

Christina Strunck

WEIBLICHKEIT ALS MAKEL?
DIE ZWEI KÖRPER DER HERRSCHERIN*

Die Zwei-Körper-Theorie, die von Louis Marin zur Drei-Körper-Theorie erweitert wurde, ist in der Forschung bisher nur selten mit Bezug auf Herrscherinnen diskutiert worden¹. Hervorgehoben seien hier insbesondere die Arbeiten von Veronica Biermann über Christina von Schweden bzw. von Barbara Vinken über Marie-Antoinette sowie der grundlegende Sammelband von Regina Schulte, *Der Körper der Königin*². Im großen thematischen Spektrum des letztgenannten Bandes fehlt jedoch

* Die Druckfassung des vorliegenden Textes wurde im Sommer 2016 eingereicht. Die zum 300. Geburtstag Maria Theresias 2017 erschienenen Publikationen konnten später nur noch partiell eingearbeitet werden. Für Hilfestellungen bei der Lektüre russischer Texte danke ich meinen Freundinnen Dzhulietta Riggs und Marina Windholz.

1. Generell zur Zwei- bzw. Drei-Körper-Theorie: E. H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957; R. Weil: *Der königliche Leib, sein Geschlecht und die Konstruktion der Monarchie*, in *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, hg. von R. Schulte, Frankfurt und New York 2002, 99-111; L. Marin: *Das Porträt des Königs*, Berlin 2005, 7-27; K. Marek: *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, Paderborn 2009; U. Pfisterer: *Zwei Körper des Königs*, in *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. von U. Fleckner, M. Warnke und H. Ziegler, München 2011, II, 559-66.

2. B. Vinken: *Marie-Antoinette oder Das Ende der Zwei-Körper-Lehre*, in *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, hg. von U. Hebekus, E. Matala de Mazza und A. Koschorke, München 2003, 86-105; V. Biermann: *Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden*, Wien et al. 2012; R. Schulte, *Der Körper der Königin – konzeptionelle Annäherungen*, in *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, hg. von R. Schulte, Frankfurt und New York 2002, 11-23. Schulte erwähnt zwar Maria Theresia als Beispiel, befasst sich jedoch nicht aus kunsthistorischer Perspektive mit ihrer Bildpolitik.

die Bildpolitik der beiden mächtigsten Herrscherinnen des 18. Jahrhunderts, die nun im Zentrum meines Beitrags stehen sollen: Kaiserin Maria Theresia und Katharina II. von Russland.

Natürlich gibt es eine Fülle von Publikationen, die sich mit bildlichen Darstellungen der beiden genannten Herrscherinnen beschäftigen³. Da aber Katharina die Große üblicherweise im französischen und italienischen Kontext betrachtet wird, sind die kulturellen Beziehungen zwischen dem russischen und dem Wiener Hof weitestgehend ausgeblendet worden. Neu an meiner Herangehensweise ist also zweierlei: erstens die vergleichende Perspektive, die die Bildpolitik Maria Theresias als Referenzgröße für Katharina II. erkennbar werden lässt, und zweitens die Konzentration auf die Zwei-Körper-Problematik.

In der politischen Theoriebildung wurde die Unterscheidung zwischen einem «natürlichen» und einem «politischen» Körper der Herrscherin zuerst mit Blick auf Mary I. und Elizabeth I. von England erörtert⁴. Obwohl Maria Theresia und Katharina II. nicht direkt auf dieses Theorem Bezug nahmen, lässt sich an ihrer Bildpolitik ablesen, dass die zugrundeliegende Problematik auch für sie hohe Relevanz besaß. Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern die Weiblichkeit des natürlichen Herrscherinnenkörpers als Makel galt bzw. inwiefern dieser «Makel» korrigiert wurde, indem die Monarchinnen einen «männlichen» politischen Körper fingierten.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die deutliche formale Korrespondenz zwischen Darstellungen Maria Theresias und Katharinas II. Diese Übereinstimmungen wurden bisher in der Forschung noch nicht bemerkt, geschweige denn interpretiert. In

3. Hier seien nur einige neuere Überblickswerke genannt: R. S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Volume one: From Peter the Great to the Death of Nicholas I*, Princeton 1995; M. Yonan, *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park/Pennsylvania 2011; W. Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien et al. 2012. Weitere grundlegende Publikationen, insbesondere Ausstellungskataloge zu den beiden Herrscherinnen, finden sich in den folgenden Anmerkungen zitiert.

4. R. Valerius, *Weibliche Herrschaft im 16. Jahrhundert: Die Regentschaft Elisabeths I. zwischen Realpolitik, Querelle des femmes und Kult der Virgin Queen*, Herbolzheim 2002, 60–62 und 203–7.

politischer Hinsicht waren die beiden Herrscherinnen Rivalinnen⁵. Wenn also Katharina II. die Selbstdarstellung Maria Theresias zitierend aufgriff, dann muss dies zunächst als Akt der Konkurrenz und als Versuch der Überbietung gedeutet werden. Ich möchte diese politische Lesart jedoch mit einer Analyse des Körperverständnisses der beiden Herrscherinnen verknüpfen. Wie wurden ihr natürlicher und ihr politischer Körper in diesen Darstellungen zueinander in Beziehung gesetzt? Inwiefern ergab sich daraus ein dritter, «semiotischer» Körper der Herrscherin?

Die Analyse basiert auf umfangreichem Quellenmaterial, das hier nur zu einem kleinen Teil vorgestellt werden kann. Methodisch ist dabei zu differenzieren zwischen verschiedenen Bildkategorien. Einerseits geht es um Bilder, die sich auf konkrete historische Ereignisse beziehen, z. B. auf den Ablauf von Krönungen. Sicherlich überformen auch diese Bilder das Geschehen in einer spezifischen Weise, doch kann die bildliche Überlieferung mit schriftlichen Berichten über das jeweilige Ereignis abgeglichen werden. Hiervon ist andererseits die Kategorie des Staatsporträts zu unterscheiden, das nicht ein konkretes Geschehen wiedergibt, sondern ein bestimmtes Image der Monarchin zu gestalten sucht. Solche Bilder repräsentieren und inkarnieren Macht, weswegen sie – mit Louis Marin – auch als «dritter Körper» der Herrscherin angesprochen werden können.

Die Thesen, die ich auf der Grundlage dieses Materials vertrete, lauten:

1. Maria Theresia und Katharina II. stehen für zwei grundsätzlich einander entgegengesetzte Konzeptionen des politischen Körpers.

2. Die politische Konkurrenz zwischen den Herrscherinnen führte zu formal vergleichbaren Darstellungen, die jedoch nicht imitierend, sondern kommentierend aufeinander bezogen sind.

5. Unter der Herrschaft Katharinas II. veränderte sich das Verhältnis der beiden Staaten grundlegend: Während Russland und Österreich zuvor lange miteinander verbündet gewesen waren, paktierte Katharina ab 1764 mit Maria Theresias größtem Feind, Friedrich dem Großen. Russland und Preußen versuchten nun gemeinsam, Österreich den Vorrang in Europa streitig zu machen. Vgl. dazu H. M. Scott, *Verteidigung und Bewahrung: Österreich und die europäischen Mächte 1740-1780*, in *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todes-tages der Kaiserin*, hg. von W. Koschatzky, Salzburg und Wien 1980, 47-55.

3. Obwohl Maria Theresia und Katharina II. von grundsätzlich verschiedenen Positionen ausgingen, ist eine Annäherung zu konstatieren, aus der sich das Ideal eines sowohl männlichen als auch weiblichen Herrscherkörpers ablesen lässt.

Einen Schwerpunkt meines Beitrags bilden Krönungszeremonien und die darauf bezogenen Darstellungen, da im Akt der Krönung besonders deutlich das Verständnis des politischen Körpers zum Ausdruck kommt.

Die zwei Körper Maria Theresias

Da Kaiser Karl VI. keine männlichen Erben hatte, übernahm bei seinem Tod im Jahr 1740 seine älteste Tochter Maria Theresia die Führung des Hauses Habsburg. Dies bedeutete aber keineswegs, dass sie ihm auch als Kaiserin nachfolgte. Vielmehr wurde ihr Regierungsanspruch sogleich bestritten. Friedrich II. weigerte sich, die sogenannte Pragmatische Sanktion anzuerkennen, mit der Karl VI. die weibliche Erbfolge innerhalb des Hauses Habsburg geregelt hatte. Friedrich wollte von der vermeintlichen Schwäche der jungen Frau profitieren und marschierte kurz nach Maria Theresias Regierungsbeginn in das Herzogtum Schlesien ein, das damals zu Österreich gehörte. Damit eröffnete er den achtjährigen Österreichischen Erbfolgekrieg⁶. Der Kaisertitel blieb zunächst vakant. Um Verbündete für den Krieg zu gewinnen, gewährte Maria Theresia den ungarischen Magnaten weitreichende Privilegien. Die Ungarn demonstrierten ihre Treue zu Maria Theresia, indem sie sie 1741 mit der Stefanskrone krönten – allerdings nicht zur Königin, sondern zum König von Ungarn. Ihr Titel lautete – ausdrücklich in der männlichen Form – *Rex Hungariae*⁷.

6. D. Wunderlich, *Vernetzte Karrieren. Friedrich der Große – Maria Theresia – Katharina die Große*, Regensburg 2000, 70–77; I. Pangerl, *Die Pragmatische Sanktion und ihre Folgen. Das Regelwerk der Erbfolge auf dem Prüfstand*, in *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, hg. von E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko und K. Vocelka, Wien 2017, 57–63.

7. Š. Holčík, *Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg / Bratislava 1563–1830*, Bratislava 1988, 7, 44; S. Serfözö: «Männlich» und mächtig. *Die Inszenierung Maria Theresias als Königin von Ungarn auf Staatsporträts*, in *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, hg. von E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko und K. Vocelka, Wien 2017, 107–11.

Die Krönungszeremonie in Pressburg (heute Bratislava) ist durch einen schriftlichen Bericht sowie durch eine Serie von Gemälden überliefert⁸. Im Martinsdom wurde Maria Theresia mit den Insignien des ersten ungarischen Königs, des heiligen Stefan, eingekleidet. Man legte ihr den Sankt-Stefansmantel um und umgürtete sie mit dem Stefansschwert, gab ihr Szepter und Reichsapfel in die Hände. Nachdem der Fürsterzbischof Emmerich Esterházy und der Palatin Pálffy ihr die Stefanskronen auf das Haupt gesetzt hatten, huldigten die Anwesenden ihr mit dem Ruf *Vivat Domina et Rex noster*⁹. Diese eigentümliche, sowohl weibliche als auch männliche Anrede wies Maria Theresia zugleich als Herrin und als König aus. Ihr politischer Körper musste also zumindest einen männlichen Anteil besitzen, um für die Ungarn akzeptabel zu sein.

Vom Martinsdom begab sich Maria Theresia zur Franziskanerkirche, wo sie 45 Adelige zu Rittern vom Goldenen Sporn erhob. Indem sie die Ritterschläge erteilte, festigte sie ihre Bindung an die Magnaten und demonstrierte ihre militärische Befehlsgewalt in einer traditionell männlichen Rolle. Anschließend ritt sie auf den sogenannten Krönungshügel [Abb. 1], der symbolisch für ganz Ungarn stand, da er aus Erde aus verschiedenen ungarischen Regionen aufgeschüttet worden war. Sie nahm das Krönungsschwert, das dem heiligen Stefan gehört haben soll, und machte damit in alle vier Himmelsrichtungen ein Kreuzeszeichen. Dies sollte zeigen, dass sie Ungarn gegen alle Feinde schützen werde¹⁰. Sie stellte sich folglich in die Tradition des ersten ungarischen Königs Stefan und präsentierte sich viril als Verteidiger des Landes. Obwohl Maria Theresia durch ihre Kleidung klar als Frau erkennbar war, suggerierten sowohl ihre Handlungen als auch der Titel *Rex* einen männlichen politischen Körper.

8. Zum Bericht *Solennia Inauguralia* von Martin Georg Kovachich vgl. Holčík (Anm. 7), 38; *ibid.*, Beschreibung des Ablaufs der Zeremonie (38-48). Die 1768 entstandenen Gemälde von Franz Messmer und Wenzel Pohl, die die verschiedenen Phasen des Ereignisses illustrieren, finden sich abgebildet und kommentiert in *Maria Theresia als Königin von Ungarn* (Ausst. Kat. Schloss Halbturn), Eisenstadt 1980, 159-61, Tafel 3-7.

9. Holčík (Anm. 7), 44.

10. Holčík (Anm. 7), 44; Wunderlich (Anm. 6), 79.

Diese Virilität der Herrscherin wurde durch die Medaille unterstrichen, die Maria Theresia anlässlich ihrer Krönung prägen ließ [Abb. 2]. Dargestellt ist nicht der Akt der Krönung, sondern der Ritt auf den Krönungshügel. Maria Theresia vereinigt somit den traditionell männlich besetzten Bildtyp des Reiterbildnisses, noch dazu mit erhobenem Schwert, und verkündet durch die lateinische Inschrift *Nec priscis regibus impar*, sie sei den früheren ungarischen Königen ebenbürtig¹¹. Wie bisher noch nicht bemerkt wurde, spielt diese Formulierung auf die berühmte Devise Ludwigs XIV. an, *Nec pluribus impar*¹². Maria Theresias Medaille demonstrierte also nicht nur ihre Stärke bzw. die Stärke des von ihr verkörperten Reiches, sondern war auch eine direkte Kampfansage an die mit Preußen verbündete französische Monarchie, gegen die sie sich damals im Österreichischen Erbfolgekrieg zur Wehr setzen musste.

In Anbetracht des aktuellen militärischen Konflikts musste es Maria Theresia wichtig sein, aus ihrer Krönung politisches Kapital zu schlagen. Ein Stich von Franz Leopold Schmittner [Abb. 3] sollte das Ereignis der europäischen Öffentlichkeit nahebringen¹³. Das ungarische Wappen im Vordergrund und die Burg im Hintergrund machen den Ort erkennbar¹⁴, doch wurde auf eine

11. Die Medaille findet sich abgebildet, aber nicht kommentiert bei Holčík (Anm. 7), 38. Es handelt sich allerdings nicht um die erste weibliche Adaption dieses Bildtyps: Beispielsweise hatte bereits Maria de' Medici ein triumphales Reiterporträt bei Rubens in Auftrag gegeben. Vgl. E. Oy-Marra, *Maria de' Medici (1575-1642), Regentin von Frankreich. Oder: Von der Kunst der Repräsentation, in Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743)*, hg. von C. Strunck, Petersberg 2011, 94-105, hier S. 100.

12. Zur Bedeutung der *Nec pluribus impar*-Devise vgl. H. Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010, 21-28.

13. Der Stich wird erwähnt bei F. Matsche, *Maria Theresias Bild als Herrscherin in der Kunst ihrer Zeit*, in *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, hg. von P. Béhar, M. Mourey und H. Schneider, Hildesheim et al. 2011, 195-245, hier S. 226, Anm. 106. Siehe auch F. Polleroß, *Austriacus Hungariae Rex. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik* (http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1803/1/Polleross_Austriacus_Hungariae_Rex_2010.pdf), 73-74.

14. Historische Veduten von Pressburg (Bratislava) mit der charakteristischen Burg bei Holčík (Anm. 7), 69-71.

realistische Wiedergabe des Krönungshügels kein Wert gelegt. Vielmehr ragt die Königin vor einem niedrigen Horizont monumental in den Himmel auf. Sie trägt ihre Krönungsrobe, die die ungarische Tracht nachempfunden¹⁵ und somit ihre Identifikation mit dem Territorium unterstreicht. Auf ihrem Haupt sitzt die Stefanskrone, in ihrer Rechten hält sie das Stefansschwert¹⁶. Ihr politischer Körper ist dadurch sowohl weiblich als auch männlich konnotiert: Einerseits erscheint sie als feminine Verkörperung Ungarns, andererseits als Nachfolgerin des ersten ungarischen Königs. Die Sakralität ihres politischen Körpers wird dadurch angedeutet, dass aus den Wolken eine himmlische Hand herausragt, die das erhobene Schwert mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Zusammen mit der Beischrift *Corona iustitiae* verweist diese Konstellation darauf, dass die Krönung Maria Theresias göttliche Legitimation als Herrscherin bekräftigt hat und dass Gott ihrem gerechten Kampf zum Sieg verhelfen wird.

Der knieende Mann im Vordergrund symbolisiert die Opferbereitschaft der Ungarn. Er präsentiert über einem antiken Opferaltar einen Säbel, auf dessen Klinge die Worte *vitam et sanguinem* eingraviert sind. Dies spielt darauf an, dass die ungarischen Magnaten 1741 auf dem Reichstag in Pressburg schworen, ihr Leben und ihr Blut für Maria Theresia einzusetzen. Bezeichnenderweise adressierten sie die Herrscherin dabei wiederum in der männlichen Form als «König»: *Vitam et sanguinem consecramus! Moriamur pro rege nostro Maria Theresia*¹⁷! Maria Theresia erscheint in Schmittners Graphik jedoch keineswegs als schutzbedürftige schwache Frau. Vielmehr wird hier ein souveräner politischer (bzw. semiotischer) Körper konstruiert, dem die Untertanen in Treue verpflichtet sind¹⁸. Im Kontext des Österreichischen Erbfolgekriegs sollte der Kupferstich zweifellos dazu beitragen, den militärischen Gegnern Respekt abzufordern¹⁹.

15. Vgl. Matsche (Anm. 13), 206.

16. Zu den Krönungsinsignien siehe Holčík (Anm. 7), 7-10.

17. Wunderlich (Anm. 6), 80.

18. Zum Begriff des semiotischen Körpers siehe Marin (Anm. 1), 26.

19. Zur Rolle von Bildern als «historische Akteure» vgl. C. Strunck, *L'imperatrice Maria Teresa modello per Caterina la Grande? Una gara artistica fra San Pietroburgo e Vienna*, in *La storia e gli immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, hg. von M. Provasi und C. Vicentini, Rom 2015, 269-80.

Einen wichtigen Etappensieg im genannten Konflikt bildete Maria Theresias Triumph über ihren Rivalen Karl Albrecht von Bayern. Dieser war 1741 zum König von Böhmen gekrönt und 1742 zum Kaiser gewählt worden. Im Dezember 1742 gelang es den österreichischen Truppen, die Bayern aus Böhmen zu vertreiben, woraufhin Maria Theresia sich im Mai 1743 in Prag krönen ließ²⁰. Dabei nahm sie wiederum den männlichen Titel *Rex* an²¹. Ein wenig später entstandenes Gemälde zeigte sie im Krönungsornat mit der böhmischen Krone auf dem Kopf neben einem Tisch, auf dem die ungarische und die kaiserliche Krone ruhen²². Das Bild verkündete also den Anspruch, auch die Kaiserkrone von Karl Albrecht zurückzugewinnen. Dies glückte schließlich im Jahr 1745. Traditionsgemäß konnte allerdings nur ein Mann zum Kaiser gekrönt werden – Maria Theresias Gemahl Franz Stephan von Lothringen²³. Sie hätte zwar an seiner Seite ebenfalls eine Krone empfangen können, aber nur in untergeordneter Position. Wie ihr Berater Graf Uhlfeld berichtete, lehnte sie dies mit folgender Begründung ab:

[...] da sie diese Krönung geringer einschätzt als die beiden männlichen Kronen, die sie trägt, da sie einmal gesagt hat, daß sie bei einer Krönung nicht mehr ihr Geschlecht ändern wolle, und mir heute wiederholte, daß diese Krönung nur eine Komödie wäre, die sie nicht mitmachen wolle²⁴.

Die Kronen von Ungarn und Böhmen waren demnach explizit «männliche Kronen», verbunden mit dem männlichen Titel *Rex*. Offenbar besaß Maria Theresia ein Bewusstsein dafür, dass im Akt der Krönung ein männlicher politischer Körper konstituiert worden war. Bei der Kaiserkrönung hätte sie an der Seite ihres Mannes nur den untergeordneten weiblichen Titel erhalten

20. Wunderlich (Anm. 6), 80–83.

21. Yonan (Anm. 3), 29.

22. Das Porträt ist abgebildet bei Yonan (Anm. 3), 25, der allerdings auf die spezielle politische Bedeutung dieses Werks nicht näher eingeht. Siehe auch *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, hg. von E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko und K. Vocelka, Wien 2017, 220–21, Kat. Nr. SH 6.1 (mit Farbabbildung).

23. Scott (Anm. 5), 47.

24. Zitiert nach Schulte (Anm. 2), 19. Siehe auch Yonan (Anm. 3), 30.

können. Daher schätzte sie diese Krone geringer ein und lehnte es ab, für die Krönung nochmals «ihr Geschlecht zu ändern», also einen weiblichen politischen Körper anzunehmen.

Der Umstand, dass Souveränität im Habsburgerreich mit Männlichkeit verknüpft war, warf für die bildliche Repräsentation Maria Theresias erhebliche Probleme auf. Nach der Kaiserkrönung von Franz Stephan konnte sie nur dann mit der Kaiserkrone dargestellt werden, wenn ihr Mann ebenfalls im Bild war – denn diese Krone stand nicht ihr, sondern ihm zu²⁵. Wenn Maria Theresia hingegen allein porträtiert wurde, präsentierte sie sich nur mit ihren eigenen Kronen, den – wie sie selbst sagte – «männlichen» Kronen von Ungarn und Böhmen²⁶.

Eine raffinierte Strategie zum Ausgleich des beschriebenen «Makels» bestand darin, den Thronfolger ins Spiel zu bringen. In den üppigen geschnitzten Rahmen eines Doppelporträts wurde die sogenannte Habsburgische Hauskrone integriert [Abb. 4; vgl. unten Abb. 9]²⁷. Sie schwebt über dem kleinen Joseph, um seinen künftigen Anspruch auf dieses Ehrenzeichen deutlich zu machen. Gleichzeitig überfängt die Krone optisch aber auch seine Mutter, die nicht Kaiser werden durfte, krönt sie also gewissermaßen indirekt.

Die relativ große Zahl von Porträts, die Maria Theresia mit ihrer Familie zeigen, erklärt sich meiner Meinung nach vor allem aus dem geschilderten Rangdefizit. Ihr biologisches Geschlecht schloss sie vom höchsten Ehrentitel des Hauses Habsburg aus, so dass ihre Familie mit im Bild sein musste, wenn sie sich mit der Kaiserkrone zeigen wollte. Auf einem 1754 geschaffenen Gruppenporträt [Abb. 5] ordnete Martin van Meytens die Kaiserkrone

25. Siehe etwa das Doppelporträt des Kaiserpaars von Peter Kobler (1746), Yonan (Anm. 3), 31.

26. Zu dieser Problematik vgl. auch C. Strunck, *The «two bodies» of the female sovereign: Awkward hierarchies in images of Empress Maria Theresia, Catherine the Great of Russia and their male consorts*, in *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500-1800*, hg. von H. Watanabe O'Kelly und A. Morton, London und New York 2017, 64-83.

27. Die Habsburgische Hauskrone ist nicht identisch mit der Kaiserkrone (Reichskrone), sondern wurde 1602 in Prag für Rudolf II. angefertigt als «private Hauskrone der Kaiser aus dem Hause Habsburg». Vgl. M. Leithe-Jasper und R. Distelberger, *Kunsthistorisches Museum Wien I Schatzkammer und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe*, London und München 1982, 8, 11, 20 und 24.

auf einem Tisch am linken Bildrand Franz Stephan zu, während hinter Maria Theresia die böhmische und die ungarische Krone zu sehen sind. Dennoch hat Maria Theresia die bildbeherrschende Position inne. Durch die Farbe ihres Kleides und die Beleuchtung ist sie besonders hervorgehoben. Franz Stephan gibt durch seine Zeigegeste die Leserichtung von links nach rechts vor. Somit bildet Maria Theresia den abschließenden Höhepunkt der Komposition. Ihre Bedeutung wird ferner dadurch unterstrichen, dass der rot gekleidete Thronfolger neben ihr und nicht neben seinem Vater steht.

Die Kinderschar verweist auf die Fruchtbarkeit des natürlichen Körpers der Herrscherin. Interessanterweise wird dieser körperliche Aspekt im Bild überhöht, indem über Maria Theresia sehr markant eine bauchige Vase erscheint – während ihrem Mann eine Säulenarchitektur zugeordnet ist, die in diesem Kontext wohl als phallisch aufgefasst werden darf²⁸. Die biologischen Funktionen der natürlichen Herrscherkörper werden im Bild referenziert und zugleich in eine politische Sphäre überführt, da ihre Fruchtbarkeit eine wichtige dynastische und somit politische Dimension besaß²⁹.

Offenbar begann Maria Theresia zu dieser Zeit, ihren politischen Körper neu (nämlich weiblich) zu definieren. Zwar hatte sie schon bei ihrem Regierungsantritt verkündet, sie wolle die Mutter ihres Volkes sein³⁰, doch wird dieser Aspekt in ihrer Bildpolitik erst später greifbar. Als Beispiel mag ein zwei Jahre nach dem Gruppenbildnis entstandener Stich von Johann David Nesselthaler dienen [Abb. 6]³¹. Hier kommen mehrere Elemente

28. Yonan (Anm. 3), 39.

29. Hierzu generell W. Heindl, *Marie-Thérèse, la Magna Mater Austriae*, in *Retours sur l'absolutisme éclairé*, ed. C. Mondon und P. Pasteur, Mont-Saint-Aignan 2011, 11–27; E. Iby, *Die kaiserliche Familie. Maria Theresia, Franz Stephan und die Gründung der Dynastie Habsburg-Lothringen*, in *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, hg. von E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko und K. Vocelka, Wien 2017, 172–81.

30. Telesko (Anm. 3), 90.

31. Dieser Stich wurde erwähnt, aber weder abgebildet noch eingehender besprochen bei Telesko (Anm. 3), 67. Nesselthalers Werk war 2017 in Wien ausgestellt, im Katalog aber wiederum nicht kommentiert: *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, hg. von E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko und K. Vocelka, Wien 2017, 292, Kat. Nr. HM 24.7.

zusammen, die sich bereits in früheren Darstellungen beobachten ließen. Ähnlich wie in Schmittners Stich [Abb. 3] präsentiert Maria Theresia sich erkennbar weiblich, aber triumphal zu Pferde und ausgestattet mit Attributen männlicher militärischer Stärke. Zu ihren Füßen sind Heereszeichen und ein Kanonenrohr zu sehen, im Hintergrund ein Heerlager. Sie befindet sich auf einer Art Bühne, überfangen von einem Proszeniumsbogen, an dem Medaillons ihres Mannes und ihrer Kinder prangen. Dadurch, dass Franz Stephan direkt über seiner Gemahlin erscheint, lassen sich der Reichsadler, der Reichsapfel und das Szepter auch auf Maria Theresia beziehen. Der «Makel» des biologischen Geschlechts, das Maria Theresia von der Kaiserwürde ausschloss, ist somit kompensiert. Zugleich wird ihre Weiblichkeit nun positiv hervorgehoben, indem die zentral platzierte Inschriftkartusche ihre Mutterrolle betont³². Die beiden stehenden Allegorien zu Seiten der Herrscherin sind inschriftlich als *Amor Populi* und *Fidelitas* bezeichnet. *Amor Populi* stellt durch das Kind auf dem Arm eine direkte Verbindung zwischen der Elternliebe und der Liebe des Volkes her. Die durch die Kinderporträts aufgerufene biologische Mutterrolle Maria Theresias wird somit anschaulich auf die symbolische bzw. politische Ebene überführt.

Alles in allem setzt Nessenthaler einen primär weiblichen politischen Körper in Szene, der aber auch Elemente männlicher Stärke inkorporiert. Bezeichnenderweise führt die Inschrift Maria Theresias Titel nun in der weiblichen Form auf. *Imperatrix* («Kaiserin») war die legitime Form, die ihr als Gemahlin des Kaisers zustand, aber im Fall der beiden Königstitel von Ungarn und Böhmen ist es signifikant, dass Maria Theresia nicht mehr die männliche Form *Rex*, sondern *Regina* verwendete. Offensichtlich bekannte sie sich nun zur Weiblichkeit ihres natürlichen ebenso wie ihres politischen Körpers.

32. Der Text lautet: *Maria Theresia Imperatrix Rom. Hungariae et Bohemiae Regina Arch: Ducissa Austriae, et magna virtutis, felix Familia Spei Mater, gaudioque Populi.*

Männliche und weibliche Elemente in Darstellungen russischer Herrscherinnen

Ein Stich, den Katharina II. von Russland anlässlich ihrer Krönung im Jahr 1762 anfertigen ließ, nimmt deutlich auf die Bildpolitik Maria Theresias Bezug [Abb. 7]. Die Hauptelemente der Komposition gehen auf Schmittners Stich [Abb. 3] zurück: die von rechts gesehene, gebieterische Reiterin, monumental inszeniert vor der Folie eines dramatisch bewegten Himmels, in dem sich übernatürliche Präsenzen bemerkbar machen. Die seitlichen Assistenzfiguren, die Katharina symbolische Objekte reichen, könnten hingegen von Nessenthalers Graphik [Abb. 6] inspiriert worden sein³³. Um Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Blätter besser herausarbeiten zu können, blende ich zunächst ein wenig zurück und beleuchte die Umstände, unter denen Katharina II. an die Macht kam.

Von 1741 bis 1761 wurde Russland von Elisabeth Petrowna regiert, einer Tochter Peters des Großen. Die unverheiratete und kinderlose Zarin holte 1742 ihren Neffen Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorf nach Russland, um ihn bereits bei ihrer Krönung als ihren künftigen Nachfolger zu präsentieren³⁴. Als seine Braut kam 1744 die in Stettin geborene Sophie Friederike von Anhalt-Zerbst an den Zarenhof. Sie konvertierte zum orthodoxen Glauben, nahm dabei den Namen Ekaterina an und heiratete 1745 den Thronfolger³⁵. Bis ihr Gemahl als Peter III. 1761 den Thron bestieg, vergingen 16 Jahre, in denen Katharina sich vorwiegend autodidaktisch weiterbildete³⁶. Österreich war damals

33. Auch in dem durch graphische Reproduktionen schon früh bekanntgemachten Reiterbildnis Maria de' Medicis (vgl. Anm. 11) wird die Protagonistin von allegorischen Assistenzfiguren begleitet, doch handelt es sich dabei um zwei im Himmel schwebende Gestalten (Fama, Victoria) sowie die neben Maria schreitende Magnanimitas. Nessenthalers Blatt steht Schmittners Komposition deutlich näher, da sich in beiden Fällen zwei symmetrisch auf die Reiterin bezogene stehende Personifikationen zur Mitte wenden.

34. Wortman (Anm. 3), 86–109, speziell S. 94; E. Donnert, *Katharina II. die Grosse (1729–1796). Kaiserin des Russischen Reiches*, Regensburg 1998, 58.

35. Hierzu und zum folgenden: Donnert (Anm. 34), 58–67.

36. Siehe dazu auch ihre Autobiographie, die ausschließlich Ereignisse vor 1761 behandelt: *Erinnerungen der Kaiserin Katharina II. Von ihr selbst*

mit Russland verbündet. Insofern dürfte Katharina aufmerksam verfolgt haben, wie Maria Theresia als mächtigste Frau des Westens auf der politischen Bühne agierte.

Als Peter III. schließlich Elisabeth Petrowna nachfolgte, sorgten seine ersten außenpolitischen Entscheidungen für große Unzufriedenheit innerhalb des russischen Adels³⁷. Daher gelang es Katharina, sich als diejenige zu profilieren, die die Interessen Russlands uneigennütziger vertreten werde. Sie scharte einen Kreis von Adligen und Militärs um sich, mit dessen Hilfe sie 1762 ihren Gemahl entmachtete. Peter wurde wenig später ermordet, wobei Katharina jedoch nicht die Hand im Spiel gehabt haben soll³⁸.

Am 28. Juni 1762, dem Tag des Staatsstreichs, ritt Katharina ihren Getreuen voran, gekleidet wie ein Mann. Sie trug die grüne Uniform der Preobrazenskij-Garde, eines Eliteregiments, das Peter der Große gegründet hatte³⁹. Zunächst begab sie sich zu den Kasernen in St. Petersburg, wo die Regimenter ihr die Treue schworen. Sofort danach wurde sie in der Kazanskij Kathedrale zur Kaiserin erklärt⁴⁰. Nachdem auch der Senat ihr den Treueid geleistet hatte, war der Regierungswechsel vollbracht. Einige Jahre danach verewigte Virgilius Eriksen sie als maskulin und breitbeinig zu Pferd sitzende, uniformierte Befehlshaberin mit erhobenem Schwert [Abb. 8]⁴¹.

geschrieben, nach Alexander Herzens Ausgabe neu herausgegeben von G. Kuntze, Halle 2007.

37. Peter III. kündigte mitten im Krieg das Bündnis mit Österreich auf und schloss 1762 einen Friedensvertrag mit Friedrich dem Großen, in dem das Zarenreich auf alle Gebietserwerbungen in Preußen verzichtete. Dieses devote Verhalten gegenüber Preußen sorgte in Sankt Petersburg für große Entrüstung, die noch dadurch verstärkt wurde, dass Peter einen aus Sicht des russischen Adels völlig sinnlosen Krieg gegen Dänemark plante, um Schleswig für das Haus Holstein-Gottorf zurückzuerobern. Vgl. Donnert (Anm. 34), 67 und 71-72; Wunderlich (Anm. 6), 168.

38. Donnert (Anm. 34), 77-78.

39. Wortman (Anm. 3), 110. Katharina soll regelmäßig Männerkleidung getragen haben: *ibid.*, 111.

40. A. Rybakov, *Katharina die Große: Herrscherin zwischen Aufklärung und Despotie*, in *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Vom Barock zur Aufklärung*, hg. von A. Hartmann und M. Neumann, Regensburg 2007, 120-43, hier S. 130.

41. S. Tipton, *Die russische Minerva. Katharina die Große und die Ikonogra-*

Ein direktes Modell für Katharinas männliche Stilisierung bot die Zarin Elisabeth Petrowna, in deren Umfeld sie herangewachsen war. Auch Elisabeth war durch einen Staatsstreich an die Macht gekommen, stellte sich daher bewusst in die Nachfolge Peters des Großen und präsentierte sich als Eroberer⁴². Indem Elisabeth Petrowna und Katharina II. sich in Uniform und breitbeinig zu Pferd sitzend zeigten, implizierten sie durch ihre «masculine» Kontrolle des Rosses auch ihre Führungsqualitäten⁴³. Angesichts solcher Reiterbildnisse liegt die Vermutung nahe, dass der politische Körper der russischen Herrscherinnen als männlich konstruiert wurde. Betrachtet man jedoch die Krönungszeremonien, so ergibt sich ein differenzierteres Bild.

Peter der Große hatte 1724 ein neues Krönungszeremoniell eingeführt. Infolge seiner militärischen Siege hatte er 1721 offiziell den Titel *Imperator* angenommen; da er jedoch bereits 1682 zum Zaren gekrönt worden war, kam eine erneute Krönung für ihn nicht in Betracht⁴⁴. So inszenierte er 1724 die Krönung seiner Gemahlin zur Kaiserin Katharina I., um sich bei dieser Gelegenheit auch selbst als Kaiser feiern zu lassen⁴⁵. Die Umschrift der Krönungsmedaille bezeichnete ihn als *Imperator*, sie als *Imperatriza*⁴⁶. Bemerkenswert ist die Form der neuen Krone, die Peter seiner Gemahlin aufs Haupt setzte: Sie imitierte nämlich die sogenannte habsburgische Hauskrone [Abb. 9]. Die

phie der Aufklärung, in *Katharina die Grosse* (Ausst. Kat.), Kassel 1997, 73–80, hier S. 75.

42. Wortman (Anm. 3), 86–87, 90 und 93. Zur vergleichbaren Stilisierung Katharinas II. vgl. M. Schippan, *Die Aufklärung in Russland im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 2012, 102.

43. Reiterbildnisse Elisabeth Petrownas finden sich abgebildet bei U. Pietsch, *Die Porzellanplastik der Zarin Elisabeth zu Pferde. Ein Beitrag zur Arbeitsweise des Meißner Modelleurs Johann Joachim Kaendler (1706–1775)*, in *Dresdener Kunstblätter*, 49 (2005), 5–12. Zur metaphorischen Ausdeutung des Reitens vgl. D. Erben, *Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996), 287–361.

44. Wortman (Anm. 3), 44 und 46.

45. Zuvor waren die Zarrinnen üblicherweise nicht gekrönt worden – mit einer Ausnahme (1606): Wortman (Anm. 3), 66.

46. *La France et la Russie au Siècle des Lumières. Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII^e siècle* (Ausst. Kat), Paris 1986, 406, Kat. Nr. 613.

habsburgische Krone besitzt eine charakteristische Form, die den Lilienreif der mittelalterlichen Königskrone mit dem Bügel der Kaiserkrone und der Mitra des Bischofs verbindet⁴⁷. Dieselbe Kronenform erscheint sowohl auf der Krönungsmedaille als auch auf einem allegorischen Porträt des Zaren [Abb. 10]⁴⁸. Durch Imitation der habsburgischen Krone suchte Peter I. seine Gleichwertigkeit mit dem Kaiserhaus anschaulich zu machen – denn analog zu den Habsburgern, die sich als Nachfolger der antiken weströmischen Kaiser sahen, betrachteten sich die Zaren als Erben des oströmischen Reiches⁴⁹.

Während Katharina I. zur Kaiserin an der Seite Peters des Großen gekrönt wurde, gab es im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts gleich drei russische Kaiserinnen, die allein regierten⁵⁰. Die erste von ihnen war Anna Iwanowna, eine Nichte Peters des Großen⁵¹. Das Porträt auf ihrer Krönungsmedaille betonte durch einen kaum die Brustwarzen bedeckenden tiefen Ausschnitt sehr deutlich ihre Weiblichkeit. Zugleich wurden ihre Titel in der weiblichen Form aufgeführt: ИМПЕРАТРИЦА И САМОДЕРЖИЦА ВСЕРОСС («Imperatriza i Samoderdschīza Wserōs»)⁵². Der Zusatz «Samoderdschīza Wserōs» («Alleinherrscherin über ganz Russland») stellte klar, dass Anna keineswegs die Gemahlin eines Kaisers war, sondern ganz allein die kaiserliche Gewalt ausübte. Trotzdem wurde ihr politischer Körper sowohl durch den Text als auch durch das Bild klar als weiblich bestimmt. Die theologischen Tugenden, die ihr auf der Rückseite der Medaille die kaiserlichen Insignien reichen, verweisen auf ihre göttliche Legitimation als Herrscherin bzw. auf den sakrosankten Charakter ihres politischen Körpers.

47. Siehe oben Anm. 27.

48. Abbildung der Krönungsmedaille von 1724: *La France et la Russie* (Anm. 46), 406, Kat. Nr. 613. Zur Krönungszeremonie siehe Wortman (Anm. 3), 66–75. Zu Amigonis Porträt vgl. W. Matwejew, *Bilder Russlands in der Kunst der petrinischen Zeit*, in *Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen*, hg. von B. Buberl und M. Dückerhoff, München 2003, II, 37–42, hier S. 41–42.

49. J. E. Korn: *Adler und Doppeladler. Ein Zeichen im Wandel der Geschichte*, Göttingen (Diss.) 1969, 76–79.

50. Anna Leopoldowna ist hier nicht mitgezählt, da sie 1740–1741 «nur» als Regentin für den minderjährigen Zaren Iwan IV. an der Macht war.

51. Wortman (Anm. 3), 84–86.

52. *La France et la Russie* (Anm. 46), 408, Kat. Nr. 617.

Auch Elisabeth Petrowna ließ sich anlässlich ihrer Krönung in einem sehr femininen Medaillenporträt mit tief ausgeschnittener Robe verewigen. Sie übernahm dieselben weiblichen Titel wie Anna Iwanowna und betonte wie diese ihre Sakralität als Herrscherin, indem das Revers der Medaille ihre Krönung durch die Personifikation der göttlichen Vorsehung darstellte⁵³. Es existiert allerdings eine weitere Medaille, die die Herrscherin bei ihrer Machtübernahme als aktive Protagonistin der historischen Ereignisse präsentiert: Elisabeth Petrowna – wie auf dem Avers in höfischer Damenkleidung – führt die Reihen der Soldaten an, die sich dem Winterpalast nähern. Der Staatsstreich wird durch die Inschrift *Restituit Rem* dabei zur Wiederherstellung geordneter Zustände erklärt⁵⁴.

Katharina II. knüpfte an die Tradition ihrer Vorgängerinnen an. Sie zeigte sich auf den Krönungsmedaillen ebenfalls in stark dekolletiertem Kleid, verwies auf ihre göttliche Legitimierung und verwendete ihre Herrschaftstitel explizit in der weiblichen Form⁵⁵. Auf dem Avers einer Medaille, die ihre Regierungsübernahme kommemoriert, stilisierte sie sich aber auch zur gerüsteten Minerva und identifizierte sich auf diese Weise mit einem geläufigen Sinnbild Russlands [vgl. Abb. 10]⁵⁶. Auf der Rückseite derselben Medaille trägt die kniende Personifikation Russlands Katharina die Krone an, während ein auf Wolken sitzender Engel das Szepter hält⁵⁷. Ein aus Anlass der Krönung entstandenes ephemeres Gemälde fingierte sogar, Christus selbst habe Katharina das Szepter überreicht⁵⁸. Obwohl sie in Wirklichkeit ganz männlich-aggressiv nach der Macht gegriffen hatte, ließ sie sich als weibliche, passive Empfängerin der Herrschaftsinsignien darstellen. Sowohl das himmlische Bildpersonal als auch die Präsenz ihres Sohnes sollten ihre Herrschaft legitimieren und potentielle Kritik an ihrer Machtübernahme abschwächen.

53. *La France et la Russie* (Anm. 46), 409–410, Kat. Nr. 619.

54. *La France et la Russie* (Anm. 46), 409, Kat. Nr. 618.

55. *Catarina di Russia. L'imperatrice e le arti* (Ausst. Kat. Florenz), Mailand 1998, 160, Kat. Nr. 158; *La France et la Russie* (Anm. 46), 412–13, Kat. Nr. 624.

56. *La France et la Russie* (Anm. 46), 411–12, Kat. Nr. 623. Zur Gleichsetzung von Russland und Minerva vgl. Matwejew (Anm. 48), 37–41.

57. *La France et la Russie* (Anm. 46), 411–12, Kat. Nr. 623.

58. *Katharina die Grosse* (Ausst. Kat.), Kassel 1997, 132–34, Kat. Nr. 66.

Nachdem Katharina II. bereits im Juni 1762 in St. Petersburg zur Kaiserin erklärt worden war, erfolgte die offizielle Krönung in Moskau erst am 22. September⁵⁹. Die Zeremonie unterstrich die Sakralität der Herrscherin, gleichzeitig aber auch ihre Stellung als Autokratin, denn im Rahmen des religiösen Ritus setzte Katharina sich die Krone selbst aufs Haupt⁶⁰. Damit folgte sie wiederum dem Vorbild Elisabeth Petrownas⁶¹. Trotz des machtvollen Gestus, der höchste Souveränität ausdrückte, wurde Katharinas politischer Körper jedoch nicht als männlich beschrieben. Vielmehr nannte der Erzbischof von Nowgorod sie in seiner Krönungsansprache «Mutter des Vaterlandes»⁶². Dies stimmte mit dem Bild überein, das die Krönungsmedaillen vermittelten: Katharinas politischer Körper wurde klar als ein weiblicher Körper konstruiert. Indem Katharina bei ihrer Krönung Gewänder trug, die mit dem russischen Doppeladler bestickt waren⁶³, wurde offenkundig, dass ihr natürlicher Körper in dieser Zeremonie auch den Staatskörper symbolisierte, d. h. zur weiblichen Personifikation Russlands wurde.

Die Konkurrenz der Kaiserinnen

Obwohl Peter I. erst 1724 eine neue Krone für Katharina I. hatte anfertigen lassen [Abb. 10], bestellte Katharina II. für ihre Krönung einen noch prächtigeren Kopfschmuck. Die neue russische Kaiserkrone [Abb. 11] war wiederum der habsburgischen Hauskrone nachempfunden [Abb. 9]. Sie besaß eine ähnliche Form, überstrahlte das Habsburger Vorbild aber durch die etwa 5000 Diamanten, mit denen sie besetzt war. Auf der Spitze befand sich ein Rubin von knapp 400 Karat (rund 80 Gramm

59. Wortman (Anm. 3), 115.

60. *Katharina die Grosse* (Anm. 58), 120.

61. Wortman (Anm. 3), 90.

62. Wortman (Anm. 3), 115-16.

63. *Katharina die Grosse* (Anm. 58), 122-24, Kat. Nr. 41. Vgl. dazu die zahlreichen Porträts Katharinas im Krönungsornat, z. B. *Catherine la Grande. Un art pour l'Empire. Chefs-d'œuvre du Musée de l'Érmitage de Saint-Pétersbourg* (Ausst. Kat. Toronto und Montréal), Toronto 2005, 13, Kat. Nr. 6.

schwer)⁶⁴. Indem Katharina ihre Rivalin Maria Theresia durch die opulenteren Krone austach, legte sie zugleich den Finger in eine offene Wunde, denn Maria Theresia war ja – wie bereits erwähnt – nie mit der Kaiserkrone gekrönt worden. Ein Stich von Giuseppe Lante, der Katharina mit der neuen Krone auf dem Kopf zeigte, wandte sich gewissermaßen triumphierend an ein westliches Publikum⁶⁵.

Angesichts der Konkurrenz zwischen der Kaiserin des Westens und der Kaiserin des Ostens ist es sicherlich kein Zufall, dass eine zur Krönung Katharinas II. angefertigte Graphik [Abb. 7] Schmittners Huldigung an Maria Theresia [Abb. 3] ähnelt. Wie im Fall der zwei Kronen wollte Katharina sich offenbar auch bildlich mit Maria Theresia messen. Wodurch setzte sie sich von ihrem habsburgischen Vorbild ab?

Ein offensichtlicher Unterschied besteht in der Kleidung der beiden Herrscherinnen. Maria Theresia trägt ihren Krönungsornat, Katharina hingegen eine antikisierende Gewandung. Wie auf einer ihrer Krönungsmedaillen präsentiert sie sich als Minerva, kriegerisch gerüstet, als Göttin der Künste und Wissenschaften⁶⁶. Wenngleich Minerva bereits seit den Zeiten Peters des Großen ein etabliertes Sinnbild Russlands war⁶⁷, nahm doch die spezielle Ausgestaltung von Katharinas Porträt als Minerva deutlich auf eine verwandte Darstellung Maria Theresias Bezug, die als Grafik kursierte⁶⁸. Beide Herrscherinnen betonten durch ihre Stilisierung als Minerva einerseits ihre Bildung, andererseits ihre quasi männliche Stärke und Klugheit⁶⁹.

Anders als bei Minerva-Darstellungen üblich, prangt auf der Brust Katharinas jedoch nicht das Gorgoneion, sondern eine

64. Geoffrey Wills, *The Russian State Jewels*, in *Apollo*, 88 (1968), 243-49, hier S. 245.

65. Strunck, *L'imperatrice* (Anm. 19), 273-76 und 279 (Abb. 5).

66. Zur Medaille vgl. *La France et la Russie* (Anm. 46), 412, Kat. Nr. 623.

67. Matwejew (Anm. 48), 37-41.

68. Telesko (Anm. 3), 73 und Abb. 22. Der Vergleich der beiden Rollenporträts bei Strunck, *L'imperatrice* (Anm. 19), 271-72 und 278 (Abb. 2 und 3).

69. Zur Tradition solcher Minerva-Darstellungen siehe R. Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur französischen Revolution*, Bonn 1990.

Sonne, das Attribut der Wahrheit⁷⁰. Die Kaiserin, die intensive Kontakte zu den Vordenkern der französischen Aufklärung pflegte, wird somit quasi zur Lichtbringerin stilisiert. Die vier Assistenzfiguren – Glaube, Liebe, Hoffnung und Gerechtigkeit – unterstützen das tugendhafte Image. Eine besonders betonte Position nimmt rechts im Vordergrund Caritas ein, die Katharina ein flammendes Herz überreicht [Abb. 7]. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass der Hermelinmantel der Caritas mit dem russischen Doppeladler besetzt ist – genau wie der Krönungsmantel Katharinas. Die von Liebe erfüllte Caritas erscheint hier somit als Verkörperung Russlands.

Dieses Motiv verweist wiederum auf Schmittners Porträt Maria Theresias, in dem es um die Treue der Ungarn geht [Abb. 3]. So wie der Ungar Maria Theresia schwört, sein Blut und sein Leben für sie zu opfern, so bekommt Katharina von der Personifikation Russlands die Liebe der Untertanen angetragen. Die Bildunterschrift unterstreicht das, indem sie eine devote Ansprache Russlands an die Herrscherin fingiert⁷¹. Möglicherweise könnte zudem der schon erwähnte Stich Nessenthalers inspirierend gewirkt haben, da dort *Amor Populi* zu Seiten der Kaiserin auftritt [Abb. 6].

Über der Monarchin schwebt Fama mit einer Trompete, deren Stoffbehang das Monogramm E[katerina] II trägt. Putten mit Lorbeerkränzen steigen aus den Wolken herab, während ein geflügelter Knabe am linken Bildrand in den Himmel emporzeigt. Dass er damit im christlichen Sinne auf die göttliche Begnadung bzw. Unterstützung Katharinas verweist, verdeutlicht die Personifikation der Fides, die den Ehrenplatz zur Rechten Katharinas II. innehat und ihr das Kreuz präsentiert.

Aus dem Vergleich der beiden Graphiken [Abb. 3 und 7] ergibt sich, dass Katharina II. die Bildpolitik Maria Theresias nicht nur rezipierte, sondern sie gleichzeitig auch kommentierte.

70. Cesare Ripa, *Iconologia*, hg. von P. Buscaroli, Mailand 1992, 463–64 (s. v. «Verità»).

71. *Katharina die Grosse* (Anm. 58), 134, Kat. Nr. 68: «Oh, Einzige Du und feste Hoffnung meiner Länder, Nimm unser aller Fleiß, Katharina. Es soll in Ewigkeit ein für Dich bestimmter Teil verweilen, durch Gericht und Glauben geschmückte Macht verbleiben». Aus der Formulierung «Hoffnung meiner Länder» geht hervor, dass nicht das Volk, sondern Russland spricht.

Ähnlich wie Maria Theresia betonte sie den doppelten Beistand von Seiten des Himmels und von Seiten des Volkes. Um die Kaiserin zu übertreffen, hob sie zudem aber die Tugendhaftigkeit ihrer Herrschaft hervor sowie ihre Selbstsicht als Vorreiterin der Aufklärung⁷².

Die formal ähnlichen Stiche sind das Ergebnis eines Annäherungsprozesses aus zwei genau entgegengesetzten Richtungen. Maria Theresia stand in einer Tradition, in der Souveränität traditionell mit Männlichkeit verknüpft war. Bei der Krönung zum König von Ungarn nahm sie einen männlichen politischen Körper an. Dies wurde durch die Bildsprache von Schmittners Stich [Abb. 3] unterstrichen. Katharina II. konnte umgekehrt auf eine bereits etablierte Tradition weiblicher Herrschaft zurückgreifen. Der politische Körper der Kaiserinnen von Russland war als weiblich bestimmt. Dennoch versuchte Katharina, in diese Tradition männliche Elemente einzubringen. Als gerüstete Minerva mit Kommandostab spielte sie auf die militärische Führungsrolle an, die sie bei ihrem Staatsstreich übernommen hatte. Allerdings schien es ihr nicht opportun, für das Massenmedium der Graphik die explizit männliche Darstellungsform zu wählen, die sie einige Jahre später im Ölgemälde realisieren ließ [Abb. 8]. Vielmehr suchte sie in einer diffizilen Gratwanderung einen Ausgleich zwischen der traditionell weiblichen öffentlichen Selbstdarstellung der russischen Kaiserinnen und einem mehr maskulinen, individualisierten Image. Anders als bei Maria Theresia sind die maskulinen Elemente von Katharinas Selbststilisierung also nicht dem traditionellen Herrscherbild geschuldet, sondern im Gegenteil Ausdruck von Katharinas individueller Selbstsicht.

Nachdem bis hierher das besonders öffentlichkeitswirksame Medium der Druckgraphik im Blickpunkt stand, möchte ich abschließend kurz auf die elitäre Form der Repräsentation im Staatsporträt eingehen. Auch in diesem Medium orientierte sich Katharina offensichtlich an einem rund 25 Jahre zuvor geschaffenen Bildnis Maria Theresias [Abb. 12 und 13]⁷³. Vergleichbar ist

72. Zur Rolle Katharinas innerhalb der Aufklärung siehe etwa Schippan (Anm. 42) und Tipton (Anm. 41).

73. Eine ausführlichere Analyse der beiden Porträts mit weiterführender Literatur bei Strunck, *Awkward Hierarchies* (Anm. 26), 72-75.

nicht nur die Pose der Herrscherinnen, sondern vor allem ihre Beziehung zu den Herrschaftsinsignien. Beide halten ihr Szepter in der Rechten und stehen neben einem Tisch, auf dem jeweils mehrere Insignien lagern. Bei Maria Theresia ruht im Vordergrund die ungarische Stefanskrone, während die Kaiserkrone durch Abwesenheit glänzt, denn sie stand ja nur Franz Stephan zu. Der Clou des russischen Porträts besteht nun darin, dass die analoge Stelle durch ebenjene diamantbesetzte Kaiserkrone gefüllt ist, die als Überbietung der habsburgischen Hauskrone konzipiert wurde. Im Gegensatz zu Maria Theresia war Katharina tatsächlich zur Kaiserin gekrönt worden, betonte sie damit.

Im Hinblick auf die Thematik des vorliegenden Bandes ist es besonders interessant, dass Katharinas Porträt in zwei Versionen existiert. Die erste Fassung wurde 1776 von Alexander Roslin geschaffen [Abb. 14]⁷⁴. Ikonographisch sind hier bereits alle Elemente der späteren Fassung vorhanden. Auf einem Tisch lagern Kaiserkrone und Szepter, darüber befindet sich in einer Nische eine Büste Peters des Großen nebst einer kyrillischen Inschrift, die übersetzt lautet: «Das Begonnene vollenden»⁷⁵. Dass Katharina tatsächlich die kriegerischen Erfolge Peters fortgesetzt hat, wird durch den Lorbeerkranz auf ihrem Haupt angezeigt. Auch ihr Kleid ist mit Lorbeer geschmückt. Zudem hat die Kaiserin die beiden höchsten Militärorden des Reiches angelegt, den von Peter gestifteten Andreasorden und den von ihr selbst begründeten Georgsorden⁷⁶. Der Hermelinmantel und der Thronsessel verweisen auf ihre herrscherliche Autorität. Die beiden Säulen, die die Kaiserin einfassen, sind konventionelle Würdeformeln, besitzen in diesem Kontext aber vielleicht noch einen speziellen Hintersinn, gehören doch die herkulischen Doppelsäulen traditionell zur Selbstdarstellung der Habsburgermonarchie⁷⁷. Indem

74. *Caterina di Russia: L'imperatrice e le arti* (Ausst. Kat. Florenz), Mailand 1998, 21–22, Kat. Nr. 9.

75. *Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur* (Ausst. Kat. Berlin), Petersberg 2012, 173, Kat. Nr. III.42.

76. *Katharina die Grosse* (Anm. 58), 288; *Russen und Deutsche* (Anm. 75), 173, Kat. Nr. III.42.

77. Earl E. Rosenthal, *Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of Emperor Charles V*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24 (1971), 204–28; K. Möseneder, «*Aedificata Poesis*». *Devisen in der französischen*

Katharina als Kaiserin des Ostens dieses Motiv für sich reklamierte, suggerierte sie erneut ihre Überlegenheit über die Kaiserin des Westens⁷⁸.

Katharina monierte, Roslin habe sie «wie eine schwedische Köchin» porträtiert⁷⁹, und bestellte eine zweite Version, die mit der ersten fast identisch ist – bis auf den Kopf der Kaiserin [Abb. 13]. In der zweiten Fassung wirkt Katharina deutlich jünger. Ihr Gesicht ist schmaler, der Teint strahlender, das Dekolleté tiefer, der Hals länger, das Haar voller und höher aufgetürmt. An diesem Beispiel lässt sich sehr deutlich erkennen, wie der natürliche Körper überformt werden musste, um die dem Amt angemessene majestätische Würde zu erzielen. Obwohl Katharina durch die Ikonographie des Gemäldes ihre Ebenbürtigkeit mit Peter dem Großen andeuten wollte, war es ihr doch wichtig, auf feminine Weise attraktiv zu erscheinen. Ihr idealer semiotischer Körper vereinte also beides, Weiblichkeit und Männlichkeit, Schönheit und Stärke.

Mit Blick auf die eingangs formulierten Thesen dürfte inzwischen folgendes klar geworden sein:

1. Maria Theresia stand in einer Tradition, in der der politische Körper als männlich konstruiert wurde, während in Russland ein weiblicher politischer Körper problemlos akzeptabel war.
2. Katharina II. bezog sich auf Repräsentationen Maria Theresias, ließ aber jeweils kommentierende Elemente hinzufügen, die ihre eigene Überlegenheit betonten.
3. Obwohl Maria Theresia und Katharina II. von grundsätzlich verschiedenen Positionen ausgingen, ist eine Annäherung zu

und österreichischen Barockarchitektur, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 35 (1982), 139–75.

78. Wie Rosenthal (Anm. 77) darlegte, schließen die Doppelsäulen üblicherweise eine Person oder das Sinnbild einer Institution ein, die – dem Motto zufolge – Plus ultra gelangen bzw. ihren Einflussbereich vergrößern soll. Diese Bedeutung war mit der enormen Größe des Reichs Kaiser Karls V. verknüpft. Indem Katharina II. sich zwischen den Säulen postierte und durch die Lorbeerkrone auf ihre territorialen Gewinne verwies, stellte sie die russische Expansion der habsburgischen Stagnation gegenüber – hatte doch Maria Theresia durch den Siebenjährigen Krieg eine erhebliche Machteinbuße erlitten.

79. Zitiert nach *Caterina di Russia* (Anm. 74), 21.

konstatieren, aus der sich das Ideal eines sowohl männlichen als auch weiblichen Herrscherkörpers ablesen lässt.

Wie sich zeigen ließ, hat Maria Theresia ihre Weiblichkeit allmählich stärker in den Vordergrund gerückt, während Katharina II. umgekehrt immer mehr männliche Elemente in ihre Selbstdarstellung integrierte. Für Maria Theresia war ihre Weiblichkeit zumindest in politischer Hinsicht ein Makel, der kompensiert werden musste. Auch im Fall Katharinas dienten die männlichen Elemente ihrer Selbstdarstellung offenbar dazu, ihre Autorität zu stärken. Dennoch wollte keine Herrscherin ein Geschlecht völlig ausblenden. Der semiotische Körper der Kaiserin war jeweils sowohl männlich als auch weiblich konnotiert⁸⁰. Dies wirft abschließend die – hier nicht zu beantwortende – Frage auf, ob ein androgynes Herrscherideal nur für Frauen oder umgekehrt auch für Männer galt. Mit Blick auf die Monarchen der Tudor- bzw. Stuart-Dynastie hat Cynthia Herrup postuliert, dass auch männlichen Herrschern daran gelegen sein musste, weibliche Qualitäten an den Tag zu legen⁸¹. Inwiefern die «weiblichen» Komponenten in der Selbstdarstellung barocker Potentaten (lange Locken, Schminke, hohe Absätze, Tänzerrollen im höfischen Ballett usw.) letztlich Ausdruck des Wunsches waren, beide Geschlechter gleichermaßen zu «beherrschen», wäre in diesem Kontext noch genauer zu erforschen.

80. Weitere Beispiele hierzu bei Strunck, *Awkward Hierarchies* (Anm. 26), 75–79.

81. C. Herrup, *The King's Two Genders*, in *Journal of British Studies*, 45 (2006), 493–510, prägnant 496: «Kantorowicz argued that it was functional for rulers to distinguish between the body natural and the body artificial; I want to argue that it might also have been functional for rulers to inhabit an artificial body that was gendered neither exclusively male nor female, but both».

ABSTRACT

Christina Strunck, *Femininity as Flaw? The Two Bodies of Female Rulers*

This essay examines the ways in which images created for Maria Theresia of Austria and Catherine II of Russia constructed the “body politic” of the rival empresses, especially in their coronation ceremonies. The two women began with diametrically opposed conceptions of authority; sovereignty in the Holy Roman Empire was traditionally bound to a male “body politic”, while in Russia the female sex and rulership were not considered mutually exclusive. Over the course of her reign, Maria Theresia came to incorporate more female elements into her self-presentation, whereas Catherine’s public image became increasingly masculine. A close comparison of several key works of art demonstrates that Catherine II referred to and commented upon Maria Theresia’s political imagery. Thus despite their widely divergent beginnings, the two empresses arrived at a similar construction of their “body politic” which joined both male and female characteristics.

Christina Strunck

Chair of History of Art
University of Erlangen-Nuremberg
christina.strunck@fau.de

Abb. 1. Franz Messmer und Wenzel Pohl: *Maria Theresia auf dem Krönungshügel in Pressburg im Jahr 1741*, 1768 (Wien, Ungarische Botschaft).



Abb. 2. Medaille auf die Krönung Maria Theresias zum «König» von Ungarn, 1741, Revers (Wien, Kunsthistorisches Museum/Münzkabinett).



Abb. 4. Martin van Meytens: Maria Theresia mit Erzherzog Joseph als Kind, um 1744 (Wien, Wien Museum).



Abb. 3. Franz Leopold Schmittner: Maria Theresia als Königin von Ungarn, 1741.



Abb. 5. Martin van Meytens: *Franz Stephan von Lothringen und Maria Theresia im Kreise ihrer Kinder*, 1754 (Wien, Schloss Schönbrunn).



Abb. 6. Johann David Nesselthaler: *Allegorisches Reiterporträt Maria Theresias*, 1756 (Trier, Stadtbibliothek).



Abb. 8. Virgilius Erichsen (Erichsen): Katharina II. von Russland zu Pferde, 1764 (Sankt Petersburg, Eremitage).



Abb. 7. Nikolaj Kolpakov (nach Gavriil Kozlov): Allegorisches Reiterporträt Katharinas II., 1762 (Moskau, Staatliches Historisches Museum).



Abb. 10. Jacopo Amigoni: *Peter der Große mit der Figuration Russlands als Minerva*, 1732-1734 (St. Petersburg, Winterpalast, Kleiner Thronsaal).



Abb. 9. Kaiserliche Hofwerkstatt zu Prag: *Habsburgische Hauskrone*, 1602 (Wien, Kunsthistorisches Museum).



Abb. 12. Martin van Meytens: Kaiserin Maria Theresia, um 1750 (Wien, Schloss Schönbrunn).

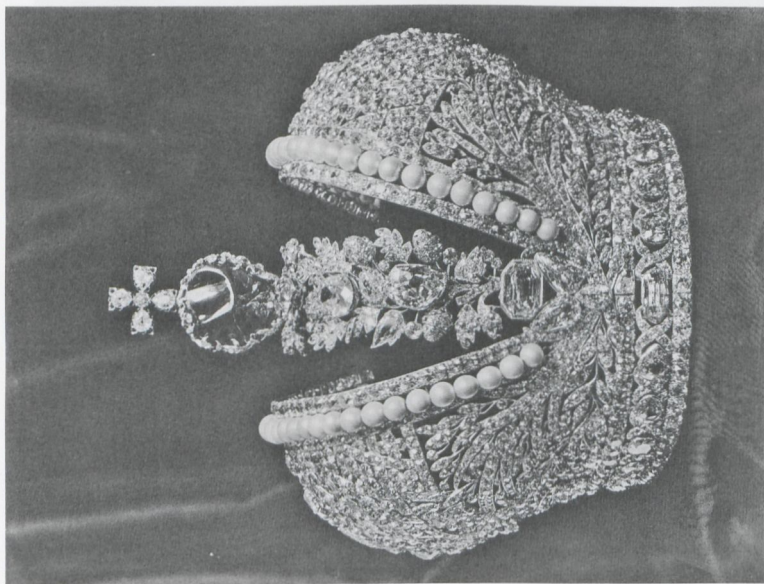


Abb. 11. Jérémie Pauzée: Kaiserkrone für die Krönung Katharinas II. von Russland, 1762 (Historische Aufnahme aus *Les Joyaux du Trésor de Russie*, hg. von Aleksander Evgenevich Fersman, Moskau 1925).



Abb. 13. Fjodor Stepanowich Rokotov: *Katharina II. von Russland*, 1776-1780 (Moskau, Staatliches Historisches Museum).



Abb. 14. Alexander Roslin: *Katharina II. von Russland*, 1776 (Sankt Petersburg, Eremitage).