

DIE PERSONALISIERUNG DER GESCHICHTE

CHARLES LE BRUNS »PASSAGE DU RHIN« IN DER SPIEGELGALERIE VON VERSAILLES ZWISCHEN EREIGNIS UND MYTHOS

Hendrik Ziegler

Der Rheinübergang der französischen Truppen am 12. Juni 1672 bei Tolhuys unter Führung Ludwigs XIV. ist schon von den Zeitgenossen des Sonnenkönigs als dessen spektakulärste militärische Aktion im sogenannten Holländischen Krieg gefeiert worden. Den Höhepunkt in der bildkünstlerischen Umsetzung dieses Ereignisses stellt eines der großformatigen Deckengemälde dar, die dessen *premier peintre* Charles Le Brun nach dem Ende des Krieges zwischen 1680 und 1684 für die gerade neu erbaute Spiegelgalerie des Schlosses von Versailles ausführte (Abb. 76). Für den umfangreichen Bilderzyklus der Galerie, zu dem das durch eine Inschriftenkartusche mit *Passage du Rhin en présence de l'ennemie, 1672* betitelte Gemälde gehört, entwickelte Le Brun eine neue Bildsprache: Ludwig XIV. steht – mit für jeden wiedererkennbaren porträthaften Zügen – als Protagonist stets im Mittelpunkt des dargestellten Geschehens, begleitet von einem umfangreichen allegorischen und mythologischen Personal, das ihm bei seinen Aktionen beisteht beziehungsweise diese für ihn ausführt. Diese Verbindung zwischen real wiedergegebenem Monarchen und fiktivem Bildpersonal ist das Produkt eines längeren Werkprozesses gewesen, in den der König selbst eingegriffen hat, um auf eine stärkere Berücksichtigung seiner Person zu drängen, ohne dass auf eine allegorische Überhöhung der historischen Ereignisse gänzlich verzichtet werden sollte. Die dadurch erzielte Allgegenwärtigkeit Ludwigs XIV. innerhalb des Gemäldezyklus ist bereits um 1700 von ausländischen Diplomaten und Reisenden als bildlicher Ausdruck eines aufdringlichen und aggressiven hegemonialen Herrschaftsanspruchs Frankreichs verstanden und kritisiert worden. Auch die französische Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts ging schnell auf Distanz zu dieser zwitterhaften Bildsprache Charles Le Bruns, die als unverständlich und anmaßend zugleich gebrandmarkt wurde.



76 Charles Le Brun: *Passage du Rhin en présence de l'ennemie*, 1672, 1680–1684, Öl auf Leinwand (auf das Deckengewölbe appliziert), Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Zustand nach der Restaurierung von 2004–2007

Dennoch ist die politische Botschaft der Deckengemälde der Spiegelgalerie von Versailles im kollektiven Gedächtnis bis weit ins 19. und frühe 20. Jahrhundert präsent geblieben: von der Ausrufung des neuen deutschen Kaiserreichs am 18. Januar 1871 in der Spiegelgalerie des Schlosses bis hin zur Unterzeichnung des Versailler Vertrags am 28. Juni 1919. Verbildlichungen des *Passage du Rhin* durch Anton von Werner für Kaiser Wilhelm I. sowie die Kopie der Galerie von Versailles für den bayerischen König Ludwig II. stellen die wichtigsten kunsthistorischen Spuren dieser beständigen Auseinandersetzung mit den einst von Charles Le Brun und seinem Atelier geschaffenen Bildern dar. Der heutige Betrachter, der zu der erst jüngst restaurierten Darstellung des *Passage du Rhin* hinaufschaut, wird sich kaum noch vergegenwärtigen können, welche politische Tragweite diese Darstellung für beinahe drei Jahrhunderte gehabt hat.

LOGISTISCHE LEISTUNG STATT SOLDATISCHE HELDENTAT

Am Abend des 11. Juni 1672 erreichte Ludwig XIV. mit nur leichtem Gepäck und wenigen Begleitern das Militärlager des Prinzen von Condé in der Nähe der kurz zuvor eroberten rheinischen Festung Emmerich. Dort campierte ein bedeutender Teil der insgesamt 120.000 Mann umfassenden französischen Invasionsarmee. Erst am Nachmittag war der König aus dem unweit von Emmerich gelegenen Rees aufgebrochen, einer ebenfalls vor kurzem eroberten Grenzfestung, bei der er den zweiten französischen Truppenteil unter Führung des Marschalls von Turenne zurückgelassen hatte. Seit dem 3. Juni marschierte die seit langem auf den Feldzug vorbereitete und bestens ausgerüstete französische Armee an Mosel und Rhein auf die Kerngebiete der Vereinigten Provinzen der Niederlande zu, ohne dass sie auf nennenswerten Widerstand gestoßen war. Neben Emmerich und Rees waren bereits die nur mäßig verteidigten und kaum auf den Angriff vorbereiteten Festungen Orsoy, Rheinberg, Büderich und Wesel in französische Hände gefallen.

In Absprache mit Condé fasste Ludwig XIV. noch am Abend des 11. Juni den schon seit dem Vortag von ihm erwogenen Entschluss, mit beiden Truppenteilen den Rhein zu überqueren und weiter nach Nordwesten an die Issel vorzustoßen, wo die niederländische Verteidigungslinie durch Umzingelung endgültig durchbrochen und aufgerieben werden sollte. Die ganze Nacht hindurch beteiligte sich der französische König an der Suche nach einer möglichen Stelle, an der der Rhein hätte überquert werden können. Schließlich wurde in den frühen Morgenstunden durch den Comte de Guiche, Generalleutnant der Armee Condés, eine Furt nahe einem alten Zollturm – auf Niederländisch Tolhuys genannt – ausfindig gemacht, die ein alter Mann aus der Gegend dem Grafen gezeigt hatte. Die Stelle war bestens geeignet, da das gegenüberliegende Rheinufer nicht befestigt war und die Besatzung des Zollhauses nur aus wenigen Männern bestand. Traf man beim Durchritt die Furt, dann waren nur einige Meter schwimmend zu überwinden, so dass ein Brückenkopf gebildet und eine Pontonbrücke gebaut werden konnte, über welche die Infanterie übersetzen würde. Damit konnte am Sonntag, den 12. Juni 1672, jener legendär gewordene *Passage du Rhin* beginnen, der sogleich von den Zeitgenossen zu der sowohl literarisch als auch bildkünstlerisch am häufigsten gefeierten militärischen Leistung Ludwigs XIV. erhoben werden sollte.¹

Ludwig XIV. hegte schon seit längerem einen tiefen Groll gegen die sieben nördlichen Provinzen der Niederlande. In der offiziellen französischen Kriegserklärung vom 6. April 1672 wurde den Niederländern Treuebruch gegenüber ihrem Verbündeten vorgeworfen.² Den Generalstaaten konnte Ludwig XIV. nicht verzeihen, dass sie ihn 1668 durch die Bildung einer antifranzösischen Allianz zur Beendigung des seit 1667 von ihm geführten sogenannten Devolutionskriegs genötigt hatten. In diesem Jahr war Ludwig XIV. in die Spanischen Niederlande eingefallen, auf die er in weiten Teilen Erbsprüche im Namen seiner Frau erhoben hatte, einer Tochter des erst kurz zuvor verstorbenen spanischen Königs Philipp IV. Aufgrund des schnellen und erfolgreichen Eroberungszugs Lud-

wigs XIV. war in den Generalstaaten die Befürchtung gewachsen, dass die Spanischen Niederlande bald gänzlich unter französische Hoheit gelangen würden und damit die von ihnen als existentiell erachtete Pufferzone zwischen ihrem Staatsgebiet und Frankreich wegfallen würde. Sie hatten daher im Januar 1668 die Großmächte Schweden und England zur Bildung der ersten sogenannten »Tripel-Allianz« bewegen können, wodurch Frankreich dazu gedrängt worden war, seine Militärkampagne einzustellen und Anfang Mai 1668 dem Frieden von Aachen zuzustimmen, der die Herausgabe weiter Teile der den Spaniern abgenommenen Gebiete vorsah. Die Niederländer konnten sich damals zugute halten, den französischen Waffen Einhalt geboten und zwischen den Großmächten Europas vermittelt zu haben.³ Eine offizielle niederländische Medaille auf den Friedensschluss pries mittels einer langen lateinischen Inschrift auf dem Revers die Generalstaaten als Schiedsrichter der Fürsten Europas, als Beschützer der Verträge, als Reformator des Glaubens und als Beherrscher der Meere (Abb. 77).⁴

Von Ludwig XIV. ist dieser von den Niederländern gefeierte Friedensschluss jedoch als Verrat gewertet worden. 1662 hatte Frankreich mit der Republik einen Beistandspakt für den Verteidigungsfall geschlossen und ihr daraufhin 1665 gegen den Bischof von Münster militärisch beigestanden, der die Niederlande angegriffen hatte. Der mit der Bildung der »Tripel-Allianz« vollzogene Treubruch der Niederländer und deren Undankbarkeit ihrer einstigen Schutzmacht gegenüber wurde daher von französischer Seite zum Hauptgrund für den im Frühjahr 1672 ausgebrochenen Holländischen Krieg erklärt. Natürlich standen hinter diesem seit langem geplanten und gut vorbereiteten Krieg – der sich allerdings unvorhergesehenermaßen noch bis 1678/79 hinziehen sollte – auch massive wirtschaftliche Interessen: Die mächtige niederländische See- und Handelsmacht sollte entscheidend geschwächt, wenn nicht sogar vernichtet werden. Entsprechend hatte die französische Außenpolitik auf eine Isolierung der Niederlande hingearbeitet. Der englische König konnte 1670 im Geheimvertrag von Dover dazu bewegt werden, von den mit ihm seit 1668 verbündeten Generalstaaten abzufallen und parallel zur französischen Invasion den Seekrieg gegen Holland vorzubereiten; auch Karl XI. von Schweden wurde davon überzeugt, die Fronten zu wechseln und die alte schwedisch-französische Waffenbrüderschaft zu erneuern. Die Niederlande waren damit Anfang der siebziger Jahre aller ihrer einstigen Verbündeten beraubt und standen weitgehend isoliert da.

Die Kriegserklärung Frankreichs vom 6. April 1672 und diejenige Englands nur einen Tag später trafen die Niederlande unvorbereitet: Die Republik, die ihren Wehretat in den letzten Jahrzehnten immer weiter verringert hatte, brachte mit ihren 24.000 Mann nur ein Fünftel der Truppenstärke der französischen Invasionsarmee auf; zudem hatten die Amsterdamer Schießpulverhändler noch im März 1672 – nachdem der letzte aktiv geführte Krieg schon lange zurücklag – ihre gesamten Vorräte verkauft.⁵

Die zügigen Anfangserfolge Ludwigs XIV. zu Lande verwundern daher nicht, obwohl Spanien sogar kurzfristig seinem einstigen Erzrivalen Truppenkontingente aus den Spanischen Niederlanden zur Verfügung stellen sollte. Anfang Juni fiel eine Grenzfestung



77 Unbekannter Graphiker: *Niederländische Gedenkmedaille auf den Frieden von Aachen, 1668*, aus: Gerard van Loon: *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas*, Den Haag 1732–1737

nach der anderen, und auch der Übergang über den Rhein bei Tolhuys erfolgte ohne größere Gegenwehr. Auf niederländischer Seite war lediglich General Wurtz – der noch in der Nacht vom 11. auf den 12. Juni von einem möglichen Übersetzen der Franzosen gehört hatte – mit einem Spähtrupp von mehreren hundert Reitern und einigen hundert Infanteriesoldaten, jedoch ohne Kanonen, vom nahe gelegenen Arnheim nach Tolhuys aufgebrochen. Mutig hatte er sich an der Spitze seiner Reiterei den ersten die Furt passierenden französischen Kavalleriesoldaten entgegengestellt, doch hatten ihn bald die Kanonade der französischen Artillerie und das massive Vordringen der französischen Truppen zum Rückzug gezwungen. Insgesamt beliefen sich die Verluste auf französischer Seite auf zweihundert Mann. Auf niederländischer Seite fielen lediglich dreißig bis vierzig Männer, und zweihundert Soldaten wurden von den Franzosen gefangenengenommen. Schon am Nachmittag konnte die geplante Pontonbrücke errichtet werden, über die Ludwig XIV. mit dem Rest der Armee übersetzte.

Die Aktion stellte in logistischer Hinsicht eine bemerkenswerte Leistung dar; von einer kriegerischen Heldentat konnte allerdings nicht die Rede sein. Zwar gelang der französischen Armee mit dem Rheinübergang ein schnelles Vordringen auf niederländisches Territorium, doch versäumte es Ludwig XIV., aus diesem Anfangserfolg strategisches Kapital zu schlagen. Zu lange zögerte er, direkt auf Amsterdam zu marschieren, wodurch die Niederländer Zeit erhielten, durch die Öffnung der Schleusen bei Meuyden am 20. Juni 1672 das Umland drei Tage lang kontrolliert zu fluten und die Hauptstadt in eine uneinnehmbare Insel inmitten der Zuiderzee zu verwandeln. Bereits am 7. Juni hatte Admiral Ruyter in der Seeschlacht von Solebay eine Landung der vereinten englisch-französischen Flotte erfolgreich abgewehrt, wodurch sich die anfangs geplante Umzingelung nicht mehr durchführen ließ. Auch schlugen der französische König und sein Minister Louvois das ihnen von den

Generalstaaten am 29. Juni unterbreitete äußerst vorteilhafte Friedensangebot aus, indem sie derart demütigende Forderungen an dessen Annahme knüpften, dass keine Einigung zustande kam: Die erlittene Schmach stärkte jedoch den nationalen Widerstandswillen der Niederländer. Unter dem Eindruck der nationalen Katastrophe, die der Einfall der französischen Truppen darstellte, wurde Wilhelm III., der Sohn Wilhelms II. von Oranien, des letzten, 1650 verstorbenen Generalstatthalters, erneut als Statthalter von Zeeland und Holland sowie als Generalkapitän der Land- und Seestreitkräfte der Niederlande auf Lebenszeiten eingesetzt. Mit dem Oranier erwuchs Ludwig XIV. ein militärisch unnachgiebiger und diplomatisch versierter Rivale, der ihn in den kommenden Jahrzehnten mit tiefem persönlichem Hass verfolgen sollte.

Während der auf den Rheinübergang folgenden Wochen musste sich Ludwig XIV., abgeschnitten vom Zugang nach Amsterdam, damit begnügen, in den südlichen Landesteilen eine Stadt nach der anderen einzunehmen, unter anderem Arnheim, ohne jedoch dadurch die Niederlande gänzlich in die Knie zwingen zu können. Am 1. August 1672 kehrte Ludwig XIV. schließlich von der Front zurück, wohl noch in der Hoffnung, die Generalstaaten vor Jahresende gänzlich besiegen zu können; eine trügerische Hoffnung, wie sich bald herausstellen sollte. Denn der Krieg sollte sich – das sei nur angedeutet – noch über viele Jahre hinziehen. Zwischen 1673 und 1674 kam es zu einer allmählichen Auflösung des von Frankreich aufgebauten Bündnissystems und zu einer zunehmenden Isolierung des Königs. Es wurden jedoch, ohne dass eine der Kriegsparteien einen entscheidenden militärischen Sieg herbeiführen konnte, die zermürbenden Stadtbelagerungen vor allem in den Spanischen Niederlanden sowie die verlustreichen Feldzüge im Elsaß und in den rechtsrheinischen Gebieten fortgesetzt. Erst 1676 wurden Friedensverhandlungen aufgenommen, die schließlich zwei Jahre später zum Abschluss der Friedensverträge von Nimwegen zwischen Frankreich und den verschiedenen Kriegsparteien führten. Ludwig XIV., der dem Druck einer gegen ihn gerichteten europäischen Koalition standgehalten und in den Friedensverhandlungen territoriale Zugewinne für Frankreich hatte sichern können, wurde von seinen Panegyrikern endgültig als »Louis le Grand« gefeiert.

HISTORISIERUNGEN DES EREIGNISSES IN KUNST UND LITERATUR

Drei Phasen der literarischen und bildkünstlerischen Auseinandersetzung mit dem Rheinübergang der französischen Truppen vom 12. Juni 1672 lassen sich unterscheiden. Zum einen brachte das euphorische Klima der ersten Kriegsmonate, in denen die Anfangserfolge noch über die versäumten Chancen und verfehlten strategischen Grundsatzentscheidungen hinwegzutäuschen vermochten, eine erste Welle von panegyrischen Schriften und Gedichten auf die Rheinüberquerung sowie bildkünstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Thema hervor. Zum anderen bedingte der sich immer länger hinziehende Krieg, an dessen Ende ein zäh errungener Friede stand, der allerdings die



78 Charles Le Brun: *Überquerung des Granikus durch Alexander den Großen*, 1664–1665, Öl auf Leinwand, 470 × 1209 cm, Paris, Musée du Louvre

Hegemonialstellung Frankreichs in Europa deutlich hervortreten ließ, dass der *Passage du Rhin* um so mehr zu einer der glorreichsten Heldentaten des Königs stilisiert wurde. Die Flussdurchquerung durfte nun in keiner hagiographischen Kriegsschilderung und in keinem enkomiastischen Bildprogramm mehr fehlen: Kulminationspunkt war die großformatige Darstellung an der Decke der Galerie des Schlosses von Versailles zu Beginn der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Eine dritte Phase setzte nach dem Tod des Königs 1715 ein, als im historischen Rückblick vereinzelt nochmals der Rheinübergang von französischen Literaten und Künstlern thematisiert wurde, um an die einstige Größe Frankreichs und den Heldenmut Ludwigs XIV. zu gemahnen.

Schon 1672, noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse, nahmen sich über zwanzig Schriftsteller, Historiker und Gelegenheitsschreiber – die teilweise bereits von der königlichen Administration bestallt waren, teilweise aber auch um eine solche Gunst buhlten – dem Thema der Rheinüberschreitung der französischen Truppen unter Führung Ludwigs XIV. an. Die einen verglichen das Ereignis mit dem Durchzug Alexanders des Großen durch den Granikus im Angesicht des persischen Feindes und erinnerten daran, dass selbst Caesar nie den Rhein überschritten habe. Andere gingen sogar soweit zu behaupten, dass Ludwig alle Helden der Antike überträfe und seine Tat durch den Vergleich mit der Antike nur geschmälert würde: Der *Passage du Rhin* wurde in der damals unter den Akademikern und Hofkünstlern leidenschaftlich geführten Debatte, inwieweit die Gegenwart nicht eigentlich der Antike überlegen sei, ein Argument, mit dem sich die Einzigartigkeit und Unvergleichlichkeit der eigenen, mit Ludwig XIV. angebrochenen Epoche herausstellen ließ.⁶

Einmal durch das panegyrische Schrifttum sanktioniert, fand die Episode des Rheinübergangs seit den frühen siebziger Jahren auch schnell Eingang in die unterschiedlichsten bildkünstlerischen Medien. Die Académie royale de peinture et de sculpture gab 1672 den



79 Adam-Frans van der Meulen: *Die Überquerung des Rheins*, 1672–1673, Öl auf Leinwand, 83 × 156 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts

Studenten der Bildhauerklasse für den Wettbewerb um das Rom-Stipendium die Darstellung des Rheinübergangs als Aufgabe vor.⁷ Gérard Audran fertigte einen Stich nach dem von Charles Le Brun bereits 1664–1665 ausgeführten großformatigen Gemälde der Durchquerung des Granikus durch Alexander den Großen, das im Lichte der gegenwärtigen Ereignisse neuen Sinn erhielt (Abb. 78).⁸ Im Herbst wurde der in königlichen Diensten stehende Landschafts- und Historienmaler Adam-Frans van der Meulen an die einstige Frontlinie geschickt, um genaue topographische Aufnahmen der ehemaligen Schlachtplätze anzufertigen; dabei zeichnete er auch Tolhuys am Rhein.⁹ Fußend auf diesen Vorarbeiten entstand ein mehrfach variiertes, kopiertes und schließlich graphisch reproduziertes Gemälde, das Faktentreue und Realitätsnähe suggerierte (Abb. 79).¹⁰ Es bildete die Grundlage für drei unterschiedliche Wandteppichentwürfe, von denen schließlich nur der letzte zwischen 1682 und 1684 durch François Bonnemer in der Manufacture des Gobelins als bemalter seidener Wandbehang ausgeführt wurde.¹¹

Die Liste der Werke, die in den kommenden Jahren den Durchzug der französischen Truppen durch den Rhein zum Gegenstand wählten, ließe sich beliebig fortführen. Nirgends durfte die Szene fehlen: Ob auf Medaillen oder Kalenderblättern (sogenannten Almanachen), ob als Detail auf einer Vase in der Thetis-Grotte in Versailles oder – in monumentaler Form – als Relief auf dem Triumphbogen der Porte Saint-Denis oder als Bronzerelief am Sockel des Königsmonuments auf der Place des Victoires, ob als Staffelei-

gemälde oder als Grisaillemalerei an der Decke der Gesandtentreppe im Versailler Schloss sowie an Festaufbauten, überall spielten Kunstwerke in der unmittelbaren Umgebung des Königs auf das Ereignis an.¹²

Sporadisch wurde sogar noch im 18. Jahrhundert der Rheinübergang Ludwigs XIV. in Skulptur und Malerei dargestellt.¹³ Und Voltaire kam in seiner 1751 erschienen Schrift *Le siècle de Louis XIV*, einer umfangreichen Darstellung der militärischen und kulturellen Leistungen jener Epoche, ausführlich auf den Rheinübergang zu sprechen: Nüchtern-abwägend versuchte er zu ergründen, wie die allgemeine Euphorie zu Beginn des Holländischen Krieges dazu geführt habe, dass der Flussüberquerung rasch eine Bedeutung beigemessen wurde, die ihr militärisch eigentlich gar nicht zukam.¹⁴

REALER HELD IN MYTHISCHER SPHÄRE

Zu den monumentalsten Darstellungen des Rheinübergangs der französischen Armee zu Beginn des Holländischen Krieges gehört Charles Le Bruns großformatiges Gemälde am Tonnengewölbe der Versailler Galerie. Die über sieben Meter lange Spiegelgalerie nimmt, mitsamt dem Salon de la Guerre an ihrem nördlichen Eingang und dem Salon de la Paix am südlichen Ende, die gesamte Gartenfront des Schlosses von Versailles ein. Die Raumfolge, unmittelbar im Anschluss an den gewonnenen Krieg verwirklicht, entsprang der engen Zusammenarbeit zwischen dem königlichen Architekten Jules Hardouin-Mansart und dem ersten Maler des Königs Charles Le Brun, der für das ikonographische Programm und zahlreiche ornamentale Details verantwortlich zeichnete (Abb. 80). Die Deckenmalerei der Galerie wurde nach intensiven, bereits Ende 1678 einsetzenden Vorüberlegungen 1680 bis 1684 durch Le Brun und sein Atelier ausgeführt. Die weitere Ausschmückung der Raumfolge und die Ausmalung der beiden Salons wurden bis 1686 fertiggestellt. Die großformatigen Deckengemälde entstanden als Leinwandbilder in Le Bruns Pariser Atelier in der Manufacture des Gobelins und wurden anschließend auf die Deckenwölbung geklebt; lediglich ein Teil der umrahmenden Malereien wurde vor Ort in Öl ausgeführt.

Das ikonographische Programm der Raumfolge kreist um die Siegestaten des Königs im zurückliegenden Holländischen Krieg. Die großen Bildkompartimente der Galerie zeichnen die wichtigsten Etappen des Konflikts von der Bildung der zweiten, Frankreich feindlich gegenüberstehenden Tripel-Allianz im Sommer 1672 bis zu den Friedensverträgen von Nimwegen 1678/79 nach. Das mittlere Bildfeld auf der den Fenstern gegenüberliegenden Seite fällt jedoch aus dieser losen chronologischen Folge heraus: Es stellt den Entschluss des zweiundzwanzigjährigen Monarchen dar, nach dem Tod des ersten Ministers Kardinal Mazarin im Mai 1661 allein die Regierung des Landes zu übernehmen; eine Entscheidung, die Ludwig XIV. offensichtlich als den eigentlichen Auftakt seines persönlichen Regnums auffasste. Kleinere Bildfelder und Medaillons an der Decke der Galerie



80 Ansicht der Spiegelgalerie von Versailles nach Norden, Zustand nach der jüngsten Restaurierung 2007

sind dem Devolutionskrieg von 1667–1668 und einzelnen innerstaatlichen Reformen des Königs seit seiner persönlichen Regierungsübernahme gewidmet.¹⁵

Die Darstellung des *Passage du Rhin en présence de l'ennemie*, 1672 befindet sich am nördlichen Eingang der Galerie, auf der den Fenstern gegenüberliegenden Seite. In der chronologischen Abfolge der dargestellten Kriegseignisse steht die Episode allerdings nicht an erster Stelle, da ihr drei große Bildkompartimente an anderer Stelle der Decke vorausgehen, die der Vorbereitung des Krieges und den ersten militärischen Erfolgen des Königs während des Feldzuges gewidmet sind.¹⁶ In didaktischer Absicht ist jedes der großen Bildfelder – so auch der *Passage du Rhin* – mit einer entsprechenden Inschriftenkartusche versehen, die das dargestellte Ereignis prägnant bezeichnet. Lange hatten die für die Formulierung der Inschriften verantwortlichen Akademiemitglieder gerungen, bis die Frage geklärt war, ob die Inschriften auf Latein oder auf Französisch abgefasst werden sollten; erst im dritten Anlauf war der endgültige Wortlaut gefunden worden, wobei sich die Fraktion der *modernes* durchsetzen konnte: Das Französische obsiegte.¹⁷

Auf den großen Bildkompartimenten ist Ludwig XIV. stets als der Hauptakteur an herausgehobener Stelle dargestellt. Beim *Passage du Rhin* sitzt er in einem von zwei Pferden gezogenen, thronartigen Streitwagen; mit der Linken führt er die Zügel der vorpreschen-

den Pferde; in der erhobenen Rechten hält er dräuend ein Blitzbündel, das Attribut des Göttervaters Jupiter.¹⁸ Gekleidet ist der König mit einem antiken Feldharnisch, doch trägt er zugleich seine üppige Allongeperücke, die im Fahrtwind weht. Herkules schiebt zusätzlich den Wagen an und schlägt mit seiner Keule auf die Personifikation des Rheins ein, einen alten, sich auf seinem Quellgefäß abstützenden Mann, dem vor Schreck sein Steueruder entglitten ist. Darüber schwebt eine geflügelte Viktoria, die eine Fahne mit der Aufschrift »TOLVYS« trägt. Die ersten vier in Form von weiblichen Personifikationen wiedergegebenen Festungen, die am Beginn des Feldzugs eingenommen wurden, werden allesamt vom Streitwagen überrollt. Sie halten Stadtschlüssel und teilweise Namensschilder in ihren Händen: Nahe dem Rad des Streitwagens sitzt, mit zerrissenem Kleid, »WESEL« am Boden; unter den Pferden erkennt man, mit offenem Haar, den Kopf der Personifikation von »BURICH« und, erschreckt aufblickend, »RHIMBER[G]«; vor den Pferden, mit hochgerissenen Armen, liegt offensichtlich Orsoy am Boden. Zwei Männer am linken Bildrand präsentieren auf Prunktellern dem Sieger Stadtschlüssel, wahrscheinlich die von Emmerich und Rees.

Zwischen den beiden flehenden Figuren und der letzten der überrannten weiblichen Stadtpersonifikationen ist die behelmte und mit einem Schwert bewaffnete Hollandia zu sehen. Noch versucht sie sich auf ihrem niedergeworfenen Wappentier, dem holländischen Löwen, abzustützen, der eine Pranke drohend erhoben hat, während er mit der anderen sieben Pfeile als das heraldische Zeichen der Vereinigten Provinzen umklammert hält. Hollandia trägt einen Schild mit der verkürzt wiedergegebenen lateinischen Aufschrift jener Medaille, welche die Generalstaaten 1668 auf den Frieden von Aachen ausgegeben haben: »ASSERTIS LEGIS. EMENDAT. SACR. AD. IUT. DEFENS. CONCIL REGIBUS.«¹⁹ Die mit dem Gemäldezyklus verfolgte Absicht wird gerade an diesem Detail offensichtlich: Nicht nur die Kriegstaten des Königs sollten gefeiert, sondern auch der von Ludwig XIV. begonnene Krieg sollte als gerechtfertigt hingestellt werden. Die weibliche Personifikation Spaniens, rechts neben Hollandia platziert, versucht vergebens, den Siegeszug des französischen Königs aufzuhalten, indem sie ins Geschirr des Wagens greift. Doch wird sie durch ihre unbedachte Tat nur selbst von den vordrängenden Pferden des königlichen Streitwagens fortgerissen. In ihrer erhobenen Linken hält sie eine Maske, um anzudeuten, dass sich Spanien zunächst nicht offen gegen Frankreich erklärte, sondern durch die Entsendung von Hilfstruppen an die Niederländer im Geheimen gegen Frankreich voring.

Unterhalb des Kampfgeschehens, in einer halbovalen Ausbuchtung, sind drei weitere männliche Personifikationen zu erkennen. Links krümmt sich der mit gestutzten Flügeln wiedergegebene Ehrgeiz der Niederlande am Boden. Zwei Zepter ragen unter dem Bauch der Personifikation hervor und ihrer Hand sind zwei Kronen entglitten, die sie nicht länger zu halten vermag; die Figur ist über einen – heute kaum mehr sichtbaren – Pfau gestrauchelt, das Attribut des Stolzes. Neben ihr ist die Unordnung des Handels als ein rücklings zu Boden stürzender Mann dargestellt. Er ist über Handelsware gestolpert und hält ein zerfledertes Kontobuch in Händen; vor ihm liegt eine offene Geldbörse. Rechts ist schließlich der

Niedergang der Marine durch einen niedergefallenen Matrosen dargestellt, der sich vergeblich an einem Anker festzuhalten sucht. Die Kampfszene bekrönt, in der Himmelszone, eine ganze Schar weiblicher, größtenteils geflügelter Gestalten. Rechts, dem Zug voran, ist eine personifizierte Renommée zu sehen, die gleich in zwei Trompeten bläst, sowie eine Viktoria mit vier Siegeskränzen, die für die zuerst eroberten Rheinfestungen stehen. Es folgen zwei weitere geflügelte Frauengestalten, von denen eine Palmzweige trägt; dahinter erscheint Minerva mit Lanze und Schild. Oberhalb des Königs schwebt, in Begleitung von zwei weiteren Renommées, die weibliche Personifikation des Ruhmes mit einem Goldreif und einer Armillarsphäre in Händen als Verweise auf die Ewigkeit des hier erlangten ehrenvollen Rufs.

Versucht man die Bildsprache, die Charles Le Brun für die Deckengemälde der Versailler Galerie entwickelt hat, anhand des *Passage du Rhin* näher zu charakterisieren, so fällt auf, dass er das Schlachtengeschehen weder als reale Szenerie gestaltet hat, wie beispielsweise auf dem von Adam-Frans van der Meulen in verschiedenen Varianten ausgeführten Staffeleigemälde, noch als eine Heldentat aus der antiken Geschichte oder Mythologie, die gleichnishaft für das zeitgeschichtliche Ereignis stehen könnte, wie etwa die Durchquerung des Granikus durch Alexander den Großen. Vielmehr erarbeitete Le Brun, als sich ihm Ende 1678 die Aufgabe stellte, die neu zu errichtende Galerie des Schlosses von Versailles auszugestalten, eine Bildsprache, die dem König unmittelbare Bildpräsenz einräumt, zugleich aber auf eine mythologische und allegorische Einkleidung des Zeitgeschehens nicht verzichtet.²⁰ Beim *Passage du Rhin* ist der König daher zwar als reale Person mit porträthaftern Zügen wiedergegeben, zugleich aber in der Tracht eines antiken Imperators dargestellt und mit dem Blitzbündel als dem Attribut Jupiters ausgestattet. Auch hat Le Brun den Monarchen mit einem umfangreichen allegorischen und mythologischen Personal umgeben, das ihm helfend zur Seite steht oder sich seinem Willen unterwirft. Dadurch ist Ludwig XIV., für jeden Betrachter sofort erkennbar, als der Protagonist des geschilderten Geschehens charakterisiert und zugleich zu einem gottgleichen, in der Nachfolge der römischen Kaiser stehenden Herrscher erhoben.²¹ Darüber hinaus ist er als handelnder Kriegsheld in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt, obwohl er eigentlich gar nicht kämpfend in das Schlachtgeschehen eingegriffen hatte.

Während des Jahreswechsels 1678–1679 hatte der Künstler zunächst noch an einen Apollo-Zyklus zur Ausschmückung der Decke gedacht sowie an eine Bildfolge, bei welcher der antike Halbgott Herkules im Mittelpunkt stehen sollte.²² Doch wurden diese Deckenentwürfe im obersten Beratergremium des Königs, dem *conseil d'en haut*, verworfen.²³ Eine völlige mythologische Verbrämung der Heldentaten des Königs schien offensichtlich nach dem endlich gewonnenen langen Krieg nicht deutlich genug das Verdienst Ludwigs XIV. herauszustellen. Durch die schließlich von Le Brun im dritten Anlauf entwickelte kombinierte Darstellung der realen Person des Königs in historisch-mythologischer Einkleidung und eines ihn umgebenden reichen fiktionalen Bildpersonals gelang schließlich zweierlei: Ludwig XIV. als handelnden Helden prominent herauszuheben, zugleich aber das dargestellte Geschehen – das aufgrund des mangelnden zeitlichen Abstands noch

keinen Anspruch auf weltgeschichtliche Bedeutung und allgemeine Vorbildlichkeit geltend machen konnte – bereits in die Sphäre des Mythischen, Überzeitlich-Exemplarischen zu heben. Diese innovative Leistung Charles Le Bruns sollte ihre Wirkung auf die Zeitgenossen nicht verfehlen, wie neue Quellenfunde belegen.

DEMÜTIGUNG UND REVANCHE

Der englische Gesandtschaftssekretär Matthew Prior, der später vor allem als Dichter Berühmtheit erlangen sollte, kam Anfang 1698 erstmals in das Schloss von Versailles. Für Ludwig XIV. hatte er als treuer Anhänger seines Herrn Wilhelm III. von Oranien, der seit 1689 in Personalunion die Niederlande und Großbritannien regierte, zunächst nur Verachtung übrig. Bereits im Anschluss an seine erste Unterredung mit dem französischen König mokiert sich Prior in einem Brief an den englischen Finanzminister Charles Montagu, den ersten Grafen von Halifax, über die narzisstische Selbstdarstellungssucht Ludwigs XIV. Dabei spielt er auch auf die Darstellung des *Passage du Rhin* an der Decke der Spiegelgalerie an: »His house at Versailles is something the foolishest in the world; he is strutting in every panel and galloping over one's head in every ceiling, and if he turns to spit he must see himself in person of his Vicegerent the Sun with *sufficit orbi, or nec pluribus impar*. I verily believe that there are of him statues, busts, basreliefs and pictures above two hundred in the house and gardens.«²⁴

Doch nicht nur Prior bemerkte, dass durch den an der Decke der Versailler Galerie über die Köpfe der Besucher hinwegsprenghenden Ludwig XIV. der hegemoniale Herrschaftsanspruch Frankreichs einen aggressiven bildlichen Ausdruck gefunden hatte. Auch für den im Dienst des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel stehenden Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm, der 1699 Versailles während einer privaten Reise besuchte, war die Darstellung des *Passage du Rhin* Ausdruck einer Überheblichkeit Ludwigs XIV., der damit – politisch durchaus unklug – seine Feinde unnötig zu demütigen suchte. In Sturms 1716 erschienenen *Architektonischen Reise-Anmerkungen* heißt es: »So sind nun fünf grosse Felder in dieser Gallerie zwischen den Ribben eingetheilet, und in allen denselbigen ist der König in den Wolcken als ein Jupiter vorgestellt, und recht schimpflich vor diejenige Nationen mit denen er Krieg geführet hat, daß man sich kaum genug verwundern kan, wie dieser weise König solche gar zu enorme Vergötterung und Flatterie hat täglich vor den Augen sehen können. [...] In dem ersten Feld an der Decke ist der König auf einem Sonnen-Wagen mit dem Blitz in der Hand dagegen zu fahrend gemahlet. [...] Das siehet ungemein schön aus, aber ist gewißlich allzu hochmüthig an der Invention, und that der König wohl, daß er sie niemahl hat abzeichnen, und in fremde Hände kommen lassen, sonst möchte leicht ein plumper Holländer empfindliche Auslegungen darüber gemachet haben.«²⁵ Die absichtliche und von Ludwig XIV. gewollte Fokussierung auf seine Person ließ die politische Botschaft des Gemäldezyklus für die zeitgenössischen Betrachter provo-



81 Anton von Werner: *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches*, 1877, Öl auf Leinwand, 434 × 732 cm, Kriegsverlust (ehemals Berlin, Stadtschloss, Weißer Saal)

kant und auftrumpfend erscheinen. Wie die Aussagen von Prior und Sturm belegen, verstörte gerade die zu geringe mythologische oder allegorische Verklusulierung der dargestellten Szenen.

Das 18. Jahrhundert hingegen sollte gerade das Konstruierte und nur schwer Entzifferbare an der Bildsprache von Charles Le Brun kritisieren. Der Abbé Du Bos monierte 1719, dass die Deckenbilder des Malers nur mit Hilfe von in der Galerie aufliegenden gedruckten Führern zu verstehen seien, welche die Bedeutung einer jeden Figur erläuterten.²⁶ Aber auch das Servile an der Kunst Le Bruns, die sich ganz in die Dienst des Herrscherlobs stellte, wurde beanstandet. Verachtend äußert sich Louis-Sébastien Mercier in seinem 1768 erschienenen utopischen Roman *L'an deux mille quatre cent quarante* über die Gleichsetzung Ludwigs XIV. mit Jupiter an der Decke der Spiegelgalerie: »Wenn ich Ludwig XIV. in der Galerie von Versailles sehe, wie er mit dem Blitzbündel in der Hand auf einer himmelblauen Wolke ruhend als donnernder Gott gemalt wurde, dann überkommt mich ein geringschätziges Mitleid mit dem Pinsel Le Bruns, das beinahe auf die gesamte Kunst zurückfällt; aber die Malerei überlebt den blitzeschleudernden Gott wie auch den Künstler, der ihn mit diesem Donnergrollen beschenkt hat: Diese Überlegung beruhigt mich, und ich lächle.«²⁷

Das Deckenprogramm und speziell die Darstellung des *Passage du Rhin* sollte für die Nachbarn Frankreichs ihren herabsetzenden, demütigenden Charakter auch über die kommenden zwei Jahrhunderte hinweg nicht verlieren. Bewusst integrierte Anton von Werner die Inschriftenkartusche des *Passage du Rhin en présence de l'ennemie*, 1672 am oberen



82 Anton von Werner: Skizze zum Velarium
 »Kampf und Sieg«, 1871, Öl auf Leinwand, 80 × 106 cm,
 Berlin, Stadtmuseum

Bildrand seiner 1877 fertiggestellten ersten Gemäldefassung der Ausrufung des neuen deutschen Kaiserreichs, die sich am 18. Januar 1871 in der Spiegelgalerie des Schlosses von Versailles abgespielt hatte (Abb. 81).²⁸ Die Schmach der während der ludovizianischen Kriege erfolgten Besetzungen, Verwüstungen und Annexionen von Reichsterritorien schien durch die neuerliche Reichsgründung im Herzen der ehemaligen Residenz Ludwigs XIV. getilgt. Durch den Verweis auf die einst erlittene Demütigung sollte somit die neuerlich erzielte Reichseinigung im Anschluss an die militärische Niederwerfung Frankreichs als ein umso größerer, lang ersehnter Triumph über den Erzrivalen erscheinen.²⁹

Der preußische Maler verstieg sich sogar dazu, auf einem der Fahnensegel, die am 16. Juni 1871 beim feierlichen Einzug der heimkehrenden preußischen Truppen auf der Berliner Prachtstraße Unter den Linden aufgespannt wurden, die Komposition von Charles Le Bruns *Passage du Rhin* aufzugreifen, allerdings das Bildpersonal entsprechend umzubesetzen: Jetzt war es Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III., der als wichtigster Heerführer der vereinten deutschen Truppen zu Seiten eines Streitwagens, der von den Personifikationen Preußens, Bayerns und Württembergs gelenkt wird, über den zu Boden gestürzten Kaiser Napoleon III. hinwegsprengt (Abb. 82).³⁰

Auch Ludwig II. von Bayern ließ zwischen 1880 und 1885 in seinem, in Mitten des Chiemsees auf der Insel Herrenwörth gelegenen Neuen Schloss Herrenchiemsee die Grande Galerie von Versailles kopieren, darunter ebenfalls das Deckenkompartiment mit dem *Passage du Rhin* (Abb. 83). Allerdings ließ er durch seinen Architekten Georg von Dollmann behutsam die Maße der Galerie gegenüber dem französischen Vorbild vergrößern und durch den Bildhauer Philipp Perron zahlreiche der in Versailles lediglich



83 Ferdinand von Piloty: *Passage du Rhin en présence des ennemis*, 1672, 1880–1885, Öl auf Leinwand (auf das Deckengewölbe appliziert), Insel Herrenwörth, Neues Schloss Herrenchiemsee, Spiegelgalerie

gemalten Deckenteile, die die Bildfelder umrahmen, plastisch als Hochreliefs ausführen. Mittels solch einer Überbietung des Erscheinungsbildes der Galerie im Neuen Schloss Herrenchiemsee, die nach Ansicht Ludwigs II. eine optische Verbesserung darstellte, sollte die Überlegenheit des Hauses Wittelsbach über die zwar verehrungswürdige, aber längst entthronte Bourbonen-Dynastie zum Ausdruck kommen: Die Kopie der Deckengemälde Charles Le Bruns stellte nicht nur eine Reverenz gegenüber dem Sonnenkönig dar, sondern war zugleich auch – was bisher von der Forschung übersehen wurde – als Hinweis auf die längere Beständigkeit der Wittelsbach-Dynastie gegenüber derjenigen der Bourbonen gedacht.³¹ In der bayerischen Kopie von Versailles kommt ein – durchaus von Bewunderung getragenes – Superioritätsgefühl zum Ausdruck, wie es im wilhelminischen Deutschland typisch für das Verhältnis zu Frankreich gewesen ist.

Die französische Antwort auf die 1871 erfolgte Ausrufung des Deutschen Reiches in der Spiegelgalerie von Versailles, die ihren visuellen Niederschlag in den erwähnten Werken gefunden hatte, erfolgte am 28. Juni 1919, als die deutschen Vertreter der Reichsregierung genötigt wurden, ebendort den sogenannten Versailler Friedensvertrag zu unterzeichnen. Erst nach einem weiteren Weltkrieg und der anschließenden Aussöhnung zwischen Deutschland und Frankreich hat die Versailler Galerie ihre anhaltend provokante Wirkmacht verloren: Charles Le Bruns *Passage du Rhin* macht nun keine Geschichte mehr, sondern stellt sie nur noch dar.