

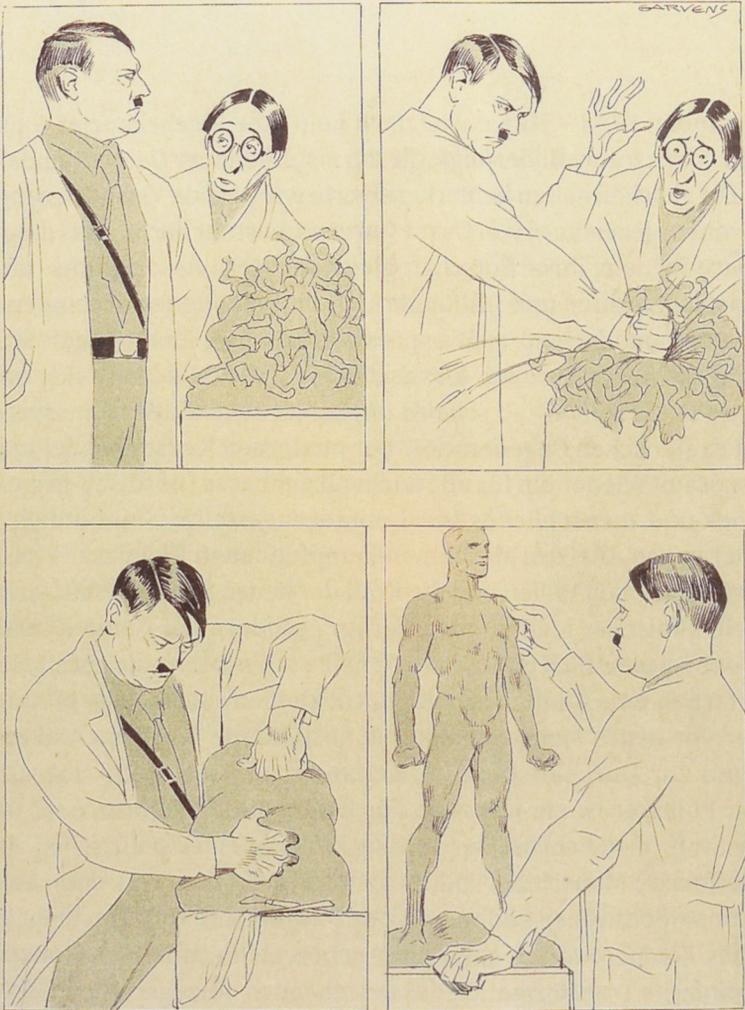
ULRICH PFISTERER

Der Herrscher als Bildhauer seines Reiches – im Stil Peters des Großen

Am 3. Dezember 1933 – Hitler war noch kein Jahr Reichskanzler – publizierte der *Kladderadatsch* eine Bilderfolge, die ihn als „Bildhauer Deutschlands“ vorstellt (Abb. 1).¹ Die gleichermaßen bemerkenswerte wie perfide Visualisierungsqualität der vier Szenen, gezeichnet von Oskar Garvens, besteht darin, dass die scheinbar unmittelbare Evidenz ihrer Botschaft gleich mehrere Assoziations- und Bedeutungsebenen aufzurufen und (diffamierend) miteinander zu verbinden versteht: Einer signalhaft ‚modernen‘, spät-expressionistischen, kleinteiligen Skulpturengruppe wird ein ‚neues‘ heroisch-klassisches Menschenbild à la Breker und Thorak entgegengesetzt. Endlich – so scheint impliziert – wird der unmissverständlich behaupteten ‚jüdischen Degeneration‘ der modernen Kunst und ‚Zersetzung‘ der Kultur insgesamt wieder ein für alle nachvollziehbares (nordisch-germanisches) ästhetisches und menschliches Ideal entgegengestellt.² Sinnbildlich wird der ‚Kampf aller gegen Alle‘ des als lähmend empfundenen Weimarer Viel-Parteien-Zwists durch den einen Willen und die Kraft der neuen Führergestalt überwunden.

Nicht ein ‚jüdischer Menschenverderber‘, sondern der Genie-Künstler Hitler stellt sich der vermeintlich politischen Aufgabe schlechthin, die auch Joseph Goebbels mehrfach in eine Bildhauermetaphorik kleiden sollte: „Jede Minute werden wir wieder vor neues Menschenmaterial gestellt, das das Schicksal uns zur Erziehung und zur Durchknetung im weltanschaulichen Sinne überantwortet.“ Denn: „Der Politiker ist ein Künstler. Für ihn ist die „Rohstoffmasse“ immer nur bildsamer Stoff. Vielleicht ist das größte Ereignis einer politischen Arbeit, aus der Rohstoffmasse Mensch ein Volk zu formen und dieses Volk dann emporzuheben zu nationalpolitischer Bedeutsamkeit.“³ Allein das Volk erscheint in der Bilderfolge des *Kladderadatsch* eben nicht schon als formbereite ‚Rohstoffmasse‘, die durch einfache Transformation des Bestehenden umzugestalten wäre, sondern es erfordert zunächst ein radikales, gewaltsam-kämpferisches ‚Auslöschen‘ und Reduzieren des heterogenen Vorausgehenden bis zu einem gemeinsamen Nullpunkt. Erst aus der so erzeugten *tabula rasa* des Tonklumpens kann dann, gleich einem neuen Schöpfergott, der Reichskanzler den Heros und das Volksideal der Zukunft formen.

Künstlerisches Schaffen und künstlerischer Stil werden als perfekte Entsprechung zum politischen Stil, zum gewaltsamen Herrschafts(selbst)verständnis und -gebaren der Nationalsozialisten inszeniert. Hierbei legitimieren und überhöhen die unerklärlich-transzendenten Qualitäten von Schöpfung, Kunst und



Der Bildhauer Deutschlands

Abb. 1: Oskar Garvens, „Der Bildhauer Deutschlands“, in: Kladderadatsch 86, Heft 49 (3. Dezember 1933)

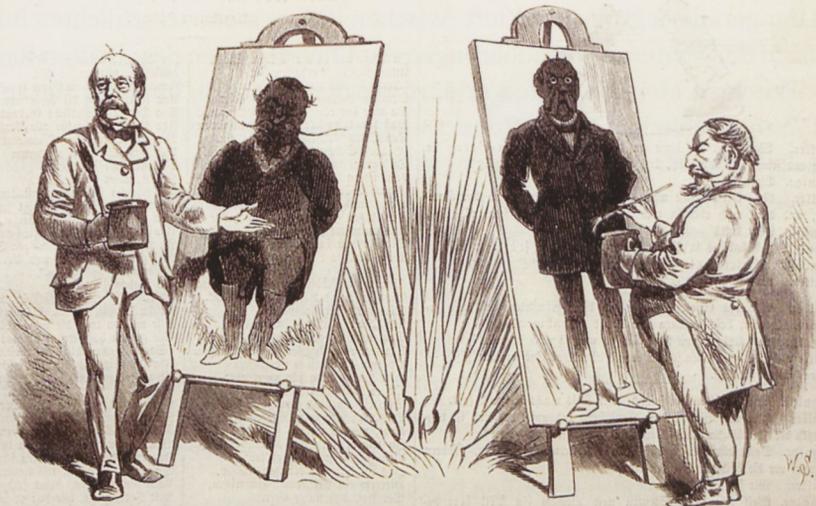
ästhetischem Ideal zugleich das Vorgehen der ‚charismatischen Lichtgestalt‘ des neuen Reichskanzlers.⁴ Dass Hitler selbst tatsächlich auch ‚Künstler‘ war, dürfte die Bild-Idee einerseits noch unterstützt haben – andererseits fragt man sich, wie mit der geradezu grotesken Kluft zwischen Hitlers mehr als schlichten Bildern, die selbst in den späteren Formulierungen der Chefideologen des „Dritten Reiches“ nicht wirklich zu Meisterwerken erklärt werden konnten, und der Metaphorik eines übermenschlichen Volksbildners umgegangen wurde.⁵

Entscheidend für die Überzeugungskraft der Bilderfolge des *Kladderadatsch*, entscheidend für die Verbindung von Politikstil und Kunststil ist jedenfalls ein allumfassender und 1933 offenbar vollkommen selbstverständlicher Stil-Begriff, der Herstellungsprozess, Werk und Wahrnehmung sowie Person des Künstlers als Einheit begreift: Hitler beherrscht die Techniken der Kunst und bearbeitet das richtige Material zum richtigen Gegenstand, so dass dieser zum vollkommenen Ausdruck der Ideen seines Schöpfers wird, wobei dies eben deshalb möglich und den Betrachtern als legitim erscheint, da der genialisch-übermenschliche Gestalter in seiner Person diese Eigenschaften bereits perfekt verkörpert oder zumindest diesen absoluten Gestaltungswillen beansprucht.

So naheliegend und selbstverständlich diese Überblendung von Politikstil und künstlerischem Stil erscheinen mag, die Vorstellung dürfte erst mit der „Ästhetisierung der Politik“, wie sie zwischen Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* und Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz zunehmend thematisiert und diskutiert wurde, weite Verbreitung gefunden haben.⁶ Dagegen wurde das Potential dieser Analogisierung bei den früheren Beispielen für malende oder bildhauernde Potentaten praktisch nicht aufgerufen, zumindest ergibt sich dieser Eindruck aus den bislang in der Forschung diskutierten Beispielen. Wenn sich etwa derselbe *Kladderadatsch* bereits 1869 darüber lustig macht, wie Preußen in Gestalt Bismarcks und Frankreich in Gestalt Napoleons III. den jeweils anderen als „Schwarzes Gespenst“ malt, bleiben ebendiese Vorstellungen einer Kongruenz von künstlerischem und von Politikstil außen vor (Abb. 2).⁷

Blickt man auf die frühesten Darstellungen, die Herrscher im weitesten Sinne in der Rolle von ‚Künstlern‘ zeigen – ansatzweise ein König mit Winkelmaß in den *Avis au Roi* des 14. Jahrhunderts, dann wesentlich konkreter René d’Anjou als Zeichner und Miniaturmaler Mitte des 15. Jahrhunderts oder Cosimo I. als Militärarchitekt nochmals rund 100 Jahre später –, ergibt sich Ähnliches: Der Umgang mit Zeichen- und Messgeräten als Sinnbild rechter, maßvoller Herrschaft gilt für alle Potentaten, kennzeichnet keinen spezifischen Herrschaftsstil. Und selbst wenn bei René d’Anjou das Faktum des ‚freien‘ Zeichnens betont wird, geht es nicht darum, wie gezeichnet wird, geschweige denn um die Konsequenzen für seine Herrschaftsführung.⁸ Häufig sollte damit auch ‚nur‘ die symbolische Dimension dieses Tuns betont werden, ohne die (tatsächlich wohl zumeist sehr mittelmäßigen) Ergebnisse hervorzuheben, zumal es schon Montaigne tadelte,

Das schwarze Gespenst.



Süben und Drüben.

Als ein Mittel, die Völker „miltärfremd“ zu machen, und in ihnen die Steuerzahl-Lust zu erwecken.

Theatralisches.



Der Alce-König von Egypten, welcher Europa auf Suez-Canal-Eröffnungsgastspiel bereist, hat nun auch ein Engagement nach Peteroburg erhalten.

Parlamentarisches.



Schreckliche Folgen der Sissamkeit eines Stenographen, welcher sich seit dem Beginn des Landtages, über den Reichstag und durch das Zollparlament nicht ablösen läßt.

Abb. 2: Wilhelm Scholz, „Das schwarze Gespenst“, in: Kladderadatsch 22, Heft 28 (20. Juni 1869), S. 112

jemanden schmeichlerisch für Eigenschaften zu loben, die dieser nicht wirklich habe, also etwa Könige als gute Maler oder Baumeister.⁹ Immerhin wurde bereits Neros Künstlertum, ob historisch korrekt oder nicht und ohne dass ein einziges konkretes Zeugnis überliefert wäre, in der Folge als Ausdruck seiner wie auch der allgemeinen (stadt)römischen Dekadenz verstanden.¹⁰

Im Folgenden soll daher der Frage nachgegangen werden, ab wann in Darstellungen von malenden, bildhauernden oder anderweitig künstlerisch tätigen Herrschern ansatzweise die Idee entwickelt wurde, Kunst- und Politikstil als gegenseitige Verweissysteme zu benutzen. Ab wann kann der Stil der malenden oder bildhauernden Potentaten zum expliziten Sinnbild ihres individuellen Politik- und Herrschaftsstils werden? Dass sich diese Spezialfrage stellen lässt, hat entscheidend mit den Vorarbeiten von Martin Warnke zu tun, der nicht nur die Vorstellung *Könige als Künstler* von der Antike bis in die Gegenwart verfolgt, sondern auch in der Hamburger Forschungsstelle zur politischen Ikonographie umfangreiche Bild- und Textbelege dafür zusammengetragen hat.¹¹ Mein Vorschlag, wann und wo künstlerischer und Herrschafts- bzw. Politik-Stil erstmals parallelisiert werden, nimmt freilich nochmals einen anderen Herrscher und einen anderen Ort in den Blick: Es soll gezeigt werden, dass die besondere Situation Peters des Großen und dessen Selbstdarstellung als ‚Bildhauer eines neuen Russland‘ in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts einen entscheidenden Moment in dieser Entwicklung markieren.

I. Stein

1723/24 modellierte und goss Carlo Bartolomeo Rastrelli, der aus Florenz stammende, 1716 nach St. Petersburg berufene Hofarchitekt und -bildhauer Peters des Großen, eine etwas überlebensgroße Bronze-Büste des Zaren in Rüstung (Abb. 3).¹² Die aufwendige Nachbearbeitung des höchst virtuosen und allein schon durch die Materialwahl maximalen Anspruch demonstrierenden Stückes verzögerte die öffentliche Präsentation noch um mehrere Jahre (bis 1730). Der Herrscher erscheint in einem Gliederpanzer mit (Schlachten-)Reliefs und Löwenköpfen an den Schulteransätzen, der antike und ‚moderne‘ Elemente verbindet (und von Rastrelli selbst als „in moderner Manier“ bezeichnet wurde), mit wehendem Hermelinmantel, einem Spitzentuch um den Hals und dem Orden des Hl. Andreas des Erstberufenen am Schulterband, den Peter 1698 gestiftet hatte.

Der Vergleich mit der früheren Bronzebüste von Peters Günstling, Prinz Alexander Danilovich Menshikov,¹³ unmittelbar nach Ankunft Rastrellis in St. Petersburg an der Wende der Jahre 1716/17 und möglicherweise auch als eine Art ‚Teststück‘ entstanden, schärft den Blick für die Intentionen bei der Zaren-Büste: Die Gesichtszüge scheinen hier besonders naturnah wiedergegeben, auf jede



Abb. 3: Carlo Bartolomeo Rastrelli, Peter der Große, 1723/24. St. Petersburg, Eremitage

Idealisierung – etwa eine Allongerücke – wurde verzichtet; der Porträtierte strahlt Entschlossenheit, Energie und Aktion aus, wozu auch das ‚bewegte Beiwerk‘ und die feinteilig durchgearbeiteten Oberflächen mit ihren vielen Lichtreflexen entscheidend beitragen. Das Grundmodell der Büste lässt sich dabei als eine Verbindung von Berninis Marmorbildnis für Ludwig XIV. mit denjenigen für Cosimo III. de’ Medici von Rastrellis Lehrer Giovanni Battista Foggini verstehen. Aber auch

ältere Bronzebüsten wie diejenige Kaiser Rudolfs II. von Adrian de Vries könnten noch eine Rolle gespielt haben. Im Anspruch präsentierte sich Peters Büste also imperial und zugleich verweisend auf den bedeutendsten europäischen Potentaten jüngster Vergangenheit, der den Beinamen „le Grand“ für sich reklamiert hatte. Auch der Bezug zu antiken Herrschern ist offensichtlich, möglicherweise nicht nur zu den römischen Cäsaren, sondern durch das demonstrative Vorführen der ungebändigten Naturlocken ebenso zu Alexander dem Großen, dessen Reich bereits Europa und Asien vereint hatte: Zumindest zeigt die vor kurzem entdeckte, spektakuläre Holzbüste des Günstlings Menshikov, die vor 1704 entstanden sein dürfte, auf ihrer fiktiven Rüstung eine antike Szene mit Alexander dem Großen und dessen engem Freund Hephaestion im Zelt des Darius – wobei die Auswahl gerade dieses Ereignisses sicher auf das Verhältnis von Menshikov zu Peter als dem neuen Alexander verweisen wollte.¹⁴

Außer Zweifel steht, dass mit dem Werk die neue Stellung Peters gefeiert werden sollte, die er durch den Erfolg im Großen Nordischen Krieg (1700–1721) und den anschließenden Frieden von Nystad erlangt hatte, der die Vormachtstellung Russlands in Europas Nordosten bestätigte. Am 22. Oktober 1721 hielt Gavriil I. Golovkin, Staatskanzler des Russischen Reiches, eine Lobrede auf Peter und den vorteilhaften Friedensschluss, in der erstmals im Namen des Senats dem Herrscher drei neue Titel und Epitheta verliehen wurden: „Kaiser aller Russen“, „der Große“ und „Vater des Vaterlandes“.¹⁵ Alle diese Benennungen gehen auf römisch-antike Vorbilder zurück und unterstrichen den Anspruch Peters, mit Russland ein neues (römisches Nachfolge-)Imperium begründet zu haben. Entsprechendes dürfte für die Bronze-Büste gelten.

Mit zu bedenken gilt es zudem, dass die Büste nur das kleinste, am schnellsten zu realisierende und für den Innenraum gedachte von insgesamt vier Siegesmonumenten war, an denen Rastrelli gleichzeitig arbeitete und die allesamt auf römische Auszeichnungsformen zurückgingen: Seit 1716 konzipierte und modellierte der italienische Bildhauer auch das Modell eines überlebensgroßen bronzenen Reiterstandbildes mit zahlreichen allegorischen Begleitfiguren, das allerdings erst postum und in reduzierter Form 1745/46 gegossen wurde.¹⁶ In diesem Zusammenhang erwirkte der Zar 1724 durch seinen Hofarchitekten Nicolas Michetti sogar das Einverständnis des Papstes, Berninis Reiterstatue des Konstantin im Gipsabguss zu duplizieren und dieses Vorbild nach St. Petersburg zu schaffen.¹⁷ Angesichts der fundamentalen Unterschiede zwischen dieser Statue und der von Rastrelli konzipierten dürfte die Überführung freilich vor allem als symbolischer Akt zu verstehen sein, der erneut Peter als neuen Konstantin und Russland als neues römisches Imperium ausweisen sollte. Schon vor 1717, verstärkt aber ab 1721, wurden außerdem Entwürfe für eine Triumphsäule mit Reliefs der wichtigsten Schlachten des Zaren für einen zentralen Platz in St. Petersburg geliefert. Dieses Projekt gelangte über Zeichnungen und kleine Wachs-



Abb. 4: Carlo Bartolomeo Rastrelli, Peter der Große als Bildhauer Russlands (Detail aus der Bronze-Büste Peters des Großen), 1723/24. St. Petersburg, Eremitage

modelle nicht hinaus.¹⁸ Allerdings wurden die Wachsmodelle vorab sowohl in Metall als auch in der Drechselwerkstatt Peters in Elfenbein reproduziert und teils als diplomatische Geschenke verteilt. Schließlich war seit Ende (?) 1721 eine monumentale Standfigur Peters in Planung, für deren Modell Rastrelli nach langem Warten und Bitten 1733 bezahlt wurde; realisiert wurde sie nicht.¹⁹ Peters Reform Russlands zielte – das wird schon an diesen Beispielen deutlich – ganz wesentlich auch auf eine neue (vergleichende) Sichtbarkeit Russlands in Europa.²⁰

Wie intensiv Peter dabei den Vergleich mit anderen europäischen Potentaten und allen voran Ludwig XIV. suchte, zudem eine schnelle Fertigstellung der Monumente erhoffte und wie gezielt er seine Bildnisse als Geschenke einsetzte, zeigt der Bericht eines Be-

gleiters des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorf, der von 1721 bis 1725 Russland besuchte: „Den 8ten Febr. [1724] war des Morgens der italienische Graf Rastrelli bey Jhro Hoheit [Karl Friedrich von Schleswig-Holstein-Gottorf], und machte ihnen ein Geschenk mit des Kaisers Brustbild, von einer Art Gips, mit Metallfarbe überstrichen. Es war seine eigene Arbeit. Dieser Rastrelli soll zwey grosse metallene Statüen des Kaisers verfertigen, eine zu Fuß, und die andere zu Pferde. Sie sollen größer werden, als die Statüe Ludewigs des 14ten zu Paris. Hernach soll er noch eine grosse Colonne machen, auf welche alle Siege des Kaisers kommen sollen. Er hoffet die Statüe zu Pferde noch vor des Kaisers Zurückkunft von Moscau fertig zu machen, wenn der Kaiser nur nicht gar zu geschwinde wieder kommt.“²¹

In dieser umfassenden imperialen Bilderstrategie überrascht nun an der Bronzebüste insbesondere eines der beiden prominenten Reliefs auf den achteckigen Brustplatten. Wenn die Rüstung im Bereich des Bauches eine nicht näher spezifizierte Schlachtszene aufweist, dann scheinen die abgesetzten Brustplatten spezifisch auf Peter zugeschnitten. Die linke, halb verdeckte stellt ein Reitergefecht im Wald dar, möglicherweise eine Szene aus der Entscheidungsschlacht von Poltawa 1709.²² Die rechte Szene dagegen zeigt offenbar Peter selbst, wie er sitzend als Bildhauer an einer gerüsteten Frauen-Statue arbeitet, von der nur noch die

Unterschenkel von Gesteinsmassen umhüllt sind (Abb. 4). Dass die wenig individualisierte Männerfigur tatsächlich Peter darstellen soll, signalisieren nicht nur der Bestandteil der Rüstung und der Hermelinmantel (die der Kaiser offenbar deshalb nicht ganz abgelegt und gegen den Arbeitskittel des Bildhauers eingetauscht hat, damit eben der Bezug zur gerüsteten Büste erkennbar bleibt), sondern auch die kaiserliche Bügelkrone auf dem Kopf. Bei der weiblichen Figur, ebenfalls mit Krone, Szepter und Sphaira, handelt es sich um das personifizierte russische Reich. Diese außergewöhnliche Szene hatte sich Peter wohl um 1710/12, sicher jedenfalls vor dem 14. Januar 1714 zur persönlichen Imprese erkoren: Das



Abb. 5: F. Kh. Bekker, Siegel Peters des Großen, 1711/12 (?). St. Petersburg, Eremitage

Sinnbild, noch zusätzlich überfangen vom Symbol des Dreieinigen Gottes, das die Wolken durchbricht und von der Inschrift „ADIUVANTE“ begleitet wird, zierte eines seiner Siegel (Abb. 5).²³ Auf die Grundbedeutung der Imprese verwies Theophan Prokopowitch, Erzbischof von Novgorod und wichtigster Berater des Zaren in kirchenpolitischen Fragen, noch in der Grabrede auf Peter im Februar 1725: „Ganz Russland ist Deine Statue, Du hast es durch Dein herausragendes Vermögen geschaffen [...] und in Deinem Sinnbild ist es daher zurecht dargestellt.“²⁴ Auch im Rahmen der Funeralfeierlichkeiten war auf einer Flagge die Imprese prominent zu sehen.²⁵

Die bisherigen Interpretationen der Forschung zielen in drei Richtungen: Bereits von den Zeitgenossen wurde Peter als Schöpfer Russlands gerühmt. Vor diesem Horizont will die Rolle als Bildhauer offenbar das Vermögen betonen, wie ein Künstler aus dem ‚Nichts‘ einer ungeformten Gesteinsmasse (oder einer leeren Leinwand bzw. eines leeren Blattes Papier) allein kraft seines *ingenium* eine gestaltete Welt erzeugen zu können. Gotthold Ephraim Lessing hatte schon – noch bevor Peter seine Bildhauer-Imprese wählt – dessen Reform Russlands mit einem „Schreiben auf weißem Papier“ als einer *tabula rasa* verglichen.²⁶ Der Gedanke klingt aber auch in der erwähnten Rede des Kanzlers Golovkin von 1721 an, wenn es heißt, Peter habe seine russischen Untertanen „aus dem Dunkel der Unwissenheit auf die Bühne des Ruhms der ganzen Welt“ geführt, „quasi aus der Nicht-Existenz ins Dasein gebracht und eingereiht in die Gemeinschaft der politischen Völker.“²⁷ Auch die von Peter erschaffene Statue, die Personifikation Russ-

lands in Rüstung, unterschied sich konsequenterweise grundlegend von den Vorstellungen von einem „alten Russland“, die in Europa kursierten. Man vergleiche hierzu nur das Frontispiz zu Jean Rousset de Middys *Mémoires du Regne de Pierre le Grand* (1725/26), auf dem Peter eben dieser „Ancienne Russie“ in altertümlicher Tracht die neue Wahrheit, Religion sowie Künste und Wissenschaften vorführt.²⁸

Dabei scheint sich der Herrscher mit der Wahl seiner Imprese am Vorbild des Pygmalion zu orientieren und seine ideale Geliebte, Russland, aus dem Stein zu befreien. Angesichts der Bedeutung, die ansonsten in den Darstellungen und Ausstattungsprogrammen Peters der Athena/Minerva als der gerüsteten Göttin der Weisheit und der Künste zukommt, ließe sich zudem überlegen, ob die Personifikation Russlands hier nicht auch Eigenschaften dieser Göttin mit aufrufen sollte: Peter würde demnach als liebender Bildhauer mit aller Hingabe sein perfektes neues Reich erschaffen, dessen Qualitäten neben seiner Wehrhaftigkeit die von Minerva übernommenen Künste und Wissenschaften wären.²⁹ Verbildlicht wäre so auch der alte Topos vom notwendigen Zusammenwirken von *arma* und *litterae*, wie ihn Aaron Hill zwar aus der englischen ‚Außensicht‘ auf Russland, aber offenbar zur Zufriedenheit Peters in seinem Gedicht *A Northern Star* (1718) an zentraler Stelle und wiederum in Verbindung mit der Vorstellung der ‚Erleuchtung‘ des bislang ‚dunklen‘ russischen Reiches aufruft: „Northward, departing Muse, extend thy Flight – / There, a New Sun inflames the Land of Night. / There, Arts and Arms the World’s Fifth Empire raise: / [...]“³⁰

Zudem wird die Rückbindung an den orthodoxen Glauben durch das Trinitätssymbol mit Strahlenkranz und die Inschrift darüber betont, die sich ergänzen und auflösen lässt als „mit Hilfe Gottes“. Vorgeschlagen wurde, das Sinnbild zudem im größeren Kontext einer davidischen (Selbst-)Stilisierung Peters zu verstehen und die beiden Säulen rechts in Bezug zu den beiden Säulen des salomonischen Tempels, Jachim und Boaz (I. Könige 7: 15–22), zu deuten.³¹

Aber noch mindestens drei weitere Aspekte und Präzisierungen scheinen darüber hinaus wichtig: Das Motto des persönlichen Sinnbildes „ADIUVANTE“ wäre im Sinne des frühneuzeitlichen Impresen-Verständnisses schlecht gewählt, wenn es sich so eindeutig auflösen ließe. „Mit Gottes Hilfe“ ist sicher eine intendierte Lesart, keinesfalls aber die einzig mögliche – nicht umsonst ist das präzisierende „Deo“ weggelassen. Denken lässt sich daher auch an die Wendung „Ars naturam adiuvens“, die Kunst hilft/unterstützt die Natur: Dies wäre dann vielleicht so zu verstehen, dass erst die von Peter geförderten neuen Wissenschaften und Künste (darunter die reformierte ‚Militärkunst‘) die naturgegebenen Eigenschaften und Anlagen Russlands verwirklicht hätten. Von Peter selbst ist die Idee einer *translatio artium* nach Russland unter seiner Herrschaft in einer Rede aus dem Jahr 1714 überliefert: „Die Geschicht-Schreiber setzen den alten Sitz aller Wissenschaften in Griechenland, von wannen sie durch das Verhängnis der Zeiten verjaget, und in Italien ausgebreitet, hernächst aber in alle Europäischen Länder verstreuet,



Abb. 6: Karte von St. Petersburg und „Charte des Neva-Stromes“ mit Bildnis Peters des Großen, Frankfurt a. M., 1724

durch unserer Vorfahren Unart aber verhindert worden, weiter als in Pohlen zu dringen [...]. Nunmehr wird die Reihe an uns kommen, wenn ihr mich in meinem ernstlichen Vorhaben unterstützen [...] wolle.“³² Vor allem aber scheint das Motto „Mit Hilfe von“ eben auch auf Peter selbst als den ‚Bildhauer‘ und Gottähnlichen Schöpfer Russlands bezogen. Gerade diese Ambivalenz zwischen demütigem Verweis auf Gott und der selbstbewussten Affirmation der eigenen Rolle charakterisiert die Imprese mit ihrem Motto.

Der Stein, den der Bildhauer Peter bearbeitet, scheint kein herbeigeschaffter Werkblock, sondern aus dem Boden herausragendes, anstehendes Gestein, das in Form gebracht wird. Dies verstärkt zum einen die Idee, dass hier die Natur Russlands durch Kunst grundlegend umgeformt wird. Zum anderen dürfte damit auch dem Stein – und nicht nur der daraus gefertigten Statue – Bedeutung zukommen. Seine Funktion als Ausgangspunkt und ‚Basis‘ erinnert an das Wortspiel



Abb. 7: Renovirte und mercklich vermehrte Alamodische Hobel-Banck, [um 1670], Frontispiz

Christi gegenüber Petrus, dem Namenspatron von Peter dem Großen (Mt. 16, 18), und könnte den Zaren durchaus auch als ‚Fels des rechten Glaubens‘ auszuweisen versuchen: „tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam“. Dieser Bezug war auch deshalb präsent, da der Zar St. Petersburg als neues Rom und neues Jerusalem gegründet hatte. Petrus erscheint prominent auf dem Relief Domenico Trezzinis über dem Haupttor der Peter-und-Paul-Feste, deren Kathedrale den gleichen Patronen geweiht ist.³³ Auf einer 1724 freilich in Frankfurt am Main gedruckten Karte der Stadt erleht Zar Peter oben rechts den Beistand des Wächters der Himmelstür für seine Gründung mit einer Zeigegeste auf einen Baumstumpf und einem Spruchband in der Hand (Abb. 6).³⁴ Beides verweist auf Ovids Ursprungssage des Myrmidonenvolkes, das mit ‚Ameisenfleiß‘ die Insel Aigina erst urbar gemacht hatte (Met. 7,627f.): „Tot mihi da Cives“. In vergleichbarer Weise lässt Peter seine neue Residenz Petersburg an vermeintlich ungünstigstem Ort errichten und legt damit doch den Grundstein für die Neuordnung Russlands. Selbst noch beim Reiterdenkmal für Peter, das Katharina die Große zwischen 1768 und 1782 von Étienne-Maurice Falconet errichten ließ, spielt der gigantische, als Basis dienende Monolith, dessen Antransport als technische Großtat gefeiert worden war, eine zentrale symbolische Rolle.³⁵

Schließlich wird Peters Arbeiten an der Statue als ein kraftvoll-gewaltsames, physisch anstrengendes Meißeln dargestellt, bei dem größere abgeschlagene Steinbrocken herabfallen – ganz im Unterschied zu den ansonsten um 1700 geläufigen Pygmalion-Szenen, bei denen die mühelose, liebende Belebung der Statue im Vordergrund steht.³⁶ Diese gewaltsame Formung, bei der unverkennbar Überschüssiges und Schlechtes – moralisch Verwerfliches – entfernt werden, erinnert eher an Darstellungen wie das Frontispiz der *Renovirte[n] und mercklich vermehrte[n] Alamodische[n] Hobel-Banck* (um 1670, neue Aufl. 1710), wo bei der ‚Zubereitung‘ des vollkommenen Kavaliere grobe Späne fallen (Abb. 7).³⁷ Peter arbeitet jedenfalls mit vollem Körpereinsatz, unternimmt heroische Anstrengungen für sein Projekt eines neuen Russland und seiner neuen Hauptstadt. Diese Vermutung gilt es im nächsten Kapitel weiter zu verfolgen. Sie ist entscheidend für die These, das persönliche Sinnbild Peters als Bildhauer, sein Künstlertum und sein ‚künstlerischer Stil‘ versuchten nun erstmals auch seinen charakteristischen Herrschaftsstil zu visualisieren, der sich durch unbedingten persönlichen Einsatz und Härte gegen sich und andere auszeichnete.

II. Schiff

Von Peters Imprese existiert eine entscheidende Bildvariante: Auf dieser meißelt nicht der Zar eine Personifikation Russlands, sondern es wird an einer Statue von Peter selbst gearbeitet; außerdem sind ein oder mehrere Schiffe im Hinter-



Abb. 8: Holzrelief mit einem Bildhauer, der eine Statue Peters des Großen anfertigt. Novgorod, um 1720. Novgorod, State Federal Culture Institution Novgorod State United Museum

holte Zahl „7“ ersetzt. Dies begründet sich aus theologischen Zahlenspekulationen, die die Länge des Großen Nordischen Kriegs (21 Jahre) und seine drei Abschnitte aus dem göttlichen Heilsplan herleiten wollten. Die Medaille dürfte also im Anschluss an den Frieden von Nystadt 1721 und zum Gedenken an den Sieg geschaffen worden sein.³⁹

Ebenfalls in Medaillenform, jedoch aus Elfenbein gedrechselt, ist schließlich eine erst jüngst wiederentdeckte Scheibe im Hessischen Landesmuseum Kassel.⁴⁰ Eine Aufschrift auf der Rückseite weist sie als diplomatisches Geschenk Peters aus, das dieser selbst in seiner Drechselwerkstatt hergestellt hatte (wobei allein schon das technische Vorgehen des Drechsels es wahrscheinlich macht, dass noch weitere Exemplare nach demselben Modell gefertigt und verschenkt wurden). Dabei war der Zar bei der Art der Gabe gut beraten worden: War doch auch Landgraf Carl von Hessen-Kassel ein begeisterter dilettierender Drechsler, der in den Jahren um 1700 seinerseits etwa Reliefs einer kauernenden Fortuna herstellte, die den Gedanken propagierten, diese habe sich in seinem Territorium dauerhaft

grund ergänzt. Von wem, wann und in welchem Kontext diese Variante zuerst entwickelt wurde, lässt sich bislang nicht genauer bestimmen. Ein Holzrelief im Historischen Museum von Novgorod, das eher aus Mangel an Alternativen als aufgrund stilistischer Bezüge mit Rastrelli bzw. dem russischen Bildhauer A. Kreptikov in Verbindung gebracht wird und über das nichts weiter bekannt scheint, zeigt dieses Bildprogramm (Abb. 8).³⁸ Für zwei weitere Beispiele allerdings kann zumindest deren jeweiliger Entstehungsanlass genauer rekonstruiert werden.

Auf einer Medaille ist unter dem Motto Peters dargestellt, wie ein Bildhauer eine Statue des russischen Kaisers mit Schwert und Szepter schafft. Eine Viktoria mit Siegeskranz eilt herbei, im Hintergrund kreuzt ein großes Dreidecker-Linienschiff, die beiden Säulen scheinen in eine befestigte Torarchitektur einbezogen zu sein. Vor allem aber ist der Name JAWH im Trinitätssymbol durch die dreimal wieder-

niedergelassen, der drehelnde Fürst sei quasi zum ‚Schmied des eigenen Glücks‘ geworden.⁴¹ Letztendlicher Auslöser für das Geschenk nach Kassel dürfte der Tod des schwedischen Königs Karl XII. bei der Belagerung der norwegischen Festung Frederikshald am 30. November 1718 gewesen sein. Die Nachfolge trat seine Schwester Ulrike Eleonore an, die mit Erbprinz Friedrich von Hessen-Kassel verheiratet war. Peter der Große scheint also auch auf dem Umweg über dessen Vater, eben Landgraf Carl, Verbindungen hergestellt und die Friedensschlüsse von Stockholm und Nystadt vorbereitet zu haben.

Die Ikonographie des Kasseler Stückes weist zwei Besonderheiten auf: Das Schiff links zeigt zunächst einmal besonders deutlich die Grenzen der Darstellungskunst, weicht es doch mit seinem einen Masten mit zwei Rahsegeln offensichtlich von allen bekannten Schiffstakelage-Typen ab. Klar ist gleichwohl, dass hier keines der neuen, schwer bewaffneten Kriegsschiffe der späten 1710er Jahre gezeigt werden soll. Vielmehr könnten der runde Heckabschluss mit Laterne (?) und die große Seekriegsflagge mit Andreaskreuz als Hinweise auf die Fregatte *Shtandart* verstanden werden, mit der 1702 der Schiffsbau für den Großen Nordischen Krieg eröffnet wurde. Peter überführte sie persönlich von der Werft in die Ostsee, und sie verdankte ihren Namen der neu eingeführten Standarte der Marine.⁴² Das Schiff wäre so (trotz seiner unzulänglichen Wiedergabe) ein Symbol für die Begründung der russischen Flotte. Die zweite Besonderheit dieses Stückes ist, dass nicht ein Bildhauer, sondern eine Frau die Statue zu bearbeiten scheint – zumindest deuten darauf die feinen Gesichtszüge, die langen, wallenden Haare unter der Kopfbedeckung, Kleid und Mantel sowie die Schuhe (?) hin. Die Inversion der Rollen – nicht Peter meißelt eine weibliche Personifikation, sondern umgekehrt – wird hier besonders herausgestellt, wengleich mangels eindeutiger Attribute unklar bleibt, ob hier die (Bildhauer-)Kunst höchstpersönlich, das neue Russland oder noch jemand anderer gemeint sind.

In jedem Fall tritt das Stück mit dem Anspruch auf, von Peter selbst gemacht worden zu sein. Peters Drechselleidenschaft und seine mit der neuesten Technik ausgestattete Werkstatt waren berühmt: „Des Morgens früh um drey Uhr stand er auf und brachte ein paar Stunden mit Lesen zu, ging dann eine Stunde oder mehr bey die Drechselbank, und verfertigte allerley Meister-mäßige Arbeit. Hienächst ließ er sich ankleiden [...]“⁴³ Es gibt zahlreiche andere gedrechselte Geschenke von ihm, etwa Kompass, die seine Kompetenz in der Schifffahrt rühmten und ihn als symbolischen Steuermann des russischen Reiches auswiesen.⁴⁴ Im Fall des Kasseler Medaillons wird freilich eine besondere Bedeutungsverdichtung erreicht: Nicht nur nimmt die Statue Peters den Platz des personifizierten Russland ein; der Kaiser, den seine Imprese als Bildhauer Russlands präsentiert, wird hier zum tatsächlichen Hersteller seiner selbst. Die Botschaft scheint: Peter ist Russland, Russland ist Peter, wobei der Herrscher eben sowohl als Schöpfer seines eigenen Erfolges wie als Neugestalter des Reiches antritt.

Ein solches Selbsterschaffen und der unbedingte persönliche Einsatz wurden als Kennzeichen von Peters Herrschaftsstil inszeniert und wahrgenommen. Peter übertraf darin seine anderen europäischen Herrscherkollegen bei weitem. Dies galt nicht nur für seine Drechselkünste, seine mit den anspruchsvollsten Maschinen der Zeit ausgestattete Werkstatt und die Kostproben seines Könnens.⁴⁵ Beim Niederländer Adrian Schoonebeck lernte der Zar die Techniken von Kupferstich, Radierung und Schabkunst (ein Blatt Peters ist erhalten). Er beauftragte Schoonebeck 1698 zudem mit dem Abfassen einer Anleitung zur Druckkunst, die in Russland als Wegweiser zur Produktion von Radierungen dienen sollte, allerdings Manuskript blieb.⁴⁶ Peter kaufte auf seiner Niederlande-Reise auch die bedeutendsten naturwissenschaftlichen Sammlungen auf, die zu dieser Zeit auf dem Markt waren, um mit diesem Ausgangsmaterial eine Kunstkammer, die erste in Russland, als Grundstock für die neuen Wissenschaften anzulegen. Das Gebäude der Kunstkammer wurde 1724 eröffnet.⁴⁷

Peters Einsatz zeigt sich aber auch noch in anderen Bereichen – voran erneut in der Schifffahrt.⁴⁸ Dass Peters Imprese in den hier vorgestellten Varianten um ein oder mehrere Schiffe ergänzt wurde, unterstreicht zunächst einmal, dass Russland, das vor der Regierung Peters des Großen praktisch keine Marine hatte, nun zu Land und zu Wasser als Großmacht agierte. Eine Gedenkmedaille Peters von 1725, gefertigt von Jean Dassier, zeigt entsprechend unter dem Motto „Ex utroque magnus“ Minerva und Neptun, die auf das Land bzw. die Gründung St. Petersburgs und das Meer bzw. die Schaffung der baltischen Flotte verweisen.⁴⁹ Auch der Vorschlag, den Ort, an dem die Statue in diesen Darstellungen gefertigt wird, als St. Petersburg zu verstehen, wird durch die topographische Präzisierung ‚zwischen Land und Meer‘ (Ostsee) noch unterstrichen. Die neuen (Kriegs)Schiffe entstanden aber nicht allein auf Anordnung Peters (wobei Rastrelli auch eine heute verlorene Holzbüste Peters als Galionsfigur für eines der Kriegsschiffe geschnitzt haben soll⁵⁰). Während seiner Niederlande-Reise 1697/98 hatte der Zar als Zimmermann verkleidet am Bau der Fregatte *Pieter en Paul* mitgearbeitet, um die Herstellungstechniken der so erfolgreichen niederländischen Schiffe zu verstehen. Gottfried Wilhelm Leibnitz berichtet 1697, dass der Zar sogar seine schwierigen Hände demonstrativ als Beweis des persönlichen Zupackens vorwies: „qu’il travailloit luy même, quand il s’y trouvait présent et montra pour marque ses mains, qui estoient rudes, pour s’y estre appliqué“.⁵¹

Der Zar wusste Schiffe auch zu navigieren. Ein weiterer berühmter Mythos besagt, dass er 1688 auf dem Gut seines Großvaters ein altes englisches Boot entdeckte, das repariert wurde und auf dem er dann segeln lernte. Dieses Segelboot (*botik*) – der sogenannte ‚Großvater‘ der späteren russischen Flotte – wurde aufbewahrt, 1722 im Moskauer Kreml vor der Uspenski-Kathedrale präsentiert und im folgenden Jahr 1723, als auch Rastrelli die Bronzebüste fertigte, von Moskau wieder nach St. Petersburg überführt und ausgestellt. Ein Kupferstich von



Abb. 9: Boots-Ausstellungs-Gebäude für den *botik* Peters des Großen, 1762–66. St. Petersburg, Peter-und-Paul-Festung

Ivan F. Zubov zeigt das Boot nicht nur von seinen beiden Seiten, sondern dokumentiert auch die alttestamentliche Symbolik seines Sockels, die Peter zu einem ‚neuen Noah‘ verklärte.⁵² Von 1762–66 erhielt es dann in der Peter-Paul-Festung, dem Gründungsort von St. Petersburg, gegenüber der Kathedrale ein eigenes Boots-Ausstellungs-Gebäude (Abb. 9). Das Schifflein wurde also offenbar noch zu Lebzeiten Peters zum historischen Beweisstück von dessen nautischen Fähigkeiten und dann nach seinem Tod in eine Art profane Reliquie transformiert. Wieder gilt es zu betonen: Vorstellung und Bild vom Herrscher als Lenker des Staatsschiffs waren zwar allgegenwärtig in Europa. Mit Peter gewann dieses Sinnbild aber eine neue, unmittelbar mit seiner Person verbundene Qualität im Zentrum der Herrschaftsrepräsentation.

Wenn der Zar seinen Getreuen auch die maroden Zähne eigenhändig zog und demonstrativ in seiner Sammlung inventarisierte, so reklamierte er im Bereich der Medizin darüber hinaus auch noch die Rolle eines fürstlichen *medicus politicus*, der sein Staatswesen selbständig zu heilen im Stande ist (Abb. 10).⁵³ Peters schonungsloser Selbst-Einsatz bei seinen Kriegszügen schließlich war ohnehin legendär.⁵⁴

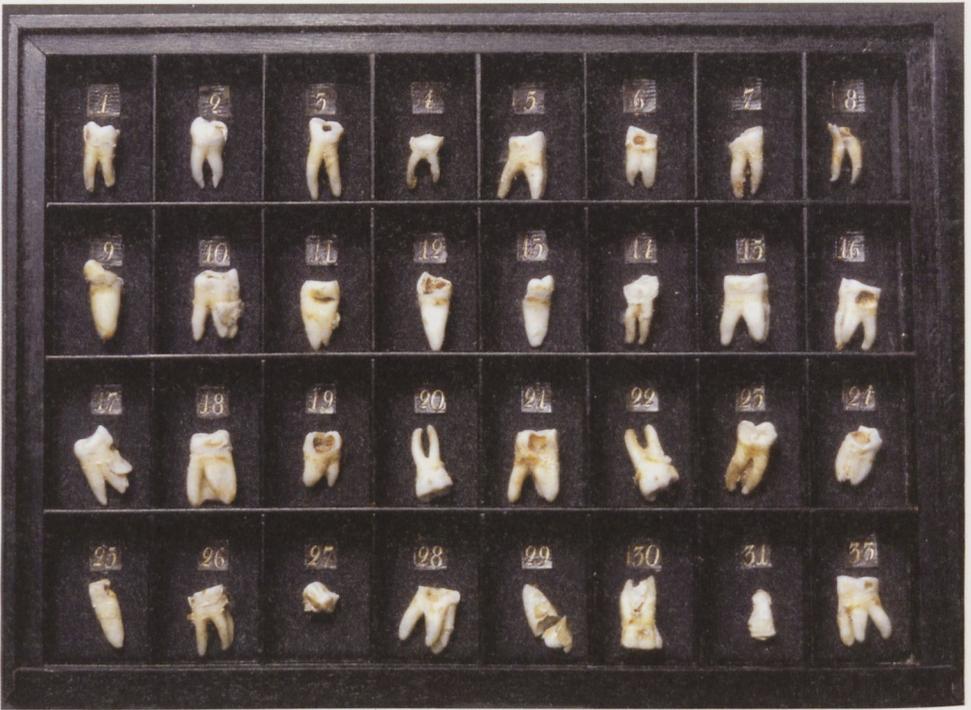


Abb. 10: Sammlung der von Peter dem Großen eigenhändig gezogenen Zähne seiner Getreuen, Anfang 18. Jh. St. Petersburg, Kunstkammer – Museum für Anthropologie und Ethnologie

III. Stil

Peter der Große – das sollte in diesem Beitrag gezeigt werden – integrierte Vorstellungen eines personalisierten Herrschafts- bzw. Politik-Stils in das Sinnbild vom Zaren, der sein neues Reich aus dem Stein herausmeißelt. Die alte Tradition vom Potentaten als Maler oder Bildhauer wurde hier nicht mehr nur aufgerufen, um allgemein auf umfassende Bildung oder auch Maßhalten und Beherrschen der Natur zu verweisen. Vielmehr thematisiert Peters kraftvolles Zuschlagen als Bildhauer sein spezifisches, zupackendes Handeln insgesamt. Dass er sich als ‚Bildhauer seines Reiches‘ gleich Pygmalion eine vollendete Geliebte erschafft, signalisiert zudem ein dezidiertes Aufgreifen westlicher Vorstellungen und Kunstformen. Das ‚neue Russland‘, das eben auch in seiner Gestalt als gerüstete, körperbetone Personifikation von allem dort bislang Bekannten abweicht, ist ganz Peters Produkt. Und auch wenn die von Peter geschaffenen Werke nicht im modernen Sinne einen unverwechselbaren Individualstil aufweisen, sondern zumeist Adaptionen der neuesten technischen Entwicklungen und künstlerischen Vorlieben in Frankreich, den Niederlanden, Italien, Deutschland und anderswo waren,

so wurden sie im Russland des frühen 18. Jahrhunderts doch in besonderer Weise mit dem konkreten Agieren Peters verbunden. Anders lässt sich der ‚Reliquien-Kult‘ um seine Person kaum erklären, dem bereits zu Lebzeiten zahlreiche Mythen und demonstrativ inszenierte Relikte zuarbeiteten. Insofern verweist der Bildhauer Peter über die Vorstellungen der Frühen Neuzeit vom ‚König als Künstler‘ hinaus auf einen rationalistisch-meritokratischen Typus des Herrschaftspraktikers der Aufklärung. Und man mag im Sinne von deren Dialektik in letzter Instanz an den ‚Plastiker des neuen germanischen Menschenideals‘, Hitler, denken, wie ihn der *Kladderadatsch* dann darstellt.

Dass gerade die Jahre um 1700 eine solche veränderte Vorstellung vom Herrscher erlaubten, zeigt sich auch an einem veränderten Stilbegriff. Damit ist freilich nicht gemeint, dass sich in dieser Zeit der Begriff „stylus politicus“ zum ersten Mal explizit nachweisen lässt – wenn auch nicht im heutigen Sinne von ‚Politikstil‘. Vielmehr wird mit dem literaturtheoretischen und rhetorischen Terminus „stylus politicus“ ein spezifischer Rede- und Schreibstil charakterisiert, der entweder ein niederes oder ein mittleres Niveau des Ausdrucks bezeichnet und für das politische Geschäft als besonders angemessen galt. So heißt es in Christian Weises *Curiösen Gedancken von Deutschen Brieffen* (1691) zu diesem ‚politischen Stil‘, er bezeichne „den gemeinen und gewöhnlichen Stylum, welcher in der Politischen Zusammenkunft / und in allen bürgerlichen Händeln am allerbequemsten zu gebrauchen ist“.⁵⁵ Mit dem frühen 18. Jahrhundert beginnt der Stilbegriff generell, eine neue Qualität zu gewinnen, indem nun zunehmend vertreten wird, dass der Denkstil das Schreiben und das anderweitige Gestalten des Menschen prägte. Der Comte de Buffon bringt diesen Gedanken in seiner Aufnahme­rede für die Pariser Akademie 1753 auf den Punkt: „Le style, c’est l’homme même“.⁵⁶ Stil wird hier zum Synonym für den denkenden Menschen schlechthin, wobei Buffon freilich bei aller Bedeutung des denkenden Subjekts keineswegs einer bedingungslosen Individualität und Subjektivität das Wort reden will, auch wenn seine Äußerungen zunehmend in diese Richtung umgedeutet wurden.

Die Bilder von Peter dem Großen lassen sich mit diesem Gedanken vom ‚Denkstil‘ jedenfalls insofern parallelisieren, als sie das Handeln und ‚Bildhauern‘ des Zaren nicht als bloßes Beherrschen einer Technik darstellen, sondern Peters ganzes Leben und seine Herrschaftspraxis bestimmten strukturhomologen Handlungsmaximen zu folgen scheinen. Insofern kann das ‚neue Russland‘ des frühen 18. Jahrhunderts mit den Charakteristika von Peters Herrschaftsstil in Bezug gesetzt werden: ‚Le style de la Russie, c’est Pierre le Grand lui-même.‘

Anhang

Die Begräbnisfeierlichkeiten für Peter d. Gr. im Februar 1725, beschrieben von Theophan Prokopowitch

(Auszug aus [Theophan PROKOPOWITCH]: *Kratkaia povest' o smerti Petra Velikogo Imperatora Rossiiskogo*, St. Petersburg 1819, S. 25–39. Übersetzt von Maria Baramova)

„[S. 28] [...] Gegen drei Uhr um die Mittagszeit begann der Trauerzug auf folgende Weise: Die Prozession wurde von einem General zu Pferde angeführt; vor ihm gingen 25 Unteroffiziere zu Fuß. Nach ihm kam ein Marschall, gefolgt von vielen Trompetern und Trommlern; nach ihnen ging ein Fourier, erneut gefolgt von einem Marschall, und nach ihnen schritten Pagen und andere Hofbedienstete; nach ihnen kamen die ausländischen Händler und dann die Deputierten, die aus den Provinzen zu der Beerdigung abgesandt worden waren. Jede Abteilung [jeder Stand/Rang] hatte ihren eigenen Marschall. Nach [S. 29] ihnen schritt ein anderer Fourier, gefolgt von einem Marschall, hinter dem eine Militärfahne getragen wurde. Hinter der Fahne führten zwei Oberste das Lieblingspferd Ihrer Kaiserlichen Majestät, mit welchem er an den Feldzügen teilgenommen hatte: Das Pferd war reich geschmückt mit Feder-Sträußen. Nach ihnen wurden Flaggen mit den Provinzwappen getragen (den Provinzen, die früher eigenständige Staaten oder Fürstentümer gewesen waren) – und zwar in folgender Ordnung:

Zuerst präsentierte man die Fahne mit dem Wappen seiner herrschenden [führenden] Provinz [St. Petersburg?], nach diesem Banner wurde ein Pferd geführt, ganz mit schwarzem Tuch bis zum Boden bedeckt mit demselben Wappen an beiden Seiten und an der Stirn. Auf ebendiese Weise kamen dann die Wappen auch der übrigen Provinzen, gemäß ihrem Rang hinsichtlich Ehre und Bedeutung. Nach all dem wurden drei große Fahnen getragen: Die erste war diejenige der Marine in Gelb, auf der ein doppelköpfiger [S. 30] Adler eingewoben war, die Standarte seines [Flagg-]Schiffs, die, früher verpönt, von Seiner Majestät wieder wertgeschätzt und zur Marinefahne erhoben worden war [?]. Die zweite Fahne war eine schwarze, mit dem Staatswappen, in Gold gewoben, und nach ihr wurde ein Pferd in schwarzes Tuch gehüllt mit Staatswappen an beiden Seiten und an der Stirn geführt. Die dritte Fahne war weiß, darauf das kaiserliche Emblem eingewoben: ein Bildhauer, der eine Statue anfertigt. Man konnte sie [die Fahnenparade insgesamt?] sehr lange betrachten, weil mehr als 30 Provinzen mit Fahnen präsentiert wurden neben den [genannten] drei großen: was einen Großteil der Prozession ausmachte. Im Anschluss wurde noch ein [weiteres] Pferd Seiner Majestät mitgeführt, das – wie schon das erste – reich geschmückt war, jedoch in besonderen [anderen?] Farben. Dann kamen zwei Soldaten, der eine zu Pferd in vergoldeter Rüstung, der andere [S. 31] in schwarzer Eisenrüstung zu Fuß; nach

ihnen wurde die Fahne der Trauer getragen, groß und in Schwarz, danach führte man ein Pferd ganz in Schwarz, was das gleiche bedeutete.

Dahinter folgte eine Prozession, die angenehm anzusehen war. Ein Marschall schritt voran, gefolgt von sieben Schilden [Schildträgern]; auf dreien von ihnen waren [die Wappen] der drei eroberten Königreiche aufgebracht: die Wappen von Sibirien, Astrachan und Kasan; auf den anderen vier die [Wappen] der Städte, die als Herrscherresidenzen berühmt waren: Novgorod, Wladimir, Kiev und Moskau; und neben ihnen trug man einen großen und reichgeschmückten Schild, auf dem das große Staatswappen und um es herum die kleineren Wappen der Provinzen prangten.

Nach all diesen folgten mit dem Heiligen Kreuz und [anderen] Abzeichen viele [Vertreter] des geistlichen Standes: Diakone und viele Mönche, vom Archimandriten bis hin zu den 40 Bischöfen und elf Erzbischöfen. Sie sangen, weil die Menge nur schwer gut singen konnte, in drei Klassen aufgeteilt, wobei sie die geistliche Standesordnung einhielten [?].

Nach ihnen folgten zwei Särge: der eine kleinere für die Zarevna Natalija, der andere größere für den Herrscher selbst. Beide waren mit Goldbrokat geschmückt [und] über ihnen wurden, dem Brauch gemäß, reiche [verzierte?] Baldachine an aus Silber gegossenen Stangen getragen.

Der kleinere Sarg wurde von einigen Offizieren getragen, der größere wurde von acht Pferden gezogen, ganz in schwarzes Tuch gehüllt; wobei sie [die beiden Sargprozessionen] nicht sehr nah beieinander waren: Denn der Leichnam des Kaisers wurde gesondert [in besonderer Weise] geehrt. [...].“

- 1 Kladderadatsch 86, Heft 49 (3. Dezember 1933): „Der Bildhauer Deutschlands“; dazu etwa Frederic SPOTTS, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Woodstock/New York 2002, v. a. S. 43–112; Tobias RONGE, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Graphik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonographie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich*, Berlin 2010, S. 86–96.
- 2 Thomas MATHIEU, *Kunstauffassung und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, Saarbrücken 1997.
- 3 Die beiden Zitate aus Joseph GOEBBELS, Rede auf dem Berliner Gautag, 17. Januar 1936, in: *Dokumente der deutschen Politik*, Bd. 4, Berlin 1937, S. 9, und DERS., *Der Faschismus und seine praktischen Ergebnisse*, Berlin 1934, S. 7; bereits in Goebbels' Roman „Michael“, München 1931, S. 31 heißt es, für den politischen Führer „ist das Volk nichts anderes, als was für den Bildhauer der Stein ist. Führer und Masse, das ist ebensowenig ein Problem wie etwa Maler und Farbe.“ Vgl. Frederick A. LUBICH, *Wendewelten. Paradigmenwechsel in der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte nach 1945*, Würzburg 2002, S. 24 f.
- 4 Dazu nur Boris GROYS, *The Hero's Body. Adolf Hitler's art theory*, in: DERS., *Art Power*, Cambridge, Mass. 2008, S. 131–140 und 185 f.; Wolfram PYTA, *Charisma und Geniezuschreibung – Strategien der Herrschaftslegitimation Hitlers*, in: Jan ASSMANN und Harald STROHM (Hg.), *Herrscherkult und Heilserwartung*, München 2010, S. 213–234.
- 5 Bemerkenswert der Versuch in: *Kunst als Grundlage politischer Schöpferkraft. Die Aquarelle des Führers*, in: *Völkischer Beobachter* (Münchner Ausgabe, 24. April 1936), S. 1: „Die Veranlagung zur Kunst ist auch am Ursprung seiner Entwicklung als Politiker und Staatsmann. Seine künstlerische Betätigung ist nicht nur eine zufällige Jugendbeschäftigung, ein Randgebiet, in das das politische Genie dieses Mannes abfließen konnte, sondern ist das Postulat seiner Schaffensidee in seiner Gesamtheit.“ Dazu Martin WARNKE, *Könige als Künstler. Gerda Henkel Vorlesung*, hg. von Gerda Henkel Stiftung, Münster 2007, S. 71 f. Vgl. weiterhin Lambertus J. GIEBELS, *Hitler als kunstenaar. Wenen 1907 – München 1919*, [Amsterdam] 2012; Billy F. PRICE, *Adolf Hitler als Maler und Zeichner. Ein Werkkatalog der Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Architekturskizzen*, [München] 1983.
- 6 Das Zitat aus Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1968 [zuerst frz. 1936], S. 48 f.; dazu Martin JÜRGENS, *Bemerkungen zur „Ästhetisierung der Politik“*, in: Wolfgang LEPENIES u. a. (Hg.), *Ästhetik und Gewalt*, Gütersloh 1970, S. 8–37.
- 7 Kladderadatsch 22, Heft 28 (20. Juni 1869), S. 112: „Das schwarze Gespenst“. Dazu Martin WARNKE, *Ein Motiv aus der politischen Ästhetik*, in: Jürgen KOCKA (Hg.), *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1987, S. 227–238.
- 8 Cornelia LOGEMANN, *Herrschaft als Rollenspiel. Allegorische Darstellungsverfahren im Spätmittelalter*, in: Anja LUTZ (Hg.), *Visibilität des Unsichtbaren*, Zürich 2011, S. 103–136; Otto PÄCHT, *René d'Anjou-Studien (I und II)*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 69, 1973, S. 85–126 und 73, 1977, S. 7–106; Matteo BURIONI, *Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I.*, in: Ulrich OEVERMANN, Johannes SÜSSMANN und Christine TAUBER (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007, S. 105–125. Vgl. auch Birte FRENSEN, *Des großen Alexander weltliches Königsscepter mit des Apelles Pinsel verewndt*, Frankfurt a. M. 1995.
- 9 Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, hg. von Hans STILETT, Frankfurt a. M. 1998, S. 382.
- 10 Mischa MEIER, „Qualis artifex pereo“ – Neros letzte Reise, in: *Historische Zeitschrift* 286, 2008, S. 561–603; Jürgen MALITZ, *Nero. Der Herrscher als Künstler*, in: Andreas HARTMANN und Michael NEUMANN (Hg.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Bd. 1: *Antike*, Regensburg 2004, S. 145–216.
- 11 Ich danke herzlich Martin Warnke, der mir dieses Material großzügig zur Verfügung gestellt hat. – WARNKE 2007 (wie Anm. 5), S. 43–77.

- 12 Nikolaï I. ARCHIPOV und Abram G. RASKIN, Bartolomeo Karlo Rastrelli, 1675–1744, Leningrad u. a. 1964; Grigorij M. PRESNOW, Die Bildhauerkunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Geschichte der russischen Kunst, hg. von Igor E. GRABAR u. a. , Bd. 5, Dresden 1970, S. 376–378; Larissa VASSER, Europäische Hofkünstler in St. Petersburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bildhauer Bartolomeo Carlo Rastrelli, Maler Johann Gottfried Tannauer und Louis Caravaque. Ein Beitrag zur ‚Europäisierung‘ Russlands, Berlin 2015. Zur Tradition vgl. Frank KÄMPFER, Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem Großen. Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis, Recklinghausen 1978; Lindsey HUGHES, From Tsar to Emperor. Portraits of Aleksei and Peter I, in: Valerie A. KIVELSON und Joan NEUBERGER (Hg.), Picturing Russia. Explorations in Visual Culture, New Haven/London 2008, S. 51–56.
- 13 Ausst.-Kat. Peter the Great. An Inspired Tsar (Amsterdam, Hermitage), hg. von Sergej O. ANDROSOV, Amsterdam/St. Petersburg 2013, S. 55; zu diesem Günstling Paul BUSHKOVITCH, Peter the Great. The Struggle for Power, 1671–1725, Cambridge 2001, S. 213–254.
- 14 Wolfram KOEPE und Marina NUDEL, An Unsuspected Bust of Alexander Menshikov, in: Metropolitan Museum Journal 35, 2000, S. 161–77; Ian WARDROPPER, European Sculpture, 1400–1900, in the Metropolitan Museum of Art, New York 2011, S. 154 f. (Kat.-Nr. 51); vgl. für die spätere Panegyrik auch Anthony CROSS, Peter the Great through British Eyes, Cambridge 2000, S. 75 f.
- 15 Abgedruckt in Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii, 1649–1913, 133 Bde., St. Petersburg 1830–1916, hier Bd. 6, S. 445.
- 16 Vsevolod N. PETROV, Equestrian Statue of Peter I by Carlo Rastrelli, Leningrad 1972; VASSER 2015 (wie Anm. 12), S. 297–320.
- 17 Zur Bedeutung von Konstantin für Peter, der etwa bei der Triumphdekoration für den Sieg bei Asov 1698 auf zwei Teppichen mit dem ersten christlichen Imperator verglichen wurde, vgl. Richard S. WORTMAN, Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, 2 Bde., Princeton 1995, hier Bd. 1, S. 43; VASSER 2015 (wie Anm. 12), S. 319 glaubt, dass mit dem „Konstantin“ die Marc Aurel-Statue gemeint gewesen sei, die allerdings nur bis zur Renaissance mit Konstantin identifiziert wurde. Eine so späte Verwechslung oder Umdeutung scheint kaum denkbar. So sind etwa in der zu Beginn des 18. Jahrhunderts aktuellsten Publikation zu den Statuen Roms, Paolo A. MAFFEI, Raccolta di statue antiche e moderne, Rom 1704, sowohl Berninis Konstantin (Taf. 10) als auch der Marc Aurel (Taf. 14) wiedergegeben und eindeutig bezeichnet.
- 18 Zur komplizierten und in der Forschung kontrovers diskutierten Planungsgeschichte vgl. VASSER 2015 (wie Anm. 12), S. 280–297.
- 19 VASSER 2015, S. 320–323.
- 20 Marcus C. LEVITT, The Visual Dominant in Eighteenth-Century Russia, DeKalb, Ill. 2011; vgl. auch WORTMAN 1995 (wie Anm. 17) und James CRACRAFT, The Petrine Revolution in Russian Imagery, Chicago 1997.
- 21 [Friedrich Wilhelm von BERGHOLZ], Tagebuch, welches der großfürstliche Oberkammerherr Friedrich Wilhelm von Bergholz, als holsteinischer Kammerjunker und Kammerherr, von 1721 bis 1725 in Russland geführt hat, in: Magazin für die neue Historie und Geographie, hg. v. Anton Friderich BÜSCHING, Halle 1785–1788, Bd. 19, S. 3–202, Bd. 20, S. 331–592, Bd. 21, S. 178–360, Bd. 22, S. 425–506 und 507–552, hier Bd. 22, S. 437 f. Dazu VASSER 2015 (wie Anm. 12), S. 100–102; zu anderen Porträtgeschenken Peters vgl. Ausst.-Kat. Schätze aus dem Kreml. Peter der Große in Westeuropa (Bremen, Übersee-Museum), hg. von Wolfgang GRIEP und Frauke KRAHE, Bremen 1991, S. 212 f. (Kat.-Nr. 75).
- 22 Serhii PLOKHY (Hg.), Poltava 1709. The Battle and the Myth, Cambridge, Mass. 2012.
- 23 Vladimir J. MATVEEV, K istorii vozniknoveniia i razvitiia siuzheta ‚Petr I‘ vysekaiushchii statuiu Rossii, in: Boris V. SAPUNOV und Irina N. UKHANOVA (Hg.), Kulʹtura i iskusstvo Rossii

- XVIII veka: novye materialy i issledovaniia, Leningrad 1981, S. 26–43; eine deutsche Zusammenfassung Wladimir J. MATWEJEW, Bilder Russlands in der Kunst der petrinischen Zeit, in: Brigitte BUBERL und Michael DÜCKERSHOFF (Hg.), Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen, 2 Bde., Dortmund/München 2003, Bd. 1, S. 37–42; Robert COLLIS, The Petrine Instauration. Religion, Esotericism and Science at the Court of Peter the Great 1689–1725, Leiden/Boston 2012, S. 370–379; VASSER 2015 (wie Anm. 12), S. 97 f.
- 24 Vladimir P. GREBENIUК (Hg.), Panegiricheskaja literatura petrovskogo vremeni, Moskau 1979, S. 298.
- 25 Vgl. die Beschreibung der Feier von [Theophan PROKOPOWITCH], Kratkaia povest' o smerti Petra Velikogo Imperatora Rossiiskogo, St. Petersburg 1819, S. 25–39, eine Übersetzung hier im Anhang; dazu Nicholas V. RIASANOVSKY, The Image of Peter the Great in Russian History and Thought, Oxford 1985, S. 12.
- 26 Dazu LEVITT 2011 (wie Anm. 20), S. 18.
- 27 RIASANOVSKY 1985 (wie Anm. 25), S. 12.
- 28 Mit erläuternder Unterschrift zum Frontispiz etwa Bd. 4, La Haye/Amsterdam 1726.
- 29 MATWEJEW 2003 (wie Anm. 23).
- 30 Aaron HILL, The Northern Star. A poem, London 1739, S. 5; dazu Christine GERRARD, Aaron Hill. The Muses' Projector, 1685–1750, Oxford 2003, S. 55–57. – Mit dem „Fünften Reich“ wird auf den Traum des Nebukadnezar (Daniel 2) verwiesen, in dem ein Standbild von einem Stein zerstört wird, der dann den ganzen Erdkreis ausfüllen wird. Auch diese Vorstellung mag für Peter als Bildhauer eine Rolle gespielt haben. Ich danke Urte Krass für den Hinweis.
- 31 COLLIS 2012 (wie Anm. 23), S. 370–372.
- 32 [Friedrich C. WEBER], Das veränderte Russland, Frankfurt a. M./Leipzig 1721, Bd. 1, S. 10 f. [§ 63 f.].
- 33 Zur Bedeutung von Petrus vgl. Ernest A. ZITSER, The Transfigured Kingdom. Sacred Parody and Charismatic Authority at the Court of Peter the Great, Ithaca/London 2004, S. 79–104; COLLIS 2012 (wie Anm. 23), S. 385–398.
- 34 COLLIS 2012, S. 393 f., allerdings ohne Hinweis auf Ovid.
- 35 Alexander M. SCHENKER, The Bronze Horseman. Falconet's monument to Peter the Great, New Haven u. a. 2003; vgl. auch schon vorausgehende Unternehmungen, dazu Guido HAUSMANN, Die Unterwerfung der Natur als imperiale Veranstaltung. Bau und Eröffnung des Lagoda-Kanals in Russland im frühen 18. Jahrhundert, in: Frühneuzeit-Info 19/2, 2008, S. 59–71.
- 36 Dazu nur Victor I. STOICHIȚĂ, L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres, Genf 2008; Aurélia GAILLARD, Le corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot), Paris 2003.
- 37 Expertus WAARMUND [Pseud.], Renovirte und mercklich vermehrte Alamodische Hobel-Banck, oder Lustig und Sinn-reicher Discurs zweyer gereister Adels-Personen, o. O., o. J. [um 1670]; die erste Ausgabe mit anderem Frontispiz 1668.
- 38 Matthew S. ANDERSON, Peter the Great. Imperial revolutionary?, in: Arthur G. DICKENS (Hg.), The Courts of Europe. Politics, Patronage, and Royalty, 1400–1800, London 1977, S. 263–281, hier S. 281.
- 39 COLLIS 2012 (wie Anm. 23), S. 373–375.
- 40 Inv.-Nr. KP B VI/II.16. Ich danke Antje Scherner für ein Foto des Stücks, das sie im Hessischen Jahrbuch für Landesgeschichte 2017 (in Verbindung mit neu gefundenem Archivmaterial) und im neuen Sammlungskatalog publizieren wird. Meine Andeutungen müssen hier daher – noch ohne Kenntnis dieses Materials – vorläufige bleiben.
- 41 Franz-Adrian DREIER, Unbekannte Elfenbeinarbeiten von Leonhard Kern und zwei Reliefs aus der Drehbank von Landgraf Carl von Hessen, in: Pantheon 22, 1964, S. 96–106.

- 42 A.N. BASOV, *Istorija voenno-morskih flagov*, Moskau/St. Petersburg 2004, S. 58; zur schnell vergrößerten Kanonenzahl der russischen Flotte vgl. die Zusammenstellungen in: *History of the Russian Fleet during the reign of Peter the Great by a contemporary Englishman (1724)*, hg. v. Cyprian A. G. BRIDGE, London 1899 (dort S. 139 das Jahr 1723 als Abwrack-Datum der *Shtandart*).
- 43 [Friedrich C. WEBER], *Das veränderte Russland*, Frankfurt a. M./Leipzig 1739, Bd. 2, S. 20; zur Drechselwerkstatt Grigory YASTREBINSKY, *Peter the Great's Turnery*, in: ANDROSOV 2013 (wie Anm. 13), S. 226–235.
- 44 Zu einem Exemplar von 1709 in Dresden, Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Inv.-Nr. P 122 vgl. *Ausst.-Kat. Zwischen Orient und Okzident. Schätze des Kreml von Iwan dem Schrecklichen bis Peter dem Großen (Dresden, Residenzschloss)*, hg. von Ulrike WEINHOLD und Martina MINNING, Berlin/München 2010, S. 24; Viktoria PISAREVA: *Spuren einer Leidenschaft. Gedrechselte Geschenke von Zar Peter I. in der Dresdener Rüstkammer*, in: *Dresdener Kunstblätter* 2015/2, S. 91–99.
- 45 Klaus MAURICE, *Der drechselnde Souverän. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst*, Zürich 1985.
- 46 Frans A. JANSSEN u. a., *Adriaan Schoonebeek's Etching Manual (1698). Edition, Translation, Comments*, in: *Qaerendo* 40, 2010, S. 87–165.
- 47 Dazu die Beiträge in BUBERL/DÜCKERSHOFF 2003 (wie Anm. 23), Bd. 2.
- 48 James CRACRAFT, *The Petrine Revolution in Russian Culture*, Cambridge, Mass./London 2004, S. 40–96.
- 49 Giuseppe TODERI und Fiorenza VANNEL, *Medaglie russe del Settecento da Pietro il Grande a Caterina II*, Florenz 1988, S. 42 f. (Kat.-Nr. 53).
- 50 https://en.wikipedia.org/wiki/Carlo_Bartolomeo_Rastrelli.
- 51 Zit. nach Liselotte RICHTER, *Leibnitz und sein Russlandbild*, Berlin 1946, S. 43. Ein angeblich von Peter gefertigtes Ruderboot wird im legendären „Haus von Peter“ in St. Petersburg gezeigt; vgl. *Leningrad. House of Peter I., Summer Gardens & Palace of Peter I*, Leningrad 1975, Taf. 5.
- 52 COLLIS 2012 (wie Anm. 23), S. 379–383; weitere Bildzeugnisse zu diesem Boot in ANDROSOV 2013 (wie Anm. 13), S. 164 f. Zu den frühen Mythen vgl. etwa Petr N. KREKŠIN, *Peters des Grossen Jugendjahre. „Kurze Beschreibung der gesegneten Taten des grossen Gosudars, des Kaisers Peters des Grossen, Selbstherrschers von ganz Russland“; nebst einem Anhang aus zeitgenössischen Stimmen, nämlich Heinrich Butenant, Patrick Gordon und Otto Pleyer, zu den geschilderten Ereignissen*, Stuttgart 1989.
- 53 BUBERL/DÜCKERSHOFF 2003 (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 68 f. (Kat. 23 f.).
- 54 RIASANOVSKY 1985 (wie Anm. 25); BUSHKOVITCH 2001 (wie Anm. 13).
- 55 Dazu Ingo STÖCKMANN, *Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas*, Tübingen 2001, S. 159–162. Vgl. auch Wolfgang BERGSDORF, *Rhetorik und Stilistik in der Politologie*, in: Ulla FIX u. a. (Hg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Berlin/New York 2009, Bd. 2, S. 1842–1856.
- 56 Georges Louis Leclerc Comte DE BUFFON, [Quelques idées sur le style]. *Discours prononcé à l'Académie française [...] le jour de sa réception (28.8.1753)*, in: *Œuvres philosophiques de Buffon*, hg. von Jean PIVETEAU, Paris 1954, S. 503; zusammenfassend dazu Bernhard SOWINSKI, *Art. „Stil“*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert UEDING, Bd. 8, Tübingen 2007, Sp. 1393–1419.