

HERRSCHEN IM ZEICHEN DER SONNE. POLITISCHE DIMENSIONEN EINER METAPHER VOM 16. BIS ZUM 19. JAHRHUNDERT

Hendrik Ziegler

Wie kaum ein deutscher Kaiser vor ihm hat Maximilian I. (reg. 1508–1519) den Nutzen erkannt, den ihm die bildenden Künste und vor allem auch Buch- und Bilddruck zur Selbstdarstellung seines besonderen Ranges boten. Schon zu Lebzeiten ließ er an mehreren kunstpolitisch ambitionierten Buch- und Illustrationsprojekten arbeiten, die auch Memorialfunktion hatten – also seinen Ruhm über seinen Tod hinaus verbreiten sollten. Dazu gehörte unter anderem Albrecht Dürers *Großer Triumphwagen*, eine achteilige Holzschnittfolge von über zwei Metern Länge, die allerdings nur einen Teil einer noch umfassenderen, über fünfzig Meter langen Holzschnittserie bildete.¹

Das Programm zum *Großen Triumphwagen*, der erst 1522, also drei Jahre nach dem Tod Maximilians I., fertiggestellt wurde, ging auf den Nürnberger Humanisten und langjährigen Berater des Kaisers Willibald Pirckheimer zurück. Im Krönungsornat thront Maximilian in einem von zwölf Pferden gezogenen Prunkwagen, wobei er von mehreren Tugenden bekränzt wird. Ein zierlicher, kunstvoll nach oben geführter Baldachin ist mit einem Sonnenhaupt und einem kaiserlichen Wappenschild mit Reichsadler darauf geschmückt. Seitlich der direkt über dem Kaiser platzierten Sonne verdeutlicht die Beischrift „Quod in celis sol / hoc in terra caesar est“ (Was im Himmel die Sonne / das ist auf der Erde der Kaiser) die Parallelität zwischen der lebensspendenden Kraft der Sonne am Himmel und der Macht, aber auch der Regierungsverantwortung des Kaisers auf Erden (Abb. 1).² Mit dieser einprägsamen Kombination eines vermenschlichten Sonnenantlitzes und eines

erklärenden lateinischen Sinnspruchs führten Pirckheimer und Dürer die politisch-propagandistisch eingesetzte Sonnenmetaphorik zu ihrem ersten Höhepunkt in der Frühen Neuzeit. Prägnanter hätte der imperiale, weltumspannende Herrschaftsanspruch des Hauses Habsburg in der Nachfolge der antiken Cäsaren nicht veranschaulicht werden können. Dieser Anspruch hatte sich 1519 mit der Wahl von Karl V., dem Enkel Maximilians I., zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches nochmals verstetigt. Bereits Maximilians Sohn, Philipp der Schöne, hatte durch seine Hochzeit mit Johanna von Kastilien – der später durch eine Folge von Todesfällen innerhalb der spanischen Königsfamilie auch noch die Krone Aragoniens zufallen sollte – die spanischen Territorien für das Haus Habsburg gesichert.

Zu Spanien gehörte seit den 1490er Jahren ein weltumspannendes, ökonomisch schnell erstarkendes Kolonialreich: Mit mehreren päpstlichen Bullen und Verträgen hatte sich das spanische Königshaus die alleinigen Besitz- und Ausbeutungsrechte in den neuen Territorien jenseits des Atlantiks gesichert. Durch die erwähnte Erbfolge sollten sich Maximilians Hoffnungen, über ein Weltreich zu herrschen, tatsächlich für seinen ihm nachfolgenden Enkel Karl V. erfüllen. Von ihm konnte gesagt werden, dass in seinen Herrschaftsgebieten diesseits und jenseits des Atlantiks die Sonne niemals unterginge.³ Ihren anschaulichen Niederschlag hatten diese imperialistischen Ansprüche bereits zu Lebzeiten Maximilians in der von Pirckheimer und Dürer für ihn entwickelten Sonnenmetapher des *Großen Triumphwagens* gefunden.

Wie Monarchen vom 16. bis ins 19. Jahrhundert die Sonnenmetaphorik zur Durchsetzung ihrer jeweiligen politisch-dynastischen Herrschaftsinteressen beziehungsweise ihrer realen oder vorgegebenen Machtansprüche eingesetzt haben, wird im Folgenden nachgezeichnet. Dabei eignete sich das Bild der Sonne nicht nur zur Überhöhung, sondern auch zur spöttischen Herabsetzung der Konkurrenten. Das wird an dem Bilderkampf deutlich, der sich zwischen Ludwig XIV., dem sogenannten Sonnenkönig, und seinen Feinden aufschauelt. Im 19. Jahrhundert ist es schließlich König Ludwig II. von Bayern, der noch einmal die Sonnenmetapher in sentimentaler Rückschau auf die Epoche des Absolutismus aufgreift.

RESONANZRAUM KOSMOS

Sonne und Mond sind die größten Gestirne, die in ihrem täglichen Lauf mit bloßem Auge von der Erde aus sichtbar sind. Ihre Bewegungen lassen sich daher leicht als Metaphern wiederkehrender Handlungsabläufe verstehen – etwa des täglichen unablässigen Wirkens eines Herrschers zum Wohl seiner Untertanen. Zugleich lassen sich singuläre kosmische Ereignisse – etwa Sonnenfinsternisse oder der Stillstand der Gestirne, wovon die Bibel berichtet⁴ – als Zeichen göttlichen Einwirkens in irdisches Geschehen begreifen. Den Kosmos als Resonanzraum der eigenen diesseitigen Handlungen, Hoffnungen und Ängste zu verstehen, womit die eigene, im Hier und Jetzt begrenzte Bedeutsamkeit eine räumliche und zeitliche Überhöhung



↑ 1

ALBRECHT DÜRER:
Der Große Triumphwagen Kaiser Maximilians I.
(Detail), 1522

→ 2

GIROLAMO RUSCELLI:
Imprese für König Philipp II. von Spanien,
in: ders.: *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi*,
Venedig 1566, S. 232

erfährt, gehört sicherlich zu den ältesten, kulturübergreifenden Strategien menschlicher Selbstvergewisserung. Dass diese bewährte Praktik der Sinngebung und -deutung vor allem dann eingesetzt wird, wenn die realen Gegebenheiten nicht oder noch nicht den eigenen Wünschen entsprechen, diese aber umso nachdrücklicher postuliert werden sollen, versteht sich von selbst. Dafür liefert das von dem Regensburger Maler Albrecht Altdorfer 1529 im Auftrag von Herzog Wilhelm IV. von Bayern angefertigte Historiengemälde *Alexanderschlacht* ein anschauliches Beispiel (Abb. S. 27).⁵

Es ist offensichtlich, dass der glorreiche Sieg Alexanders des Großen über den Perserkönig Darius III. in der Schlacht bei Issos 333 v. u. Z. von den Zeitgenossen Wilhelms IV. in Parallele zu der gerade ihrem ersten Kulminationspunkt zusteuern den militärischen Konfrontation zwischen dem habsburgischen Kaiserhaus und dem osmanischen Sultan verstanden werden sollte. Nach der Einkreisung

und Eroberung Konstantinopels 1453 hatten sich die Osmanen immer weiter auf dem Balkan festgesetzt. Um diesem Expansionsstreben etwas entgegenzusetzen, hatte Kaiser Maximilian I. im Jahr 1515 durch die Verheiratung zweier seiner Enkelkinder versucht, Ungarn und Böhmen enger an Habsburg zu binden und dadurch die Entwicklung einer gemeinsamen Abwehrstrategie gegen die Osmanen zu befördern. Doch waren im August 1526 in der Schlacht bei Mohács weite Teile von Ungarn an das Osmanische Reich gefallen. Im Sommer 1529 sollte das osmanische Heer zum ersten Mal vor den Toren Wiens stehen und die Stadt bis Mitte Oktober – wenn auch erfolglos – belagern.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Altdorfer die überwältigende topographische Ansicht der Küstenlinie der Levante, die Darstellung der Inseln Zypern und des siebenarmigen Nildeltas sowie des Roten Meeres im Hintergrund vor unseren Augen ausbreitet, um

damit die Herrschaftsgebiete der Osmanen im östlichen Mittelmeerraum zu umreißen. Die Mondsichel oben links und die untergehende Sonne auf der gegenüberliegenden Seite verweisen darauf, dass hier in historischer Verbrämung nicht eigentlich Darius nach einem erbitterten, über einen ganzen Tag geführten Gefecht die Flucht vor Alexander ergreift, sondern vielmehr Sultan Süleyman vor dem habsburgischen Kaiser und seinen verbündeten Reichstruppen. Ebenso gewiss wie der Lauf der Gestirne werde – so suggeriert Altdorfers Gemälde – die Abwehr und die Zurückdrängung der Osmanen gelingen, bis schließlich sogar das Heilige Land, das auf dem Gemälde oben links zu sehen ist, von osmanischer Herrschaft befreit sein wird.

Die Habsburger sollten im Verlauf des 16. und frühen 17. Jahrhunderts konsequent die Sonnenmetaphorik weiter für sich nutzen, um ihren imperialen Rang, der sie über alle anderen Herrscher erhob, zu behaupten – sei es im Westen gegenüber dem Konkurrenten Frankreich, dessen Könige sich mit dem Titel eines „allerchristlichsten“ Herrschers schmückten, oder im Osten gegenüber den Sultanen des Osmanischen Reichs, die bis zum Friedensschluss von Zsitvatorok 1606 die habsburgischen Kaiser keineswegs als solche titulierte, sondern nur als Könige.⁶ 1556, zwei Jahre vor seinem Tod, war Karl V. von seinen Herrschaftstiteln zurückgetreten: Zum einen bekam sein jüngerer Bruder Ferdinand, der bereits seit 1521 die österreichischen Erblande im Auftrag Karls verwaltet hatte, den Kaisertitel zugesprochen. Zum anderen wurde Karls ältestem Sohn als Philipp II. die Herrschaft über die spanischen Besitzungen in Europa und Übersee vererbt. Philipp – in permanenten Geldnöten, um seine Kriege gegen die calvinistischen Aufständischen in den Niederlanden und das protestantische England fortsetzen zu können – forcierte die ökonomische Ausbeutung der mittel- und südamerikanischen Kolonialgebiete.

Der gezielte panegyrische Einsatz der Sonnenmetapher sollte dabei den missionarischen Eifer und die paternalistische Fürsorge des spanischen Königs für seine Untertanen herausstellen. So setzte etwa ein von dem venezianischen Geographen Girolamo Ruscelli 1566 publiziertes und erläutertes Emblem den spanischen König mit dem

über Weltmeer und Erdglobus in seiner Quadriga einherfahrenden Sonnengott Apollon gleich (Abb. 2).⁷ Das Motto „Iam illustrabit omnia“ (Schon wird er alles erleuchten) unterstrich den katholischen Sendungseifer in mythologischem Gewand.⁸

MONARCHEN DER SONNE

Unter den Nachfahren Philipps II. wurde die völlige Gleichsetzung zwischen dem spanischen Monarchen und der Sonne konsequent fortgesetzt. Philipp IV., der von 1621 bis 1665 regierte, wurde seit den 1630er Jahren von seinem Ersten Minister, dem Conde-Duque de Olivares, sogar zum *Rey planeta* stilisiert, zum Sonnenkönig, der den Lauf der Planeten bestimme.⁹ Seit Mitte des 17. Jahrhunderts sollte allerdings diese beinahe schon monopolartige Anwendung der Sonnenmetapher durch die Habsburger der österreichischen und vor allem der spanischen Linie ernsthafte Konkurrenz



vonseiten Frankreichs bekommen. Seit den 1650er Jahren ließ Kardinal Mazarin, der Erste Minister Frankreichs, konsequent ein Arsenal an ikonographischen Themen erarbeiten, die seinem Schützling, dem jungen Ludwig XIV., zur Darstellung und Durchsetzung seiner Herrschaftsansprüche nach innen und außen dienlich sein konnten. Dadurch sollte bereits im Bereich der Symbolpolitik unter anderem den spanischen und den österreichischen Habsburgern deutlich gemacht werden, dass Frankreich deren Führungsposition infrage stelle und nunmehr beabsichtige, selbst zur führenden Hegemonialmacht in Europa aufzusteigen. Der politisch und militärisch durchgesetzte



↑ ↑ 3

ANONYM:

Der junge Ludwig XIV. in der Rolle des Apollon, nach 1653, Bibliothèque nationale de France, Paris

← 4

ANONYM:

Jeton mit der königlichen Sonnendevise, 1658, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Paris

↑ 5

ANONYM nach JEAN VARIN (1604–1672):
Medaille auf Ludwig XIV. mit seiner Devise
„Nec pluribus impar“, 1674, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Paris, Kat. 14

Machtzuwachs wurde von einer stufenweisen und immer gezielteren Usurpation der ursprünglich habsburgischen Sonnenikonographie begleitet.¹⁰

Im Februar 1653 trat Ludwig XIV. im *Ballet de la nuit*, zu dem Isaac de Benserade das Libretto verfasst hatte, in wechselnden Rollen auf. In einer Szene gegen Ende des Stückes personifizierte der jugendliche König erstmals den Sonnengott Apollon, wie er seinen Tageslauf beginnt (Abb. 3).¹¹ Die Zuweisung der Rolle Apollons an Ludwig XIV. bei höfischen Balletten sollte sich in den kommenden Jahren häufen.¹² Der entscheidende Schlag gegen Spanien gelang dem Kardinalminister mit der Aushandlung des sogenannten Pyrenäenfriedens, mit dessen Unterzeichnung im November 1659 der seit mehr als zwanzig Jahren gegen Spanien geführte Krieg zum Vorteil Frankreichs beendet werden konnte.¹³ Der Vertrag sah als wesentlichen Bestandteil zur Friedenssicherung die Hochzeit des 21-jährigen französischen

demjenigen, das Girolamo Ruscelli für Philipp II. von Spanien bereits knapp hundert Jahre zuvor entwickelt hatte. Als Umschrift des Bildes der französischen Münze hatte der Altertumswissenschaftler Louis Douvriert das Motto „Nec pluribus impar“ gesetzt, ein Sinnspruch, der nach Auflösung der doppelten Verneinung heißt: „Denn den übrigen [Fürsten] gleich“ (Abb. 4).¹⁴ Die Imprese sollte im Kontext der anstehenden Trauung also offensichtlich auf die dynastische Ebenbürtigkeit des französischen Heiratskandidaten mit der spanischen Infantin hinweisen.¹⁵

Nachdem 1665 der Schwiegervater Ludwigs XIV., Philipp IV. von Spanien, gestorben war und dessen kränklicher Sohn Karl II. kinderlos blieb, konnte sich der Bourbonne aufgrund seiner Ehe mit einer der Töchter Philipps IV. Hoffnungen machen, beim Ableben Karls sogar eines seiner Kinder oder Enkelkinder auf den spanischen Thron setzen zu können. Im Zuge dieser sich mit dem Tod Philipps IV. bietenden Perspektive einer möglichen Beerbung des spanischen Throns eignete sich Ludwig XIV. seit Mitte der 1660er Jahre systematisch die habsburgisch konnotierte Sonnenikonographie an und richtete sie auf seine Person aus. Die bereits 1653 für ihn von Mazarin entwickelte Sonnenimprese deutete er in seinen zwischen 1666 und 1678 als Regierungsanweisung für seinen Sohn abgefassten *Mémoires* entsprechend um: Die Sonne sei das höchstrangige Gestirn, um das nicht nur die Erde, sondern auch die übrigen Planeten einen Hof bildeten. Wie die Sonne daher die Erde, aber auch die anderen Himmelskörper beleuchte, so sei auch er fähig, nicht nur über Frankreich, sondern auch über andere Reiche zu regieren.¹⁶

Im Licht dieses Herrschaftsanspruchs universaler Dimension ließe sich das Motto der Imprese von 1658 in dem Sinn ergänzen, dass Ludwig XIV., ähnlich der Sonne, in der Lage sei, den übrigen Planeten Licht zu spenden.¹⁷ In Medaillenform gebracht, wurde dieses personalisierte Emblem Ludwigs XIV. an den europäischen Höfen allgemein bekannt (Abb. 5, Kat. 14). Die Verknüpfung der Sonnenmetapher mit der Person Ludwigs XIV. bestimmte seit den 1660er Jahren die Programmatik zahlreicher künstlerischer Ensembles und Ausstattungszyklen, etwa die Gestaltung



6

JEAN-BAPTISTE TUBY

(nach einem Entwurf von CHARLES LE BRUN):

Apollonbrunnen, 1668–1671,

Versailles, Schlosspark

Königs mit seiner spanischen Cousine Maria Teresa, der Tochter Philipps IV. von Spanien, vor. Nach der Übergabe der Braut am 6. Juni 1660 auf der Fasaneninsel an der spanisch-französischen Grenze fand die kirchliche Trauung drei Tage später im nahen Saint-Jean-de-Luz auf französischem Boden statt.

Mazarin hatte im Vorfeld dieser von ihm seit Dezember 1658 angebahnten Hochzeit auf einer in hoher Stückzahl sowohl in Kupfer als auch in Silber geprägten Gedenkmünze bereits jene Imprese entwickeln lassen, die später Ludwig XIV. als sein persönliches Abzeichen wählen sollte. Das Bild war mit der von der Sonne überstrahlten Erdkugel imperialen Zuschnitts und ähnelte



der Gartenskulpturen des Schlosses von Versailles: Am unteren Ende der Hauptachse des Lustgartenareals ließ Ludwig XIV. die imposante Figurengruppe Apollons gestalten, der in seinem Sonnenwagen aus den Fluten steigt, um seinen Tageslauf zu beginnen (Abb. 6).¹⁸ Am oberen Beginn, dem Schloss vorgelagert, verwies der Latonabrunnen auf eine Episode aus der Kindheit des Sonnengottes. Ganz oben neben dem Schloss wurde dagegen Apollon in einer künstlichen Grotte sitzend gezeigt, wie er nach geleistetem Tagwerk von der Meeresgöttin Thetis für die Nacht beherbergt und von anderen Nereiden umsorgt wird.¹⁹

SPOTT UND HULDIGUNG

Wie erfolgreich Ludwig XIV. darin war, seit den frühen Jahren seiner Alleinregierung das Bild der Sonne zur sinnbildlichen Überhöhung ausschließlich seiner Person zu reklamieren, zeigt sich daran, dass seine zahlreichen Gegner – allen voran die Spanier, Niederländer und Österreicher – offenbar nur sehr verhalten Einspruch gegen diese Monopolisierung erhoben. Im Gegenteil: Den Gegnern Ludwigs XIV. kam dessen Gleichsetzung mit der Sonne sogar gelegen, da sie die Entwicklung visuell schlagkräftiger Gegenbilder gestattete, die für breite Rezipientenkreise leicht als gegen Frankreich gerichtet verständlich waren.²⁰ Der deutsche Kaiser vermochte zudem über seine Identifizierung mit Jupiter – der hierarchisch höchsten Göttergestalt –, seinen überlegenen Rang gegenüber dem französischen Sonnenkönig ikonographisch sicherzustellen.²¹ Als die markanteste Folge dieses stellvertretend in den Bildkünsten geführten Abwehrkampfes der europäischen



Mächte gegen die Hegemonialansprüche Frankreichs bildete sich ein negatives Bild der Sonne heraus – erstmals in der frühneuzeitlichen abendländischen Bildtradition: Die französische Sonne war nicht nur wärmend und lebensspendend, sondern auch aggressiv und zerstörerisch.²²

Dass die dabei entwickelten Gegenbilder zuweilen humorvoll, wenn nicht gar skurril ausfallen konnten, belegt eine

← 7

ANONYM:
Niederländische Spottmedaille auf Ludwig XIV.
nach der französischen Niederlage in Naarden, 1673,
Rijksmuseum, Amsterdam,
Schenkung J. M. van Gelder-Nijhoff

↑ 8

PAOLO MANNI:
Der Sturz des Phaëton, 1702,
Schloss Rastatt, südliches Treppenhaus



9

JOHANN RUDOLF BYß:

Die Sonne geht im Kreis der Planeten über den vier Erdteilen auf,
1717, Schloss Weißenstein,
Treppenhaus, Pommersfelden

mittelgroße niederländische Spottmedaille aus dem Jahr 1673, die sogar in Silber geschlagen wurde (Abb. 7).²³ Der historische Kontext war hochdramatisch: Ludwig XIV. war 1672 an der Spitze seiner Truppen in die Vereinigten Provinzen der Niederlande eingefallen und hatte blitzartig beinahe die ganze calvinistische Republik erobern können. Nur mühselig war es dem neu gewählten Statthalter der Niederlande, Wilhelm III. von Oranien, gelungen, den Widerstand zu organisieren; doch ab 1673 konnte er die französische Invasion wirkungsvoll zurückdrängen. Darauf spielt die Spottmedaille an. Ihre Vorderseite zeigt einen Niederländer mit Bürgerhut, der voller Stolz auf einen holländischen Rundkäse mit der Aufschrift „Fromage d’Hollande“ weist: Das Nationalprodukt vermag den scheinbar naturgegebenen Siegeslauf der lilienbesetzten französischen Sonne oben am Himmel aufzuhalten. Die Umschrift „Stasol“ (Steh still, Sonne!) gibt in imperativer Form die Worte des alttestamentlichen Helden Josua wieder, der bei der Schlacht vor den Toren Gibeons mit Gottes Beistand Sonne und Mond gebot, in ihrem Lauf innezuhalten, damit es ihm vergönnt sei, die Feinde Israels zu verfolgen und zu vernichten (Jos 10,12–27).²⁴ Die Spottmedaille suggeriert damit, dass das Stocken der Militärkampagne der Franzosen gott-

gewollt sei. Neben dem biblischen Josuastoff hielt auch die antike Mythologie prägnante Geschichten bereit, mit denen die auf Ludwig XIV. ausgerichtete Astralikonographie gegen ihn gewendet werden konnte – darunter die Himmelsstürze von Phaëton und Ikarus.²⁵

Im Jahr 1689, im zweiten Jahr des Pfälzischen Erbfolgekriegs, hatten französische Truppen das markgräfliche Residenzschloss in Baden-Baden niedergebrannt. Daher beschloss der badische Markgraf Ludwig Wilhelm nach dem Ende der Kampfhandlungen 1697, seine Residenz von Baden-Baden nach Rastatt zu verlegen und dort ein neues Schloss zu errichten. Am zugänglichsten Ort des Schlosses – im Treppenhaus – ließ er von italienischen Freskantenn den Sturz des Phaëton darstellen (Abb. 8). Der an seiner göttlichen Abstammung zweifelnde Sohn hatte sich als Unterpfand von seinem Vater – dem Sonnengott – erbeten, dessen Sonnenwagen für einen Tag lenken zu dürfen. Da dies seine Kräfte überstieg, musste ihn Jupiter, der Göttervater, durch einen Blitzschlag töten, um einen Weltenbrand zu verhindern (siehe Kat. 27–32). Diejenigen, die das Treppenhaus benutzten, konnten den dargestellten Blitze schleudernden Jupiter leicht mit dem Kaiser des Heiligen Römischen Reichs gleichsetzen, in dessen Auftrag der Markgraf gegen die Franzosen im Pfälzischen Erbfolgekrieg und im gerade laufenden Spanischen Erbfolgestreit zu kämpfen hatte. Unterhalb Jupiters stürzt Phaëton – alias Ludwig XIV. – als entlarvter falscher Sonnengott, der sich eine Rolle angemaßt hat, die ihm nicht zustand und der er nicht gewachsen war, in die Tiefe.²⁶

Andere Reichsfürsten, wie die Schönborns in Franken, versuchten, die Sonnenmetapher wieder für das Kaiserhaus zu reklamieren. Lothar Franz von Schönborn, Kurfürst und Erzbischof von Mainz und Fürstbischof von Bamberg sowie Erzkanzler von Deutschland, galt als einer der Anführer der kaisertreuen Reichspartei, deren Mitglieder dem Kaiser die Führung innerhalb des Reichsverbandes zugestanden. Die Stellung des Reichsoberhauptes suchten sie nicht durch Bündnisse oder Subsidienvträge mit ausländischen Mächten, vornehmlich Frankreich, zu

schwächen, allerdings nur sofern der Kaiser ihre Souveränitätsrechte als Territorialherren achtete und schützte. Lothar Franz ließ in dem von ihm errichteten Schloss Weißenstein in Pommersfelden 1717 die Decke des Treppenhauses mit einer Darstellung Apollons auf seinem Sonnenwagen schmücken: eine Huldigung an den Kaiser, der die Planeten – respektive die Kurfürsten und die übrigen Reichsstände – in kosmischer Eintracht um sich ordnete, um in ihrer Mitte zu deren Wohl zu regieren (Abb. 9).²⁷ In den 1750er Jahren sollte diese Ikonographie ihre monumentalste Ausprägung in Giovanni Battista Tiepolos Deckenfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz erhalten.²⁸ Solche Reaktivierungen der Sonnenmetaphorik zugunsten des Kaisers signalisierten dabei stets auch eine Distanzierung der Hausherren gegenüber Frankreich. Allerdings konnten die Reichsfürsten durch das Aufrufen der noch immer stark französisch konnotierten Sonnenikonographie auch von deren Glanz profitieren, gerade wenn sie in einer politisch-militärisch misslichen Lage waren.

HERRSCHER MIT SONNENGESICHT

August der Starke, Kurfürst von Sachsen und König von Polen, hegte seit seiner Grand Tour, die ihn 1686/87 nach Paris und Versailles geführt hatte, eine anhaltende Bewunderung für die Hofkunst Ludwigs XIV.²⁹ Durch seinen Generalinspekteur der königlichen Sächsischen Sammlungen Raymond Leplat ließ er 1699 und 1715 zahlreiche Kunstgegenstände in Frankreich ankaufen oder speziell anfertigen. Dazu zählten mehrere Kleinbronzen, wie die Kopie nach der berühmten Marmorgruppe *Bad des Apoll* im Versailler Schlosspark (Abb. 10).³⁰

Seit 1704 war August der Starke jedoch in einer äußerst schwachen Position, denn durch den Einfall der Schweden war er seiner polnischen Krone verlustig gegangen. Durch mehrtägige aufwendige Feierlichkeiten zu Ehren des dänischen Königs Frederik IV. 1709 in Dresden hoffte er, diesen für die Erneuerung eines bereits bestehenden Militärbündnisses gegen die Schweden zu bewegen, um den polnischen Königsthron zurückerobern zu können.³¹



Bei dem am 22. Juni im Rahmen dieser Festlichkeiten in der Dresdner Reithalle durchgeführten nächtlichen Ringrennen trat August der Starke als Apollon an – geschmückt mit einer Sonnenmaske aus vergoldetem Kupferblech, die nach seinen Gesichtszügen getrieben worden war (Abb. 11).³² Sein Gast Frederik IV. hatte dagegen die Rolle des Kriegsgottes Mars zugewiesen bekommen. Es ist offensichtlich, dass hier das Aufrufen der Sonnenikonographie Ludwigs XIV. durch August den Starken den Zustand seiner politisch-militärischen Schwäche überspielen sollte.

In der Folge sollte August der Starke auch weiterhin die Sonnenmetaphorik zur Überhöhung seiner Person und der ehrgeizigen Pläne, die er für die albertinischen Wettiner hegte, einsetzen. Gelegenheit bot ihm dazu die Hochzeit seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter, Erzherzogin Maria Josepha von Österreich, im Herbst 1719. Während der mehrwöchigen Feierlichkeiten wurde am Abend des 10. September 1719 der siebenteilige Zyklus der Planetenfeste mit einem „Fest des Apollon“ eingeleitet.³³ Auf einem illuminierten Bühnenaufbau an der Elbe wurde in mehreren Akten die Argonautensage mit Jasons Kampf um das Goldene Vlies aufgeführt, bevor das Schlussfeuer-

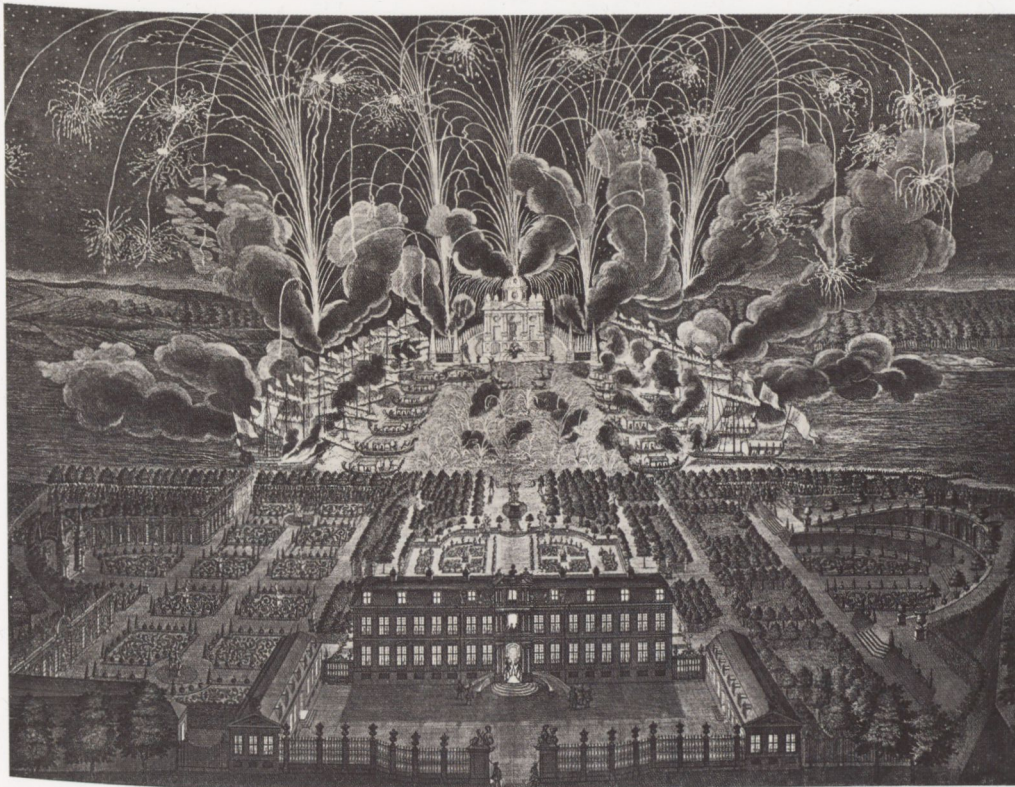


10

ANONYM NACH EINER MARMORSTATUE VON FRANÇOIS GIRARDON UND THOMAS REGNAUDIN (NACH EINEM ENTWURF VON CHARLES LE BRUN): *Bad des Apoll*, vor 1715, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

11

JOHANN MELCHIOR DINGLINGER: *Sonnenmaske mit den Gesichtszügen Augusts II., des Starken, König von Polen und Kurfürst von Sachsen*, 1709, Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



↑ 12

JOHANN AUGUST CORVINUS
(nach einem Entwurf von MATTHÄUS DANIEL
PÖPPELMANN): Feuerwerk auf der Elbe hinter dem
Holländischen Palais 1719 in Dresden, 1719–1728

→ 13

DANIEL NIKOLAUS CHODOWIECKI:
Aufklärung, 1791



werk die Nacht zum Tag machte (Abb. 12). Mit dieser pyrotechnischen Bravourleistung sollte den geladenen Gästen veranschaulicht werden, dass aufgrund der nunmehr vollzogenen dynastischen Verbindung mit dem habsburgischen Erzhaus Optionen auf

eine eventuelle Beerbung des Kaiserthrons für die Albertiner bestanden. Durch diesen das Verhältnis zum Kaiserhaus auslotenden Gebrauch der Sonnenikonographie setzte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts im deutschen Reichsgebiet wieder ein positives Bild der Sonne durch.

Ludwig XIV. hatte indessen seit den 1690er Jahren das Interesse an einer zu engen Bindung seiner Person an das Bild der Sonne verloren. Aus Gewohnheit wurde es von seinen Panegyrikern zwar weiterhin auf ihn angewandt, doch diese Koppelung erschien politisch immer weniger opportun, je mehr die Feinde Frankreichs daraus propagandistischen Erfolg zu schlagen vermochten. Der französische König vermied in der Folge eine deutlich personalisierte Sonnenikonographie. Auch versuchte er, astronomische Phänomene – wie etwa die sich auf dem Höhepunkt des Spanischen Erbfolgekriegs am 12. Mai 1706 ereignende Sonnenfinsternis – als nüchtern-naturwissenschaftliche Ereignisse zu begreifen: Während sich die Österreicher, Niederländer und Briten in der Produktion diffamierender Pamphlete und Flugschriften überschlugen, die die reale Verfinsternis der Sonne als himmlisches Zeichen des nahenden Untergangs des Sonnenkönigs ausgaben, lud Ludwig XIV. die führenden Astronomen des von ihm gegründeten Observatoire de Paris auf Schloss Marly ein, um sich und seinen geladenen Gästen das Naturschauspiel erläutern zu lassen.³⁴

SENTIMENTALE RÜCKBESINNING

Im Lauf des 18. Jahrhunderts sorgte eine gleichermaßen vom Hochadel und von bürgerlichen Kreisen getragene Freimaurerei zu einem Anstieg der Verwendung der Apollonmythologie bei Raumausstattungen und Gartenanlagen. Die Sonne wurde zum eingängigen Symbol der Aufklärung, das Dunkel aus Aberglauben, Intoleranz und Bruderzwist dagegen zu ihrem Widerpart (Abb. 13). In Frankreich blieb die Sonne hingegen noch bis in die Hochphase der Revolution royalistisch konnotiert. Auf einer während der Terreur 1793 entstandenen Propagandagraphik, die Chronos beim Auslösen der Lebenslichter gekrönter Häupter zeigt, wird oben das alte royalistische Sonnensymbol erst

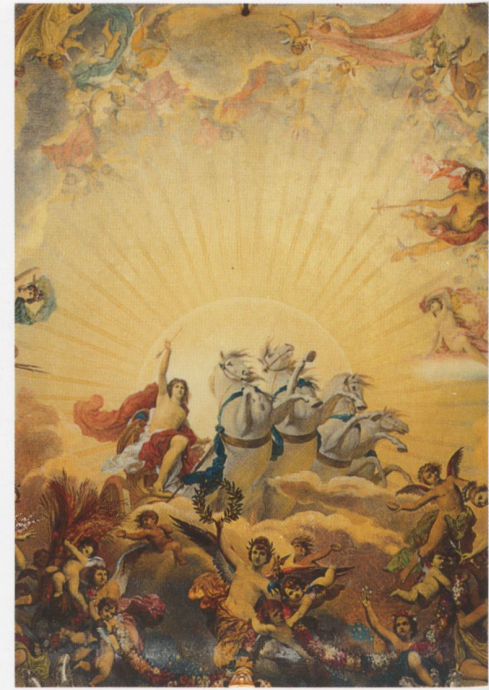


dadurch zu einem Bedeutungsträger revolutionären Gedankenguts, dass es durch die Kokarde überblendet wird – jenes runde, blau-weiß-rote Abzeichen der Jakobiner, dessen Tragen seit Sommer 1792 gesetzlich vorgeschrieben war (Abb. 14).³⁵

Französische und deutsche Entwicklungsstränge der Parallelisierung von Sonne und Herrscher, wie hier über drei Jahrhunderte geschildert, führte König Ludwig II. von Bayern im Neuen Schloss Herrenchiemsee noch einmal zu einer sentimentalischen, rückschauenden Synthese. Den Gewölbespiegel des dortigen Paradeschlafzimmers ließ der Wittelsbacher von dem Historienmaler Eduard Schwoiser mit einer monumentalen Darstellung Apollons schmücken (Abb. 15).³⁶ Dabei trägt der seinen Tageslauf beginnende Sonnengott die Züge Ludwigs XIV. und nicht etwa die Ludwigs II. Das am 18. September 1881 eingeweihte, aber vom bayerischen Monarchen nie genutzte Schlafgemach war, wie die gesamte Schlossanlage, in Anlehnung an Versailles konzipiert worden.

Allerdings hatte Ludwig XIV. die Decke seines Schlafzimmers im Schloss von

Versailles in schlichtem Weiß gehalten. Schwoisers Deckengemälde im Neuen Schloss Herrenchiemsee sollte offensichtlich die persönliche Verbundenheit und Solidarität des Wittelsbachers mit dem alten, bereits vom Thron verdrängten Bourbonengeschlecht zum Ausdruck bringen. Es ist allerdings mehr als nur eine in einem deutschen Schloss ausgebrachte monumentale Hommage an Ludwig XIV., der es wie kein anderer Herrscher verstanden hatte, die Sonnenmetapher zu seiner Selbstüberhöhung und -stilisierung zu nutzen. Darüber hinaus bedeutete das Deckengemälde ein klares Bekenntnis zum uneingeschränkten Königtum ludovizianischer Prägung als idealer Staatsform, nicht allzu lang, bevor mit dem Ersten Weltkrieg die Monarchie als gängige Staatsform verschwinden sollte.³⁷



← 14

ANONYM:

Das neue französische Sternbild oder die dreifarbig
Kokarde gemäß dem Tierkreis, 1793

↑ 15

EDUARD SCHWOISER:

Apollon im Sonnenwagen, 1878–1881,
Neues Schloss Herrenchiemsee,
Paradeschlafzimmer

- An der Fertigstellung dieses 1516 begonnenen ehrgeizigen kunstpolitischen Unternehmens waren neben Dürer auch zahlreiche andere Künstler beteiligt, darunter Hans Burgkmair und Albrecht Altdorfer.
- ² Florens Deuchler: Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons, in: *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, hrsg. von dems., Mechthild Flury-Lemberg und Karel Otoavsky, Bern 1983, S. 128–149, hier Abb. 8, S. 138 f.; *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2012, S. 258 f., Kat. 60. Zur Ikonographie des Sonnengesichts siehe den Beitrag von Michael Philipp in diesem Band, S. 12–25.
- ³ Dieser Ausspruch sollte in der Reichspanegyrik seit dem späten 16. Jahrhundert rückschauend auf Karl V. angewandt werden, siehe Wolfgang Neuber: PLUS ULTRA – Die Überbietung der Antike durch die Entdeckung der Neuen Welt. Amerika in der deutschen Panegyrik des 17. Jahrhunderts, in: *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, Ausst.-Kat. Schloßhof, Wien 1992, S. 185–193, hier S. 185.
- ⁴ So etwa die Sonnenfinsternis bei der Kreuzigung Christi (Lk 23,45), siehe Kat. 42, 43.
- ⁵ Andreas Prater: „Monumentale Miniatur“. Bemerkungen zur Zeitstruktur in Altdorfers Alexanderschlacht, in: *Albrecht Altdorfer*, hrsg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle, Regensburg 2012, S. 269–277; Gisela Goldberg: *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern für die Münchner Residenz*, München 2002; Cord Meckseper: Zur Ikonographie von Altdorfers Alexanderschlacht, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 22 (1968), S. 179–185. Siehe auch den Beitrag von Nils Büttner in diesem Band, S. 26–33.
- ⁶ Arno Strohmeier: Das Osmanische Reich. Ein Teil des europäischen Staatensystems der Frühen Neuzeit?, in: *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie* (Akten des internationalen Kongresses zum 150-jährigen Bestehen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Wien, 22.–25.9.2004), hrsg. von Marlene Kurz u. a., Wien und München 2005, S. 149–164, hier S. 159.
- ⁷ Girolamo Ruscelli: *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi*, Venedig 1566, S. 232.
- ⁸ Marie Tanner: *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven 1993, S. 223–225 und Abb. 127, S. 224; Ziegler 2010, S. 25, Anm. 68.
- ⁹ Tanner 1993 (wie Anm. 8), S. 223–248.
- ¹⁰ Hendrik Ziegler: Mazarin et l’image du roi sous la Fronde, in: *Mazarin, les livres et les arts* (Akten des Kolloquiums, Institut de France, Paris, 11.–14.12.2002), hrsg. von Patrick Michel und Isabelle de Conihout, Paris 2006, S. 237–247, hier S. 240–244.
- ¹¹ Versailles 2009, Abb. S. 179 und Kat. 45.
- ¹² Jean-Pierre Néraudau: *L’Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris 1986, S. 120–126; Sarah R. Cohen: *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge und New York 2000, S. 31–35.
- ¹³ François Bluche: *Louis XIV*, Paris 1986, S. 126–139.
- ¹⁴ Ziegler 2006 (wie Anm. 10), S. 242–244, Abb. S. 244; Sabrina Valin: *Les Jetons royaux frappés sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV (1610–1661). Inventaire et analyse*, 3 Bde., unveröffentlichte Dissertation, Université Paris Ouest Nanterre La Défense 2016, Bd. 3, S. 494–496, Cat. 362, Jeton JR. 1390.
- ¹⁵ Ziegler 2010, S. 23 f.
- ¹⁶ Louis XIV.: *Mémoires pour l’instruction du Dauphin*, hrsg. von Pierre Goubert, Paris 1992, S. 136 f.
- ¹⁷ Siehe Ziegler 2010, S. 24 f.
- ¹⁸ Alexandre Maral und Cyril Pasquier: Apollon sur son char, in: *Catalogue des sculptures des jardins de Versailles*, <https://sculptures-jardins.chateauversailles.fr/notice/notice.php?id=272>, aufgerufen am 14.11.2021; zu den Brunnenanlagen und Statuen mit Apollon-thematik im Garten von Versailles siehe Gérard Sabatier: *Versailles ou la disgrâce d’Apollon*, Rennes 2016, S. 31–38.
- ¹⁹ Alexandre Maral und Cyril Pasquier: Apollon servi par les nymphes, in: *Catalogue des sculptures des jardins de Versailles*, <https://sculptures-jardins.chateauversailles.fr/notice/notice.php?id=178>, aufgerufen am 14.11.2021.
- ²⁰ Ziegler 2010, S. 28 f.
- ²¹ 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, hier S. 254; Jutta Schumann: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.
- ²² Ziegler 2010, S. 28.
- ²³ Siehe den Eintrag im Onlinekatalog des Rijksmuseums, Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/NG-VG-1-1143>, aufgerufen am 14.11.2021.
- ²⁴ Ziegler 2010, S. 29 f., 69.
- ²⁵ Sibylle Appuhn-Radtke: Sol oder Phaethon? Invention und Imitation barocker Bildpropaganda in Wien und Paris, in: *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*, hrsg. von Wilhelm Hofmann und Hans-Otto Mühleisen, Münster 2005, S. 94–127.
- ²⁶ Siehe den ausführlichen Eintrag im Onlinekatalog Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, <http://www.deckenmalerei.eu/gaffo133-3do1-45c3-8eb6-ce56b2517760#05787a0-cdo7-4637-af61-32bo8f837c3>, aufgerufen am 14.11.2021; Wolfgang Stopfel: Repräsentation als erstes Ziel. Die Baugeschichte des Schlosses Rastatt, in: *Schloss Rastatt, Schloss Favorite. Menschen, Geschichte, Architektur*, hrsg. von Wolfgang Froese und Martin Walter, Gernsbach 2011, S. 60–79.
- ²⁷ Peter Stephan: „Im Glanz der Majestät des Reiches“. Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock, Weißenhorn 2002, Bd. 1, S. 225–227, 260–265; Bd. 2, Abb. 146.
- ²⁸ Ebd., Bd. 1, S. 181; Bd. 2, Abb. 44, 45.
- ²⁹ Zur Kavaliertour siehe „Mein Herr befindet sich gottlob gesund und wohl“. Sächsische Prinzen auf Reisen, hrsg. von Katrin Keller, Leipzig 1994.
- ³⁰ Virginie Spenlé: Les Acquisitions de Raymond Leplat à Paris, in: *Splendeurs de la cour de Saxe*, Ausst.-Kat. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 2006, S. 71–79, hier S. 73, 160 f., Kat. 23: „Apollon servi par les nymphes“.
- ³¹ Karl Czok: *August der Starke und seine Zeit. Kurfürst von Sachsen, König in Polen*, Leipzig 1989, S. 124.
- ³² Claudia Schnitzer: „... Bey dero höchsterfreulichen Anwesenheit allhier in Dresden“. Die Festlichkeiten anlässlich des Besuchs Frederiks IV. von Dänemark 1709 in Dresden, in: *Mit Fortuna übers Meer. Sachsen und Dänemark. Ehen und Allianzen im Spiegel der Kunst (1548–1709)*, Ausst.-Kat. Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2009, S. 231–241, hier S. 239 f. Zur Ausstattung des Pferdes von August dem Starken gehörten ebenfalls aus der Werkstatt Dinglingers stammende Dekorationen mit einem Sonnengesicht.
- ³³ *Constellatio Felix. Die Planetenfeste Augusts des Starken anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha 1719 in Dresden*, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2014, S. 124 f.
- ³⁴ Ziegler 2010, S. 52–54.
- ³⁵ Hendrik Ziegler und Martin Miersch: Licht/Finsternis, in: *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, hrsg. von Rolf Reichardt unter Mitarbeit von Wolfgang Cilleßen u. a., 3 Bde., Münster 2017, Bd. 2, S. 1402–1417, hier S. 1403 f. und Abb. 3.
- ³⁶ Ziegler 2011, S. 356 f.
- ³⁷ Hendrik Ziegler: Herrenchiessee. Pourquoi Louis II copie la Grande Galerie de Versailles après la guerre franco-allemande, in: *Les Grandes Galeries européennes XVII^e–XIX^e siècles* (Akten des Kolloquiums, Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 13.–15.12.2007), hrsg. von Claire Constans und Matthieu da Vinha, Paris 2010, S. 353–373, hier S. 370 f.