

ses mit der Begründung vorschlug, „daß in Ermangelung glänzender Kriegstaten nichts die Größe und den Geist eines Fürsten in höherem Maße beweist, als die Errichtung von Bau- denkmälern“, und daß die Nachwelt die Fürsten „am Maßstab der herrlichen Gebäude mißt, die sie während ihres Lebens geschaffen haben“⁹, sprach er für die Architektur aus, was die Haltung der feudalabsolutistischen Oberschicht zur Kunst generell charakterisiert. Die Repräsentationsfunktion der Kunst erfuhr im Feudalabsolutismus eine enorme Steigerung. Die Verehrung des Fürsten war eine ständig zu leistende, systemimmanente Aufgabe. Mit allen Mitteln der Kunst wurde das Leben des Fürsten herausgehoben. Oberster Zielpunkt war die „Repraesentatio Maiestatis“, die Demonstration des Gottesgnadentums des Fürsten. Die Kunst wurde deshalb großzügig gefördert. Fürstliche Kunstpflge zog die berühmten Meister an die Höfe oder ließ junge, unbekannte Künstler sich entfalten. Die großartigen Aufträge verschafften ihnen ein weites Betätigungsfeld und forderten zu neuen Ideen heraus. Hinzu kommt, daß das kulturelle Verständnis der Zeit die Unterscheidung des 19. Jahrhunderts in freie oder „eigentliche“ und in angewandte Kunst, die oftmals geringgeschätzt wurde und zu der später noch die „außerkünstlerische“ ästhetische Gestaltung kam, noch nicht kannte, so daß alles bis zu den Gegenständen und Handlungen des Alltags am Hofe künstlerisch gestaltet bzw. von Kunst begleitet wurde. Das Grundmuster der Kunst dieser Zeit bildet so das Gesamtkunstwerk: die gestalterische und programmatische Synthese der Künste am und im Gebäude, die Gartenkunst, welche Architektur, Plastik und gestaltete Natur in einer höheren Einheit zusammenführt, während das ganze wiederum den Raum für die alle Künste vereinigenden Festwerke abgibt. Die bedeutendsten Künstler des Hofes wirkten an der Gestaltung der Feste mit.

Zwar ist im krassen Unterschied zur Architektur die Festkunst die vergänglichste aller Künste, sie ist auch nicht wiederholbar. Aber zum einen wurden die Feste auf zahlreichen Gemälden, Kupferstichen, Medaillen und in Beschreibungen festgehalten, um sie an den europäischen Höfen bekannt zu machen und um sie den nachfolgenden Generationen zu erhalten. Zum anderen ermöglichten sie eine Konzentration von Prachtentfaltung, womit der Glanz des normalen höfischen Lebens noch überboten werden konnte. Das Wirkungsvollste aber war wohl die aktive Beteiligung. Im zeitgenössischen Verständnis war es die Aufgabe der Kunst, die Natur an Vollkommenheit zu übertreffen, des Natürlichen Festgewand zu sein: Durch die kunstfertige Erhöhung erhielten die Dinge des Lebens und die Geschöpfe Gottes einen Beistand, der sie ihres unkultivierten, plumpen Daseins enthebe – so erhielten sie aufs äußerste verschönt „ein anderes zweites Sein.“¹⁰ Mit den Mitteln der verschiedenen Künste schafft das Fest eine ganze Sphäre eines zweiten Seins, läßt die Grenzen zwischen Realität und Spiel fließend werden. König und höfische Gesellschaft gefielen sich in den Rollen von Planeten, Elementen oder Tugenden, von Helden der Geschichte oder Mythologie, vor allem aber als antike Gottheiten. Spielerisch wurde von den Akteuren die ganze hierarchische Ordnung nachvollzogen.

Zwar ist der Fürst oberster Bezugspunkt, „aber auch er ist in das Ritual, das er dirigiert, eingebunden“¹¹, ist selbst Teil des hierarchisch gegliederten Ganzen. Er verkörpert den Staat, das Land, und seine Verherrlichung erscheint zugleich als Demonstration der politischen Stärke und des ökonomischen Reichtums seines Landes. Nur das Verhältnis dafür, daß der absolutistische Herrscher mit seinem Land identifiziert wurde, wird die Beurteilung des Festes als nur verschwenderische Belustigung korrigieren können. Entsprechend der sinnbildhaften Charakteristik des Absolutismus, dem legendären Ausspruch Ludwigs XIV. „L'état, c'est moi! – Der Staat, das bin Ich!“ war jeder familiäre oder offizielle Vorgang im Herrscherhaus zugleich