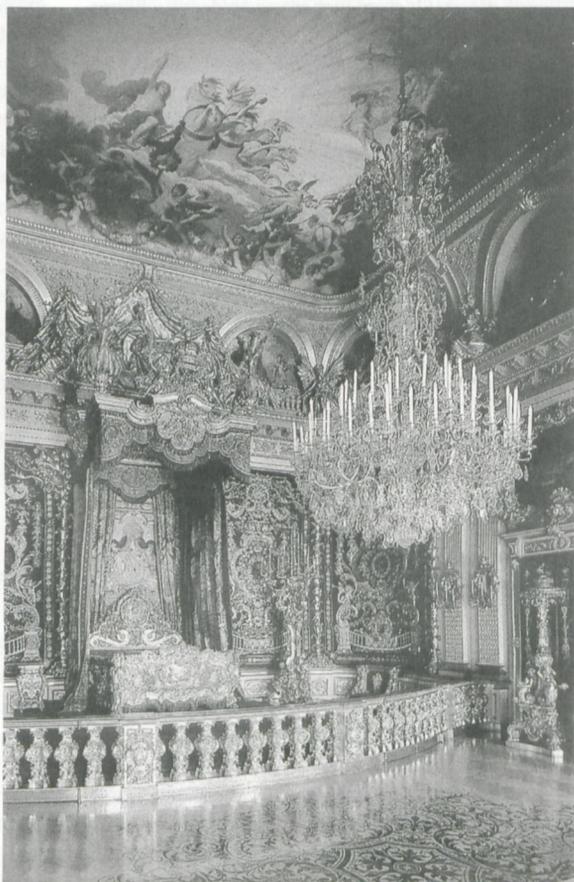


Sonne

Hendrik Ziegler

Nachdem Ludwig II. von Bayern unter mysteriösen Umständen am 13. Juni 1886 bei Schloß Berg im Starnberger See gestorben war, dichtete Paul Verlaine ein Sonett zu Ehren des kunstsinnigen Königs, das mit dem Vers anhub: «Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire» («König, einzig wirklicher König dieses Jahrhunderts, sei begrüßt, Majestät»)¹. Der französische Dichter huldigte hier einem Monarchen, der wohl wie kaum ein anderer seiner damaligen Standesgenossen an der zunehmenden Diskrepanz gelitten hat, die zwischen seiner profanen, konstitutionell beschränkten Regierungsgewalt und der einstigen, auf geheiligte Ursprünge zurückgehenden, absolut geglaubten Machtfülle der vorrevolutionären Monarchen bestand. Die Kunst bot Ludwig II., das hat bereits Verlaine erkannt, die einzige Möglichkeit eines Brückenschlags, einer Wiederanknüpfung an ein traditionelles Herrschaftsverständnis.

Allerdings ging es Ludwig II. in seinen phantastischen Schloßbauten, die vornehmlich aus dem reichen Formenrepertoire der französischen Residenz- und Palastarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts schöpften, nicht darum, eine Kulisse für den eigenen Auftritt als scheinbar absolutistischer König zu schaffen. Vielmehr sind diese Bauten – wie etwa das 1878 begonnene Neue Schloß Herrenchiemsee, das beim Tod des Königs unvollendet blieb – Huldigungen an die unbeschränkte, geheiligte Würde des Herrschers, wie sie bei den Bourbonen und vor allem in der Person Lud-



1 | Eduard Schwoiser: Apoll im Sonnenwagen, 1881, Öl auf Putz, Herrenchiemsee, Neues Schloß, Paradeschlafzimmer

wigs XIV. von Frankreich ihre vollkommene Ausprägung gefunden hatte. Einen jedem Alltagsgebrauch enthobenen Schrein zur Verehrung des französischen Sonnenkönigtums sollte das Neue Schloß Herrenchiemsee bilden, vor allem das Paradeschlafzimmer, das als erstes der dort nach und nach fertiggestellten Prunkgemächer am 18. September 1881 eingeweiht werden konnte, aber nie vom König benutzt wurde.²

Mit den Mitteln der Kunst sollten aber auch die subtilen Verbindungslinien aufgezeigt werden, die zwischen Ludwig II. und seinen bourbonischen Namensvettern bestanden. In Lage und Ausstattung orientierte sich das weitgehend von Julius Hofmann entworfene Prunkzimmer am letzten Schlafgemach von Ludwig XIV. im Schloß von Versailles, wick aber auch in entscheidenden Punkten davon ab. Während in Versailles der Deckenspiegel des Schlafzimmers in schlichtem Weiß gehalten ist, zeigt er auf Herrenchiemsee ein von Eduard Schwoiser ausgeführtes flächendeckendes Ölgemälde, Apoll im Sonnenwagen, seinen Tageslauf beginnend, auf dem der griechische Gott mit den Gesichtszügen Ludwigs XIV. versehen ist |Abb. 1|. ³ Neben der Reverenz, die dem Sonnenkönig mit dem Sujet erzielt werden sollte, wurden noch andere Sinnbezüge hergestellt. In leicht abgewandelter und spiegelverkehrter Form hatte nämlich Schwoiser für seine Komposition die ebenfalls Apoll im Sonnenwagen zeigende Mittelpartie des Deckenfreskos, das Johann Baptist Zimmermann 1755–1757 im Steinernen Saal von Schloß Nymphenburg bei München geschaffen hatte, als Vorbild gewählt |Abb. 2|. ⁴ Unter diesem Deckenfresko war Ludwig II. am 26. August 1845, einen Tag nach seiner Geburt, getauft worden; als Taufpate hatte sein Großvater Ludwig I. fungiert, der 1786 am selben Tag wie sein Enkel, dem Namenstag des Heiligen Ludwig, in Straßburg geboren und von niemand geringerem als Ludwig XVI. von Frankreich über das Taufbecken gehalten worden war. Über die Ahnenreihe der Taufpaten ließ sich für Ludwig II. die ersehnte Verbindung zum Haus Bourbon und damit zum wahren Königtum herstellen. Schwoisers Deckengemälde im Neuen Schloß Herrenchiemsee sollte die persönliche Verbundenheit und dynastische Solidarität des Wittelsbachers mit dem alten, bereits vom Thron ver-



2 | Johann Baptist Zimmermann: Apoll im Sonnenwagen, 1755–1757, Deckenfresko (Ausschnitt), München, Schloß Nymphenburg, Steinerner Saal

drängten Bourbonengeschlecht und ein klares Bekenntnis zum uneingeschränkten Königtum ludovizianischer Prägung als idealer Staatsform zum Ausdruck bringen. Das Gemälde stellt sicherlich eine der letzten politisch gemeinten Verwendungen der mythologischen Gestalt des Sonnengottes Apoll im Bereich der europäischen Hochkunst dar, bevor mit dem Ersten Weltkrieg die Monarchie als gängige Staatsform verschwinden sollte. Die vielschichtig ausdeutbare Parallelisierung zwischen der Sonne beziehungsweise dem Sonnengott Phoebus-Apoll und dem jeweils regierenden Herrscher hatte in der Frühen Neuzeit zwei Hochphasen: die höfisch gelenkte Kunst Ludwigs XIV. sowie die teils aufwendigen Bildprogramme und baukünstlerischen Werke, die nicht zuletzt in Reaktion auf diese französische Herausforderung im Auftrag der deutschen Reichsfürsten und zeit-

weise auch des Kaisers in den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts entstanden. Weder vorher, in Spätmittelalter und Renaissance, noch in den nachfolgenden Jahrhunderten ist in Europa ein derart häufiger Einsatz der Sonne als Herrschaftsmetapher zu verzeichnen. Im Chiemseer Paradeschlafzimmer laufen – so hat es den Anschein – noch einmal in einer Art sentimentalischer, rückschauender Synthese die französischen und deutschen Entwicklungsstränge des nachantiken Einsatzes der Sonnenikonographie zum Zweck der Glorifizierung des Herrschers zusammen.

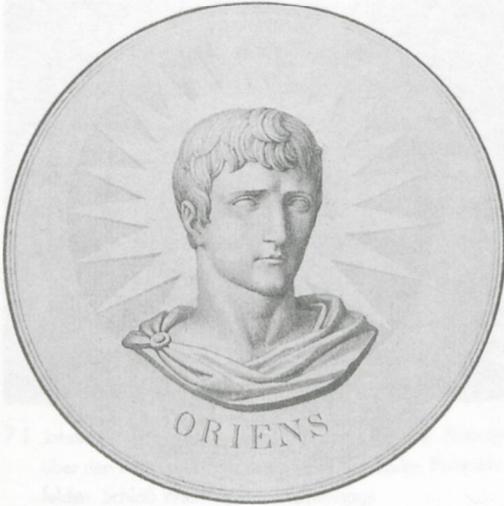
Seit dem Beginn der römischen Kaiserzeit war, unter Rückgriff auf vorder- und kleinasiatische Sonnenkulte und -religionen, die Parallelisierung des Herrschers mit der aufgehenden Sonne (*Sol oriens*) oder der unbezwingbaren Sonne (*Sol invictus*) gängig geworden: Dem teilweise mit der Strahlenkrone ausgezeichneten Kaiser wurde seit dem 1. Jahrhundert der Sonnengott Helios-Sol als göttlicher Begleiter und himmlischer Gegenpart zur Seite gestellt, wobei es vor allem seit dem 3. Jahrhundert zu einer zunehmenden Verschmelzung und Gleichsetzung beider kommen konnte.⁵ Das frühe Christentum setzte den Erlöser mit Helios-Sol gleich, wahrscheinlich ebenfalls in Auseinandersetzung mit den vorderasiatischen Sonnenreligionen und zunächst nicht aus Gründen der Konkurrenz mit dem römischen Kaiserkult.⁶ Dabei wurde Christus nicht nur als Heilsbringer und -spender, sondern vor allem auch in seiner Funktion als endzeitlicher Richtergott mit der Sonne verglichen und als Sonne der Gerechtigkeit (*Sol iustitiae*) titulierte, welche die Dunkelheit und das Böse überwinden werde.⁷ Durch diese zunehmende christologische Vereinahmung des Sonnenvergleichnisses kam es im Westen bis ins Spätmittelalter nur noch selten zu einer Gleichsetzung des weltlichen Herrschers mit der Sonne. Dort,



3 | Französischer Jeton (Revers) mit Sonnenhaupt über der Weltkugel und der Devise «NEC PLURIBUS IMPAR», 1658, Silber, Ø 2,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques

wo sie erfolgte, etwa bei Friedrich II. von Hohenstaufen, der als Sonne der Welt (*Sol mundi*) oder Neue Sonne (*Sol novus*) gepriesen wurde, ist sie auf eine intensive Auseinandersetzung mit der byzantinischen Kaiservorstellung zurückzuführen, die unter anderem auf der Verschmelzung von imperialem und christologischem Sonnenvergleichnis beruhte. Im Westen sollte erst das antiquarische und numismatische Interesse des Frühhumanismus sowie des Florentiner Neoplatonismus dazu führen, daß im 14. und 15. Jahrhundert die Sonne erneut zur Auszeichnung zunächst des Papstes, dann aber auch des Kaisers und anderer Fürsten herangezogen wurde.

In Frankreich haben erstmals Karl V. und Karl VI. in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Sonne zur königlichen Devise erhoben, allerdings noch ganz im Sinne einer christologischen Ausdeutung der Sonnenmetapher: Ihre Herrschaft sollte im Licht der christlichen Sonne der Gerechtigkeit erstrahlen.⁸ Erst unter den letzten Valois, vornehmlich unter Karl IX., setzte ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Identifizierung



- 4 | Unbekannter Zeichner: Entwurf einer Medaille (Avers) auf die Landung Napoleons am 9. Oktober 1799 in Fréjus, mit dem Haupt Napoleons im Strahlenkranz und der Umschrift «ORIENS» («Der Aufgehende»), 1806, Tuschezeichnung

fiktion des Herrschers mit dem heidnischen Sonnengott ein, die schließlich unter den Bourbonen in dem Versuch der Wiederanknüpfung an die antike imperiale Praxis münden sollte: Die erste nachantike Münze, die erneut einen Herrscher als *Oriens Augusti* («Die im Osten aufgehende erhabene Sonne») bezeichnete, wurde 1610–1611 aus Anlaß der Regierungsübernahme Ludwigs XIII. unter der Vormundschaft seiner Mutter Maria de' Medici entworfen.⁹ Kardinal Mazarin war es schließlich, der für den jungen Ludwig XIV. konsequent eine allein dem König vorbehaltene Sonnenikonographie ausarbeitete und der die später berühmt gewordene Devise des Königs «*NEC PLURIBUS IMPAR*» («Den meisten gewachsen») prägen ließ |Abb. 3|. ¹⁰ Schon früher als die Bourbonen hatten die spanischen Habsburger mit dem 1555 von Girolamo Ruscelli für Philipp II. entwickelten Emblem «*Im Illustrabit Omnia*» («Schon wird er alles erleuchten») die völlige Gleichsetzung zwischen ihrem Monarchen und der Sonne vollzogen. Phi-



- 5 | Albrecht Dürer: Der Große Triumphwagen Maximilians I. (Ausschnitt), 1522, Holzschnitt, 45 × 223 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung

lipp IV. wurde seit den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts von seinem ersten Minister, dem Conde-Duque de Olivares, sogar zum *Rey planeta* stilisiert, zum Sonnenkönig, der den Lauf der Planeten bestimmt.¹¹ Doch gelang es Ludwig XIV. bereits in den sechziger Jahren, den ersten Jahren seiner Alleinregierung, die spanische Konkurrenz zu übertrumpfen und sich unter den europäischen Herrschern als der würdigste Träger einer Sonnendevise durchzusetzen. Mit dem Tod Ludwigs XIV. endet in Frankreich jedoch abrupt der Einsatz der personalisierten Sonnenmetapher durch das Königshaus, um lediglich unter Napoleon Bonaparte eine kurze Nachblüte zu erleben. Der Emporkömmling, der mit den Mitteln der Kunst seine Usurpation der

Macht zu vertuschen und seinen imperialen Herrschaftsanspruch herauszustreichen suchte († Bildnis, theomorphes), wollte nicht auf eine Geschichte seines Regnums in Medaillen verzichten, wie sie für Ludwig XIV. 1702 und 1723 und in den vierziger Jahren in allerdings unvollständiger Form auch für dessen Nachfolger Ludwig XV. geschaffen worden war. In noch stärkerem Maße als unter den Bourbonen sollten dabei für Napoleon die Münzen und Medaillen der antiken römischen Kaiser vorbildlich wirken, unter denen die Auszeichnung des Herrschers als *Sol invictus* und als *Oriens Augusti* im westlichen Kulturkreis eingeführt worden war [Abb. 4].¹²

Im deutschen Reichsgebiet steht der von Willibald Pirckheimer konzipierte und von Albrecht Dürer 1522 fertiggestellte Holzschnitt des Großen Triumphwagens zu Ehren des bereits verstorbenen Kaisers Maximilian I. am Beginn einer reichen emblematischen Anwendung des Sonnengleichnisses auf den Herrscher [Abb. 5]. Die Beischrift «QUOD IN CELIS SOL/HOC IN TERRA CAESAR EST» («Was im Himmel die Sonne, das ist der Kaiser auf Erden») oberhalb des Baldachins des Triumphwagens, der mit einem Sonnenhaupt und einem kaiserlichen Wappenschild mit Reichsadler geschmückt ist, verdeutlicht ganz im antiken Sinne die Parallelität zwischen der Macht der Sonne am Himmel und derjenigen des Kaisers auf Erden.¹³ Schnell fand das Motto Eingang in die kaiserliche Emblemik, etwa auf einer Münze, die 1541 in Augsburg für Kaiser Karl V. geprägt wurde.¹⁴ Die am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert anschwellende emblematische Literatur hat in ganz Europa zu einer starken Verbreitung, wenn nicht Banalisierung der Sonnenikonographie beigetragen. Ironischerweise war es ein deutscher Rechtsgelehrter, Julius Wilhelm Zinzgref, der in seiner erstmals 1619 erschienenen Abhandlung *Emblema-*



6 | Hans Jacob Wolrab: Medaille auf die Einnahme von Buda (Revers), mit Josua zwischen Sonne und Mond, 1686, Gold, Ø 4,7 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett

tum ethico-politicorum centuria das Bild der über dem Erdglobus erstrahlenden Sonne entwickeln sollte, das 1658 unter neuem Motto zu der bereits erwähnten persönlichen Sonnendevise Ludwigs XIV. avancierte.¹⁵ Dem zunehmenden Konkurrenzdruck beim Einsatz der Sonne als Herrschaftsmetapher von seiten Frankreichs ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind das österreichische Erzhaus und der Reichsverband durchaus aktiv entgegengetreten, wenn auch die Initiative dazu zunächst weniger vom Kaiser selbst als vielmehr von den kaisertreuen Reichsständen ausgegangen ist. Eine ohne kaiserlichen Auftrag von dem Nürnberger Medailleur Hans Jacob Wolrab geschnittene Medaille auf die Befreiung der Stadt Buda am 2. September 1686 von den Türken zeigt auf dem Revers Kaiser Leopold I. als alttestamentlichen Heerführer Josua (Jos 10,12), der nach diesem entscheidenden Sieg auf dem Balkan nicht nur den türkischen Halbmond, sondern auch im Westen des Reichs die französische Sonne zum Stillstand bringen wird [Abb. 6].¹⁶ Im Verlauf des 18. Jahrhunderts



7 | Johann Rudolf Byß: Die Sonne geht im Kreis der Planeten über den vier Erdteilen auf, 1717, Deckenfresko, Pommersfelden, Schloß Weißenstein, Treppenhaus

entwickelten die Anhänger der kaisertreuen Reichspartei, die dem Kaiser zwar die Führungsrolle innerhalb des Reichsverbands zubilligten, gleichzeitig aber auf den Erhalt ihrer Souveränitätsrechte als eigenständige Territorialherrschaften, einen eigenen Reichsstil. Dieser setzte sich, obwohl er dasselbe ikonographische Repertoire verwendete, bewußt vom Kaiserstil Josefs I. und Karls VI. ab, der vornehmlich auf die Überhöhung und Stärkung der Hausmacht des Erzhauses Österreich ausgerichtet war. Lothar Franz von Schönborn, als Kurfürst und Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg sowie Erzkanzler von Deutschland einer der Anführer der kaisertreuen Reichspartei, ließ etwa in dem von ihm errichteten Schloß Weißenstein in Pommersfelden 1717 die Decke des Treppenhauses mit einer Darstellung Apolls auf seinem Sonnenwagen schmücken, allerdings im Kreise der Planeten: eine Huldigung an den Kaiser, dessen Macht aber durch die der Kurfürsten und anderen Reichsstände in Schranken gehalten wurde |Abb. 7|. ¹⁷

Neben einem solchen reichspolitischen, das Verhältnis zum Kaiserhaus auslotenden Gebrauch der Sonnenikonographie dürfte der in Deutsch-



8 | Neues Schloß Eremitage bei Bayreuth, 1753–1757, nach starken Kriegszerstörungen von 1945 nur in Teilen wieder aufgebaut

land während der Frühaufklärung zu verzeichnende merkliche Anstieg in der Verwendung der Apollomythologie bei Raumausstattungsprogrammen, aber auch bei der Planung ganzer architektonischer Anlagen als ein Indiz für die zunehmende Zugehörigkeit des Hochadels zur Freimaurerei gewertet werden. Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die Schwester Friedrichs II. von Preußen, ließ 1753–1757 das Neue Schloß Eremitage in der Nähe ihrer fränkischen Residenzstadt nicht nur als den bei Ovid geschilderten Kristallpalast Apolls gestalten; sie gesellte dem achteckigen, mit der Sonnenquadriga bekronnten Tempel auch Orangeriegebäude und Volieren bei (1945 größtenteils zerstört), die in einem Oval um ein großes Wasserbassin angeordnet waren: Damit war ein die vier Elemente Erde, Luft, Wasser und Feuer umfassender Tempelbezirk abgesteckt, der für die Eingeweihten als Sinnbild der durch das Licht der Vernunft erhellen Welt deutbar war |Abb. 8|. ¹⁸ Markgraf Friedrich, der Mann Wilhelmines, war Großmeister der Freimaurerloge, die er 1741 in Bayreuth gegründet hatte; Wilhelmine selbst stand dem von ihr begründeten Bayreuther Ableger



9 | «Jetzt das moderne Deutschland wählen. SPD – ökologisch, sozial, wirtschaftlich stark», Wahlplakat der SPD zur Bundestagswahl am 2. Dezember 1990 mit Oskar Lafontaine als Kanzlerkandidat neben der Sonne

des 1742 in Frankfurt am Main ins Leben gerufenen sogenannten Mopsordens vor, der es auch Frauen gestattete, sich an den Idealen der Mauererei zu beteiligen.¹⁹ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzt sich – nicht zuletzt aufgrund der Aktivitäten der Freimaurer und Philosophen – die Sonne zunehmend als allgemeines Symbol für Vernunft und Aufklärung durch (→ Aufklärung).²⁰ Wahrscheinlich ist auch Zimmermanns Fresko im Nymphenburger Schloß in diesem Sinne zu deuten.

Im 19. Jahrhundert sollte sich diese Tendenz zur Säkularisierung der Sonnenikonographie weiter fortsetzen; die Hochphase ihres Auftretens in der Hochkunst war, mit einzelnen Ausnahmen wie etwa dem Deckengemälde des Chiemseer Paradeschlafzimmers Ludwigs II., jedoch endgültig überschritten. Letztlich fand eine Regression statt, welche die politische Anwendung der Sonnensymbolik wieder stärker auf das zurückführte, was sie bereits in der Antike gewesen war: ein vornehmlich den kunstfernen Medien vorbehaltenes Propagandamittel im Konkurrenzkampf der politisch-theologischen Weltanschauungen |Abb. 9|. ²¹

Anmerkungen

- 1 Das gesamte Gedicht abgedruckt in: Michael Petzet u. Werner Neumeister: *Ludwig II. und seine Schlösser. Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs*, München u. New York ⁴1995, S. 185.
- 2 Vgl. Alexander Rauch: *Schloß Herrenchiemsee*, München 1995, S. 95 f.; Hans Gerhard Evers: *Herrenchiemsee*, in: *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur* [1939], München ²1970, S. 199–282.
- 3 Vgl. *Neues Schloß Herrenchiemsee*. Amtlicher Führer, bearb. v. Gerhard Hojer, München 1994, Abb. S. 31.
- 4 Vgl. *Reisezeit – Zeitreise zu den schönsten Schlössern, Burgen, Gärten, Klöstern und Römerbauten in Deutschland*. Offizieller gemeinsamer Führer der Schlösserverwaltungen, Regensburg ³2003, Abb. S. 69.
- 5 Zu Folgendem vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Oriens Augusti – Lever du Roi*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 17/1963, S. 119–177; Helga von Heintze: *Sol Invictus*, in: *Spätantike und frühes Christentum*, hg. v. Dagmar Stutzinger, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M., Liebieghaus, 1983–1984, Frankfurt a. M. 1983, S. 145 f.; *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Bd. IV,1, Zürich u. München 1988, S. 592–625, s. v. «Helios/Sol» (Cerare Letta); *Der neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike, Bd. II, hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Stuttgart u. Weimar 2001, Sp. 692–695, s. v. «Sol» (Richard L. Gordon u. Martin Wallraff).
- 6 Vgl. Kantorowicz 1963, S. 135.
- 7 Vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. v. Walter Kasper, Bd. IV, Freiburg i. Br. et al. 2000, Sp. 721–725, s. v. «Sonne» (Doris Gerstl); *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. v. Hans Dieter Betz et al., Bd. VII, Tübingen ⁴2004, Sp. 1439–1443, s. v. «Sonne» (Jürgen Mohn et al.).
- 8 Vgl. Colette Beaune: *Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Age: Les devises royales vers 1400*, in: *Revue des sciences humaines* 183/1981, S. 125–146, S. 126; Anne Marie Lecoq: *La Symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV*, in: *Les Lieux de mémoire*, hg. v. Pierre Nora, 3 Bde., Paris ²1997, Bd. I, S. 1217–1251, S. 1239 f.; wenig aufschlußreich dagegen: Pierre Talmant: *Iconologie politique. Le soleil, le Christ et le roi très chrétien: une figure de pouvoir au XIV^e siècle*, in: *Histoire de l'art* 37–38/1997, S. 25–40.
- 9 Vgl. Kantorowicz 1963, S. 167 u. Abb. 42 a–b; Matthias Winner: *Le Globe comme symbole de l'État dans le cycle de la vie de Marie de Médicis peint par Rubens*, in: Allan Ellenius (Hg.): *Iconographie, pro-*

- pagande et légitimation, Paris 2001, S. 77–102, S. 85 u. Abb. 19.
- 10 Vgl. Hendrik Ziegler: *Mazarin et l'image du roi sous la Fronde*, in: Patrick Michel u. Isabelle de Conihout (Hg.): *Mazarin, les livres et les arts*, Paris 2006, S. 181–191, Abb. S. 186. Die Übersetzung des Motos «Den meisten (Aufgaben oder Reichen) gewachsen» ist dem vorzüglichen Aufsatz von Sibylle Appuhn-Radtke entnommen: *Sol oder Phaethon? Invention und Imitation barocker Bildpropaganda in Wien und Paris*, in: Wilhelm Hofmann u. Hans-Otto Mühleisen (Hg.): *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*, Münster 2005, S. 94–127, S. 100.
- 11 Vgl. Marie Tanner: *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven u. London 1993, S. 223–248.
- 12 Vgl. *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall*, hg. v. Werner Hofmann, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 1989, Hamburg 1989, S. 363, Nr. 497a; vgl. auch Kantorowicz 1963, S. 176 f. u. Abb. 63 a–b, u. jüngst Werner Telesko: *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien, Köln u. Weimar 2004, S. 36 f. u. Abb. 4a–b.
- 13 Vgl. Florens Deuchler: *Maximilian I. und die Kaiser- viten Suetons*, in: id., Mechthild Flury-Lemberg u. Karel Otoavsky (Hg.): *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern 1983, S. 128–149, S. 138, Abb. 8; Appuhn-Radtke 2005, S. 95.
- 14 Vgl. Kantorowicz 1963, S. 165, Anm. 261.
- 15 Vgl. Julius Wilhelm Zingref: *Hundert ethisch-politische Embleme. Mit den Kupferstichen des Matthaeus Merian*, hg. v. Arthur Henkel, Faksimile der letzten Ausgabe Heidelberg 1664, 2 Bde., Heidelberg 1986, Bd. I, Nr. 38, u. Bd. II, S. 49.
- 16 Vgl. Friedrich Polleross: *Das sakrale Identifikations- porträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Worms 1988 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 18), Bd. I, S. 92, u. Bd. II, Nr. 566 u. Abb. 12; Jutta Schumann: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003 (Colloquia Augustana, Bd. 17), S. 328, S. 566 u. Abb. 33; zum Konkurrenzkampf zwischen Frankreich und Österreich auf dem Feld der Sonnenikonographie vgl. Friedrich Polleross: *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40/1987, S. 239–256; Appuhn-Radtke 2005, S. 94 ff.; Hendrik Ziegler: *STAT SOL. LUNA FUGIT. Hans Jacob Wolrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold I. und ihre Rezeption in Frankreich*, in: *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, hg. v. Christoph Kampmann et al., Köln, Weimar u. Wien 2008, S. 166–181.
- 17 Vgl. Peter Stephan: *«Im Glanz der Majestät des Reiches». Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock*, 2 Bde., Weißenhorn 2002, Bd. I, S. 225–227, S. 260–265, u. Bd. II, Abb. 146.
- 18 Vgl. Peter O. Krückmann: *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, München u. New York 1998 (Paradies des Rokoko, Bd. 1), S. 60 ff. u. Abb. 65.
- 19 Vgl. Rudolf Trabold: *Adler und Mops. Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts*, in: Peter O. Krückmann (Hg.): *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, München u. New York 1998 (Paradies des Rokoko, Bd. 2), S. 30–43, S. 41.
- 20 Vgl. Martin Warnke: *Politische Landschaft*, München 1992, S. 156.
- 21 Weitere Beispiele *ibid.*, S. 143 f.