adels‹ in der Frühen Neuzeit« (29. Mai bis 1. Juni 2012, Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel).

Literatur

- ADLER 2012: Adler, Antje: Gelebte Antike – Friedrich Wilhelm IV. und Charlottenhof (Quellen und Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte ; Bd. 43), Berlin 2012.
- ALBERTI 2000: Alberti, Leon Battista: Die Malkunst, zit. nach Ders., Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei, hg., eingel., übers. u. komm. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000.
- BROCK 1996: Brock, Annedore, Das Haus der Laune im Laxenburger Park bei Wien, Frankfurt a.M. u.a. 1996.
- BROSZINSKI 2015: Broszinski, Hartmut: Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel: Landgraf, Alchemiker, Komponist, nlat. Dichter, in: Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620: literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, hg. von Wilhelm Kühlmann u.a., Berlin u.a. 2015, Sp. 480-499.
- FITZNER 2015: Fitzner, Sebastian: Architekturzeichnungen der deutschen Renaissance. Funktion und Bildlichkeit zeichnerischer Produktion 1500–1650, Köln 2015 (als digitale Publikation abrufbar unter <https://www.humanities-map.net/site/books/10.16994/bac/>).
- GUAZZO 1604: Guazzo, Stefano: Del paragone dell'arme e delle lettere, in: Dialoghi piacevoli [...], Venedig 1604 (Erstdruck Venedig 1586).
- GOZZI 2012: Gozzi, Marco: I prototipi del canto fratto: Credo *regis* e Credo *cardinalis*, in: ders. (Hg.): *Cantus fractus* italiano: un'antologia (Musica Mensurabilis, Bd. 4), Hildesheim u.a. 2012, S. 137–154.
- HANSCHKE 2012: Hanschke, Ulrike: »Ein dapferer Held und Vermesser«. Landgraf Moritz der Gelehrte und der Bestand seiner architektonischen Handzeichnungen in der Universitätsbibliothek Kassel 2° Ms. Hass. 107. Kassel 2012 (siehe auch <https://www.uni-kassel.de/ub/ueber-uns/projekte/dfg-landgraf-moritz-online-praesentation.html>).
- HELMS 1998: Helms, Dietrich: Heinrich VIII. und die Musik, Eisenach 1998.
- KARGE/JAHN (IN VORB.): Karge, Henrik / Jahn, Peter Heinrich (Hg.): Zwinger & Schloss. Die Dresdner Residenz Augusts des Starken im europäischen Kontext (1694–1733) (noch nicht erschienen).
- KÜMMEL 1996: Kümmel, Birgit: Der Ikonoklast als Kunstliebhaber (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 23), Marburg 1996.
- MAURICE 1985: Maurice, Klaus: Der drehelnde Souverän. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst, Zürich 1985.
- MENK 2000: Menk, Gerhard (Hg.): Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Calvinist zwischen Wissenschaft und Politik, Marburg 2000.
- MÜLLER 2018: Müller, Matthias: Adelige Kunst jenseits der Funktion? Zum schwierigen Verhältnis von Autonomie und Pragmatismus in der höfischen und adeligen Kunst der Frühen Neuzeit, in: Sittig, Claudius / Wieland, Christian (Hg.): Die »Kunst des Adels« in der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 144), Wiesbaden 2018, S. 315–337.
- PIETSCHMANN 2011: Pietschmann, Klaus: Muße oder Distinktion? Zum Bedeutungsspektrum höfischer Musizierpraxis um 1500, in: Jörn Leonhard u. Christian Wieland (Hg.): What makes the nobility noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century, Göttingen 2011, S. 227–238.
- PIETSCHMANN 2015: Pietschmann, Klaus: L'interesse musicale di Giovanni de' Medici/Leone X tra passione e intenzione: la dedica delle *Regule florum musices* di Pietro Cannuzzi, in: Flavia Cantatore u.a. (Hg.): Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura, Kgr.-Ber. Rom November 2015, 2 Bde., Rom 2016, S. 167–176.

- QUAEITZSCH 2010: Quaeitzsch, Christian: »Une société de plaisirs«. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum, Berlin/München 2010.
- RENTSCH 2012: Rentsch, Ivana: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik, Kassel u.a. 2012.
- SITTIG/WIELAND 2018: Sittig, Claudius / Wieland, Christian (Hg.): Die »Kunst des Adels« in der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 144), Wiesbaden 2018.
- STEUDE 1999: Steude, Wolfram: Art. Anton Clemens Theodor von Sachsen, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 1, Kassel u.a. 1999, Sp. 785–787.
- THOMSA/DÜBBEL 2016: Thomsa, Jörg-Philipp / Dübbel, Tatjana (Hg.): Winston Churchill. Schriften. Reden. Bilder, Lübeck 2016.
- VIVARELLI 2007: Vivarelli, Carla: »Di una pretesa scuola napoletana«: Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou, in: Journal of Musicology 24 (2007), S. 272–296.
- WALD-FUHRMANN 2013: Wald-Fuhrmann, Melanie: Caesare iubente? Fürstliche Repertoirepolitik in der Frühen Neuzeit zwischen Repräsentation, Identitätsbildung und Memoria, in: Klaus Pietschmann u. dies. (Hg.): Der Kanon der Musik. Ein Handbuch, München 2013, S. 343–375.
- WEGELER/RIES 1838: Wegeler, Franz Gerhard / Ries, Ferdinand, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Koblenz 1838.

Kulturelle Produktion im höfischen Kontext

Methoden und Leitfragen

Annette C. Cremer

Der Fürst als Künstler jenseits von Habitus und Herrschaftsinstrument. Neue Zugänge zu einem bekannten Phänomen

Bis vor wenigen Jahren wäre die Beschäftigung mit dem Phänomen des »Fürsten als Künstler« nicht möglich gewesen. Künstlertum war definiert als professionell, arbeitsteilig und in Werkstätten gegliedert. Ein hohes qualitatives Ergebnis der Bemühungen, sei es in Architektur, Malerei, Musik, Komposition, Kunsthandwerk oder Dichtung, galt als grundlegende Bedingung für die Bewertung als »Kunst« und in Konsequenz für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Person des Künstlers. Die Hofforschung kennt den Fürsten und die Fürstin als Auftraggeber oder als Dilettanten, nicht aber als Künstler.

Die Kunstübung der Fürsten wurde bislang unter zwei Blickwinkeln betrachtet: einerseits als integraler Bestandteil der Kultivierung des *Habitus* des Höflings im Sinn eines *Selffashioning*¹; andererseits geradezu topisch als Mittel im Dienst der Macht, als Instrument und sinnbildlicher Hinweis auf die gottgleiche Beherrschung der Untertanen.² Nach diesen standardisierten Erklärungsmustern diene sie der Inszenierung fürstlicher Magnifizenz und als Gradmesser der politischen Macht und als Herrschaftsinstrument; der Hof habe dabei als Bühne der Selbstinszenierung fürstlicher Egos und Marotten gedient und die Kunstübung als »Medium der dynastischen Wirklichkeitsmodellierung«³ fungiert. Diese sehr einseitige moderne Interpretation des Phänomens vereinfacht und reduziert die fürstliche Kunstübung auf einen politischen Aspekt und ignoriert sowohl die Persönlichkeiten der Fürstinnen und Fürsten, ihre Neigungen wie auch den Facettenreichtum der Funktionen und Bedeutungen, die diese entfalten konnten. Zugleich werden mitunter überholte Vorstellungen zum höfischen Absolutismus weiter tradiert.⁴

Die Hofforschung innerhalb der vier Disziplinen der Literaturwissenschaft, der Geschichte, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft hat einzelne adelige Dilettanten innerhalb bestimmter Gattungen exemplarisch ausgelobt: Kaiser Maximilian I. (1459–1519) oder Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714) als

1 GREENBLATT 2005.

2 BREDEKAMP 1993, S. 66f. Ähnlich mit Hinblick auf Musik: REIMER 1991; RODE-BREYMANN 2010.

3 DANIEL 1995, S. 26.

4 Zuletzt bei von GEHREN 2013, S. 55.

Literaten⁵, August den Starken als Drechsler (1670–1733)⁶, Ludwig XIV. (1638–1715) von Frankreich als Tänzer⁷ und Friedrich II. von Preußen (1712–1786) als Querflötist und Opernlibrettist.⁸ Spät hat die Rezeption fürstlich-weiblicher Kunstübung eingesetzt, aber inzwischen gehören die tanzende Königin Elisabeth I. (1533–1603) von England und beispielsweise Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807) ebenfalls zum etablierten Kanon dilettierender Hochadeliger.⁹ Besonders Letztere gilt als Beispiel für adelig-weiblichen Dilettantismus, als Förderin der Salonkultur, die eine Durchmischung der Gattungen und deren prinzipielle Gleichbewertung zum Standard erhob, ebenso wie viele andere Dilettantinnen in Zeichnung, Architektur-entwurf und Gartenkunst, Malerei und Sammlungskunst hervortraten. Erst kürzlich hat die Kunsthalle Karlsruhe mit einer Ausstellung auf das Ineinandergreifen von aktiver künstlerischer Praxis und Sammlungstätigkeit am Beispiel der Markgräfin Karoline Luise von Baden (1723–1783) hingewiesen.¹⁰

Im Fokus dieses Bandes stehen der *Fürst als Künstler* und die *Fürstin als Künstlerin*. Der programmatische Titel will die künstlerische Tätigkeit des Hochadels ernst nehmen und nicht als dilettantische »Marotte« abqualifizieren. Im Zentrum steht jedoch nicht primär das eingangs erwähnte, an den Begriff gebundene qualitativ hochwertige *Ergebnis* einer wie auch immer gearteten künstlerischen oder kunsthandwerklichen Tätigkeit, *sondern die Tätigkeit selbst*, der performative Akt der fürstlichen Kunstübung, die auf unterschiedlichsten Ebenen hinsichtlich ihrer Funktionen und Bedeutungen untersucht wird.¹¹ Adelige Performanz, verstanden als symbolische Kommunikation an und zwischen Fürstenhöfen, wie sie zum Beispiel das »offizielle« Hofzeremoniell, Entrées oder Funeralprozessionen darstellen, haben sich als Gegenstand kunst-, kultur- und allgemeinhistorischer Betrachtungen bereits etabliert.¹² Um das Phänomen des künstlerisch aktiven Fürsten erfassen, beschreiben und analysieren zu können ist es jedoch notwendig, über die methodischen Zugriffe der symbolischen Kommunikation hinauszugehen.

Mit dieser praxeologischen, also am *Tun* ausgerichteten Perspektive relativiert sich zugleich die Bedeutung der disziplinär organisierten Fächer wie der Musikwissenschaft, der Literaturwissenschaft, der Kunstwissenschaft oder der Geschichtswissenschaft, aber auch der verschiedenen hier vertretenen Gattungen als erkenntnisgenerierende, -leitende und -begrenzende Faktoren. Denn die Leitthemen in Bezug auf das Phänomen fürstlicher Kunstübung lassen sich von verschiedenen Gattungen ableiten und auf andere Felder (und damit eventuell Disziplinen) übertragen. Die Gattungen verhalten

5 BERNIS 1985; vgl. COSTADURA 2006.

6 MAURICE 1985.

7 BURKE 1992, S. 45f.

8 OSCHMANN 1991, S. 175–193.

9 BERGER 2003, S. 295ff; MERKEL 2002, S. 34–51; FISCHER 2007.

10 AUSST.-KAT., Karlsruhe 2015.

11 Performanz hat sich in den letzten Jahren als kulturwissenschaftliche Leitkategorie etabliert, vgl. BACHMANN-MEDICK 2006; FISCHER-LICHTE 2004.

12 STOLLBERG-RILINGER 2000, S. 389–405; SCHÜTTE 2013; AUSST.-KAT. Gotha 2002; PLODECK 1972.

sich zu den Praktiken wie Variationen über ein spezifisches Thema.¹³ Sie sind Spielarten desselben Fürstenhabitus. Auch wenn sich die spezifischen Interessen der hier beteiligten Disziplinen nicht auflösen, werden sie durch die gemeinsame Befragung dieses Phänomens in ihren unterschiedlichen Äußerungsformen doch zu Bestandteilen eines fächerübergreifenden Erkenntnisinteresses.

In der Betrachtung der hier versammelten Beispiele fallen, trotz der Zugehörigkeit der Akteure zur gleichen sozialen Gruppe, große Unterschiede in Bezug auf die Wahl der Gattung, den Modus der Tätigkeit, deren Rezeption, Bedeutungen und Funktionen auf, die einen systematischen und integrierten methodischen Zugriff nötig machen.

Der vorliegende Band versucht daher, an unterschiedlichen Fallbeispielen die Spielarten höfischer Kulturproduktion zu beleuchten und deren traditionelle Lesarten nicht nur zu prüfen, sondern umfassend zu erweitern. Unter Kulturproduktion werden hier künstlerische Praktiken des Alltäglichen oder Ereignishaften verstanden, die im Tun, also im Moment ihrer Ausübung oder aber durch ihr Ergebnis, also ihr Produkt, konstitutiv für das Selbstverständnis des Adels waren und sozial distinguierend wirkten.¹⁴ Mittels der erarbeiteten Systematik über Verhaltensmuster, Funktionen und Nutzen dieser Tätigkeiten wird das Phänomen in der Breite der adeligen Gesellschaft verständlicher und die Übertragung der Wirkungsprinzipien auf andere Beispiele, Regionen oder Personen möglich. Die dichteste Ausprägung und die facettenreichsten Bedeutungsebenen des Phänomens des *Fürsten als Künstler* lassen sich an Mitgliedern von Dynastien des (regierenden) Hochadels beobachten. Dort entfaltete es sich zwischen Traditionen, Handlungserwartungen, diskursiven Idealvorstellungen, herrscherlichem Inszenierungszwang und persönlicher Neigung. In der Engführung auf regierenden Hochadel werden prototypische Muster unter der Situation höchsten sozialen Drucks sichtbar. Deshalb befasst sich der vorliegende Band (fast) ausschließlich mit Beispielen dilettierender Fürsten und Fürstinnen. Ziel ist es, neues methodisches Rüstzeug, Instrumentarien, Analysekategorien und Leitperspektiven für die systematische Beschreibung und Deutung höfischer Kulturproduktion bereitzustellen.

Method

Begriffe: Kunstübung, Dilettantismus, Liebhaberei?

Verschiedene Begriffe sind zur Bezeichnung des künstlerisch tätigen Fürsten verwendet worden, allerdings meist ohne zwischen aktivem Ausüben und passivem Rezipieren zu unterscheiden. Einige sind frühneuzeitliche Quellbegriffe, andere modernen Ursprungs, doch alle tragen sekundäre Bedeutungen, die eine quasi »neutrale« Begriffsverwendung unmöglich machen.

13 Wie nah diese Sichtweise an einer historischen ist, zeigt Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1773 (SULZER 1773), in der er alle Künste (Musik, Literatur, Malerei etc.) in seinem Lexikon vereint.

14 Zum mitunter gleichzeitigen bestehenden Interesse an wissenschaftlichen Fragen vgl. REES 2006.

Frühneuzeitliche Traktatliteratur konzipiert das künstlerisch-handwerkliche Schaffen von Fürsten als legitime Zerstreuung und notwendige Kompensation der Anstrengungen des Regierens, aber auch als einen Ausdruck von Herrschaft und sozialer Zugehörigkeit. Beides, sowohl Kunstgenuss als auch Kunstübung, wurden als *Divertissement*, *Ergötzlichkeit* oder *Belustigung*, also als Zeitvertreib verstanden. Seckendorff erwähnte Mitte des 17. Jahrhunderts die Malerei, das Zeichnen und die textilen Tätigkeiten, sowohl aktiv als auch passiv, also das Selbstaussführen oder das bloße Zusehen als freudebringenden Zeitvertreib.¹⁵ Julius Bernhard von Rohr sprach 1733 von den »unterschiedlichen Arten der hochfürstlichen Divertissements« und meinte damit Reiten, Musik, Tanz, Ballett, Opern und diverse Feste.¹⁶ Und Leonard Christoph Sturm betonte 1704 den Wert des Ergebnisses dieser fürstlichen Kunstübung, in dem er für »Kunststücke, welche nicht ordentlicher Weise verfertigt worden, indeme entweder der Verfertiger kein solcher Künstler von Profession gewesen, als wenn ein Fürst etwas gedrechselt hat«¹⁷, einen eigenen Raum innerhalb von Raritätenkammern auswies.¹⁸

Dilettantismus bezeichnet die zweckfreie Kunstübung im Gegensatz zum entlohnten und zünftig-professionellen Handwerk. Die Kunstübung war dabei spätestens seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dem Diktum der Nützlichkeit unterworfen. Zeitgenössisch bezog sich im Italienischen der Begriff *dilettanti* zunächst auf aktives Musizieren und Komposition. Der Begriff wurde erst langsam auf andere Gattungen übertragen und beispielsweise erst im 18. Jahrhundert in Deutschland rezipiert.¹⁹ Die Wortbedeutung von *Liebhaber* und *Amateur* betonen ebenso wie die ursprüngliche Bedeutung von *Dilettant* das Freudvolle, das Sicherfreuen bei der Ausübung der Tätigkeit. Die Begriffe *Virtuosi* und *Connoisseur* implizieren Kompetenz, Kennerschaft und Geschmack. *Kunstübung* betont das praktische Tun und ruft das Bild vom Schüler auf, der sich in der Nachahmung übt.

Die Begriffsverwendungen unterlagen historischen Moden. Bereits in ihrer historischen Nutzung erscheinen sie polyvalent mit verschiedenen, sich über die Epochen hinweg wandelnden Bedeutungen. Ebenso wandelten sich nicht nur die sprachlichen Bezeichnungen, sondern auch die Bewertungen der Ausübung bestimmter Tätigkeiten. Sie konnten sogar zeitgleich konträr ausfallen. So wurden einerseits die Effekte der Rekreation, Kurzweil und Zerstreuung und die der Erziehung gelobt, etwa um den jugendlichen Müßiggang zu verhindern. Zeitgleich wurden im Übermaß ausgeübte Tätigkeiten (bei Erwachsenen) als unzulässiger Müßiggang kritisiert.²⁰ Die externe Bewertung der Tätigkeit änderte sich mit dem Lebensalter und der Position des Ausübenden, besonders aber mit der persönlichen Gewichtung und dem zeitlichen Umfang der Tätigkeit, die den Tagesablauf nicht dominieren durfte.

15 SECKENDORFF 1656, S. 184f.

16 ROHR 1733, S. 732–880.

17 STURM 1704, S. 50f.

18 Vgl. den Beitrag von Christina Kuhli in diesem Band.

19 STENZEL 1974; BLECHSCHMIDT/HEINZ 2007; LÜTTEKEN 2005.

20 SECKENDORFF 1656, S. 186; ROHR 1733, S. 733.

Generell muss unterschieden werden zwischen Äußerungen derjenigen, die selbst dilettierend aktiv waren (in Selbstzeugnissen, Werkkennzeichnungen), und denjenigen, die diese Tätigkeit diskursiv aufnahmen, wie Fürstenspiegel, Erziehungsinstruktionen oder Hausvater- oder Staatsbildungstraktate. Das Ende der positiv konnotierten Kunstübung und der Festigung der polaren Gegenüberstellung zwischen *Amateur* und *Künstler* erfolgte spätestens durch Johann Wolfgang von Goethe, der sich zum Dilettantismus äußerte und ihn als »praktische Liebhaberey« (1799, gedruckt 1833) bezeichnete und damit das Bild des Dilettanten als sich selbst überschätzenden Stümper, der nur mediokere Ergebnisse zustande bringt, entwarf.²¹ Unser heutiges Bild vom fürstlichen Dilettanten löst sich nur mit Mühe von der ironisch überzeichneten Figur des blasierten, sich selbst überschätzenden *Connaisseurs*, wie er von James Gillroy 1792 in seinem *A Connoisseur examining a Cooper*, – gemeint war König Georg III. von England – dargestellt wurde.²² Die Durchsetzung solcher Auffassungen war jedoch ein längerfristiger Prozess, und die frühneuzeitlichen Praktiken dilettierender Fürstinnen und Fürsten lebten vielerorts noch weit in das 19. Jahrhundert hinein fort. Sie stehen aufgrund der wachsenden Skepsis gegenüber dem künstlerisch bewanderten Fürsten im Zuge der weiteren Ausdifferenzierung der Berufsbilder jedoch in einem nunmehr veränderten Kontext, so dass sie ein eigenes Untersuchungsfeld bilden. Um der Bedeutung des Phänomens in der Frühen Neuzeit gerecht zu werden, muss sich die Forschung vom Verständnis des Dilettantismus des 19. Jahrhunderts lösen, nicht nur weil er stets ein qualitativ minderwertiges Ergebnis impliziert, sondern weil er einen integralen Habitus nicht nur einzelner Fürsten, sondern des ganzen Systems Hof über mehrere hundert Jahre darstellte.

Das Verständnis von »Kunst« in der Anwendung auf fürstliche Kunstübungen sollte sich womöglich an den historischen Wortsinn des Begriffs anlehnen. Ihre Ausübung verweist Johann Christoph Adelung zufolge auf Kompetenz, auf die »Fertigkeit etwas zur Wirklichkeit zu bringen«, und auf Vergnügen oder *Lust*.²³ Adelung bezog sich dabei auf »die mechanischen Künste [...], welche hauptsächlich eine Fertigkeit der Hand erfordern, ohne das Nachdenken und Fleiß bey deren Ausübung auszuschließen, besonders, wenn sie nicht bloß auf das Bedürfniß, sondern auch zugleich mit auf das Vergnügen der Menschen gerichtet sind«.²⁴

Im frühen 19. Jahrhundert war das Bewusstsein für die soziale Komponente der Kunstübung also noch vorhanden:

21 Von GOETHE 1833, S. 256–285; zum Verständnis des Dilettantismus im 18. und 19. Jahrhundert aus kunsthistorischer Perspektive: ROSENBAUM 2010; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive: WIRTH 2010, S. 11–29; WIRTH 2011, S. 277–288; Zedlers Universallexicon aus der Mitte des 18. Jahrhunderts kennt keinen der Begriffe, weder Dilettant noch Amateur noch Virtuosi. Vgl. unter: www.zedler-lexikon.de.

22 James Gillray, *A Connoisseur examining a Cooper* (King Georg III), 1792, British Museum London, 320 x 238 mm, Inv.-Nr. 1851,0901.614. Vgl. auch John Mack, *The Art of small Things*, London 2007, Frontispiz.

23 ADELUNG 1830, Kunst.

24 Ebd.

Die freyen Künste, eine ehemals übliche Bedeutung derjenigen Künste, welche von freyen Personen ausgeübt wurden, zum Unterschiede von den bloß mechanischen oder unfreyen, welche in Griechenland und bey den Römern von Knechten getrieben wurden. Man zählete deren sieben; die Sprachkunst, Rechenkunst, Redekunst u. s. f. [Heute] sind an die Stelle der freyen Künste die schönen Künste getreten [...], welche allein oder doch vornehmlich das Vergnügen zum Gegenstande haben, und daher in ihrer Ausübung mehr Kenntniß und Anwendung allgemeiner Wahrheiten erfordern, als die bloß mechanischen. Dahin gehören die Tonkunst, Mahlerkunst mit ihrer Schwester der Kupferstecherkunst, die Baukunst, die Bildnerkunst, die Redekunst, die Dichtkunst, die Tanzkunst, die Schauspielkunst, und [...] noch andere mehr.²⁵

Diese Definition von Kunstübung macht das Verständnis vom Fürsten *als Künstler* auch historisch denkbar.

Die Wertigkeiten höfischer Kulturprodukte waren Konjunkturen unterworfen. Während im konfessionsgeprägten 16. Jahrhundert die Rangfolge der höfischen Fertigkeiten das gottgefällige Musizieren an oberste Stelle setzte, dicht gefolgt von der Bau-, Zeichen- und Drechselkunst als maßgebliche Formen der Kunstausbildung und der weiblichen Geschlechtszierde des Spinnens, Nähens, Stickens und Klöppelns, erweiterte sich der Kanon im 17. Jahrhundert um Dichtung, literarische Übersetzung, höfisches Ballett und Theater, wurde schließlich im 18. Jahrhundert durch Malerei und literarische Kreativität ergänzt und endete in der »gemischten« Salonkultur.²⁶ Ob die jeweilige Tätigkeit zeitgenössisch als legitime und würdige fürstliche Beschäftigung bewertet wurde, muss im Einzelfall geprüft werden.²⁷ Wohlgemerkt handelt es sich hierbei um Tendenzen, die natürlich die Weiterführung anderer Künste oder intellektueller Steckenpferde zu keiner Zeit ausschlossen.

Gattungen oder Register der kulturellen Produktion

Um das Phänomen des tätigen Fürsten und der tätigen Fürstin in den verschiedenen Sparten mit demselben methodischen Rüstzeug erfassen zu können, scheint es sinnvoll, sowohl von *Gattungen* als auch von den *unterschiedlichen Registern kultureller Produktion* zu sprechen. Diese begriffliche Ausweitung ermöglicht den Brückenschlag zwischen musikalischer, künstlerischer, literarischer, ja intellektueller Produktion. Ob es sich bei dem einen (oder meist tatsächlich gleichzeitig ausgeübten verschiedenen) Register(n) der Wahl um Gesang, die Beherrschung eines Instruments, Komposition (oft gepaart), um Tanz in Form von Ballett, Fechten oder Kunstreiterei, um Malerei, Zeichnung, Drechseln, Bau- und Gartenplanung, Dichtung, Übersetzung oder technische Inventionen handelte, ist nicht von Belang für den methodischen Zugriff, wohl aber für die Schlussfolgerungen zur spezifischen Funktion des gewählten Registers. Jede Gattung, jedes Register hat bestimmte Voraussetzungen, verlangt

25 Ebd.

26 MERKEL 2002, S. 39.

27 BERNS 1985, S. 3–30.

nach Fähigkeiten, bedarf der Neigung und birgt unterschiedliche Potenziale sowie unterschiedliche historische Bewertungen und Rezeptionen. Drechseln gehörte in den Bereich der mechanischen Künste und unterlag einem völlig anderen Interpretament als die Tätigkeiten, die zum Bereich der *artes liberales* zu zählen waren (Sprache und Musik), oder die zünftigen Tätigkeiten der Malerei.

Die Leibesübungen, die Exerzitien wie Fechten, Reiten, Schießen und auch der Tanz gehörten grundsätzlich ebenfalls zum Kanon der fürstlichen Tätigkeiten, sie bedürfen jedoch einer erweiterten Betrachtung, weil hier der Körper in weit stärkerem Maß integraler Bestandteil dieser raumgreifenden Aktivitäten darstellt.²⁸ Im Fall der Exerzitien sind die physischen Voraussetzungen und auch die Neigung fundamentaler anzusiedeln. Ihre Ausübung diente, laut den theoretischen Schriften der Vervollkommnung der höfischen Erziehung im Jugendalter, sowohl der jungen Herren als auch Damen. Allerdings sollten durch sie nicht vornehmlich Charaktertugenden, sondern Körperkontrolle und »handfeste« Fertigkeiten trainiert werden. Ihre Kenntnis war jedoch weit weniger erwartet, weit weniger kanonisch als die der handwerklichen oder künstlerisch-musischen Gattungen.

Radikale Kontextualisierung

Disziplinen-, gattungs- und beispielübergreifend ergibt sich aus der Betrachtung des kulturell produktiven Fürsten ein Funktions- und Fragenkatalog, dessen hier zwangsläufig erfolgende chronologische Abfolge keine inhaltliche Hierarchisierung darstellen soll. Jede Tätigkeit fand in einem spezifischen Rahmen und einer präzisen Situation oder besser Figuration²⁹ (verstanden als sich gegenseitig bedingendes System) statt, die die kulturelle Äußerung grundlegend ermöglichte und ihre Entwicklung zugleich bedingten. Bei der Analyse und Einordnung des Phänomens in Bezug auf seine Ursachen, seine verschiedenen Bedeutungsebenen oder Potenziale gilt es zuvorderst, eine radikale Kontextualisierung vorzunehmen. Ob eine Tätigkeit im 16. oder 18. Jahrhundert, in Italien oder England, vom Mitglied eines Flächenstaats oder eines Duodezfürstentums, von einem Mann oder einer Frau, einer Prinzessin oder altem Junggesellen, einem kranken oder gesunden Menschen, einem Altgläubigen oder Lutheraner, einem vergleichsweise armen oder reichen Adeligen ausgeübt wurde, hatte weitreichenden Einfluss auf die Wahl der spezifischen Äußerung und ihre Ausübung, eventuelle Wirkabsichten und Wirkungsmöglichkeiten. Diese *primären analytischen Kategorien* müssen daher mehrfachrelational miteinander verknüpft werden. Dazu gehören Epoche und Jahrzehnt, geografische Lage des Territoriums, besonders im Hinblick auf Frauen, die regional-territoriale bzw. nationale Herkunft, politische Position und Entwicklungsmöglichkeit, Stand (als Binnendifferenzierung innerhalb des Adels), Geschlecht, Alter, Personenstand (wie Jungfrau, Gemahlin, Witwe), Gesundheit (Krankheit, Beweglichkeit), Konfession sowie die Position innerhalb der Familie (wie Zweitgeborener, Stiefmutter), die korreliert und sinnhaft miteinander

28 BRAUN/GUGERLI 1993.

29 ELIAS 1969, S. 60–67. Eine Neubewertung ist durch OPITZ 2005 erfolgt.

verschränkt werden. Außer der Geschlechtszugehörigkeit können alle Faktoren im Lebensverlauf Veränderungen unterworfen sein, die die kulturelle Produktion beeinflussen, ändern, beginnen oder enden lassen. Die unten aufgeführten Leitkategorien zur systematischen Analyse vervollständigen die mehrfachrelationale Verbindung als Vorstufe der Interpretation jedes Einzelfalls.

Zum Problem der fehlenden Überlieferung

Die in vielen Fällen fehlende Überlieferung ist ein methodisches Problem und zugleich eine der inhaltlichen Leitthemen.³⁰ Über die kulturelle Tätigkeit wissen wir entweder durch erhaltene Objekte, Fremdbeschreibungen oder eigene Aussagen. Das Nicht-erfassen dieser Praktiken, die offensichtlich in der Elite weitverbreitet waren, konnte aus verschiedenen Gründen erfolgt sein: Die Zeitgenossen betrachteten sie als zu banal oder alltäglich, um erwähnt zu werden, das Ergebnis erschien ihnen als minderwertig oder die Handlung selbst als bedeutungslos im Sinn einer zeremoniell, memorial oder repräsentativ verwertbaren Praxis oder gar als anrühlich und unziemlich in Anbetracht des sozialen Rangs des Ausübenden. Nur in seltenen Fällen wurde die Tätigkeit von dritten Beobachtern oder indirekt beteiligten Befehlsempfängern *explizit* registriert und archiviert. Die Erwähnung der Tätigkeit erfolgt meist in Nebensätzen in Briefen, als Ärgernis oder Anekdote. Es handelt sich bei diesen Quellen also kaum um ein absichtsvolles Hinterlassen einer bestimmten Information, sondern um das En-passant-Streifen. Selten finden sich hochadelige Selbstzeugnisse, Selbstaussagen, die vehement auf ihre eigenen künstlerischen Produkte hinweisen. Die Forschung muss sich neben nachrangigen Erwähnungen in Traktaten und wenigen Ausnahmen mit Zufallsfunden begnügen.

Leitthemen

Quer zu allen Disziplinen und unabhängig von der spezifischen Gattung finden sich wiederkehrende Leitthemen, die nach der Rolle der Kunstübung in der Ausbildung der adeligen Nachkommen fragen, nach Qualität, Autorschaft, Zeugenschaft und Öffentlichkeit, nach der Bedeutung des Dilettierens für den Hof und die einzelne Person, nach dem Verhältnis zwischen Fürst und Künstler oder zwischen Ideal und Praxis. Diese teilweise miteinander verknüpften Leitthemen werden im Folgenden beschrieben.

Autorschaft und Authentizität

Jenseits des oben skizzierten Quellenproblems handelt es sich auch inhaltlich um eine der zentralen Fragen, ob ein Objekt ein eigenhändiges Produkt des Fürsten darstellt oder nicht. Welche Erklärungen könnte es für das weitgehende Fehlen von konkreten Hinweisen auf fürstliche Autorschaft jenseits mündlicher Tradierungen geben? Aus der

30 »Die meisten adeligen Namen aber bleiben vergessen, vor allem, wenn von ihrem Dilettieren keine gedruckten Quellen berichten und keine signierten dinglichen Zeugnisse ihrer Geschicklichkeit erhalten sind oder sie [...] unerwähnt bleiben [...] weil, die barocken Apologeten, Standespersonen nur als adelige Zeugen aufrufen, um sich oder das Handwerk zu nobilitieren.« MAURICE 1985, S. 32.

Perspektive des Akteurs oder der Akteurin scheint die kulturelle Äußerung entweder a) ephemere und flüchtig in ihrer Essenz gewesen zu sein (Musizieren), b) ihr Ergebnis geringgeschätzt und wenig über sich selbst hinausweisend, c) als »privater« Natur, nur die Person betreffend beurteilt worden zu sein oder der Akteur wollte d) unter Zurücknahme der eigenen Person das Ergebnis für sich selbst sprechen lassen. Daraus folgt nicht nur ein Problem für die Interpretation der Tätigkeit, sondern das Problem der unklaren Provenienz und Authentizität. Die aus heutiger Sicht oftmals unsichere Zuschreibung wirft zuallererst die Frage nach dem Funktionieren der frühneuzeitlichen Anwesenheitsgesellschaft auf, in der Wissen über die Herkunft eines Werks mündlich verbreitet wurde. Ein künstlerisches Werk war besonders eines: Gesprächsanlass im Rahmen mündlicher Kommunikationssituationen. Das Werk ist eben nicht anonym, sondern *inkognito* – seine Urheberschaft ist bekannt, muss aber nicht förmlich gewürdigt werden. Neben der Eignung von Gedrucktem als höfisches Geschenk zielte es auf abwesende oder auch unbekannte soziale Gruppen. Diese breite, translokale Öffentlichkeit konnte *mehr* oder *weniger* im Augenmerk der Akteure liegen.

Die zeitgenössischen Vorstellungen von Autorschaft und Urheberschaft in ihrem Verhältnis zu Auftraggeberschaft, Ausführung und Umsetzung differieren vom heutigen Verständnis.³¹ Es ist beim Zustandekommen kultureller Produkte mitunter von einer *kollaborativen* Autorschaft (etwa des Fürsten und Architekten) oder sogar *kollektiven* (etwa der Fürstin und der Hofdamen) auszugehen. Es ist jedoch fraglich, ob diese Unterscheidung historisch relevant war. Die Nichtzuschreibbarkeit irritiert vor allem, weil sie unserem modernen Verständnis von geistig-kreativem Eigentum widerspricht.

Diese fundamentale Differenz des Verständnisses und der praktische Umgang mit dilettantischer Autorschaft begründet die oben bereits erwähnten unklaren Provenienzen und methodischen Probleme. Heute lässt sich in einigen Fällen kaum eine Unterscheidung treffen zwischen *dem Werk eines Herzogs*, das gleichbedeutend war mit *dem Werk, das unter ihm entstanden war*. In der Konsequenz bedeutet dies, dass wir zwar einerseits mit der Annahme operieren, *der Fürst selbst* habe dieses Werk eigenhändig geschaffen, eingedenk der Tatsache, dass dies gleichbedeutend gewesen sein könnte mit: *ersonnen, erfunden oder einen Hinweis gegeben* und eben gerade *nicht* selbst Hand angelegt. Dennoch ist es verlockend, aus graduell überzeugender nachweisbarer Eigenhändigkeit eine erhöhte persönliche Bedeutung oder gar Aura ablesen zu wollen. Ob aber der Fürst des von anderen ausgeführten Bauwerks nach seiner Idee sich nicht ebenso legitim dessen geistig bemächtigen wie sich zugleich als Nichtigkeit distanzieren konnte, muss anhand feinsten Hinweise im Einzelfall erörtert werden. In der Logik der Anwesenheitsgesellschaft läge es, die Kenntnis in Bezug auf die »Beteiligten« in den sozialen Bezugsgruppen anzunehmen. So stellt dann auch zugleich die Fähigkeit eines Herrschers, diesen oder jenen Experten (Künstler, Musiker, Literaten, Bauingenieur, Gartenarchitekt) an sich gebunden zu haben, ein eigenes Gütesiegel, eine soziale Kompetenz (oder bei Nichtgelingen das Gegenteil, nämlich einen sozialen Malus) dar.³² Vermutlich erhielten beide, Fürst und Experte,

31 LÜTTEKEN 2004.

jeweils das Lob für die kreative Leistung durch die Rezipienten der eigenen sozialen Bezugsgruppe. Dem professionellen und oft finanziell abhängigen Experten konnte das Lob zu neuen Aufträgen verhelfen.

Autorschaft *auszuweisen* bedeutet, diese für sich in Anspruch zu nehmen und offensiv darauf hinzuweisen. Darin enthalten ist eine selbstbewusste Geste der Selbstzuschreibung (»fecit«) und eine Wertbemessung der eigenen Tätigkeit. Autorschaft *nicht auszuweisen* kann aus Indifferenz herrühren, gleichbedeutend sein mit aktiver »Verschleierung der Autorenschaft« (Matthias Müller) oder eine Demutsgeste gegenüber dem Schöpfergott als Urheber aller Dinge enthalten.

Meisterlicher Dilettantismus? Zur Qualität der kulturellen Produktion

Eine besondere Frage stellt die handwerkliche oder fachliche Qualität des kulturellen Produktes dar. Für die Bewertung der eigenen Leistung, aber auch die zeitgenössische soziale Anerkennung wie die Einordnung des Tuns ex post spielt das qualitative Niveau eine große Rolle. Die Annahme, dass eben genau die nichtprofessionelle und nichtzünftig organisierte Tätigkeit auf jeden Fall von minderer Qualität sein muss, setzt die Wirkung des Dilettantismusbegriffs des 19. Jahrhunderts fort. Dass auch Fürstinnen und Fürsten in der Lage waren, künstlerisch oder kulturell *hervorragende* Leistungen zu erbringen, muss ohne Vorbehalte angenommen werden.

Nicht nur professionell-zünftige Ausbildung führte zu sehr guten Ergebnissen, auch die Tätigkeit nichtzünftig, aber trotzdem durch professionelle Lehrer ausgebildeter (Hoch-)Adeliger konnte qualitativ hohe Erzeugnisse hervorbringen. Auch wenn es sich bei den Erzählungen über den selbstgemachten Charakter eines Objekts mitunter um apologetische Übertreibungen oder höfliche Topoi gehandelt haben konnte, muss trotzdem zugleich davon ausgegangen werden, dass auch handwerklich oder künstlerisch hochbegabte (regierende) Adelige existierten.³³ Verschiedene Beispiele im vorliegenden Band belegen diese Annahme.

Ob es sich bei einem spezifischen Beispiel also um im modernen Sinn verstandenen laienhaften Dilettantismus oder tatsächlich eine innovative Kulturleistung (*Inventio/Innovatio*) handelt, muss im Einzelfall beantwortet werden. Die qualitative Variationsbreite bedingt weitere Fragen: so zum Beispiel nach dem Status der Tätigkeit als nachahmender Kunstübung (Komponieren versus Kopieren) und in diesem Zusammenhang besonders nach der Beziehung zwischen dem Fürsten, der Fürstin und den Hofkünstlern und Hofkünstlerinnen, den Hofkomponisten und -musikern, den Hofdichtern, den Hofmalern, dem Hofarchitekten oder dem Oberhof- oder Stallmeistern als Lehrmeistern.³⁴ Gerade durch die fehlende Zunftbindung und durch die Freiheit des Über-das-Erlernte-hinausgehen-Dürfens, brachte der dilettierende Adel Entwicklungen und Erfindungen in Gang, die in die professionelle Kunst- und Kulturproduktion zurückwirkten.

32 WINKELBAUER 1999.

33 Vgl. zum Beispiel Luise Hollandine von der Pfalz (1622–1709).

34 KEMP 1979; MAURICE 1985, S. 32f. zu Lehrmeistern.

Ehrgeiz

Der Habitus der adeligen Kunstübung ist seit dem *Hofmann* auf – nota bene – den *Eindruck* von größter Leichtigkeit und Anmut (*sprezzatura*) festgelegt. Die Mühe des Lernens und Ausführens sollte keinesfalls wahrnehmbar sein. Nichtsdestotrotz war große Anstrengung zum Erlernen und Entwickeln einer Fähigkeit faktisch nötig. Gesetztes Ziel war das Verbergen der Anstrengung und, damit verbunden, die ebenfalls mühelos vorzutragende Selbstdisziplin. Von diesem Ideal hat die Forschung fälschlicherweise die fehlende Ambition oder einen fehlenden Ehrgeiz des adeligen Dilettanten abgeleitet. Neben der niederschweligen Ausübung jeglicher Tätigkeiten als alltäglichem Zeitvertreib finden sich Beispiele, in denen Hochadelige ihre jeweiligen Künste zu bestimmten Zeiten mit größter (im zeitgenössischen Verständnis) *Leidenschaft*, *Akribie* und *Ambition* verfolgten. Damit ging eine weit größere Bedeutung der Tätigkeit für die Identitätskonstruktion der Person einher. Sie liefert eine fundiertere Grundlage für die Interpretation des Tuns. Von besonderem Interesse ist in der Perspektive der *longue durée* der Einfluss des Dilettantismus hinsichtlich der Formierung bürgerlich-aufgeklärter Individualität in den adeligen Identitätskonstruktionen.

Grade der Öffentlichkeit und Rezeptionsgruppen

Jede kulturelle Produktion, vom Dichten über das Komponieren bis hin zur eigenhändigen Malerei, fand in unterschiedlichen Graden der sozialen Öffentlichkeit statt. Adelige Herren und noch stärker adelige Damen waren selten bis nie allein, sondern immer umgeben von Kammerdienern, Stubenmägden, Hofdamen oder Kavalieren, so dass alle Tätigkeiten unter einer gewissen Zeugenschaft erfolgten. Ein »heimliches« Komponieren über längere Zeit konnte nicht stattgefunden haben. Kulturelle Produktion war daher immer eingeschränkt oder zumindest indirekt öffentlich, auch wenn keine Öffentlichkeit intendiert war und die Tätigkeit »nur« einer momentanen Neigung entsprach. Je nach sozialem Status der informierten Öffentlichkeit war die Zeugenschaft oder die passive Teilhabe am Geschehen bedeutsamer. Hofintern bestand sie aus Bediensteten, Familie und Hofadel, hofextern aus der städtischen Öffentlichkeit und den Untertanen oder translokal aus der nationalen oder europäischen Adelsgesellschaft.

Der Grad der Öffentlichkeit war zumindest für den erwachsenen Dilettanten eingeschränkt steuerbar. Das Ausstellen der eigenen Tätigkeit, das Versehen der Tätigkeit mit einer wie auch immer gearteten Öffentlichkeit lädt diese mit Bedeutung auf. Die Frage nach dem Vorhandensein oder aber der Instrumentalisierung unterschiedlicher Grade an Öffentlichkeit und der repräsentativen Inszenierung ist eng mit der Frage nach der Bewertung der eigenen Tätigkeit verbunden.