

RESIDENZENFORSCHUNG



RESIDENZSTÄDTE DER VORMODERNE Umrisse eines europäischen Phänomens

Herausgegeben von
Gerhard Fouquet, Jan Hirschbiegel
und Sven Rabeler



THORBECKE

Inhalt

Vorwort	9
ZUM GEGENSTAND. DAS NEUE PROJEKT	
»RESIDENZSTÄDTE IM ALTEN REICH (1300–1800)«	
<i>Gerhard Fouquet</i>	
Neue Städtichkeit – neue Staatlichkeit. Stadtvorstellungen um 1500	15
<i>Sven Rabeler</i>	
Stadt und Residenz in der Vormoderne. Akteure – Strukturen – Prozesse	43
EIN EXEMPLUM	
<i>Werner Paravicini</i>	
Der Ehrenwein. Stadt, Adel und Herrschaft im Zeichen einer Geste	69
POLITIK. HERRSCHAFT UND KOMMUNIKATION	
<i>Gerrit Jasper Schenk</i>	
Formen politischer Kommunikation in Residenzstädten der Vormoderne. Eine Skizze	155
<i>Roman Czaja</i>	
Residenzstädte in ostmitteleuropäischen Ländern zwischen kommunalen Ansprüchen und herrschaftlicher Präsenz	187

Eva-Bettina Krems

- Stadt und Hof. Varianten dynastischer Repräsentation am Beispiel von
München und Berlin um 1700 207

GESELLSCHAFT. STRUKTUREN UND PRAKTIKEN

Katrin Keller

- Funktion und Struktur. Residenzstädte und ihre sozialen Strukturen
nach 1650 229

Ursula Braasch-Schwersmann

- Städte und Residenzen in Hessen. Perspektiven zur Erforschung
gesellschaftlicher Verhältnisse 249

WIRTSCHAFT. STÄDTISCHE UND HÖFISCHE ÖKONOMIEN

Thomas Ertl

- Wie viel Stadt braucht ein Ritter? Landleben, Geldgeschäfte und
Stadtresidenzen des Adels im spätmittelalterlichen Österreich 281

Jean-Luc Fray

- Wirtschaftliche Beziehungen zwischen Hof und Stadt während des
Spätmittelalters und der Frühneuzeit. Ein Überblick zur französischen
Geschichtsforschung der letzten zwanzig Jahre 303

Markus A. Denzel

- Residenzstädte als Wirtschaftszentren in der Frühneuzeit 321

WISSEN. TEXTE UND DEUTUNGEN

Volker Honemann

- Neue Medien für die Stadt. Einblattdrucke, Flugblätter und Flugschriften
1450–1520 349

Bernhard Jahn

- Stadt und Hof als getrennte Welten in der erzählenden Literatur des
16. Jahrhunderts 371

Klaus Conermann

- Der Ort der Akademie. Netzwerke in der Fruchtbringenden Gesellschaft
und anderen deutschen und europäischen Akademien des 17. Jahrhunderts 385

MATERIALITÄT, OBJEKTE UND ZEICHEN

Konrad Ottenheym

Ein Storch und zwei Löwen. Den Haag als Regierungssitz und
 Prinzenresidenz in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts 429

Jens Fachbach

Scheinriesen – Der Hofkünstler. Plädoyer für einen neuen Blick auf
 einen vermeintlich vertrauten Begriff 453

Martina Stercken

Städte im Kartenbild. Kartographische Vermittlung politischer Verhältnisse
 zwischen Mittelalter und früher Neuzeit 469

ZUSAMMENFASSUNG

Gabriel Zeilinger

Umrissene Residenzstädte. Beobachtungen zum Schluss 489

Autorinnen, Autoren und Herausgeber 497

Abbildungen 503

Stadt und Hof

Varianten dynastischer Repräsentation am Beispiel von München und Berlin um 1700

EVA-BETTINA KREMS

In der für die Formierung der Residenzstädte höchst bedeutsamen Phase um 1700 sind grundlegende Veränderungen innerhalb der städtischen und höfischen architektonischen und bildkünstlerischen Raumgestaltung zu beobachten. Der Ehrgeiz, den stadtpflichtlichen Raum mit religiösen und/oder politischen Zeichen zu besetzen, erreichte einen neuen Höhepunkt. Im Zentrum des folgenden Beitrags stehen mit Berlin und München zwei Varianten dynastischer Repräsentation im städtischen Raum. Es geht mir dabei weniger um einen Städtevergleich als vielmehr um den Vergleich der stadträumlichen Selbstdarstellung der beiden regierenden Familien, der Dynastien der bayerischen Wittelsbacher und der Hohenzollern in Brandenburg-Preußen. Dabei ist der Begriff des Raumes als heuristische Leitplanke wichtig, um die materiellen und semantischen Bezüge skulpturaler und architektonischer Formulierungen von dynastischen Machtansprüchen in ihrer gemeinsamen konzeptionellen Stoßrichtung überhaupt erst in den Blick nehmen zu können¹.

I.

Zwei zeitgenössische Darstellungen zeigen das Zentrum der Macht in der jeweiligen Residenzstadt München (Abb. 1) und Berlin (Abb. 2) zu Beginn des 18. Jahrhunderts². Beide Darstellungen bemühen visuell die seit der Antike wohlbekannten und gerade im Zeitalter des sogenannten Absolutismus kanonischen Konstanten der Repräsentation politischer

¹ Stadtgestalt und Öffentlichkeit (2010); Machträume der frühneuzeitlichen Stadt (2006); Der Hof und die Stadt (2006); KNITTLER, Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit (2000). Zur Stadtbildforschung vgl. besonders: Bild der Stadt in der Neuzeit (1999). Zum »spatial turn« vgl. Raumtheorie (2006).

² Abb. 1 entstammt der Huldigungsschrift »*Fortitudo Leonina*« (1715), Tl. 2 (unpaginiert). Die Berliner Ansicht (Abb. 2) fertigte Johann Georg Rosenberg 1781 an; die mitunter kolorierte Radierung fand weite Verbreitung. Abb. 2 zeigt eine solche kolorierte Fassung aus dem Bestand des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin (39 x 64,2 cm, Inv.-Nr. 9,1-54[N]), siehe in: Andreas Schlüter (2014), S. 250, Kat. XIV.13.

Herrschaft im städtischen Raum: die Architektur, verkörpert in dem funktional als Hauptresidenz noch sehr jungen Berliner Stadtschloss und der als Machtzentrum sehr viel älteren Münchner Residenz, den jeweiligen Schlossplatz und schließlich das Monument, das sich in beiden Fällen so prominent gegenüber dem Regierungssitz behauptet.

Bevor diese beiden Ansichten näher in den Blickpunkt rücken, ist die jeweilige historische Situation zu beleuchten. In außenpolitischer Hinsicht finden sich einige Gemeinsamkeiten: Beide kurfürstlichen Dynastien verfolgten vor 1700 dasselbe Ziel mit großem Ehrgeiz und in gegenseitiger Konkurrenz. Antrieb aller Bemühungen war die Hoffnung auf politische Rangerhöhung, die Erlangung einer Königskrone. Dieser Herrschaftsanspruch wurde im permanenten Bemühen um sichtbare Formen der Legitimation zur Geltung gebracht. Der Griff nach der Königskrone verlangte, dass man sich innerhalb des Reichs und mit Blick auf Europa im unerbittlichen Konkurrenzgeschäft zwischen den Höfen zu behaupten wusste.

Die politische Ausgangslage der beiden Dynastien war indessen zu Beginn des 18. Jahrhunderts alles andere als vergleichbar, denn zunächst konnten bekanntlich nur die Hohenzollern ihr ambitioniertes Ziel mit der Krönung des Kurfürsten Friedrich III. zum König Friedrich I. im Jahr 1701 erreichen³, während die Wittelsbacher mit Kurfürst Max Emanuel dieses Ziel knapp verfehlten und dann während des Spanischen Erbfolgekrieges sogar den Tiefpunkt ihrer Machtstellung erleben mussten⁴. Wichtig ist für meine Fragestellung aber weniger die Beobachtung der politischen Wirklichkeiten als vielmehr die Analyse des ästhetischen Niederschlags symbolischer Machtansprüche in Kunst und Architektur, von medialen wie räumlichen Ausprägungen mithin, die die Ideen von legitimer Rangerhöhung und göltiger Herrschaft der Dynastie visuell erfahrbar machten.

Neben diesen außenpolitischen Motivationen und Intentionen sind kurz die innenpolitischen Bedingungen zu nennen: Darunter fasse ich vor allem die städtebaulichen und stadthistorischen Gegebenheiten, die sich um 1700 ebenfalls als höchst unterschiedlich darboten. Während die Wittelsbacher in München auf bereits knapp zwei Jahrhunderte gewachsene urbane Strukturen »bauen« konnten⁵, lag die Entscheidung der Hohenzollern, Berlin statt Potsdam zur Hauptresidenz, zur königlichen Residenz, zu machen, nur wenige Jahre zurück⁶. Berlin erlebte zudem erst 1709 eine Zusammenlegung der verschiedenen Städte zu einem räumlichen Gebilde, das in seiner kulturellen wie politischen Selbstbestimmung als Stadt wahrgenommen werden wollte⁷.

Im Folgenden seien mit Blick auf das Dreieck aus Bauwerk, Platzanlage und Monument, das erst in seinem räumlichen Beziehungsgefüge phänomenal greifbar wird, die in Berlin und München wirksamen Konzepte dynastischer Repräsentation im öffentlichen

3 Siehe besonders den umfassenden Ausstellungskatalog: Preußen 1701 (2001).

4 Hierzu auch SCHRYVER, Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe (1996).

5 Zur Stadtgeschichte Münchens siehe vor allem den Beitrag von BAUER, München (1999), S. 312–320 und Geschichte der Stadt München (1992).

6 Vgl. zuletzt SCHÜTTE, Berlin und Potsdam (2008).

7 Zur Entwicklung Berlins als Residenzstadt siehe den Überblick bei BRAUNFELS, Abendländische Stadtbaukunst (1991), S. 185–193 und hier vor allem S. 185–188; außerdem auch: Baumeister (1987), S. 9–70.

Raum um 1700 beleuchtet. Sie werden sich als höchst unterschiedlich erweisen – auch wenn die beiden Darstellungen, die den jeweiligen Herrscher vor seinem Regierungsgebäude zeigen (Abb. 1 und 2), auf den ersten Blick identisch anmuten. Auf dem Münchner Stich (Abb. 1) ist der Wittelsbacher Reiter Kurfürst Max Emanuel auf dem monumentalen Sockel nahe an den Betrachter gerückt. Die leichte Untersicht unterstreicht seine Größe; die Perspektive suggeriert, dass er das Gebäude fast überragt. Am Ende der langen Residenzfassade brechen die Strahlen der Sonne durch die Wolken, während ein Regenbogen die Szene überfängt. Auf der Berliner Ansicht (Abb. 2) erscheint der Brandenburger Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst, als dunkle Silhouette vor der im Abendlicht strahlenden Berliner Stadtschlossfassade. Das Monument steht auf einem eigenen Carré auf der Langen Brücke, ausgerichtet auf Schlossplatz und Spreefront des Schlosses, dem der feste Blick des Reiters in antiker Prunkrüstung gilt.

Diese Gegenüberstellung ist freilich nicht unproblematisch. Rosenbergs Berliner Vedute dokumentiert eine reale historische Situation, wie sie bis zum Zweiten Weltkrieg annähernd Bestand hatte⁸. Sie wählt den Blick vom anderen Ufer der Spree auf Monument und Stadtschlossfassade. Indessen ist das im Kupferstich geschaffene Denkmal des Wittelsbacher Kurfürsten (Abb. 1) reine Fiktion. Auch der weiträumige Platz vor dem Gebäude entspricht nicht den topographischen Gegebenheiten, wie der Ausschnitt aus dem Münchner Stadtplan von Matthäus Seutter von 1741 (Abb. 3⁹) und auch der heutige Blick in die relativ enge Residenzstraße, die ehemalige Schwabinger Gasse, verdeutlichen.

Bei dem doppelblattgroßen Kupferstich des Johann August Corvinus, dem ein Entwurf von Cosmas Damian Asam zugrunde liegt, haben wir es nicht mit einem Einblattdruck zu tun, sondern mit einer kodikologisch ausgezeichneten Buchillustration¹⁰. Er diente als Einführung in das zweite Kapitel der ›*Fortitudo Leonina*‹, einer höchst aufwändig gestalteten Festschrift, die die Jesuiten anlässlich der Rückkehr des Kurfürsten Max Emanuel aus dem Exil 1715 herausgaben. Stolz und selbstbewusst, in eine antike Rüstung gehüllt, wird der Kurfürst präsentiert; ein Löwenfell dient ihm als Satteldecke. Die Inschrift auf dem Sockel des Monuments versichert, dass weder das günstige noch das widrige Geschick den Herrscher zu bezwingen vermocht hatten¹¹. Eine solche für den Betrachter gut lesbare Botschaft war wichtig, wollte man doch in München die schändliche Zeit von Max Emanuels Exil und die Reichsacht vergessen machen. Elf Jahre zuvor, nach der verlorenen Schlacht bei Höchstädt 1704 während des Spanischen Erbfolgekrieges, hatte der Kurfürst fliehen und sein Territorium den kaiserlichen Truppen überlassen müssen. Im

8 Zu Provenienz und Aufstellungsgeschichte des seit 1951 vor dem Charlottenburger Schloss stehenden Monuments siehe zuletzt den Katalogbeitrag von KESSLER, Das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten (2014); BRÜHL, Das Reiterdenkmal »Der Große Kurfürst« (2008), S. 125–128; NICOLAI, Andreas Schlüter (2002); FRANK, Zwischen Frankreich und Preußen (2001), S. 341–352.

9 Abb. des Plans in WOECKEL, Pietas Bavarica (1992), S. 439, Abb. 322.

10 Vgl. die Angaben oben in Anm. 2.

11 Zu dem Stich vgl.: Kurfürst Max Emanuel, Bd. 2 (1976), S. 211 f.

April 1715 schließlich kehrte Max Emanuel aus dem Exil zurück, das er – auch das war Anlass zu Kritik gewesen – zu einem großen Teil in Frankreich verbracht hatte¹².

Die Huldigungsschrift der Jesuiten präsentiert den Heimkehrer trotz dieser Verfehlungen als einen würdigen Fürsten, der alle Tugenden seiner Vorfahren in sich vereinigt. Denn den ersten Teil der Schrift füllen Porträt-Stiche von vierzig Herrschern, die vor Max Emanuel in Bayern regierten bzw. die für die Genealogie der Wittelsbacher reklamiert wurden. Ein fiktives monumentales Reiterbildnis Max Emanuels auf dem Platz vor dem mächtigen Stammsitz der Wittelsbacher schien den Jesuiten offenbar eine angemessene Veranschaulichung des Idealkonzepts eines in der Folge seiner Vorgänger glanzvoll und tugendhaft regierenden Kurfürsten zu sein.

Das für die Seherfahrung Paradigmatische einer engen Verknüpfung von Architektur, Bildwerk und Platzanlage sollte dabei ohne Zweifel an die berühmten Vorläufer der französischen königlichen Kunstproduktion erinnern, etwa an das von François Girardon geschaffene Reiterdenkmal Ludwigs XIV. auf der Pariser Place de Louis-le-Grand, der heutigen Place Vendôme, das kurz zuvor, 1699, eingeweiht worden war (Abb. 4)¹³. Die Jesuiten wählten 1715 im Medium des Kupferstichs für die Präsentation des Kurfürsten Max Emanuel ein sehr vertrautes Konzept der Herrscherdarstellung. Es war jedoch eine aus realen und fiktionalen Versatzstücken bestehende Bildmontage, die nicht nur aus topographischen Gründen reine Illusion bleiben musste. Vielmehr wäre dieser Zusammenhang aus Residenzbau, Platzanlage und Reiterdenkmal mit dem Konzept der künstlerischen Selbstdarstellung, das die Wittelsbacher im städtischen Außenraum über Generationen entwickelt hatten und fortsetzten, unvereinbar gewesen. In München wählte man ein gänzlich anderes Konzept, das gerade im Vergleich mit der Berliner Situation an Kontur gewinnt.

II.

Andreas Schlüters reales Reiterdenkmal für den 1688 verstorbenen Großen Kurfürsten in Berlin (Abb. 2) wird gemeinhin als Monument gedeutet, das dazu dienen sollte, den Anspruch auf die Königsherrschaft zu unterstreichen, um sich gleichberechtigt in die Reihe der europäischen Großmächte zu integrieren¹⁴. Der Auftrag erfolgte vermutlich 1696

12 1706 wurde über Max Emanuel und seinen Bruder, den Kölner Kurfürsten Joseph Clemens, die Reichsacht verhängt. Es folgten in Kurbayern nicht nur die lange Abwesenheit des Kurfürsten, sondern auch die österreichische Okkupation des Territoriums: An die Stelle des kurbayrischen Geheimen Rates trat die kaiserliche Administration. Erst 1714, im Frieden von Rastatt, wurden den Wittelsbachern ihre Länder und Würden restituiert. Zu den historischen Umständen vgl. HÜTTL, Max Emanuel (1976); SCHRUYER, Max II. Emanuel von Bayern (1996).

13 Vgl. den Stich zur Einweihung des Reiterdenkmals (Abb. 4) in MARTIN, *Les monuments équestres de Louis XIV* (1986), S. 101, Abb. 46. Der Platz wurde bereits 1686 begonnen und das Denkmal am 13. Aug. 1699 präsentiert; hiervon stach Pierre Le Pautre die Ansicht. Zu den Reiterdenkmälern in Frankreich allgemein vgl. u. a. HUNECKE, *Europäische Reitermonumente* (2008), S. 193–236 und auch KÖSTLER, *Place Royale* (2003).

14 Zusammenfassend vgl. NICOLAI, *Andreas Schlüter* (2002); LADENDORF, *Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter* (1935), S. 18–23; KESSLER, *Das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten* (2014).

durch den regierenden Kurfürsten Friedrich III. Das Ziel der Rangerhöhung wurde 1701 mit der Krönung des Auftraggebers zum König in Preußen als Friedrich I. erreicht. Das Monument erweist sich innerhalb der Planstadt dabei nur als Teil eines umfassenden staatspolitischen Repräsentationsprogramms, das komplettiert wurde durch eine Reihe weiterer großer Projekte wie das Zeughaus, den Marstall, die Lange Brücke und natürlich das Schloss¹⁵ – ein ›Bauboom‹, der aus der Entscheidung der Hohenzollern resultierte, Berlin statt Potsdam zur Hauptresidenz, zur *königlichen* Residenz, zu bestimmen¹⁶.

Die Entscheidung für die Aufstellung des Monuments auf der Brücke und nicht auf dem Schlossplatz war wohlgedacht: Der Memhardt-Plan von 1652 (Abb. 5) zeigt die beiden Städte Berlin und Cölln, die erst 1709 zu einer Stadt vereinigt wurden¹⁷. Die Lange Brücke, die die beiden Städte verband und auf der das Reitermonument im Jahre 1701 – zunächst als vergoldetes Gipsmodell, ab 1703 im Bronzeguss¹⁸ – aufgestellt war, war in den frühen 1690er Jahren aufwändig erneuert und bereits mit dem Carrée geplant worden. Das Monument sollte somit auf einem städtebaulich sehr bedeutenden Ort zur Aufstellung gelangen, eben einem Ort, der die beiden Städte Cölln und Berlin bzw. das Schlossareal mit der Stadt verbindet: Er markiert die Grenze zwischen städtisch und stadtherrlich. Auf die Vermittlung dieser unterschiedlichen Räume war das Monument auf der Brücke abgestimmt (Abb. 6a und b)¹⁹. Der Kommandostab in der Rechten des Großen Kurfürsten auf der zur Stadt Berlin gerichteten Seite betont den kriegerischen Befehlsgestus; das Pferd scheint bewegter, das Gewand flattert im Wind. Hingegen unterstreicht das schwere Kursschwert auf der anderen, zum Schloss gerichteten Seite die zivilen Pflichten des kurfürstlichen Landesherrn, der ruhig im Sattel sitzt und die Zügel fest im Griff hat²⁰.

Über diese räumlich differenzierte ikonographische Aussage hinaus, die aus der Platzierung auf einer räumlichen Grenze resultiert, erfüllte das Monument die wichtige Funktion der Memoria. Denn 1677 erfolgte nach der Eroberung von Stettin und Vorpommern der siegreiche Einzug des Großen Kurfürsten in die Stadt durch das Georgentor vorbei am Rathaus über die Lange Brücke zum Schloss (Abb. 5), wobei die Strecke mit Ehrenpforten und Triumphbögen geschmückt war²¹: eine Triumphstraße des Kurfürsten, die man ab

15 Siehe dazu im Überblick KELLER, Andreas Schlüter (1987), S. 47–70; TRIPPS, Berlin als Rom des Nordens (1997), S. 112–125; HINTERKEUSER, Das Berliner Schloss (2003). Siehe auch die Beiträge in: Preußen 1701 (2001).

16 Dazu zuletzt SCHÜTTE, Berlin und Potsdam (2008).

17 Die Abb. findet sich in GERNOT, Die Stadt Berlin in der Druckgrafik, Bd. 1 (2009), S. 522. Den Kupferstich stach Johann Georg Memhard 1652, 26,3 x 35 cm; er diente als Illustration in der Merian-Ausgabe zur Topographie Brandenburgs und Pommerns.

18 Die Gesamthöhe des Denkmals beträgt 5,60 m; davon misst das Reiterstandbild in der Höhe 2,90 m und der Sockel 2,70 m. Die Beifiguren und Inschriftentafeln wurden erst 1709 am marmornen Sockel angebracht.

19 Siehe KESSLER, Das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten (2014), S. 233, Abb. XVI.13; die Aufnahme des Reiterstandbildes entstand vor 1896.

20 Zur Bedeutung der Position auf der Brücke und zur Gestaltung in Anlehnung an den Typus des antiken Feldherrn vgl. besonders TRIPPS, Berlin als Rom des Nordens (1997), S. 114 f.; siehe auch FRANK, Zwischen Frankreich und Preußen (2001), S. 342 f.

21 Vgl. Berlinische Relation (1678). Zur Bedeutung dieser Achse vgl. TRIPPS, Berlin als Rom des Nordens (1997), S. 113.

1701 Königsstraße nannte, da sein Sohn ebenfalls diesen Weg nach seiner Krönung in Königsberg genommen hatte. Der Stich von 1701 (Abb. 7) dokumentiert aus der Perspektive des Schlossplatzes die von Triumphbögen gesäumte *via triumphalis* – von Vater und Sohn – mit dem Reitermonument auf der Brücke (damals noch in vergoldetem Gips)²².

Der dynastische Anspruch auf die Herrschaft des neuen Königs »Fridericus Primus« wird in dieser Erinnerung und Kontinuität legitimiert, worauf auch das Wappen und die Inschrift auf dem Monument anspielen²³: Memoria und ewiger Ruhm bilden das Fundament im Wandel vom Kurfürstentum zum Königtum. Das Reiterdenkmal sollte als dauerhaftes Zeichen im öffentlichen Raum die Herrschaft der Dynastie der Hohenzollern zwischen Stadt und Schloss sichtbar machen²⁴.

III.

In München greift zwar der Stich mit dem Reiterdenkmal Max Emanuels vor der Residenz (Abb. 1) die durch Ludwig XIV. intensivierte und in Berlin realisierte Herrschermetaphorik auf; sie konnte und sollte dort jedoch nie materielle Realität werden. Dabei war das monumentale Reiterbildnis unbestritten das nachhaltigste Mittel zur symbolischen Demonstration einer erfolgreichen Staatsführung des Regenten, gerade in Anlehnung an die Projekte um Ludwig XIV. Pierre Patte widmet 1767 der Verbreitung dieser Monumente ein ganzes Kapitel²⁵. Volker Hunecke spricht von der »Europäisierung« dieses Denkmaltypus²⁶. Und er scheint recht zu haben, denn immerhin folgten diesem Trend neben den Preußen in Berlin auch die Kurpfälzer in Düsseldorf²⁷ oder die Wettiner in Dresden²⁸. Selbst vom Hannoveraner Kurfürsten und späteren König Georg I. findet sich eine Reiterstatue in Dublin²⁹ – vier Reichsfürsten also, mit denen die bayerischen Wittelsbacher in direkter Konkurrenz in Hinblick auf Rangerhöhung und Dynastiesicherung standen.

Und dennoch sucht man ein Monument der Wittelsbacher Dynastievertreter in dieser Reihe vergebens. Man mag finanzielle Engpässe geltend machen oder überhaupt die Scheu

22 Abb. in KESSLER, Das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten (2014), S. 243, Kat. XIV.7. Der 1702 von Pieter Schenk gefertigte Kupferstich (24 x 28,7 cm, Berlin, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Gr 57/95) illustrierte auch Nicolai, Beschreibung der königlichen Residenzstädte (1786), S. 40.

23 Vgl. NICOLAI, Andreas Schlüter (2002), S. 16.

24 Diese städtebaulichen Zusammenhänge sind heute freilich gänzlich zerstört; vgl. ebd., S. 5. Heute steht das Denkmal im Ehrenhof des Schlosses Charlottenburg.

25 Das Kapitel »Des Monumens élevés depuis la renaissance des Lettres« in Patte, Monumens érigés en France (1767), S. 83–92.

26 HUNECKE, Europäische Reitermonumente (2008), S. 221–236. Zu Reiterdenkmälern siehe neben den »Klassikern« wie etwa KELLER, Reitermonumente absolutistischer Fürsten (1971) auch: Praemium Virtutis III (2008). Siehe auch die anregende Studie von ERBEN, Der steinerne Gast (2005).

27 LAHUSEN, Das Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm (1971), S. 125–160.

28 Siehe grundlegend zu den Reiterstatuen FRIIS, Rytterstatuens historie (1933), zu Dresden S. 361.

29 1717 von der City of London in Auftrag gegeben, 1722 auf der damals noch so genannten Essex Bridge aufgestellt, 1753 entfernt, heute im Institute of Fine Arts in Birmingham; vgl. KELLEY, Van Nost's equestrian Statue of George I. (1994), S. 103–107.

vor einem Projekt, das langwierig, technisch schwierig und auch kostenintensiv sein konnte, wenn es um die Gründe geht, die in München die Realisierung monumentaler Bildnisse der Wittelsbacher im städtischen Raum verhinderten. Indes schweigen sich die Quellen sogar über diesbezügliche *Planungen* aus. Das Schweigen der Quellen hat Methode: Es deutet vieles darauf hin, dass die Monumentalität des Standbildes sowie das Ewigkeit apostrophierende Material und schließlich vor allem der Ort, der städtisch-öffentliche Raum, für die Form der dynastischen Repräsentation in München – im Gegensatz zu Berlin – nicht einmal eine Denkmöglichkeit war. Im monumentalen Reiterbildnis oder auch als steinerne Ganzfigur auf einem öffentlichen oder halb-öffentlichen Platz begegnet kein Kurfürst (bzw. Kaiser) der Wittelsbacher im 17. und 18. Jahrhundert. Ein solches Konzept dynastischer Repräsentation wurde allenfalls in den ephemeren Festapparaten – zum Beispiel aus Anlass der Rückkehr des Kurfürsten Max Emanuel aus dem Türkenfeldzug 1683³⁰ oder 1686³¹ – auf Leinwänden³², in Kleinskulpturen³³ und Medaillen³⁴ oder als fiktive Situation in der Druckgraphik wie beim Stich aus der ›*Fortitudo Leonina*‹ (Abb. 1) sichtbar.

Im öffentlichen Raum wählte man andere Varianten für die kurfürstliche Repräsentation. Denn die Verweigerung ist keine aktive; vielmehr begegnet ein konzeptionelles Gegenmodell. Dieses offenbart Ähnlichkeiten zur Repräsentation der Habsburger. Denn in Wien bzw. im Territorium der Habsburger war das Standbild im öffentlichen Raum ebenfalls keine gesuchte Option. Das einzige Projekt für ein Reitermonument Kaiser Leopolds I. während seiner Regierungszeit war nie verwirklicht worden: Anlässlich der Erbhuldigung des Jahres 1660 gab es ein aus Holz errichtetes Reiterdenkmal des Herrschers in Klagenfurt, das die bei solchen Ereignissen übliche Triumphpforte ersetzen sollte³⁵. Das Vorhaben der Kärntner Landstände, dieses ephemere Reiterbildnis durch ein Monument aus dauerhaftem Material auf dem Neuen Platz in Klagenfurt zu ersetzen, scheiterte³⁶.

30 Zum Einzug Max Emanuels am 23. Nov. ließ der Münchner Magistrat eine Ehrenpforte mit Siegestrophäen sowie mit einem bekrönenden, gemalten Reiterbildnis errichten. Die Festdekoration wurde abgebildet in einem Kupferstich von Carl Gustav Amling nach Johann Baptist Gump, 1683, München, Stadtmuseum, Maillinger Sammlung, I, Nr. 634; siehe hierzu den Katalogeintrag in: Kurfürst Max Emanuel, Bd. 2 (1976), S. 90, Nr. 229.

31 Vor einem der Eingänge ihres Kollegs errichteten die Jesuiten in München als Festdekoration eine Reiterstatue Max Emanuels anlässlich des Einzugs des Kurfürsten mit seiner ersten Ehefrau Maria Antonia am 5. Nov. Die Statue illustriert ein Kupferstich von Carl Gustav Amling nach Johann Andreas Wolff und Balthasar Ableithner, 1686, München, Stadtmuseum, Maillinger Sammlung, I, Nr. 653; für die Abb. des Stichts siehe ebd., S. 91, Nr. 230.

32 Vgl. z. B. das Reiterbildnis Max Emanuels von Martin Maingaud von 1710, 369,8 x 296,3 cm, Öl auf Leinwand, Schleißheim, Neues Schloss (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 2571); ebd., S. 207, Nr. 473.

33 1699 fertigte Roger Schabol eine Reiterstatuette Max Emanuels in Anlehnung an das Reiterdenkmal Desjardins' für Lyon, aber höchstwahrscheinlich nicht auf Initiative des Kurfürsten, sondern, wie Seelig vermutet, von Repräsentanten der spanischen Niederlande, die es ihm als Geschenk überreichten; vgl. SEELIG, Eine Reiterstatuette Kurfürst Max Emanuels von (1986), S. 61–74.

34 Kurfürst Max Emanuel, Bd. 2 (1976), S. 81, Nr. 208.

35 KOCH, Das barocke Reitermonument in Österreich (1975/76), S. 50.

36 Hier ist aber zu betonen, dass die Bemühungen von den Landständen ausgingen, nicht vom Herrscherhaus selbst, vgl. KOCH, Das barocke Reitermonument in Österreich (1975/76), S. 50–53.

Auch bei den spanischen Habsburgern in Madrid übte man Zurückhaltung im Umgang mit großformatigen Skulpturen ihrer Dynastievertreter im öffentlichen Raum. Das von Giambologna und Pietro Tacca geschaffene Reitermonument Philipps III., das heute so prominent die Plaza Mayor beherrscht, war als Geschenk an den König 1616 nach Madrid gelangt, doch hielt man die Aufstellung auf einem öffentlichen Platz wie in Italien oder Frankreich offenbar für nicht geeignet. Das Monument wurde schließlich im Garten der Casa de Campo außerhalb der Stadt in einem riesigen königlichen Jagdgebiet platziert, nur sichtbar für einige wenige exklusive Besucher³⁷. Erst 1848 erhielt es seinen heutigen Aufstellungsort auf der Plaza Mayor.

Kaum anders verlief es wenige Jahrzehnte später mit dem Reitermonument für Philipp IV., das ebenfalls erst 1844 vor dem Palacio Real platziert wurde. Das von Pietro Tacca 1640 vollendete und 1642 nach Madrid gelangte Reiterbildnis stand bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts im Garten der Königin des Buen Retiro-Palasts, also des Sommersitzes der Habsburger, und war somit den Blicken der Öffentlichkeit weitgehend entzogen³⁸.

Mit diesem den österreichischen und spanischen Habsburgern vergleichbaren Desinteresse der Wittelsbacher am öffentlichen Standbild geht jedoch nicht eine Ausblendung des öffentlichen Raums zur Repräsentation der Dynastie einher: Denn freilich gab es Statuen auf öffentlichen Plätzen, die für jeden sichtbar mit den Wittelsbachern – ihrer Majestas, Memoria und Gloria – in enger Verbindung standen, die das Stadtbild und das Bild der Dynastie prägten. Aber diese waren keine Denkmäler im Sinne von monumentalen Darstellungen des einzelnen Herrschers. So heißt es in der ersten Stadtgeschichte von München 1796 von Joseph Burgholzer unter dem Kapitel ›*Öffentliche Denkmäler: In öffentlichen Denkmälern ist die Stadt eben nicht sehr reich, weil man mehr in wohltätigen und reichen Stiftungen, als in Statuen, sich Denkmäler zu sezen pfligte*³⁹. Als erstes nennt Burgholzer die auf ein Gelübde Maximilians I. hin 1638 eingeseignete Mariensäule auf dem Marienplatz vor dem Rathaus (Abb. 8), als laut einer zeitgenössischen Quelle *monumentum in loco conspicuo*, als »weithin sichtbares Denkmal«⁴⁰ – ein Denkmal, das stets mit dem ersten Wittelsbacher Kurfürsten als seinem Stifter in engste Verbindung gebracht

Zu dieser Erbhuldigung 1660 siehe auch SCHUMANN, *Die andere Sonne* (2003), S. 242. HUNECKE, *Europäische Reitermonumente* (2008), S. 223 macht hauptsächlich finanzielle Gründe während der Türkenkriege für das Scheitern des Projekts verantwortlich.

37 Das aufgestellte Monument dokumentierte ein Anonymus auf einem Gemälde: Ansicht der Gärten der Casa de Campo mit der Reiterstatue Philipps III., um 1634, 149 cm x 181 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo de Historia de Madrid, Inv.-Nr. P01288. Die Abb. auf der Webseite des Prado, URL: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01288.jpg [30.3.2015]. Vgl. auch BROWN, ELLIOT, *A Palace for a King* (2003), S. 36.

38 Vgl. das Benito Manuel Agüero zugeschriebene Gemälde mit einer Ansicht des Gartens der Königin, Privatsammlung, in: BROWN, ELLIOT, *A Palace for a King* (2003), S. 117, Abb. 69; zur Reiterstatue ebd., S. 114 f. Siehe auch HELLWIG, *La estatua ecuestre de Felipe IV* (1990), S. 233–241. Zur problematischen Situation der Bildhauer unter Philipp IV. vgl. DIES., *Ut pictura sculptura* (1999), S. 298–319.

39 Burgholzer, *Stadtgeschichte von München*, Bd. 1 (1796), S. 330.

40 Zur Errichtung der Mariensäule vgl.: *Um Glauben und Reich*, Bd. 2 (1980), S. 566.

wurde⁴¹. Insofern ist der Mariensäule eine politisch konnotierte Memorialfunktion unterlegt, die den individuellen Herrscher in religiöser Vermittlung am Knotenpunkt öffentlicher Räume, nämlich auf dem Marktplatz der Bürgerstadt, ästhetisch höchst wirksam zur Erscheinung bringt.

Der Vorgänger Maximilians I., Herzog Wilhelm V., hatte an der Jesuitenkirche St. Michael eine noch deutlichere Sprache für die Repräsentation der Dynastie gewählt, in deren genealogischen Zusammenhang eingebettet seine eigene Person zu verstehen war⁴²: Gerahmt vom Erzengel zwischen den Portalen und dem Erlöser im Giebel, zeigt die Fassade die dynastischen Vertreter, die sich nach Meinung des Herzogs als Kämpfer und Verteidiger des christlichen Glaubens verdient gemacht haben (Abb. 9)⁴³. Der Stifter Herzog Wilhelm V. wird flankiert von fünf Kaisern, darunter Ludwig der Bayer und Karl der Große. Sichtbar verankert in der sakralen Sphäre des Gotteshauses befinden sich die Figuren in rotgrundigen Nischen, auf weit vorkragenden Postamenten stehend. Die doppelte Stoßrichtung ist deutlich: Zum einen sichert sich Wilhelm einen Platz in der Geschichte der römischen Kirche, zum anderen spiegelt sich das genealogische Selbstverständnis der Wittelsbacher in weitem Bogen über die großen Dynastien Europas bis zurück zu Karl dem Großen.

Das Alter der Dynastie sowie die hochrangige Verwandtschaft waren politisch schwer wiegende Argumente, auf die das junge Geschlecht der Hohenzollern in Berlin kaum bauen konnte. Dennoch liegt die Annahme nahe, dass diese an der Schwelle zur Profanierung stehende Dynastieverherrlichung im Sakralraum unter Wilhelm V. auch kontrovers diskutiert wurde. Das Vorhaben Wilhelms, sein eigenes monumentales Grabmal mit 18 überlebensgroßen Bronzeplastiken in der Vierung der Michaelskirche zu errichten, scheiterte⁴⁴.

Wilhelms Nachfolger Maximilian war so umsichtig, nicht sein eigenes Grabmal, sondern das des großen kaiserlichen Ahnherrn Ludwig des Bayern als Monument in Angriff zu nehmen (Abb. 10)⁴⁵. Ab 1619 über dem alten Kaisergrab in der Frauenkirche projektiert (1622 vollendet), sollte es freilich die Kaiserherrlichkeit des wittelsbachischen Hauses – in Ergänzung zu den Statuen auf der Kaisertreppe in der Residenz – akzentuieren: Es war weniger ein individuelles Grabmal als vielmehr ein Denkmal für das Wittelsbachische Kaisertum an sich⁴⁶.

41 Maximilian selbst war bei der Einsegnung dabei – im Gegensatz zu der Einweihung der monumentalen Reiterdenkmäler; zur Abwesenheit der Herrscher bei der Einweihung ›ihrer‹ Reiterdenkmäler siehe ERBEN, *Der steinerne Gast* (2005), S. 55 f.; zur Mariensäule vgl. GLASER, WERNER, *Die siegreiche Maria* (1998), S. 141–151; außerdem SCHATTENHOFER, *Die Mariensäule in München* (1970). Die Abb. 9 zeigt einen Stich des Münchner Marienplatzes nach der von Merian verlegten Ausgabe der *Topographia Bavariae* von 1644, siehe: Rom in Bayern (1997), S. 102, Abb. 22.

42 Zur Kirche (Bauzeit 1583–1597) zuletzt zusammenfassend: MÜLLER, *Bildlichkeit und Bildhaftigkeit in der Architektur* (2007), S. 285 f.

43 Die Abb. in: Rom in Bayern (1997), S. 115, Abb. III.

44 DIEMER, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bd. 1 (2004), S. 285–320.

45 Abb. 10 zeigt die Ansicht des Kaisergrabmals von Ludwig von Osten, d. h. die ursprüngliche Südseite in: *Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern* (1997), Tafel 3, obere Abb.

46 Vgl. die Einträge zum Ludwigsgrab in der Frauenkirche von Dorothea DIEMER in: *Um Glauen und Reich*, Bd. 2 (1980), S. 221–225.

Ein gutes Beispiel für die Zurückhaltung gegenüber Denkmälern individueller Dynastievertreter bietet die Geschichte des sogenannten Wittelsbacherbrunnens im Brunnenhof der Münchner Residenz. Dieser Brunnen bzw. Teile des Brunnens waren 1584–1587 im Auftrag Herzog Ferdinands, eines Bruders des regierenden Herzogs Wilhelm V., von Hubert Gerhard geschaffen worden⁴⁷. Ursprünglich stand der Brunnen an einem anderen Ort, wo er großes Aufsehen erregte, nämlich auf dem Rindermarkt, südlich des Marienplatzes, genau vor dem Stadtpalast Ferdinands. Diesen Brunnen habe Herzog Ferdinand laut zeitgenössischen Quellen *zu mehrer zierd und lieblichkeyt der stat* bzw. *allain zu ehren unnd zier der Statt* errichten lassen⁴⁸. Ursprünglich erschien über den Figuren auf dem Beckenrand ein Reiter in der Levade auf dem Brunnenstock. Man vermutet, dass dieser sprengende Reiter ein Reiterstandbild Herzog Ferdinands gewesen sein könnte. Es hat sich nicht erhalten. Zudem wurde das ganze Monument kurz nach dem Tode des Herzogs 1609 der Öffentlichkeit entzogen. Herzog Maximilian, der Neffe Ferdinands und spätere Kurfürst, ließ die Stadt knapp wissen, er werde *bemelten Pronnen verändern, und von yezig seinem an andere unnsß gefellige Ort sezen lassen*⁴⁹, eben in einen Innenhof der Residenz. Den sprengenden Reiter ließ er durch eine vom Grabmalsprojekt seines Vaters übrig gebliebene Statue eines Geharnischten ersetzen, die im Zusammenhang des Grabmals den ersten Herzog Bayerns, Otto von Wittelsbach, darstellen sollte⁵⁰. Es war sicherlich nicht nur die Geringschätzung des Neffen seitens Maximilians, die ihn das mutmaßliche Wittelsbacher Reiterbildnis abbauen ließ; vielmehr ist anzunehmen, dass diese individuelle Verherrlichung nicht in Maximilians Konzept der dynastischen Repräsentation im öffentlichen Raum passte⁵¹.

In jedem Fall zeigt diese kleine Auswahl an Beispielen: Der öffentliche Raum – und damit ist der gesamte (profane) Raum außerhalb der Residenz gemeint – wurde von den Wittelsbachern durchaus sehr intensiv und differenziert für die dynastische Selbstdarstellung genutzt. Entweder wurde der städtische Raum für eine sakral konnotierte Repräsentation der Dynastie erschlossen, wie das Beispiel der Mariensäule auf dem Marienplatz, dem Platz vor dem Rathaus und damit dem Mittelpunkt der Stadt, zeigt. Die Säule mit

47 DIEMER, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bd. 1 (2004), S. 194–206.

48 Das erste Zitat in Braun, Hogenberg, Beschreibungen und Contrafractur, Bd. 4 (1590), Nr. 43; vgl. DIEMER, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bd. 1 (2004), S. 194 f. Das zweite Zitat stammt aus einem Brief Herzog Ferdinands von Bayern an den Rat der Stadt München, datiert auf den 23. Juni 1587. Die Transkription des Briefes findet sich als Dokument G 5 ebd., Bd. 2 (2004), S. 35 f.; erwähnt auch ebd., Bd. 1 (2004), S. 198.

49 Siehe Abschrift des Ratsprotokolls der Stadt München vom 11. Sept. 1609, fol. 53 in DIEMER, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bd. 2 (2004), S. 36; erwähnt auch ebd., Bd. 1, S. 198.

50 Dorothea Diemer vermutet als Grund für den Ersatz die Geringschätzung Ferdinands durch Maximilian, vgl. DIEMER, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bd. 1 (2004), S. 198 f. Aber sie betont auch zu Recht, dass es das erste Mal sei, dass ein Wittelsbacher die Skulptur als Mittel öffentlicher Selbstdarstellung nutzte.

51 Jörg Martin Merz geht etwas zu weit in der Formulierung, wonach der Münchner Brunnen Ferdinands als »monarchischer Übergriff auf die Stadt« zu werten sei, vgl. MERZ, Öffentliche Denkmäler zwischen städtischer und höfischer Repräsentation (2006), S. 211. Johannes Erichsen verweist darauf, dass es bei Maximilian I. nicht auf der ikonographischen Linie gelegen habe, sich selbst ein Reiterstandbild zu errichten; vgl. ERICHSEN, Princeps armis decoratus, Bd. 1 (1980), S. 196–209.

der *Patrona Bavariae* wurde dadurch gleichzeitig zum Symbol für das vom Fürsten beanspruchte Verfügungsrecht über die Stadt und ihre Bewohner. In Marias Namen hält der Fürst die von Kirchen- und Klosterbauten geprägte Stadt unter seiner Kontrolle, in deutlicher Parallelität zur dynastischen Durchdringung hoher klerikaler Ämter in Stadt, Territorium und Reich. Das Grabmal Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zeigt demgegenüber, wie der Sakralraum für die nahezu profane Repräsentation der Dynastie zur Demonstration ihrer Kaiserherrlichkeit eingenommen wurde. Die Fassade der Michaelskirche schließlich mit dem reichen und monumentalen Wittelsbacher Skulpturenprogramm bildet in diesem Kontext einen nicht unproblematischen »Schwellenort« zwischen sakraler und städtischer Öffentlichkeit. Diesen Ort hätte Kurfürst Maximilian I. für die dynastische Repräsentation vermutlich nicht gewählt. Er hat ebenso wie seine Nachfolger im 17. und 18. Jahrhundert Monumentalskulpturen der Dynastievertreter im öffentlichen Raum vermieden⁵².

Vielmehr sollte das Konzept einer vom Hof gesteuerten *Pietas* den öffentlichen Raum dominieren. Maximilians Frömmigkeit als machtpolitisches Instrument, die *Pietas Maximilianeae*, weitete sich im 17. Jahrhundert zur *Pietas bavarica* aus, gewann große politische und gesellschaftliche Dimension⁵³: Die Frömmigkeitsformen des Herrscherhauses, gerade durch die Marienverehrung, wurden zu Leitbildern für die Frömmigkeitsübung der Untertanen – freilich als Disziplinierungsmaßnahme zunächst für die Hofkreise, dann für das Bürgertum, schließlich für das einfache Volk. Die Orden unterstützten und festigten den Vorgang, die Jesuiten in Adel und Bürgertum, die Kapuziner und Franziskaner vornehmlich in den unteren Volksschichten. Der Herrschaftsanspruch der Wittelsbacher und ihre Legitimierung waren somit eng mit den Orden verbunden, ein Konzept, das auch in künstlerischer Form präsentiert werden sollte.

Das Konzept der Frömmigkeit dominierte als *Pietas austriaca* auch den öffentlichen Raum im Wien der Habsburger⁵⁴. In diesem semantischen Feld ist der einzige Auftritt eines Habsburgers als monumentales Standbild in der Öffentlichkeit zu verstehen: An der

52 Das erste monumentale Bildnis eines Wittelsbachers im öffentlichen Raum erscheint sogar erst 1835 mit dem Denkmal für den 1825 verstorbenen Maximilian I. Joseph vor dem Nationaltheater, heute Staatsoper (nach Entwurf von Christian Daniel Rauch und Leo von Klenze, gegossen von Johann Baptist Stiglmaier). Auf eine kleine Ausnahme sei aufmerksam gemacht, denn interessant ist, dass in der bis zu seinem Tode 1705 von Maximilian Philipp bewohnten »Wilhelminischen Veste« (der später nach Maximilian Philipp benannten Herzog-Max-Burg) ein Wittelsbacher gleichsam an die Öffentlichkeit tritt: Michael Wening erwähnt über dem Eingangsportale die Marmorbüste Wilhelms V.; Wening, *Historico-topographica descriptio* (1701), S. 10. Hingewiesen sei zudem darauf, dass Kurfürst Max Emanuel während seiner Statthalterschaft in Brüssel durchaus mit Bildwerken im (halb)öffentlichen Raum geehrt wurde: Der Dekan der Antwerpener Kunstakademie etwa ließ aus Dank für die privilegierte Behandlung eine lebensgroße Marmorbüste Max Emanuels anfertigen, die unter der mit Allegorien der Künste ausgemalten Eingangskuppel des Lehrinstituts platziert wurde. Vgl.: Kurfürst Max Emanuel, Bd. 2 (1976), S. 120f.

53 Vgl. ausführlich ALBRECHT, Maximilian I. von Bayern (1998), S. 285–338; siehe auch WOECKEL, *Pietas Bavarica* (1992).

54 Zur *Pietas Austriaca* vgl. CORETH, *Pietas Austriaca* (†1982); siehe auch SCHUMANN, *Die andere Sonne* (2003), S. 242 und *passim*. Siehe bes. auch POLLEROS, *Pro deo & pro populo* (1998), *DERS.*, *MONUMENTA VIRTUTIS AUSTRIACAE* (2000).

Schauseite der 1693 fertiggestellten Pestsäule (Abb. 11) auf dem zentral in Wien gelegenen, im städtischen Zusammenhang hochbedeutenden Platz des Graben kniet der Stifter des Monuments, Kaiser Leopold I. im Prunkharnisch⁵⁵. Indessen wird die religiöse Demut und Bescheidenheit des Kaisers unmissverständlich in ein Zeichen Habsburger Macht erweitert: Die Dreizahl der Heiligen Dreifaltigkeit – das Hauptthema der Säule – aufgreifend, demonstrieren die drei vergoldeten Wappen am Sockel, größer als die Fides, die neu entstehende Großmacht Österreich: das große Wappen des Hauses Österreich mit der Kaiserkrone Rudolfs II., das Wappen Ungarns mit der Stephanskrone und das Wappen Böhmens mit der Wenzelskrone. Kaum deutlicher konnte die »*Pietas Austriaca*« als Fundament der Habsburger Herrschaft und ihres hegemonialen Strebens präsentiert werden.

Die Dynastie der Wittelsbacher wird im 17. und 18. Jahrhundert – das haben die Münchner Beispiele gezeigt – im öffentlichen Raum ebenfalls deutlich in einem sakral-monastischen Zusammenhang repräsentiert. Das Konzept einer vom Hof gesteuerten *Pietas* dominiert den öffentlichen Raum. Vor diesem Hintergrund wird umso deutlicher, dass ein der Antike entlehnter Monumentcharakter eines Reiterstandbildes wie in Berlin, das die *gloire* und *magnificence* eines einzelnen Dynastie-Vertreters, eines Dynastie-Individuums, mit der in München über Jahrhunderte gewachsenen Repräsentationsform unvereinbar gewesen wäre.

IV.

Es bleibt im Weiteren zu fragen, ob diese zwischen München und Berlin stark divergierenden Konzepte dynastischer Repräsentation, die am Monument sichtbar werden und bei den Wittelsbachern besonders im Monastisch-Sakralen, bei den Hohenzollern im Universal-Profanen in antiker Tradition zum Tragen kommen, auch am Schlossplatz und der Architektur der beiden Regierungssitze anschaulich werden. Freilich ist hier ein Vergleich weit problematischer, da die bauliche Repräsentation verschiedensten Schwankungen und langen Planungen gerade im Umgang mit dem Altbaubestand – in München wie in Berlin ein Thema – unterliegt. Dennoch lassen sich bei den beiden Dynastien hinsichtlich der vorherrschenden Konzepte typische Merkmale finden.

Im Kupferstich vom Einzug König Friedrichs I. vor dem Berliner Stadtschloss 1701 (Abb. 7) wird der Blick des Betrachters von erhöhter Position von Westen über den Platz gelenkt und linker Hand von der durch Andreas Schlüter neu gestalteten Schlossfront beherrscht, die als exemplarisches Ergebnis der ambitionierten Ummantelung des Renaissance-Baus gelten darf⁵⁶. Das dominierende Motiv an der Fassade bildet die als monumen-

⁵⁵ Leopold I. hatte 1679 ein feierliches Gelübde abgelegt, ein prächtiges Denkmal aus Marmor zu stiften, ab 1681 begannen die Planungen, die Grundsteinlegung aber erfolgte erst 1687 an derselben Stelle, an der sich bereits die hölzerne Dreifaltigkeitssäule befunden hatte. 1693 war die Pestsäule aus weißem Marmor, über 18 Meter, hoch, fertiggestellt. Vgl.: Das barocke Wien (2007), S. 93–95; Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4 (1999), S. 495.

⁵⁶ Zur Baugeschichte des Schlosses siehe besonders PESCHKEN, Das königliche Schloss zu Berlin, Bd. 1 (1992) und Bd. 2 (1998); HINTERKEUSER, Das Berliner Schloss (2003).

taler Risalit die dreieinhalb Geschosse übergreifende Portalanlage: Vier kolossale Freisäulen kompositen Ordnung auf hohen Postamenten tragen ein wuchtiges Gebälk. Der Stich vom Einzug 1701 verdeutlicht zweifellos, als was diese Portalanlage verstanden werden sollte: Hier erwartet den König, den man unter dem Triumphbogen rechts sieht, gleichsam das letzte, dafür aber größte Ehren- und Triumphtor an seinem königlichen Sitz, der sich somit nahtlos in die *via triumphalis* einfügt. Diese Integration und Inszenierung einer architektonischen Großform der Antike als königliches Hoheitszeichen ist symptomatisch für die Planungen der königlichen Residenzstadt Berlin um 1700 und die dynastische Repräsentation der Hohenzollern⁵⁷.

Bekanntlich waren die baulichen Ambitionen noch weitaus größer, wie die Idealansicht des Schlossplatzes von ca. 1702 (publiziert 1733) zeigt (Abb. 12)⁵⁸. Jean-Baptiste Broebes sollte im Auftrag des Königs die königlichen Paläste und Lustschlösser innerhalb und außerhalb Berlins im Kupferstich verewigen. Die Vogelperspektive lenkt den Blick auf die über die lange Brücke vom Königstor erreichbare Place Royale, auf der Nordseite rechts vom königlichen Schloss, auf der Südseite durch die Grand ecurie, den Marstall, eingeraht, während die Domfassade mit ihren beiden dreigeschossigen Flügelbauten die westliche Abschlusswand des Schlossplatzes hätte bilden sollen⁵⁹. Wenn auch bei weitem nicht alles realisiert wurde, macht dieser Stich das zugrundeliegende Konzept transparent: Die Traditionslinie war der Universalcharakter der Antike, vermittelt durch die monumentale Aneignung des Raumes durch Architektur, wie sie das ludovizianische Frankreich vorgeführt hat. Berlin als das neue Rom, wie auf dem Reißbrett erfunden: Dieses Konzept wurde angestrengt verbreitet durch einen ungeheuren medialen Aufwand in den unterschiedlichsten Bildmedien und Landesbeschreibungen, mit dem Ziel, damit den wesentlichen Anspruch zu manifestieren, nämlich die Zugehörigkeit zu den Ersten in Europa. Da die Hohenzollern als junge Dynastie keine lange Tradition zu ihrer Legitimierung vorweisen konnten, wurden Bildwerke und Bauten in neuartiger Weise dazu eingesetzt, die jüngeren, vor allem militärischen Leistungen im Stadtraum zu visualisieren, um aktuelle und künftige Ansprüche sichtbar zu begründen. Das Schloss wurde dabei gezielt als Mittelpunkt der Stadt inszeniert, als Zielpunkt der das urbanistische Gewebe zusammenhaltenden Achsen.

Ein solches zentralisierendes Planstadt-Konzept war in München allein aufgrund der historisch gewachsenen Strukturen nicht möglich, wo die Residenz nicht den Mittelpunkt der Stadt bildete, sondern ihren nördlichen Rand besetzte (Abb. 3)⁶⁰. Maximilian I. hatte

57 Dazu besonders TRIPPS, Berlin als Rom des Nordens (1997) und SCHÜTTE, Berlin und Potsdam (2008).

58 Zum Stichwerk Broebes' und den Intentionen vgl. z. B. LORENZ, Tradition oder »Moderne« (1997), S. 1–23, besonders S. 11 f. Von historischer Seite siehe besonders DUCHHARDT, Anspruch und Architektur (1991), S. 31–52. Die Ansicht erschien als Illustration in der Ausgabe Vues des Palais et Maisons de Plaisance de S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733 und hier entnommen aus: Andreas Schlüter (2014), S. 228, Abb. XIV.7.

59 Zu Recht macht Müller auch auf den Umgang mit der alten Bausubstanz, etwa dem Spreeflügel, aufmerksam; vgl. MÜLLER, Das Mittelalter hinter barocker Maske (2008), S. 124–146.

60 Im Überblick: BRAUNFELS, Abendländische Stadtbaukunst (1991), S. 178–185.

lediglich die Befestigungsanlagen ausgeweitet, um den Hofgarten anzulegen, der der Residenz im Norden vorgelagert wurde. München war nicht nur eine exklusive Residenz- und Fürstenstadt, sondern auch Bürgerstadt, in der die Bürger ungewöhnlich große Privilegien besaßen. Das erklärt, warum die Wittelsbacher in ihrer Residenzstadt um 1700, ja in dem gesamten Jahrhundert nach dem Dreißigjährigen Krieg, ein im Vergleich zu den Profanierungs- und Modernisierungsbestrebungen in Berlin nahezu gegensätzliches Konzept verfolgten. Das lässt sich ansatzweise an der Residenz ablesen. Der nicht wenig ambitionierte Streiter um die Königswürde in Kurbayern, Kurfürst Max Emanuel, hat ähnlich wie sein Vater und letztlich auch sein Sohn am Außenbau der Residenz keine Umbaumaßnahmen angestrebt. Die äußere Erscheinung der Residenz, und damit ist vor allem die Stadtfassade zur heutigen Residenzstraße gemeint (Abb. 13), blieb in ihrer unter Maximilian I. zu Beginn des 17. Jahrhunderts entscheidend geprägten Gestalt bis weit ins 18. Jahrhundert nahezu unverändert⁶¹. Man baute auf die noch immer beeindruckende Wirkung, die sich vor allem der monumentalen Größe mit einer Länge von über 150 Metern und 33 Fensterachsen und der Anzahl der Höfe verdankte. Dabei wurde die hermetische Abriegelung des Baus, die eine größere Nähe zur Geschlossenheit des Escorial als zu anderen weltlichen Residenzen aufweist, jedoch zunehmend als unmodern wahrgenommen. Kritische Stimmen galten zudem der Diskrepanz zwischen der altertümlichen Schlichtheit des Äußeren – die Fassadenarchitektur war ja nur gemalt – und dem prachtvollen Inneren. Baron Pöllnitz lenkt bei seinem Aufenthalt in München 1730 den Blick auf die gesamte räumliche Situierung des Baus im städtischen Gefüge, die sich ihm aufgrund des mangelnden Platzes als wenig herrschaftlich darbietet; zudem weist er dem Bau klösterliche Züge zu: *Die vornehmste Förder-Seite stösset auf eine ziemlich enge Strasse heraus, und hat dieselbe fast kein anderes Ansehen, als von einem schönen Closter, wozu auch das Marienbild, so über dem großen Thor stehet, noch mehrers beyträgt*⁶². Noch 1781 verglich Friedrich Nicolai die Residenz mit einem Konventsgebäude⁶³.

Hier findet sich eine Außenwahrnehmung, die den Wittelsbachern vermutlich nicht ganz ungelegen kam: Nach außen ein im christlichen Tugendkreis gründendes und agierendes Herrschergeschlecht zu demonstrieren, das sich auf genau diese Weise als kaiserwürdig behauptet, war durchaus eine Absicht der Dynastie. Modernisierungsmaßnahmen für die Residenzfassade oder auch nur Planungen hat es bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht gegeben. Man wollte die spezifische Außenwirkung des Stammsitzes und Regierungsgebäudes in der Stadt nicht verändern. Der Umgang mit Tradition war wichtiger als Zeichen des Innovativen zu setzen. Für die Demonstration eines an modernen Formen orientierten Herrschergeschlechts wick man in das Innere der Residenz oder auf das Territorium aus: 1701 begann Max Emanuel den großen Neubau von Schleißheim nördlich von München.

61 Dazu jüngst ausführlich KREMS, *Die Wittelsbacher und Europa* (2012), S. 155 f.

62 Pöllnitz, *Briefe*, Bd. 1 (1738), S. 335 (Brief vom 5. Jan. 1730).

63 Nicolai, *Beschreibung einer Reise*, Bd. 6 (1785), S. 517: *Ich hätte das Gebäude eher für eine reiche Prälatur angesehen.*

Mit diesem Wissen um die zeitgenössische Wahrnehmung der Münchner Residenz werfen wir nochmals einen Blick auf das von den Jesuiten geschaffene fiktive Reiterdenkmal Max Emanuels (Abb. 1), das vor der langen Residenzfassade seinen Ort hat – und zwar genau zwischen den beiden Portalen. Genau dort gibt es ebenfalls einen deutlichen Verweis auf den christlichen Tugendkreis: Die *Patrona Bavariae* – Schutzpatronin der Stadt München, des Territoriums Bayern und zugleich der Dynastie – befindet sich gleichsam im Rücken des Kurfürsten (Abb. 14) als moralische Instanz und Unterstützung, ja vielleicht sogar Verpflichtung und Erinnerung. Denn Maximilian I., Max Emanuels Großvater, hatte die bronzene Marienstatue 1616 an der Westseite der Münchner Residenz aufstellen lassen⁶⁴. Es ist also vor allem die Fassade der Residenz mit der *Patrona Bavariae*, die das profane Herrschaftskonzept des Reiters wieder in den christlichen Tugendkreis einbindet. Die Marienstatue wie auch die Residenz selbst fungieren im Bild als Denkmäler der Erinnerung und Ermahnung für den heimkehrenden Kurfürsten. Seine besondere Verpflichtung liegt aus der Sicht der Jesuiten vor allem in der Sorge um die monastische Tradition und Pflege der wechselseitig nutzbringenden Beziehungen, wie die dem Reiter entgegengehaltene Tafel mit zwölf Ansichten der Jesuitenniederlassungen in Süddeutschland unmissverständlich darlegt (Abb. 15).

V.

Mit Blick auf den verdichteten Vergleich zwischen den in München und Berlin wirksamen Konzepten dynastischer Repräsentation im öffentlichen Raum um 1700 sei folgendes betont. Die beiden Konzepte lassen sich ebenso wenig auf die Kategorien ›profan‹ – ›sakral‹ reduzieren wie nur eine einzige Begründung ausreichen würde, diese komplexen Phänomene zu erklären, etwa mit Verweis auf den konfessionellen Gegensatz oder das unterschiedliche Alter der Dynastien. Es sei vielmehr festgehalten, wie erstaunlich es ist, dass einerseits die Hohenzollern in Berlin, die sich quasi neu erfinden mussten, ein im Reich derart modernitätsorientiertes, weitgehend nicht-genealogisches Konzept mit Rückgriff auf den Universalcharakter der Antike wählten. Erstaunlich ist andererseits aber nicht minder das strenge Beharren der Wittelsbacher auf ihrem aus genealogischen und religiösen Bezügen entwickelten Konzept stadträumlicher Selbstdarstellung mit dem Ergebnis, dass sich die Schere zu der profanen und modernen Repräsentationsweise, die den höfischen *Innenraum* der Wittelsbacher dominiert, immer weiter öffnete⁶⁵.

64 Daraufhin wurden zahlreiche Häuser der Stadt – Adelspaläste wie Bürgerhäuser – bis ins frühe 19. Jh. mit Hausmadonnen geschmückt. Zur Aufstellung der *Patrona Bavariae* siehe DIEMER, Hans Krumper (1980), S. 288.

65 Dazu KREMS, Die Wittelsbacher und Europa (2012), S. 155–165 und *passim*, zusammenfassend auch S. 327–332.

Quellen und Literatur

Quellen

- Berlinsche Relation, was bey dem sieg- und freudenreichen Einzug Sr. Churfl. Durchl. als nach Pommer. Expedition in Berlin, Cölln, Friedrichs-Werder u. Dorotheen Stad am 31. Dec. 1677 J. eingezoget, passiret u. v. Raritäten zu sehen gewesen, [Berlin 1678].
- Braun, Georg, Hogenberg, Franz: Beschreibungen und Contrafractur der vornembster Stät der Welt, Bd. 4, Köln 1590.
- Burgholzer, Joseph: Stadtgeschichte von München. Als Wegweiser für Fremde und Reisende, 2 Bde., München 1796.
- Fortitudo Leonina in utraque fortuna Maximiliani Emmanuelis V. B. ac Sup. Palat. Ducis, Secundum heroica maiorum suorum exempla herculeis laboribus repraesentata, eidemque ... ab Universa Societatis Jesu per superiorem Germaniam provincia, Tl. 2, München 1715 [unpaginiert].
- Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten, Bd. 6, Berlin 1785.
- : Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. Eine Auswahl, hg. von Karlheinz GERLACH, Berlin ³1796 [ND Berlin 1987].
- Patte, Pierre: Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV, Paris 1767.
- Pöllnitz, Karl Ludwig von: Des Freyherrn von Pöllnitz Brieffe. Welche das merckwürdigste von seinen Reisen und die Eigenschaften derjenigen Personen woraus die vornehmsten Höfe von Europa bestehen, in sich enthalten, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1738.
- Wening, Michael: Historico-topographica descriptio. Beschreibung deß Churfürsten- und Hertzogthumbs Ober- und Nidern Bayrn. Welches in 4 Theil oder Renntämpter als Oberlandts München und Burgkausen, Underlands aber in Landshuet u. Straubing abgetheilt ist, Bd. 1 (Rentamt München), München 1701.

Literatur

- ALBRECHT, Dieter: Maximilian I. von Bayern 1573–1651, München 1998.
- Andreas Schlüter und das barocke Berlin [Ausst.-Kat. Berlin 2014], hg. von Hans-Ulrich KESSLER, München 2014.
- Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach, hg. von Hellmut LORENZ und Huberta WEIGL, Petersberg 2007.
- BAUER, Richard: München, in: Bild der Stadt in der Neuzeit (1999), S. 312–320.
- Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins, hg. von Wolfgang RIBBE und Wolfgang SCHÄCHE, Berlin 1987 (Berlinische Lebensbilder).
- Das Bild der Stadt in der Neuzeit: 1400–1800, hg. von Wolfgang BEHRINGER und Bernd ROECK, München 1999.
- BRAUNFELS, Wolfgang: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt, Köln ⁶1991 (DuMont Dokumente: Reihe Kunstgeschichte, Wissenschaft).

- BROWN, Jonathan, ELLIOT, John Huxtable: *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, überarb. und erw. Ausg., New Haven/London 2003.
- BRÜHL, Renate Karin: *Das Reiterdenkmal »Der Große Kurfürst« in Berlin* von Andreas Schlüter, Marburg 2008.
- CORETH, Anna: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, München ²1982 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).
- DIEMER, Dorothea: Hans Krumper, in: *Um Glauben und Reich* (1980), Bd. 1, S. 279–311.
–: Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance, 2 Bde., Berlin 2004 (Denkmäler Deutscher Kunst/Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 2002/2003) [teilw. Habil.-Schr. Augsburg].
- DUCHHARDT, Heinz: *Anspruch und Architektur: Das Beispiel Berlin*, in: *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* 1 (1991) S. 31–52.
- ERBEN, Dietrich: *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*, Weimar 2005.
- ERICHSSEN, Johannes: *Princeps armis decoratus. Zur Ikonographie Kurfürst Maximilians I.*, in: *Um Glauben und Reich* (1980), Bd. 1, S. 196–209.
- FRANK, Christoph: *Zwischen Frankreich und Preußen. Das Denkmal des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter im Spiegel seiner öffentlichen Rezeption*, in: *Preußen* 1701 (2001), S. 341–352.
- FRIIS, Hjalmar: *Rytterstatuens historie i Europa. Fra oldtiden indtil Thorvaldsen*, Kopenhagen 1933.
- GERNOT, Ernst: *Die Stadt Berlin in der Druckgrafik 1570–1870*, 2 Bde., Berlin 2009.
- Geschichte Berlins*, 2 Bde., hg. von Wolfgang RIBBE, Berlin ³2002 (Berlin-Forschungen der Historischen Kommission zu Berlin, 2).
- Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 4: Barock, hg. von Hellmut LORENZ, München 1999.
- Geschichte der Stadt München*, hg. von Richard BAUER, München 1992.
- GLASER, Hubert, WERNER, Elke Anna: *Die siegreiche Maria. Religiöse Stiftungen Maximilians I. von Bayern*, in: 1648. *Krieg und Frieden in Europa* [Ausst.-Kat. Münster/Osnabrück 1998–1999], Bd. 2, hg. von Klaus BUSSMANN und Heinz SCHILLING, Münster 1998 (Kunstaussstellung des Europarates, 26), S. 141–151.
- Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche*, hg. von Hans RAMISCH, Regensburg 1997 (Messerschmitt Stiftung, Berichte zur Denkmalpflege).
- HELLWIG, Karin: *La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcazar de Madrid*, in: *Archivo español de arte* 63 (1990) S. 233–241.
–: *Ut pictura sculptura. Zu Velázquez' Porträt des Bildhauers Montañés*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62 (1999) S. 298–319.
- HINTERKEUSER, Guido: *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin 2003 [teilw. Diss. Berlin 2002].
- Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. 9. Symposium der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Halle a. d. Saale, 2004, hg. von Werner PARAVICINI und Jörg WETTLAUFER, Ostfildern 2006 (Residenzforschung, 20).

- HÜTTL, Ludwig: Max Emanuel. Der Blaue Kurfürst 1679–1726. Eine politische Biographie, München 1976.
- HUNECKE, Volker: Europäische Reitermonumente. Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis Napoleon, Paderborn 2008.
- KELLER, Fritz Eugen: Andreas Schlüter, in: Baumeister (1987), S. 47–70.
- KELLER, Ulrich: Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen, München 1971 (Münchener kunsthistorische Abhandlungen, 2).
- KELLEY, Anne: Van Nost's equestrian Statue of George I., in: Irish Arts Review Yearbook 11 (1994) S. 103–107.
- KESSLER, Hans-Ulrich: Das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten, in: Andreas Schlüter (2014), S. 222–257.
- KNITTLER, Herbert: Die europäische Stadt in der frühen Neuzeit: Institutionen, Strukturen, Entwicklungen, Wien/München 2000 (Querschnitte: Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts-, und Kulturgeschichte, 4).
- KOCH, Ebba: Das barocke Reitermonument in Österreich, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 19/20 (1975/76) S. 50–53.
- KÖSTLER, Andreas: Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus, München 2003 [Habil.-Schr. Hamburg 1997].
- KREMS, Eva-Bettina: Die Wittelsbacher und Europa. Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof, Köln/Weimar/Wien 2012 (Studien zur Kunst, 25) [Habil.-Schr. Marburg 2007/2008].
- Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700 [Ausst.-Kat. München 1976], 2 Bde., hg. von Hubert GLASER, München 1976.
- LADENDORF, Heinz: Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit, Berlin 1935 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, 2) [Diss. Leipzig 1935].
- LAHUSEN, Till Leberecht: Das Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm von Gabriel Grupello. Planungsgeschichte und Deutung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33 (1971) S. 125–160.
- LORENZ, Hellmut: Tradition oder »Moderne«. Überlegungen zur barocken Residenzlandschaft Berlin-Brandenburg, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, N. F. 8 (1997) S. 1–23.
- Machträume der frühneuzeitlichen Stadt, hg. von Christian HOCHMUTH und Susanne RAU, Konstanz 2006 (Konflikte und Kultur, 13).
- MARTIN, Michel: Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique, Paris 1986.
- MERZ, Jörg Martin: Öffentliche Denkmäler zwischen städtischer und höfischer Repräsentation. Augsburg und die Fugger, in: Der Hof und die Stadt (2006), S. 205–228.
- MÜLLER, Matthias: Bildlichkeit und Bildhaftigkeit in der Architektur, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 4: Spätgotik und Renaissance, hg. von Katharina KRAUSE, München 2007, S. 254–298.
- : Das Mittelalter hinter barocker Maske. Zur Visualisierung der Tradition in den Residenzbauten der Hohenzollern und Wettiner, in: Herrschaft – Architektur – Raum.

- Festschrift für Ulrich Schütte zum 60. Geburtstag, hg. von Stephanie HAHN und Michael H. SPRENGER, Berlin 2008 (Schriften zur Residenzkultur, 4), S. 124–146.
- NICOLAI, Bernd: Andreas Schlüter. Das Reiterdenkmal des großen Kurfürsten, Berlin 2002 (Der Kunstbrief).
- PESCHKEN, Goerd: Das königliche Schloss zu Berlin, Bd. 1: Die Baugeschichte von 1688–1701. Mit Nachträgen zur Baugeschichte des Schlosses seit 1442; Bd. 2: Die Baugeschichte von 1701–1706, Berlin/München 1992 und 1998.
- POLLEROS, Friedrich B.: Pro deo & pro populo. Die barocke Stadt als »Gedächtniskunstwerk« am Beispiel Wien und Salzburg, in: Barockberichte 18/19 (1998) S. 149–168.
- : MONUMENTA VIRTUTIS AUSTRIACAE. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI., in: Kunst, Politik, Religion: Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, hg. von Markus HÖRSCH, Petersberg 2000, S. 99–122.
- Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus, hg. von Joachim POESCHKE, Thomas WEIGEL und Britta KUSCH-ARNHOLD, Münster 2008 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 22).
- Preußen 1701. Eine europäische Geschichte [Ausst.-Kat. Berlin 2001], 2 Bde., red. Franziska WINDT, Berlin 2001.
- Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hg. von Jörg DÜNNE, und Stephan GÜNZEL, Frankfurt a. M. 2006.
- REUTHER, Hans: Barock in Berlin. Meister und Werke der Berliner Baukunst 1640–1786, Berlin 1969.
- Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten [Ausst.-Kat. München 1997], hg. von Reinhold BAUMSTARK, München 1997.
- SCHATTENHOFER, Michael: Die Mariensäule in München, München/Zürich 1970 (Große Kunstführer, 61).
- SCHRYVER, Reginald de: Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665–1715, Mainz 1996 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abt. Universalgeschichte, 156).
- SCHÜTTE, Ulrich: Berlin und Potsdam. Die Schlossbauten der Hohenzollern zwischen Innovation und inszenierter Tradition, in: Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, hg. von Christoph KAMPMANN, Katharina KRAUSE, Eva-Bettina KREMS und Anuschka TISCHER, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 107–125.
- SCHUMANN, Jutta: Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I., Berlin 2003 (Colloquia Augustana, 17) [Diss. Augsburg 2000].
- SEELIG, Lorenz: Eine Reiterstatuette Kurfürst Max Emanuels von Bayern aus dem Jahr 1699, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1986) S. 61–74.
- Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne, hg. von Stephan ALBRECHT, Köln/Weimar/Wien 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 24).
- TRIPPS, Johannes: Berlin als Rom des Nordens. Das Stadtschloss im städtebaulichen Kontext, in: Bruckmanns Pantheon 55 (1997) S. 112–125.

- Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. – Wittelsbach und Bayern [Ausst.-Kat. München 1980], 2 Bde., hg. von Hubert GLASER, München 1980.
- WOECKEL, Gerhard Paulus: Pietas Bavarica. Wallfahrt, Prozession und ex-voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der »Renovatio Ecclesiae«, Weißenhorn 1992.



Abb. 2: Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der Langen Brücke vor dem Berliner Stadtschloss. Kolorierte Radierung von Johann Georg Rosenberg, 1781 (39 x 64,2 cm). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Andreas Schlüter (2014), S. 250, Kat. XIV.13.

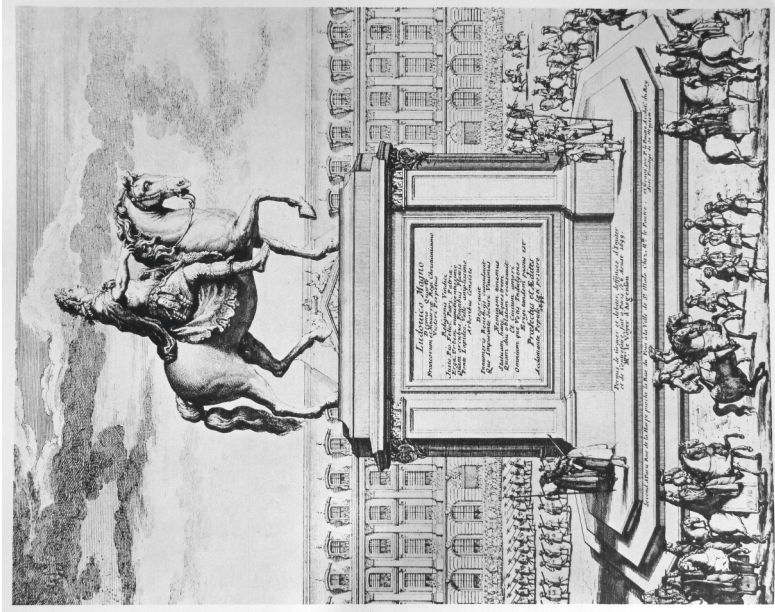


Abb. 4: Einweihung des Reiterstandbildes Ludwigs XIV. am 13. August 1699 auf der Place de Louis Le Grand (heute Place Vendôme, die Statue wurde 1792 zerstört). Kupferstich von Pierre Le Pautre, um 1699. Paris, Bibliothèque nationale de France. MARTIN, Les monuments équestres de Louis XIV (1986), S. 101, Abb. 46.

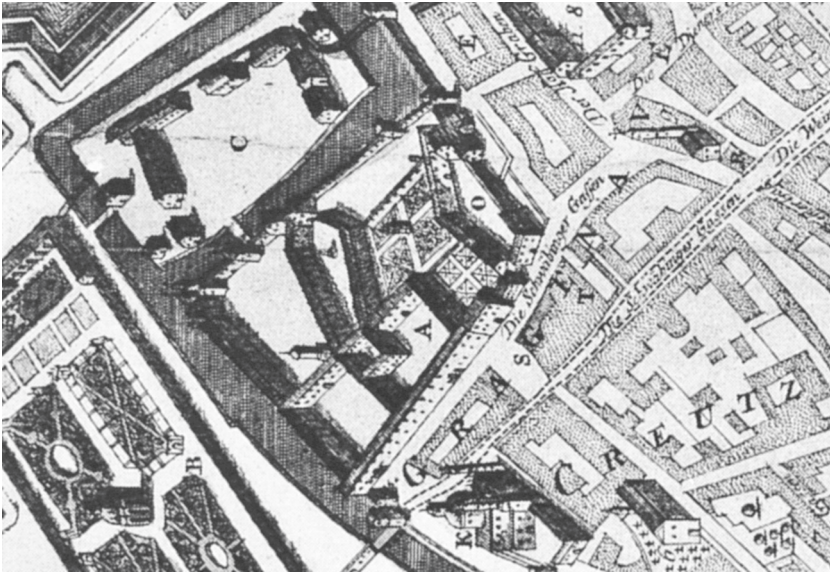


Abb. 3: Stadtsicht von München. Matthäus Seutter, alkolorierter Kupferstich (Detail), 1741. Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. M/S I, 842. WOECKEL, Pietas Bavarica (1992), S. 439, Abb. 322.

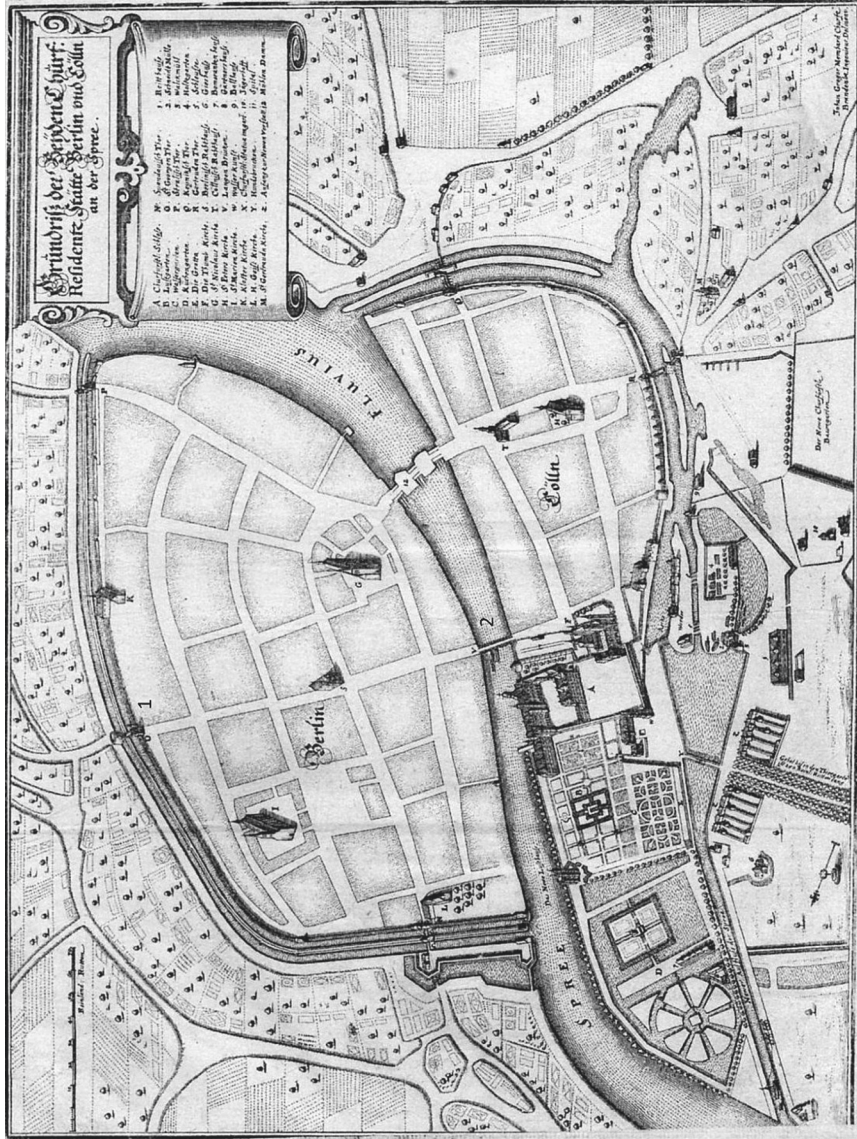


Abb. 5: Grundriß der Beyden Churf. Residentz Städte Berlin und Cölln an der Spree. Kupferstich von Johann Georg Memhardt, 1652 (26,3 x 35 cm). 1: Georgentor, 2: Lange Brücke. GERNOT, Die Stadt Berlin in der Druckgrafik, Bd. 1 (2009), S. 522.



Abb. 6a–b: Reiterstandbild des Großen Kurfürsten nach dem Entwurf Andreas Schlüters, Guss von Johann Jacobi, 1696–1709. Berlin, Lange Brücke. Aufnahmen vor 1896. Andreas Schlüter (2014), S. 233, Abb. XIV.13.





Abb. 7: Einzug des preussischen Königs Friedrich I. in Berlin am 6. Mai 1701. Kupferstich von Pieter Schenk, 1702 (24 x 28,7 cm [Blatt]). Berlin, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Gr 57/59. Andreas Schlüter (2014), S. 242, Kat. XIV.7.

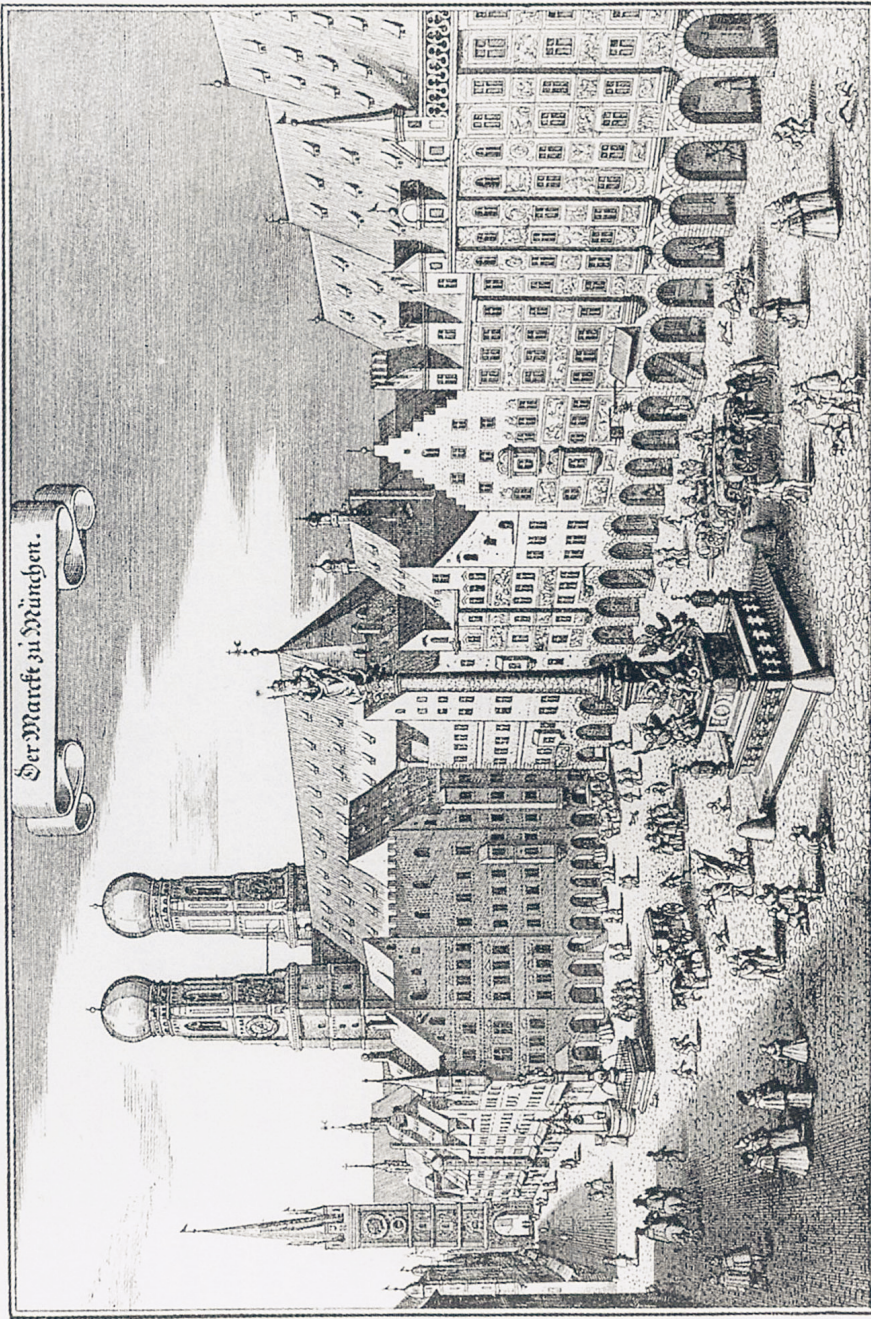


Abb. 8: Stich des Münchner Marienplatzes mit der 1638 errichteten Mariensäule nach der von Merian verlegten Ausgabe der *Topographia Bavaricae* von 1644. Rom in Bayern (1997), S. 107, Abb. 22.



Abb. 9: Die Hauptfassade der Jesuitenkirche St. Michael in München, 1583–1597 errichtet und 2009–2013 restauriert. Rom in Bayern (1997), S. 115, Abb. III.



Abb. 10: Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern, Ostansicht, München, Frauenkirche. Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern (1997), Tafel 3, obere Abb.



Abb. 11: Die Pestsäule am Graben in Wien, unter der Leitung von Paul Strudel von 1687 bis 1693 errichtet. Foto: Autorin.

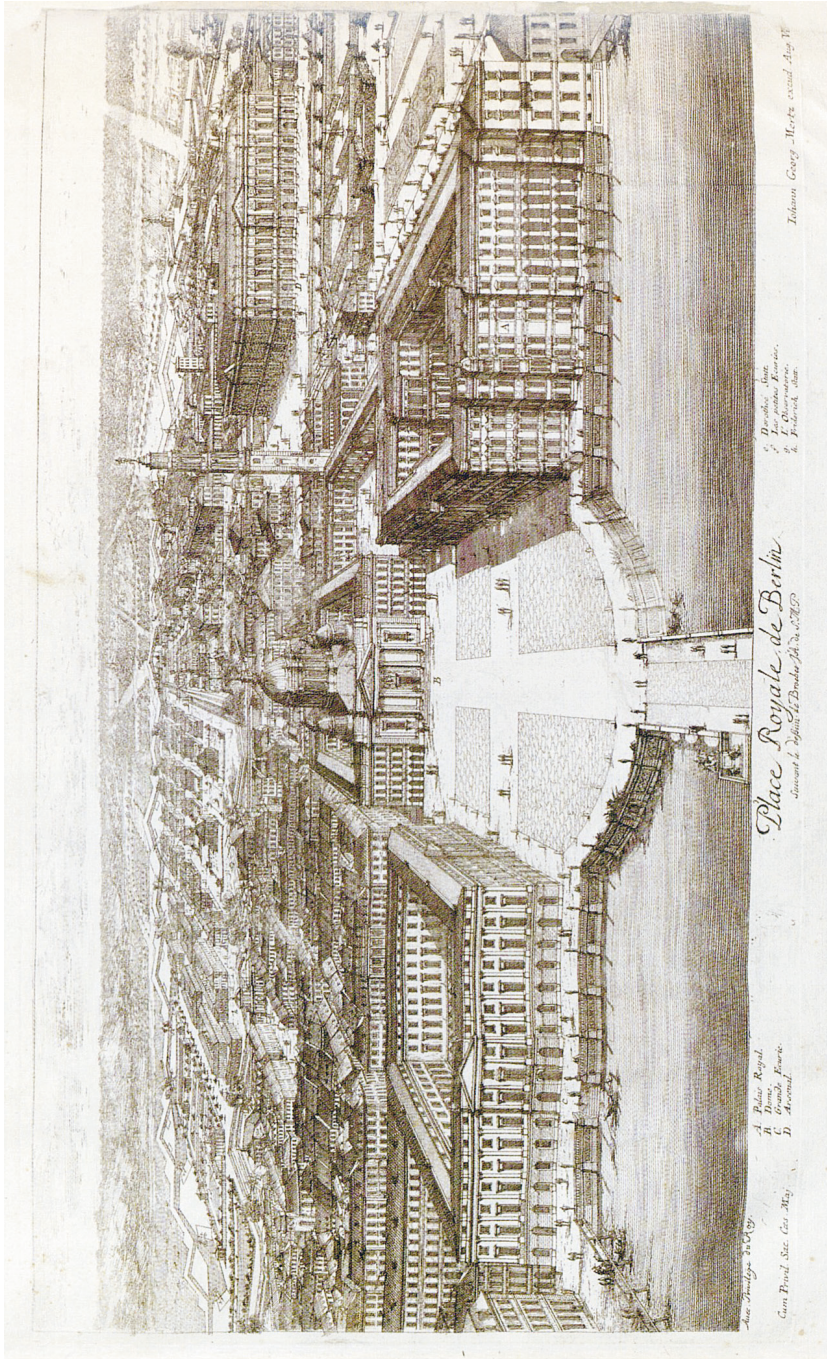


Abb. 12: Idealansicht des Schlossplatzes in Berlin. Kupferstich von Jean-Baptiste Broebes, veröffentlicht in: Vues des Palais et Maisans de Plaisance de S. M. le Roy de Prusse, Augsburg 1733. Andreas Schlüter (2014), S. 228, Abb. XIV.7.

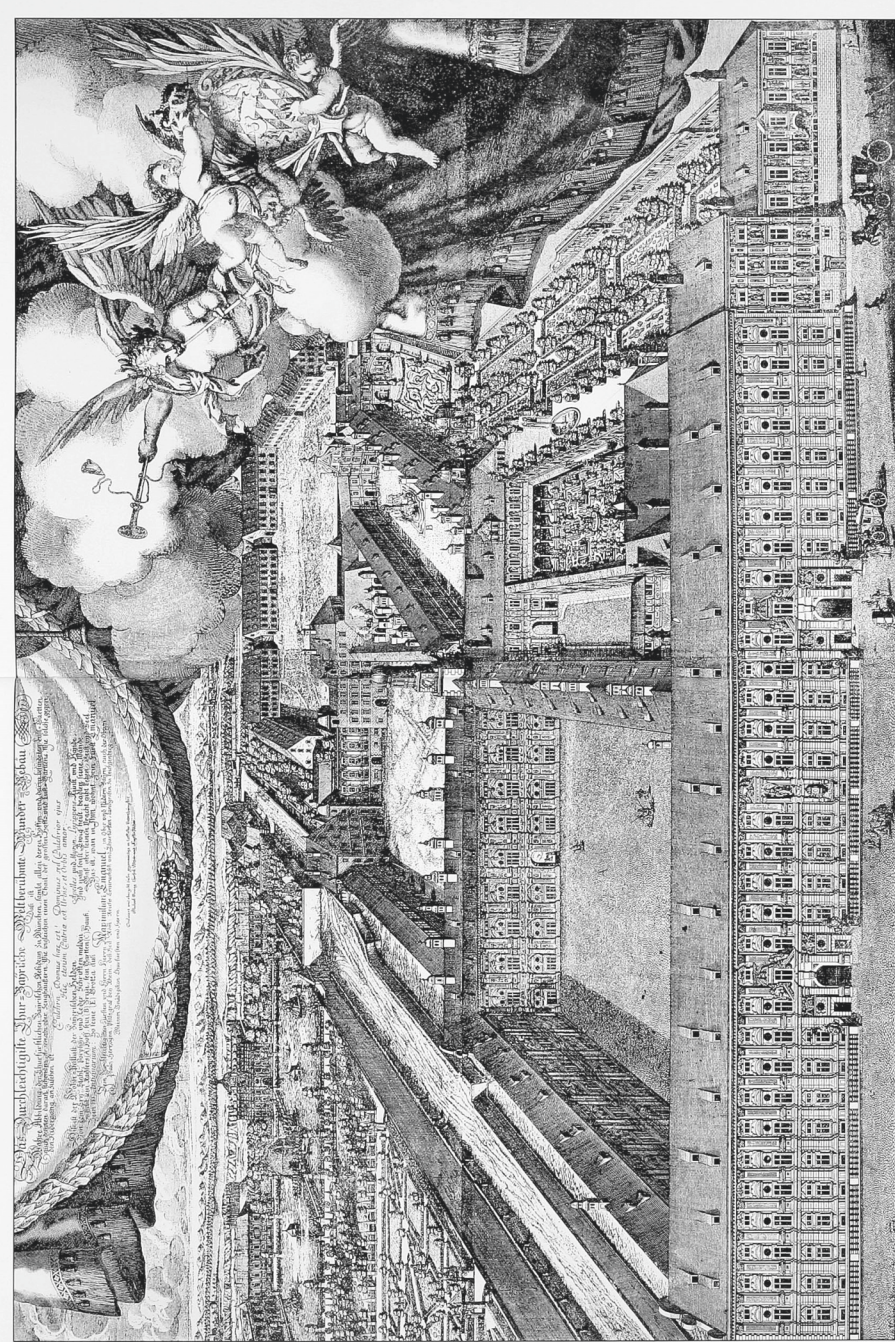


Abb. 13: Gesamtansicht der Münchner Residenz von Westen, Kupferstich von Michael Wening, um 1700. Foto: Autorin.



Abb. 14: *Patrona Bavariae* an der Westfassade der Münchner Residenz. Foto: Autorin.



Abb. 15: Detailsansicht einer Tafel mit zwölf Ansichten der Jesuitenniederlassungen in Süddeutschland auf Johann August Corvinus' Kupferstich (vgl. Abb. 1).