

Ich bin dann mal weg: Abdankung als repräsentative Strategie

Veronica Biermann

Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden.

Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2012.

320 S., 81 s/w Abb.

ISBN 978-3-41220-790-8. € 39,90

In einer Zeit, in der von Berlin bis Den Haag, Brüssel und sogar Rom Monarch(inn)en und Staatsoberhäupter mehr oder weniger unproblematisch ihren Ämtern entsagen, scheint eine historische Reflektion über die Formen öffentlicher Darstellung eines derartigen Schrittes gewissermaßen an der Tagesordnung zu sein. Die in Leipzig lehrende Kunsthistorikerin Veronica Biermann befasst sich in ihrer Münchner Habilitationsschrift mit einem der wohl berühmtesten königlichen Rücktritte aller Zeiten, jenem der Christina von Schweden (1626–1689). Der Autorin geht es dabei nicht allein um die politische Dimension des gut dokumentierten Thronverzichts von 1654, sondern vor allem um ein neues und vertieftes Verständnis der Kunstwerke, die im Umfeld der Abdankung und im Auftrag der Ex-Königin entstanden sind. Die Tochter Gustav Adolfs konvertierte bekanntlich nach ihrer eiligen Abreise aus Schweden zum katholischen Glauben und blieb Zeit ihres Lebens eine vielbeachtete Figur der europäischen Öffentlichkeit. Hatte der Vater als „Löwe aus Mitternacht“ einen Krieg um lutherische Konfession und schwedische Großmacht geführt, suchte seine Tochter die Nähe des Papsttums und ließ sich nach einem ersten Aufenthalt 1655 im Jahr 1659 endgültig in Rom als unabhängige Fürstin und Schirmherrin der Künste und Wissenschaften nieder.

KONVERSION ALS NEBENPRODUKT?

Die Untersuchung behandelt drei große Bereiche, die in recht unterschiedlicher Weise biographische und kunsthistorische Perspektiven verbinden: Zunächst geht Biermann Motivationen und Modalitäten der königlichen Abdankung nach, deren Vorgeschichte sie bis in das Jahr 1646 zurückverfolgt, wobei die spätere Konversion nicht mehr als entscheidender Faktor gedeutet wird: Zentral sei vielmehr der Verzicht auf die Königswürde gewesen, wohingegen der Übertritt zum Katholizismus sekundär und gewissermaßen daraus abgeleitet erscheint. Dreh- und Angelpunkt dieser Umwertung ist der Nachweis eines spezifisch konfessionellen Blicks auf die Sakralität der Königsweihe, die im Katholizismus stärker ausgeprägt gewesen und daher den Interessen der abgetretenen Herrscherin und ihrem umfassenden Repräsentationsbedürfnis eher entgegengekommen sei.

Unabhängig von der Plausibilität dieser im Detail dokumentierten Beweisführung sind als deren Indizien die bildlichen Darstellungen der Abdankungszeremonie von großem Interesse für den Leser. Die Verbildlichung der Abdankung in einem Stich von Willem Swidde nach einer Zeichnung von Erik Dahlberg (publiziert in: Samuel von Pufendorf, *Sieben Bücher von denen Thaten Carl Gustavs Königs in Schweden*, Nürnberg 1697; Abb. 1) und insbesondere die allegorisierte Darstellung der Krönung Christinas im Jahr 1650 von Wolfgang Hartman (Stockholm, Königliche Bibliothek; Abb. 2) offenbaren eine durchaus eigenwillige Herrschaftsauffassung, die auf ihre theologischen und staatsrechtlichen Dimensionen hin befragt wird. Ausführlich wird das ungewohnte und unerwünschte Ritual des Thronverzichts anhand der erhaltenen Schilderungen nachvollzogen. Etwas weit geht vielleicht der Rekurs auf die Tridentinische Transsubstantiations-

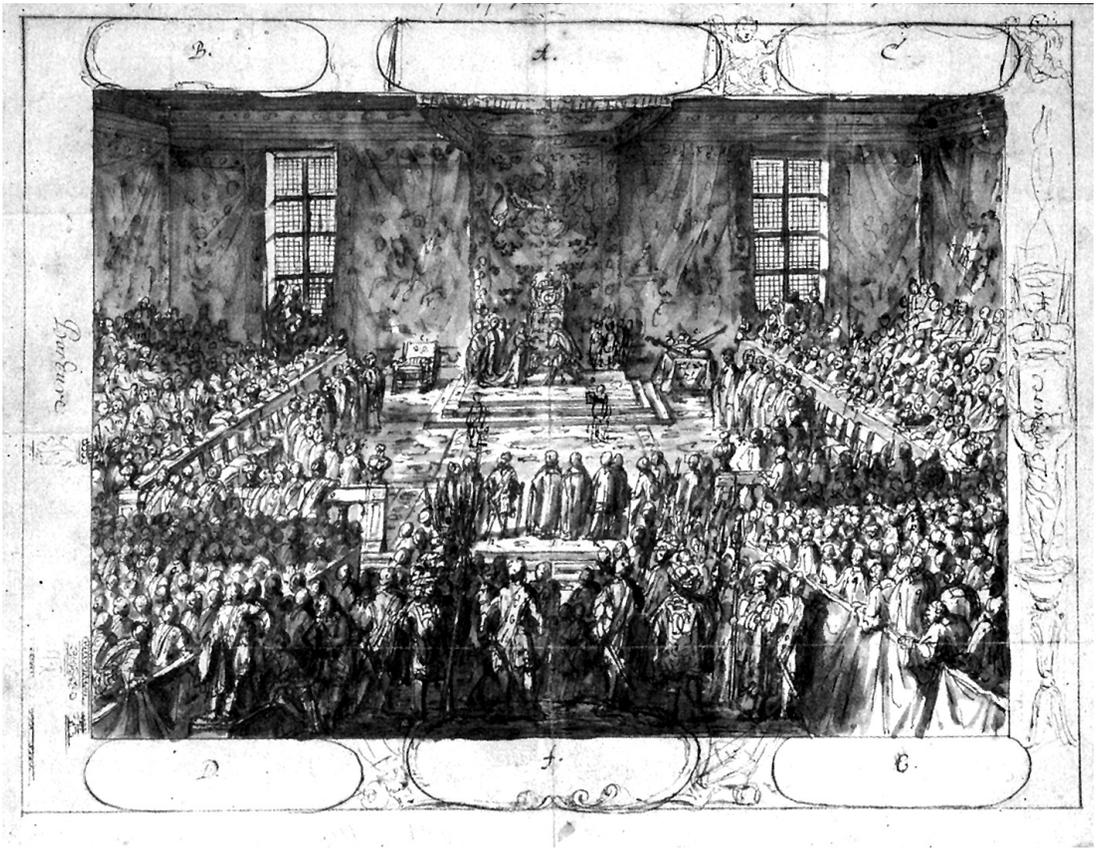


Abb. 1 Erik Dahlberg, Abdankung Königin Christinas am 6. Juni 1654, Vorzeichnung für den Stich von Willem Swidde, 1697 veröffentlicht. Lavierte Federzeichnung. Stockholm, Reichsarchiv (Biermann 2012, S. 39)

lehre, mit der Hartmans Darstellung der Krönung Christinas unter aufwendigem Baldachin als Analogie zu Tabernakel und *corpus domini* erläutert wird (75f.).

Und doch werden formale Anleihen und Übereinstimmungen überzeugend herausgearbeitet und in Anlehnung an Arnold van Genneps Theorie des *rite de passage* und Emile Durkheims Sakralitätsbegriff auf die Repräsentation eines sublimierten Herrschaftsverständnisses bezogen. Analysiert wird unter anderem die entscheidende Absicht einer Verbildlichung der „Realpräsenz einer Heiligen Majestät“ als „gewichtiger strategischer Baustein“ (79) der späteren Konversion, die durchaus bereits einkalkuliert gewesen sei. Nur wo Heilige verehrt wurden und die Krönungstradition als irreversible sakramentale Überhöhung galt, so ließe sich zusammenfassen, konnte eine gesalbte Majestät auch nach der Abdankung ihren angemessenen Platz finden – wo demnach eher als in Rom?

RAUMDISPOSITIONEN ALS HERRSCHAFTSAKTE

Der folgende Teil setzt die Überlegungen zum Herrschafts- und Repräsentationsverständnis Christinas in ihrer römischen Residenz am Fuße des Gianicolo fort. Auf eine ausführliche Baugeschichte des Palazzo Riario (Corsini) folgt die detaillierte Analyse der Umbaumaßnahmen ab 1659. Die illustre Bewohnerin hatte an den Planungen erheblichen Anteil und trat erneut als Persönlichkeit in Erscheinung, die selbstbewusst ein Bild ihrer königlichen Würde zu vermitteln suchte. Wie die Autorin im typologischen Vergleich mit Sakralräumen anderer Residenzen zeigen kann, ist besonders die direkte Gegenüberstellung von Altar und axialer Loge für Christina als innovatives Signal an Besucher und Öffentlichkeit zu verstehen: Der traditionelle „Herrenstand“ erscheint gewissermaßen „auf Augenhöhe“ mit dem Hochaltar. Als architektonische Vorbilder werden norddeutsche Fürstenresidenzen identifiziert (Celle, Got-

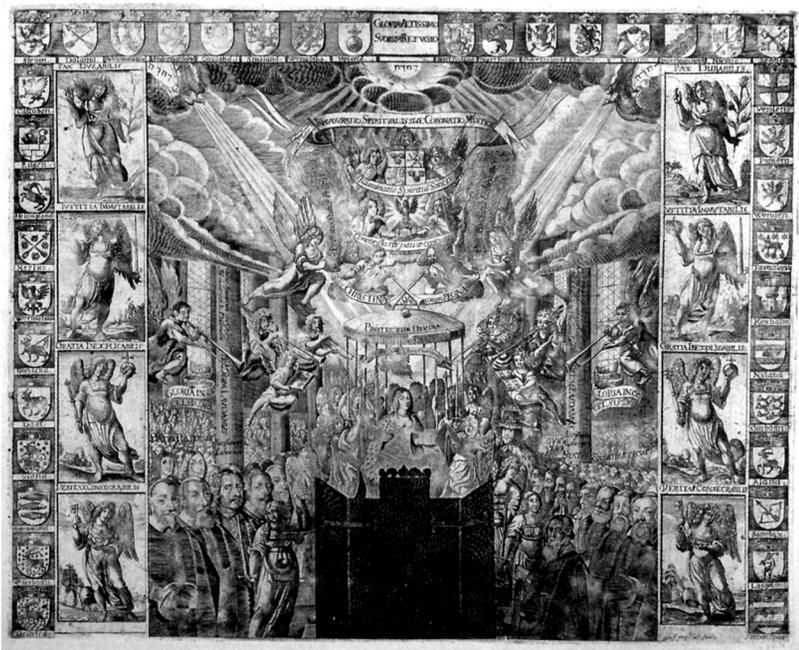


Abb. 2 Wolfgang Hartman, Krönung Königin Christinas. Kupferstich. Stockholm, Kungliga Biblioteket (Biermann 2012, S. 67)

torf, Bückeburg), die in ihren Schlosskapellen seit dem späteren 16. Jahrhundert teilweise vergleichbare Raumdispositionen aufwiesen und Christina eventuell aus eigener Anschauung bekannt waren.

Die abgedankte Königin begründete damit eine Stiltradition, die erst im späteren 17. und im 18. Jahrhundert auch Eingang in die Hofarchitektur katholischer Fürsten finden sollte (als Beispiele dienen die Schlosskapellen von Versailles und Brühl). Analoge Erörterungen betreffen die Lokalisierung der bekrönten Festloge am Corso, die alljährlich zum Karneval installiert wurde (Abb. 3), sowie die Gestaltung des Theaters von Tor di Nona, das 1671 ebenfalls eine axial gegenüber der Bühne gelegene Loge für die Königin von Schweden erhielt, die es offensichtlich schätzte, zu ganz unterschiedlichen Gelegenheiten ihres öffentlichen Auftretens im räumlichen Mittelpunkt der Anwesenden zu erscheinen (ganz wie im Musensaal des Palazzo Riario, wo sie durch ihre Präsenz acht antike Gewandfiguren gleichsam kompletierte, 224).

Besondere Aufmerksamkeit wird dem Arrangement der Raumfolgen im *piano nobile* des Palazzo gewidmet: Einerseits entsprach die Schaffung einer großen *sala* (unter Inkaufnahme statischer Risiken) mit anschließender *enfilade* von *anticamera*, die auf ein Audienzzimmer zuliefen, den aktuellen Standards eines römischen Appartements;

andererseits wurde durch eine zweite Raumfolge mit dem Höhepunkt der abschließenden *stanza dei quadri*, von der aus man wiederum durch eine längere Galerie ein zweites, ungewöhnlich großes Audienzzimmer betrat, ein neuer, quasi-königlicher Standard gesetzt, den die Autorin als steingewordene „Dramaturgie der Annäherung“ beschreibt (150), mit Berninis Umgestaltung des Palazzo Chigi vergleicht und der „Avantgarde“ der zeitgenössischen römischen Architektur zuordnet (111).

SELBSTDARSTELLUNG UND ENTSAGUNG

Ein dritter und letzter Teil führt den Leser erneut in das Innere der königlichen Wohnung, wo sich in Gestalt der *stanza dei quadri* ein einzigartiges Zentrum hochrangiger Kunst, „das pulsierende Herz des Palastes“ (223), befand. Neben Cembalo, kleiner Orgel und antiken Herrscherbüsten faszinierte hier die ausgesuchte Sammlung von beinahe 50 dicht gehängten Gemälden (Raffael, Tizian, Correggio, Tintoretto, Veronese, Annibale Carracci u.a.); ein Großteil davon stammte aus der 1648 von den Schweden aus Prag geraubten Sammlung Kaiser Rudolfs II. Nach einer kritischen Auflistung des Gesamtbestandes bietet Biermann eine vergleichende Wiedergabe zeitgenössischer Schilderungen und arbeitet eine ästhetische Logik von Auswahl und Platzierung der Kunstwerke heraus, die ein sorgfältig arrangiertes „Wechselspiel der Iden-

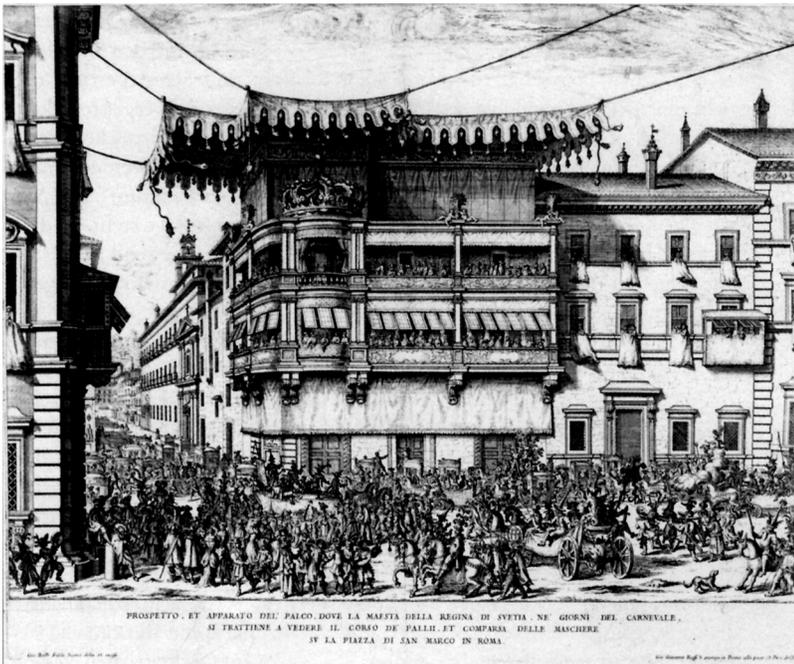


Abb. 3 Giovan Battista Falda, Loge Königin Christinas am Corso. Kupferstich. Stockholm, Nationalmuseum (Biermann 2012, S. 187)

titäten, der Identifikationsmöglichkeiten und Projektionsflächen“ erahnen lasse (228).

Im Zentrum dieses Ensembles stand folgerichtig der allegorische Spiegel mit geflügeltem Kronos von Ercole Ferrata nach einem Entwurf Berninis (um 1662, Royal Collection, Windsor Castle; Abb. 4), der nur noch in dessen Zeichnung dokumentiert ist und ein der facettenreichen Persönlichkeit Christinas womöglich angemesseneres Darstellungsformat darstellte als jedes Porträt. Überzeugend wird weiter dargelegt, wie sehr die frühere Königin, die 1655 die Firmung von Alexander VII. empfangen hatte und sich seither „Christina Alexandra“ nannte, auch den großen Makedonen verehrte: Sie widmete ihm literarische Betrachtungen und wünschte, ihn als ein *alter ego* in Gestalt der heute im Prado aufbewahrten Bronzestatue täglich um sich zu haben (230, Abb. 78, heute als Porträt eines Diadochen bezeichnet).

Insgesamt gelingt es der Autorin in großer Anschaulichkeit, eine Fülle von Einzelbeobachtungen zu einer Charakterisierung der abgedankten Königin und der komplexen Mechanismen ihrer Selbstdarstellung zu verbinden. Ohne moralisierende Kritik an der von manchen Zeitgenossen beklagten Egozentrik der historischen Person (die „Monaldesco-Affäre“, also die nächtliche Hinrichtung eines Gefolgsmanns im Schloss von Fontainebleau 1657, wird auf S. 83 lediglich als rufschädig-

gendes Ärgernis gestreift) lässt Biermann die Vorstellungswelt monarchischer Repräsentation geradezu als den eigentlich tragenden Aspekt in Christinas Biographie erscheinen.

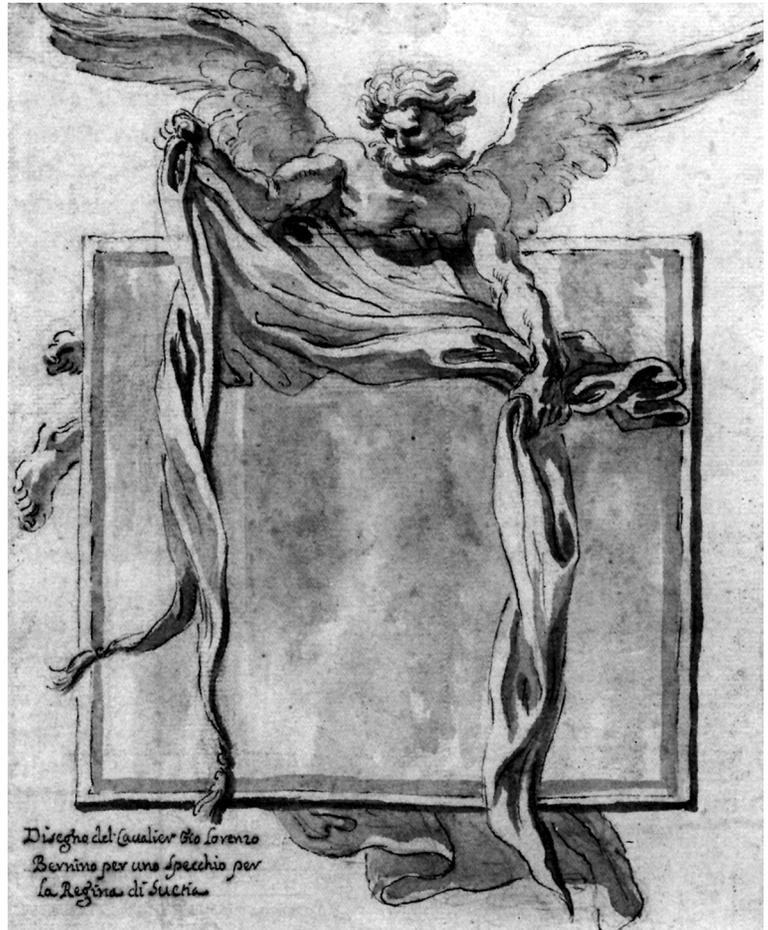
Im Rahmen dieser „Repräsentationsstrategien“ setzte die Tochter einer brandenburgischen Kurprinzessin dezidiert königliche Maßstäbe, ohne sich von gängigen Traditionen einengen zu lassen, wie u.a. an den Plänen gezeigt wird, die möglicherweise für eine Palastkirche des Palazzo Riario gedacht waren, wo wiederum Palast und Palastkirche in direkter Gegenüberstellung konzipiert waren (201–204). So unterscheidet sich in dieser Hinsicht das Fazit der Autorin, Christina müsse als eine im wahren Wortsinn autonome Herrscherin betrachtet werden, die „sich selbst Gesetz war“ (296), nur geringfügig von der Selbstcharakterisierung, die ihr der Humorist David Faßmann 1720 in den Mund legte: „Die Freiheit liebe ich / vor allem in der Welt / Dieweil sie mir am besten / am besten mir gefällt“ (*Gespräche in dem Reiche derer Todten, Vierte Entrevue* [...], Frankfurt a. M. 1720, 224). Zugleich bildet die detailgenau nachvollzogene Haltung der Königin gegenüber monarchischer Repräsentation und Kunstpatronage – insbesondere ihr selbstbewusster Umgang mit etablierten Motiven, Maßstäben und Vorbildern – Ergänzung

Abb. 4 Gian Lorenzo Bernini, Entwurfszeichnung des allegorischen Spiegels für Königin Christina, ca. 1662. Lavierte Federzeichnung. Royal Collection, Windsor Castle [Biermann 2012, S. 213]

und Schlussstein zu den Überlegungen Ernst Cassirers zu Christinas Agieren als Ausdruck und Darstellung eines zeittypischen „Heroismus der Entsagung“ (in: *Descartes. Lehre – Persönlichkeit – Wirkung*, bearb. v. Tobias Berben, Hamburg/Darmstadt 2005 [Gesammelte Werke, hg. v. Birgit Recki, Bd. 20], 203).

METHODISCH WEITERFÜHREND

Einzelne Detailbewertungen Biermanns wären zu diskutieren: Ob die Schilderung des Abdankungsrituals im Jahrzehnte später erschienenen *Theatrum Europaeum* tatsächlich von solcher „Brisanz“ war wie auf S. 233–235 angenommen, kann man bezweifeln, und Christinas Italienisch war wahrscheinlich weniger „holprig“ als ihre Handschrift (S. 131 lies „Ho mutato pensiere“ ... „fatte mi il dissegno“). Ob persönliche Freiheitsliebe und Ruhebedürfnis, Kritik an lutherischer Orthodoxie, der vom französischen Gesandten Pierre Chanut vermittelte Austausch mit Descartes, die Faszination durch römische Kultur, der Kontakt mit hochgebildeten Jesuitenpatres, persönliche Enttäuschung über das Verhalten ihres Pfälzer Cousins oder die Abneigung gegen die Ehe letztlich entscheidend für ihre endgültige Abwendung von Schweden waren, wird sich schwerlich noch eindeutig klären lassen.



Der Gedanke, dass die Absicht der Abdankung unabhängig von der Frage der Konversion eine eigene Priorität besessen haben dürfte, ist nicht neu und wurde zuletzt in der Biographie von Verena von der Heyden-Rynsch geäußert (*Christina von Schweden. Die rätselhafte Monarchin*, Weimar/Darmstadt 2000, 90f.), deren Darstellung – die in Biermanns Buch unerwähnt bleibt – allerdings nicht mit genuin kultur- und kunsthistorischem Anspruch geschrieben ist. In einem interessanten längeren Exkurs zum Thronverzicht Richards II. von England im Jahr 1399 (237–243) beleuchtet Biermann im direkten Vergleich chronikalischer Überlieferung mit Shakespeares Drama die historischen Dimensionen des Verhältnisses von Got-

tesgnadentum und menschlicher Gebrechlichkeit und setzt sich mit Ernst Kantorowicz' berühmter Analyse der Dualität des königlichen Körpers auseinander: Ist die historische Leiblichkeit der Monarchin nach irreversibler Salbung möglicherweise als ein *tertium* zwischen physischem und fiktiv-politischem Körper zu begreifen?

Es liegt hier eine höchst lehrreiche Studie vor, die in ihrem Gedankenreichtum der schillernden Persönlichkeit Christinas durchaus gerecht wird, die sich selbst in spielerischer Antikisierung mit dem „makellosen“ (gräzisierte Münzumschrift von 1665, zu ergänzen wäre Omega statt Omikron) Phönix in Verbindung bringen ließ (292) – wie es allerdings auch schon Elisabeth von England getan

hatte (288–291). Zugleich wird deutlich, wie attraktiv und auch für die Geschichtswissenschaften weiterführend ein kunsthistorischer Blick auf Ritualforschung, Verfassungs- und Ideengeschichte sein kann.

DR. BERND KLESMANN
Historisches Institut der Universität zu Köln,
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln,
bernd.klesmann@uni-koeln.de

Modephänomen oder Akkulturation? Das „Modell Frankreich“ und der Wittelsbacher Hof

Eva-Bettina Krems
**Die Wittelsbacher und Europa.
Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof.** (Studien zur Kunst, 25).
Wien/Köln/Weimar,
Böhlau 2012. 374 S., 82 Abb.
ISBN 978-3-412-20810-3. € 49,90

rischer Forschungen zu barocker Hofhaltung und Fürstenrepräsentation gewesen (vgl. Elias, *Die höfische Gesellschaft*, EA 1969; Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, 1992). Eva-Bettina Krems hat es in ihrer Habilitationsschrift unternommen, anhand der Baumaßnahmen der Wittelsbacher in und um deren Residenzstadt München im *grand siècle* zu überprüfen, ob und inwiefern man sich in Bayern am „französischen Modell“ orientierte.

MODELL FRANKREICH

Im *grand siècle* Ludwigs XIV. war dessen Hofhaltung in Versailles das Maß aller Dinge, ein in der europäischen Fürstengesellschaft weitbeachtetes Modell eines königlichen Hofes mit seiner symbolischen Repräsentation und politischen Herrschaftspraxis. Dies ist lange Jahre – von Norbert Elias bis zu Peter Burke – der Tenor sowohl kunsthistorischer als auch histo-

Blickt man in die landesgeschichtliche Literatur, so scheint daran nicht der geringste Zweifel zu bestehen: Unter Max Emanuel habe sich Bayern vom italienischen Vorbild losgesagt und sich ganz dem französischen Modell verschrieben – ein Stilwechsel, der zugleich mit einer politischen Annäherung an Frankreich einherging. Kurbayern stand im Spanischen Erbfolgekrieg als Bündnispartner an der Seite Frankreichs und zahlte dafür einen ho-