

DER ERLANGER HUGENOTTEN- BRUNNEN DES MARKGRAFEN CHRISTIAN ERNST VON BRANDENBURG-BAYREUTH

Zu den Sakralisierungsstrategien eines kaisertreuen
protestantischen Reichsfürsten

Hendrik Ziegler

Christian Ernst, Markgraf von Brandenburg-Bayreuth aus einer der fränkischen Nebenlinien der Hohenzollern, erhielt zwischen 1664 und 1707 als protestantischer Reichsfürst hohe militärische Führungspositionen sowohl in der Reichsarmee als auch in kaiserlichen Diensten zugewiesen (Abb. 1).¹ Er war an der Befreiung Wiens 1683 beteiligt ebenso wie an den sich anschließenden, immer erfolgreicherem Abwehrkämpfen gegen die Osmanen. Aber auch in den wiederholten Kriegen mit Frankreich an der Westflanke des Reiches wurde Christian Ernst – allerdings mit wechselndem Erfolg – eingesetzt. Kurz vor 1700 begann der Markgraf mit einer ambitionierten Denkmalpolitik, die der Herausstellung seiner besonderen Verdienste um die Verteidigung der Christenheit und die Protektion der aus Frankreich vertriebenen Protestanten dienen sollte: Diese sukzessiven, planmäßigen Denkmalsetzungen sind Gegenstand des folgenden Beitrags, wobei das Augenmerk vor allem auf die gezielte sakrale Aufladung des sogenannten Erlanger Hugenottenbrunnens durch Christian Ernst gelenkt werden soll.

Die territoriale Ausdehnung des Markgratums war äußerst klein. Während die oberländischen Gebiete mit der Hauptstadt Bayreuth bereits um 1700 eine relativ geschlossene Form angenommen hatten, blieb das Unterland in viele voneinander getrennte Gebietsteile aufgegliedert. Erlangen sollte sich ab der Mitte der 1680er Jahre zu einem blühenden Wirtschafts-, Verwaltungs- und Repräsentationszentrum des Unterlands entwickeln und 1708 – neben Bayreuth – zu einer der Hauptstädte des Fürstentums

1 Jakob 2009, 428 – 429; zur Person und seiner Ikonographie: Kaiser und Höfe. Personendatenbank der Höflinge der österreichischen Habsburger

des 16. und 17. Jahrhunderts (URL: <http://kaiserhof.geschichte.lmu.de/11488>; letzter Besuch 13.01.2018).



Abb. 1: Christoph Weigel, Christian Ernst, Markgraf von Brandenburg-Bayreuth (1644–1712), 1686/1700

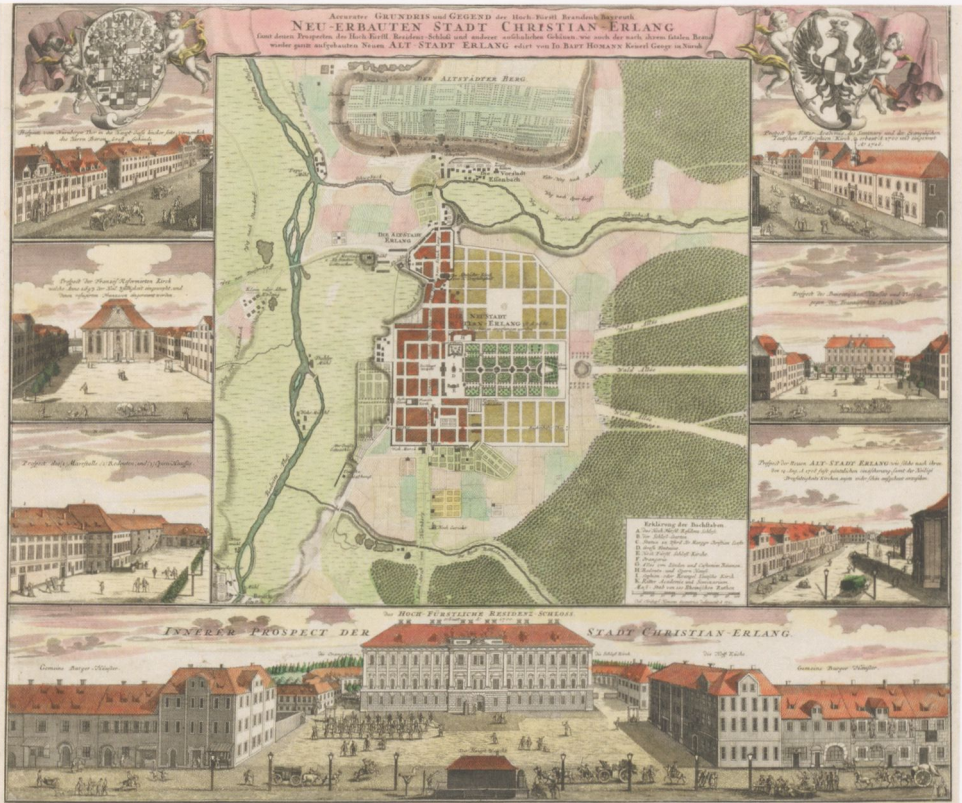
Abb. 2: (rechts) Johann Christoph Homann, Accurater Grundris und Gegend der Hoch-Fürstl. Brandenb. Bayreuth. Neu-Erbauten Stadt Christian-Erlang [...], Nürnberg 1721

erhoben werden (Abb. 2). Obwohl selbst Lutheraner, ließ Christian Ernst südlich der bereits bestehenden Erlanger Altstadt die Neustadt als planmäßig angelegte und rechtlich eigenständige Siedlung erbauen, um dort in mehreren Wellen über anderthalbtausend aus Frankreich geflohene Hugenotten anzusiedeln: Im Oktober 1685 war auf Befehl Ludwigs XIV. das Toleranzedikt von Nantes aufgehoben worden, das den französischen Calvinisten – von ihren Gegnern als Hugenotten bezeichnet – seit 1598 Glaubensfreiheit gewährt hatte. Die Aufnahme der ausländischen Calvinisten erfolgte vornehmlich aus wirtschaftlichen Erwägungen, um den Bevölkerungsrückgang seit dem Dreißigjährigen Krieg auszugleichen.² Dabei gab das im Westfälischen Frieden erweiterte Summepiscopat Christian Ernst die reichsrechtliche Möglichkeit, als lutherischer Landesfürst neue Untertanen reformierten Glaubens in seinem Territorium aufzunehmen.³

Seine beiden wichtigsten Residenzen im Ober- und Unterland seines fränkischen Markgraftums – Bayreuth und Erlangen – ließ Christian Ernst zwischen 1699 und 1711

2 Jakob 2009, 422.

3 Liermann 1953.



mittels dreier Personendenkmäler auszeichnen: dem Markgrafenbrunnen in Bayreuth, gefolgt von dem sogenannten Hugenottenbrunnen und einem ihn darstellenden Reiterdenkmal in Erlangen. Eine vergleichbare Dichte an monumentalen Denkmalsetzungen lässt sich ansonsten nur unter den Kurfürsten des Heiligen Römischen Reiches finden, allen voran bei Friedrich III. von Brandenburg, der 1701 zum König Friedrich I. in Preußen aufsteigen sollte, und bei Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz.⁴ Der Markgraf hatte sich innerhalb eines weitgespannten politisch-dynastischen Bezugssystems und Konkurrenzgeflechts zu behaupten. Es lässt sich allerdings zeigen, dass die Hauptadressaten der forcierten Denkmalpolitik von Christian Ernst nicht nur seine ranghöheren Fürstenkollegen waren; vielmehr richteten sich die Denkmalsetzungen insbesondere an das Wiener Kaiserhaus, dem Christian Ernst wesentlich seine Berufung in führende militärische Positionen verdankte und von dem jede Bestätigung und potentielle Erhöhung im Rang abhing.

4 Dunk 1999, 408–412.

Im Folgenden sollen vor allem am sogenannten Erlanger Hugenottenbrunnen die vielschichtigen, sich überlagernden sakralen und profanen Nobilitierungsstrategien benannt werden, die der ambitionierte Markgraf zur plastischen Darstellung seiner gottgewollten herrscherlichen Würde einsetzte: Zum einen bediente sich Christian Ernst der lang etablierten biblischen Typologie, um sich als neuer Mose darzustellen, der die aus Frankreich vertriebenen Hugenotten in das gelobte Land führe. Zum anderen bemühte er die herkömmliche Parallelsetzung zwischen dem Herrscher und dem vergöttlichten mythologischen Tugendhelden Herkules, um sich militärische Durchsetzungskraft und Beharrlichkeit zuzuschreiben. Doch waren es nicht eigentlich diese lang erprobten ikonographischen Bezüge – deren Anwendungen um 1700 wenig originell waren – die dem Erlanger Hugenottenbrunnen einen besonderen, sogar als anmaßend zu bezeichnenden Herrschaftsanspruch einschrieben. Vielmehr war es die formale Gesamterscheinung – die Gestaltung als monumentales, pyramidales Brunnenmonument – die dem Erlanger Ensemble auffallende politisch-sakrale Stoßkraft verlieh: Denn dieser formale Typus – ausgestaltet als Viermonarchienbrunnen – wurde seit Mitte der 1680er Jahre vom Habsburgischen Erzhaus zur Herausstellung seines vorherbestimmten, gottgewollten und nunmehr immerwährenden imperialen Herrschaftsanspruchs verwendet. Der bewusste Rückgriff auf diesen Typus war als Reverenz an die Habsburger gedacht, die Schutzmacht des Markgrafen, und unterstrich zugleich auch den universellen Herrschaftsanspruch, den Christian Ernst sich selbst zusprach.

Ein abschließender Exkurs zum sogenannten Düsseldorfer Grupello-Brunnen, den der Pfälzer Kurfürst Johann Wilhelm nur kurze Zeit nach dem Erlanger Hugenottenbrunnen nach längeren Vorplanungen fertigstellte, kann belegen, wie erfolgversprechend auch anderen Reichsfürsten die von Christian Ernst angewandte Strategie erschien, einen als habsburgisch konnotierten Denkmaltypus aufzugreifen, um ihren Rang und ihre Würde innerhalb der konkurrierenden Reichsglieder herauszustreichen.

Die Denkmalsetzungen des Markgrafen in Bayreuth und Erlangen: Eine erste Annäherung

An chronologisch erster Stelle steht der von Elias Rantz nach einem Entwurf von Leonhard Dientzenhofer geschaffene sogenannte Markgrafenbrunnen in Bayreuth (Abb. 3).⁵ Er wurde 1699 bis 1705 erstellt und zeigt den Landesherrn Christian Ernst zum einen als Bezwiner der Türken, zum anderen als Herrscher über sein Reich, das hier als Abbild der Welt verstanden sein will: Der Fürst ist reitend auf hohem Sockel dargestellt, wie er einen unter den Hufen seines Schlachtrosses sich windenden Osmanen überrennt; an

⁵ Sitzmann 1957, 415–416.



Abb. 3: Elias Röntz nach einem Gesamtentwurf von Leonhard Dientzenhofer, Markgrafenbrunnen, 1699–1705, Bayreuth, Vorplatz des Neuen Schlosses

den Seiten des Sockels sind die Personifikationen der Kontinente auf wasserspeienden Tieren angebracht. Eine lateinische Denkmalinschrift unterhalb des geharnischten Reiters präzisiert jedoch, dass diese Figurengruppen auch für die vier Flüsse Main, Naab, Saale und Eger stünden, die in Franken entspringen.⁶ Der Brunnen war anfangs im Vorhof des Alten Schlosses aufgestellt, wurde aber 1748 an seinen heutigen Aufstellungsort

⁶ Herrmann 1910, 46 (dort die lateinischen Inschriften und die nachfolgend zitierten deutschen Übersetzungen): PRINCIPIS IS BONVS EST FONS, EX QVO QVATVOR AQVAE ORBIS AD PARTES MOENVVS, NABA, SALA, EGRA RVVNT. [Dies ist der treffliche Fürstenbrunnen, aus dem die Flüsse Main, Naab, Saale, Eger nach den vier Himmelsgegenden fließen.] Das in die Inschrift eingeschriebene Chronogramm – das

sich aus der Addition der bei der Originalinschrift in größer gehaltenen Lettern ergibt, die hier fett wiedergegeben werden – verweist auf das Jahr der Fertigstellung der Anlage: 1705. Unterhalb und zu Seiten des steigenden Pferdes steht zudem noch der Kammerzweig des Markgrafen, der ein Spruchband mit der Aufschrift PIETAS AD OMNIA UTILIS [Die Frömmigkeit ist zu allen Dingen nütze] hält.



Abb. 4a: Elias Röntz, Hugenottenbrunnen, 1704–1706, Erlangen, Schlossgarten, Ansicht der Westseite



Abb. 4b: Elias Röntz, Hugenottenbrunnen, 1704–1706, Ansicht der oberen Partie der Westseite mit dem Standbild Christian Ernsts

vor dem etwas später begonnenen Neuen Schloss versetzt.⁷ Diesem ersten Denkmalbrunnen folgte in Erlangen in dem seit 1700 gemeinsam mit dem Schloss angelegten Garten eine zweite, aufwendige Anlage: der sogenannte Hugenottenbrunnen. Er trug noch bis ins 19. Jahrhundert die Bezeichnung »Große Fontaine«. Dieses aus Sandstein gefertigte, etwa zwölf Meter hohe Ensemble wurde 1704 bis 1706 ebenfalls von Elias Röntz – in Abstimmung mit den umgrenzenden Architekturen von Schloss, Orangerie und Hofkirche – errichtet (Abb. 4a). Ein kegelförmiger Fels mit umfangreichem Skulpturenprogramm erhebt sich aus einem querovalen Brunnentrog von 29 auf 19,5 Meter im Durchmesser; es zeigt obenauf den das Zepter führenden Fürsten über allerlei Kriegstrophäen, bekrönt von einer Viktoria, die auf ihrem Wimpel das Hauswappen vorweist (Abb. 4b). Darunter lassen vier Flussgötter Wasser aus Füllhörnern in weiter

7 Zu beachten ist, dass bei der Versetzung vor das Neue Schloss »auf richtige Orientierung der Gruppen keine Rücksicht genommen« wurde

(Sitzmann 1957, 416). Zum Bayreuther Neuen Schloss vgl.: Seelig 1982, 55–65.



Abb. 4c: Elias Röntz, Hugenottenbrunnen, 1704–1706, Ansicht der mittleren Partie der Westseite mit Flussgöttern und Adlern mit Inschriftenkartusche



Abb. 4d: Elias Röntz, Hugenottenbrunnen, 1704–1706, Ansicht der unteren Partie der Westseite mit hugenottischen Neubürgern Erlangens

unten liegende Muschelbecken fließen, während zwischen ihnen Putten nach drei Seiten Inschriftenkartuschen vorweisen. In einer dritten Zone recken, oberhalb der unter ihnen platzierten Muschelbecken, vier Adler Wasser speiend die Hälse in die Höhe. Auf ihrer Brust tragen sie weitere vier Kartuschen mit heute längst verwitterten Inschriften (Abb. 4c). Am unteren Felsenrand, zwischen den die vier Muschelbecken haltenden Göttergestalten, sind schließlich mehrere Neubürger der Stadt Erlangen dargestellt, z. B. eine Frau mit ihrem Kind auf dem Schoß, die noch ihren Reisehut trägt, oder ein Mann, der ein Trinkgefäß zum Munde führt (Abb. 4d).⁸

Gerade in der kleinteiligen, aber hierarchisch abgestuften Gestaltung des komplexen Brunnenbergs liegt die besondere Leistung von Elias Rantz. Die Ausführung in örtlichem Sandstein unterstreicht materialästhetisch, dass der politisch-religiöse Aussagegehalt des Brunnenmonuments auf den Aufstellungsort bezogen ist. Die Botschaft ist dabei eine doppelte: Der Bayreuther Markgraf wird zum einen als Feldherr glorifiziert, der, auf dem Zenit seiner Macht, wie einst Herkules, der Held aus mythischer Vorzeit, den Tugendberg erklommen hat. Zudem aber wird Christian Ernst als Protektor der protestantischen Neubürger Erlangens gefeiert. Ihnen hat er eine neue Heimstätte gegeben. Nun sind sie an den Fuß des lebensspendenden Brunnens geeilt, um ihm zu huldigen.

An chronologisch letzter Stelle in der Reihe der monumentalen Denkmalsetzungen des Fürsten folgte schließlich 1711/1712 – in der Achse des Hugenottenbrunnens aufgestellt – ein Reiterdenkmal (Abb. 5).⁹ Dessen Vollendung unterblieb allerdings mit dem Tod Christian Ernsts im Frühjahr 1712. Es ehrt den Fürsten nochmals – wie schon der Markgrafenbrunnen in Bayreuth – als Sieger über die Osmanen. Auf steigendem Pferd überrennt der Feldherr die Personifikation des Neides und eine unvollendet gebliebene lagernde männliche Gestalt, während orientalische Sklavinnen und Sklaven an den Sockel gefesselt sind. Wieder war es der begabte, aus der Oberpfalz stammende Elias Rantz, der das Ensemble anfertigte. Für die Gestaltung des Sockels zeichnete Paul Decker verantwortlich, ein aus Nürnberg stammender Architekt und Entwerfer, der seit 1710 in Bayreuther Diensten stand.¹⁰

Diese Denkmalensembles sind in der Forschung bereits seit langem untersucht worden, in den Nachkriegsjahrzehnten u. a. von Hans Liermann¹¹, Ursula Frenzel und Helmut-Eberhard Paulus¹², in der jüngeren Barockforschung vor allem von Andrea

8 Sitzmann 1957, 416; ausführliche Beschreibung des Gesamtaufbaus bei: Paulus 1975.

9 Sitzmann 1957, 416; Dunk 1999, 410.

10 Zur Mitwirkung Deckers am Entwurf: Deuerlein 1954. Zur Anstellung Paul Deckers in Bayreuth: Rupprecht 2001, 258. Jakob 2009, 452, Anm. 128, hat – meiner Ansicht nach überzeu-

gend – die noch von Kluxen vertretene Ansicht widerlegt, bei der Reiterstatue habe es sich ursprünglich um eine Darstellung des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg gehandelt; vgl. Kluxen 2002, 176.

11 Liermann 1953.

12 Paulus 1975.



Abb. 5: Elias Röntz, Reiterdenkmal des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth (Sockel nach dem Entwurf von Paul Decker), 1711/12, Erlangen, Schlossgarten

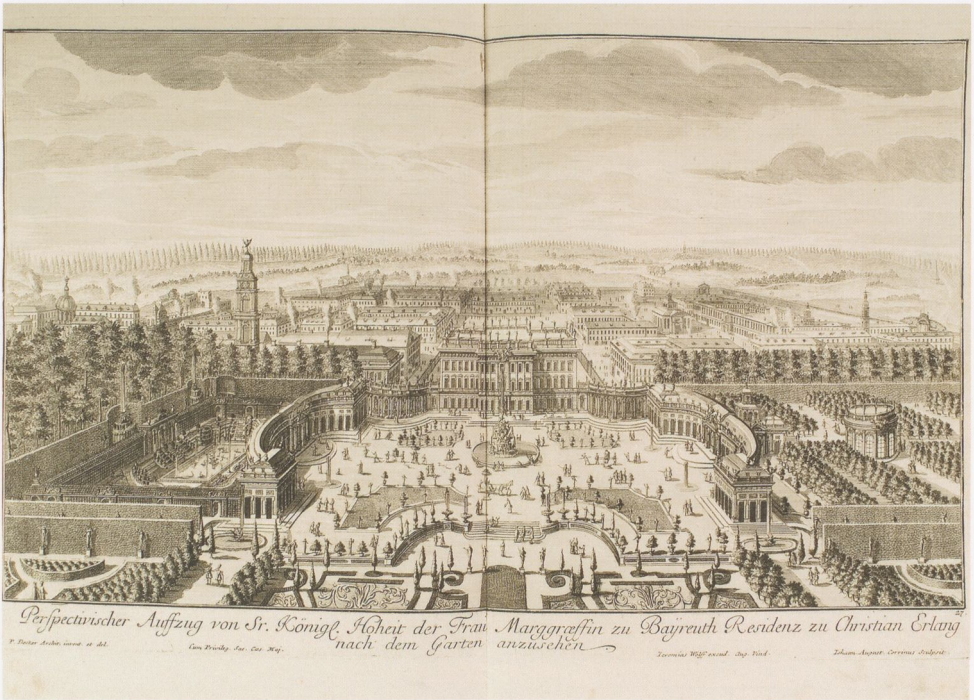


Abb. 6: Paul Decker, Fürstlicher Baumeister [...], 2 Bde., Augsburg 1711–1716, hier Anhang zu Bd. 1, Augsburg 1713, Taf. 27: Perspektivischer Auffzug von Sr. Königl. Hoheit der Frau Marggräffin zu Bayreuth Residenz zu Christian Erlang nach dem Garten anzusehen

Kluxen¹³, Andreas Jakob¹⁴, Bernhard Rupprecht¹⁵ und Karl Möseneder¹⁶. Rupprecht hat sich 2001 den großformatigen graphischen Idealansichten der Erlanger Schloss- und Gartenanlage zugewandt.¹⁷ Paul Decker konnte sie 1713 – ein Jahr nach dem Tod von Christian Ernst – im Anhang zum ersten Band seines Musterbuchs, dem *Fürstlichen Baumeister*, publizieren, das seit 1711 in Arbeit war (Abb. 6).¹⁸ In diesen Blättern mischen sich tatsächlich realisierte und fiktive Elemente. Die Darstellungen zeugen von der an Prahlerei grenzenden triumphalen Haltung, die der Markgraf bis zu seinem Lebensende mit seinen Denkmalsetzungen verband. Karl Möseneder hat schließlich 2007 den Hugenottenbrunnen auf der Rückseite des Erlanger Schlosses und inmitten der zurückschwingenden Bauten von Orangerie und Concordienkirche als eine subtile Antwort auf eine der monumentalsten Formen der künstlerischen Selbstdarstellung

13 Kluxen 2002.

14 AK Stadtansichten 2003; Jakob 2009.

15 Rupprecht 2001.

16 Möseneder 2007.

17 Rupprecht 2001.

18 Vgl. Decker 1711–1716, I (1713), Anhang, Taf. 25–27.



Abb. 7: Nicolas Guérard, Vue de la place des Victoires, 1687, aus: Claude-François Méneestrier, Histoire du roy Louis le Grand [...], Paris 1689, Taf. 49

Ludwigs XIV. interpretiert: die sogenannte Place des Victoires, den ersten Königsplatz, der in Paris in den 1680er Jahren zu Ehren des französischen Monarchen entwickelt worden war (Abb. 7). Dieses Ensemble aus Platz und Skulptur war 1686, zwanzig Jahre vor der Fertigstellung des Hugenottenbrunnens, in der französischen Hauptstadt eingeweiht worden. Die Anlage feierte Ludwig XIV. als Sieger über seine Feinde mittels einer über zwölf Meter hohen gesockelten Statue, die in eine im Erscheinungsbild einheitliche und monumentale, beinahe kreisrunde Architektur hineingestellt war. Diese bildete einen Schrein zur Verehrung des Standbildes des Königs.¹⁹

Tatsächlich bestehen auf den ersten Blick schlagende strukturelle Ähnlichkeiten zwischen der Pariser und der Erlanger Anlage in der Abstimmung eines Personendenkmals auf eine regelmäßige, sie umgebende Architektur. Und thematisch muss der mit ca. acht Metern etwas niedrigere Hugenottenbrunnen natürlich im Kontext der Auseinandersetzung des Reiches mit Frankreich gesehen werden: In Erlangen stellte sich Christian

19 Ziegler 2003; Ziegler 2010, 75–116.

Ernst bildlich an die Spitze der Beschützer der durch Ludwig XIV. unterdrückten französischen Hugenotten im Reich.

Allerdings ist zu bedenken, dass der Erlanger Schlossgarten zu Lebzeiten von Christian Ernst der gemeinen Stadtbevölkerung nicht zugänglich war. Es handelte sich also nicht um eine öffentliche Platzanlage inmitten der Stadt, sondern um eine allein für die höfische Teilöffentlichkeit bestimmte künstlerische Selbstdarstellung des Markgrafen auf der Rückseite seiner Residenz.²⁰ Der in seiner politischen Aussage anspruchsvolle Denkmalbrunnen wurde offenbar mit Rücksicht auf die *Conveance* bewusst auf der von der Stadt abgewandten Gartenseite errichtet, um dem Vorwurf einer allzu offensichtlichen Anmaßung und Überheblichkeit zu entgehen. Der Erlanger Schlossgarten mit seinen Personendenkmälern scheint mir daher nur entfernt mit den französischen Königsplätzen in Konkurrenz treten zu wollen. Denn die Erlanger Gartenskulpturen dienten vor allem der Funktionsbezeichnung von Schloss und Garten: Durch die aufgestellten Monumente wurden das Schloss und der Garten mit seinen weiteren angrenzenden Bauten als ein fürstlicher Residenzbereich besonders ausgewiesen und hervorgehoben. Bei den französischen Königsplätzen ist dagegen das Verhältnis von Architektur und Skulptur genau umgekehrt: Hier dient die Architektur vornehmlich als auszeichnender Rahmen für die Statue des Fürsten.

Jakob hat in seinem 2009 publizierten, fundierten Aufsatz zu den kunstpolitischen Ambitionen Christian Ernsts bei der Anlage seiner unterländischen Residenzstadt versucht, den Hugenottenbrunnen als eine Kombination zweier älterer Brunnenanlagen im Petit Parc des Schlosses von Versailles zu deuten: dem 1675 geschaffenen »Bosquet de l'Encelade«, das einen monumentalen, von Steinwürfen niedergeschmetterten wasserspeienden Titanen vorstellt, sowie dem ebenfalls 1675 entstandenen, nahegelegenen »Bosquet des Dômes«, der aufgrund einer dort bis 1684 aufgestellten Figur der Fama auch »Bosquet de la Renommée« genannt wurde.²¹ Wie allerdings Jakob selbst ausführt, lässt sich die Erlanger Anlage keineswegs nur als Überbietung solcher über graphische Reproduktionen verbreiteter Vorbilder der französischen Hofkunst verstehen; vielmehr

20 Liermann 1953, 339–340; Rupprecht 2001, 266–267. Vgl. dagegen Kluxen 2002, 174, die den allgemeinen Zugang des Erlanger Schlossgartens herausstreicht, wie er im Übrigen für alle fürstlichen Barockgärten gegolten habe. Kluxen zitiert dabei eine entsprechende, auf den Erlanger Garten Bezug nehmende Passage aus der 1714 erschienen Gartenbeschreibung von Johann Christoph Volkamer, vgl. Volkamer 1714, V. Mir scheint die allgemeine Öffnung des Gartens allerdings eher einen Ideal-

zustand zu bezeichnen, der nicht immer den realen Nutzungsgepflogenheiten entsprochen hat. Wenn man bedenkt, in welchem Maße die bei Volkamer – nicht anders als im *Fürstlichen Baumeister* von Paul Decker – wiedergegebenen graphischen Ansichten der Erlanger Anlage Idealveduten darstellen, die sich vom realen Planungs- und Nutzungszustand weit entfernten, muss auch der Wahrheitsgehalt solcher textlichen Äußerungen in Frage gestellt werden.

21 Jakob 2009, 444–445.

blieben solche Bezüge immer eingebettet in ein weitgespanntes Geflecht aus weiteren formalen Vorbildern und inhaltlichen Bezügen zu anderen Denkmälern, wodurch letztlich keine einseitigen Ableitungen möglich wären.²²

Neben der Bedeutung Frankreichs ist vor allem auch auf die Vorbildlichkeit der brandenburgisch-preußischen Kunst für die Projekte im fränkischen Markgraftum hingewiesen worden. Die familiären Bande waren von jeher eng, stammten doch die Markgrafen aus einer Nebenlinie der in Brandenburg regierenden Hohenzollern. Die Austauschbeziehungen intensivierten sich nochmals in der Spätphase der Herrschaft von Christian Ernst, als dieser sich 1703 in dritter Ehe mit Elisabeth Sophie von Brandenburg verband. Sie war eine Tochter von Friedrich Wilhelm von Brandenburg, dem 1688 verstorbenen sogenannten Großen Kurfürsten, dem Vater des regierenden Kurfürsten und nunmehrigen Königs in Preußen Friedrich I. Im September 1703 schenkte Christian Ernst das im Bau befindliche Erlanger Schloss samt Garten seiner neuen Frau. Erich Storch konnte 1950 überzeugend nachweisen, dass die von Gottfried von Gedeler 1705/06 errichtete Erlanger Orangerie von dem von Johann Arnold Nering errichteten Pomeranzen-Haus im Lustgarten des Berliner Schlosses abgeleitet sei.²³ Nach Ansicht Karl Möseneders hat ebenfalls der Hugenottenbrunnen einen Vorläufer im Berliner Lustgarten: nämlich einen kleinen Brunnen mit der Statue des Großen Kurfürsten als Bekrönung, von François Dieussart Mitte des 17. Jahrhunderts angefertigt.²⁴ Auch die Erlanger Reiterstatue von Christian Ernst folgt, wie seit langem bekannt, einem berühmten bronzenen Vorbild aus Berlin: dem 1696 bis 1710 von Andreas Schlüter modellierten und von Johann Jacobi gegossenen Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten.²⁵

Ich möchte im Folgenden auf den Erkenntnissen der Forschung aufbauen und sie um zwei Facetten erweitern, die, wie mir scheint, bisher an den Personendenkmälern Christian Ernsts übersehen worden sind: zum einen den wiederholten und gezielten Einsatz einer den Fürsten sakralisierenden Ikonographie, die zum anderen an einen Adressaten gerichtet war, der bislang nicht genügend beachtet worden ist, nämlich den Kaiser in Wien.

22 Ebd., 446.

23 Storch 1950a, 108–109; Storch 1950b, hier zitiert nach Möseneder 2007, 391, Anm. 6.

24 Möseneder 2007, 395. Zeichnung der einstigen im Berliner Lustgarten aufgestellten Brunnenanlage abgebildet in: AK Kurfürst 1988, 121 (aus: Johann Sigismund Elßholtz, Hortus Berlinensis [...], Handschrift, 1656/1657, S. 54, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz). Die Marmorstatue des Kurfürsten Fried-

rich Wilhelm von Brandenburg von François Dieussart, 1651/1652 angefertigt, befindet sich heute in Potsdam im Unteren Vestibül im Neuen Palais; vgl.: AK Oranje 1999, I (Katalogbd.), 219–220, Nr. 8/16.

25 Dunk 1999, 410. Zum Berliner Reiterdenkmal vgl.: Nicolai 2002; eine knappe Zusammenfassung dieser bisherigen Forschungen in: Hüncke 2008, 225–229.

Der Adressat der Denkmalspolitik Christian Ernsts: Das Wiener Kaiserhaus

Neben Frankreich und Brandenburg darf man die Bedeutung Habsburgs als möglichen kunstpolitischen Bezugspunkt für die Erlanger Denkmäler nicht unterschätzen. Christian Ernst gehörte innerhalb des lutherisch-protestantischen Lagers zur kaisertreuen Partei im Reich und zählte zu den beständigen Unterstützern des römisch-katholischen Kaisers Leopold I. Ihm verdankte er wesentlich seine militärische Karriere. Innerhalb der Reichsarmee brachte es Christian Ernst zwischen 1664 und 1704 vom Kreisobristen des Fränkischen Reichskreises bis zum evangelischen Reichsgeneralfeldmarschall.²⁶ Parallel dazu vollzog sich seit den 1670er Jahren auch sein Aufstieg in kaiserlichen Diensten: Nachdem er sich 1683 beim Entsatz von Wien gegen die Osmanen besonders ausgezeichnet hatte, wurde Christian Ernst zum General der Kavallerie ernannt und 1691 – während des Pfälzischen Erbfolgekrieges – zum Generalfeldmarschall. Nach dem Ende des Krieges, der 1697 mit dem Frieden von Ryswick besiegelt wurde, befand sich Christian Ernst auf dem Höhepunkt seines militärischen Ruhms: Und hier setzte der Markgraf mit seiner Denkmalkampagne in seinem Fürstentum ein, indem er den ihn als Türkenbezwinger zeigenden Brunnen in Bayreuth errichten ließ. Im nächsten großen europäischen Konflikt, dem von 1701 bis 1714 geführten Spanischen Erbfolgekrieg, wurde Christian Ernst ab 1704 schließlich als evangelischer Reichsgeneralfeldmarschall an der Westfront im Abwehrkampf gegen Frankreich eingesetzt. Kurz nach Ausbruch des Krieges starb 1705 jedoch Leopold I., der alte Mentor des Markgrafen: Der älteste Sohn Leopolds bestieg als Joseph I. den Kaiserthron. Der 1704 begonnene und 1706 fertiggestellte Hugenottenbrunnen wird damit von Seiten des Markgrafen und seiner Frau nicht nur als visuelle Bekundung der neuerlich bestätigten militärischen Führungsposition zu verstehen sein, sondern auch als eine Hommage an das Kaiserhaus, dem Christian Ernst seine militärischen Ämter wesentlich verdankte.

Die Kriegskarriere des fränkischen Markgrafen erfuhr allerdings schon kurz nach der Einweihung des Erlanger Brunnenmonuments ein jähes Ende. Im Mai 1707 gab Christian Ernst kampflös die sogenannte Stollhofener Linie, eine vitale Verteidigungslinie am Oberrhein bei Rastatt, auf, wodurch die französischen Truppen bis tief ins Reichsgebiet vordringen konnten. Christian Ernst wurde unverzüglich von Kaiser Joseph I., in Abstimmung mit dem Immerwährenden Reichstag, abberufen und kehrte gedemütigt in seine Erblände zurück. Christian Ernst wählte die Stadt Erlangen, die er 1708 zur Residenz erhob, als Aufenthaltsort.²⁷

26 Zur militärischen Karriere des Markgrafen umfassend: Neuhaus 1992, 131–158; zusammenfassend: Jakob 2009, 428–429.

27 Schödl o. J. [2007], 191; hier zitiert nach Jakob 2009, 428, Anm. 24.

Allerdings starb unerwartet nur einige Jahre später im Frühjahr 1711 Kaiser Joseph I., und dessen jüngerer Bruder – der eigentlich den spanischen Thron hätte besteigen sollen – wurde als Karl VI. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gewählt. Das 1711/1712 gefertigte Reiterdenkmal von Christian Ernst im Erlanger Schlossgarten wird man daher als einen letzten Versuch werten dürfen, sich dem neuen Herrn in Wien als alten Gefolgsmann des habsburgischen Kaiserhauses und als Verteidiger der Christenheit gegen die Osmanen in Erinnerung zu rufen.

Christian Ernst versuchte mit seinen Erlanger Denkmalprojekten offenbar nicht nur, mit dem nunmehr königlichen Stammhaus der Hohenzollern in Berlin mitzuhaltan oder eine originelle Replik auf die Denkmalpolitik des verhassten französischen Königs Ludwig XIV. zu entwickeln. Seine Absicht scheint es darüber hinaus gewesen zu sein, sich der Reichsspitze – den nach 1700 mehrfach wechselnden Kaisern in Wien – als streitbarer *miles christianus* und als getreuer Reichsfürst zu empfehlen. Denn vor allem aus Wien war auf Amtsbestätigung, wenn nicht sogar auf Rangerhöhung zu hoffen. Im Folgenden möchte ich daher aufzeigen, wie Christian Ernst mit seinen beiden Erlanger Personendenkmälern versucht hat, durch religiöse Überhöhungen und Rückbezüge auf habsburgische Denkmäler und Denkmalprojekte seinen fürstlichen Rang innerhalb des Reichsgefüges zu untermauern und seine besondere Protektion durch das Kaiserhaus herauszustreichen.

Christian Ernst als neuer Mose und tugendsamer Herkules: Der Erlanger Hugenottenbrunnen und sein ikonographisches Programm

Dieser Abschnitt widmet sich dem Hugenottenbrunnen, bevor in einem nachfolgenden Schritt die anderen beiden Denkmalsetzungen des Markgrafen in Bayreuth und Erlangen in den Blick genommen werden: die Reiterdenkmäler Christian Ernsts auf dem Markgrafenbrunnen in Bayreuth und im Erlanger Schlossgarten. Zu den entscheidenden Auslösern für die Konzipierung des Hugenottenbrunnens zwischen 1704 und 1706 gehörte zum einen die von Christian Ernst seit Mitte der 1680er Jahre betriebene Ansiedelung französischer Glaubensflüchtlinge, zum anderen aber auch – darauf hat bereits Helmut-Eberhard Paulus 1975 hingewiesen – die neuerliche Einsetzung des Markgrafen als evangelischer Reichsgeneralfeldmarschall während des Spanischen Erbfolgekriegs.²⁸ Am 11. März 1704 hatte Kaiser Leopold I. Christian Ernst zum Generalissimus der Reichsarmee am Oberrhein im Kampf gegen Frankreich ernannt. Das figurenreiche Ensemble, dem zahlreiche, heute verwitterte, aber in Denkmalbeschreibungen überlieferte

28 Paulus 1975, 94.

Inschriften beigegeben waren, präsentiert sich daher als eine eigenwillige Mischung und Überlagerung religiöser und profaner Sinnschichten.

Als neuer Mose führt Christian Ernst die Hugenotten aus ihrer französischen Bedrängnis in eine neue Heimat: Wie einst der alttestamentliche Prophet die Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft erlöste, dargestellt im Buch Exodus (Ex 13,16–15,21), so steht nun der Markgraf den drangsalierten Hugenotten bei. Noch auf eine zweite alttestamentliche Bibelstelle wird angespielt: Der Darstellung im Buch Numeri zufolge, konnte Mose mit Gottes Hilfe in der Wüste Zin eine Quelle aus einem Felsen schlagen, an der sich die flüchtenden Israeliten laben konnten (Num 20,1–13). Der Markgraf hoch auf dem Brunnenfelsen scheint nun seinerseits lebensrettendes Wasser für die Flüchtlinge aus Frankreich fließen zu lassen. Die vier aus Hörnern strömenden Gewässer am Erlanger Hugenottenbrunnen können zudem – in religiöser Überhöhung – als die vier Paradiesflüsse gedeutet werden. Der Brunnenfelsen mutiert zum Berg Zion, zum Paradiesberg im himmlischen Jerusalem, von dem nach der Offenbarung des Johannes der »Strom, das Wasser des Lebens« ausgeht (Offb 22,1). Die vier Paradiesflüsse Pischon, Gihon, Tigris und Eufrat (Gen 2,10–14) wurden als symbolische Darstellung dieses lebensspendenden Stroms verstanden.²⁹ Im Erlanger Schlossgarten, am Fuße der »Großen Fontaine«, sind die hugenottischen Neubürger an der Quelle des Lebens im Paradies angelangt – so die Botschaft.

Neben diesen alt- und neutestamentlichen Bezügen, reiht sich der an der Spitze des Brunnenbergs stehende Fürst auch in die etablierte Heldenikonographie ein: Er hat tugendsamer und tapferer Held den Tugendberg erklimmt, um seine Apotheose zu erfahren. Gian Lorenzo Berninis für Ludwig XIV. ausgeführtes, später allerdings von François Girardon überarbeitetes Reiterdenkmal kann als Beispiel angeführt werden.³⁰ Darüber hinaus konnte der Felsenberg inmitten eines Gartenareals, mythologisch verbrämt, auch als Parnass, als Sitz Apolls unter den Musen, verstanden werden.³¹ Die formalen und inhaltlichen Vorläufer der vielschichtigen Herrscherpanegyrik, die Rantz mit dem Erlanger Hugenottenbrunnen entwickelt hat, liegen aber nicht nur in felsentypischen Brunnenanlagen, wie sie in fürstlichen Gärten seit dem 16. Jahrhundert gehäuft anzu-

29 Kirschbaum/Bandmann/Braunfels 1971, s. v. »Paradiesflüsse« (Poeschke, Joachim), Sp. 382–384.

30 Das Reiterdenkmal hatte Jean-Baptiste Colbert 1667 bei Bernini in Auftrag gegeben; es wurde bis 1677 fertiggestellt. Allerdings gelangte das Werk erst 1685 – mehrere Jahre nach dem Tod des Künstlers – nach Frankreich. Da die Statue dem König missfiel, wurde sie Anfang 1687 durch François Girardon in einen Marcus Cur-

tius umgearbeitet. Das Original wird heute in der Orangerie des Schlosses von Versailles aufbewahrt; eine Kopie steht hinter der Pièce d'eau des Suisses. Vgl. Lavin 1987, 447–448 u. Abb. 3.

31 Als Beispiel könnte der Musenberg in der Stanza dei Venti der Villa Aldobrandini in Frascati angeführt werden, der um 1600 von Giacomo della Porta ausgeführt wurde (Radierung von Giovanni Battista Falda, in: Rossi [ca. 1691], Taf. 7); vgl. Paulus 1975, 89.



Abb. 8: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Viermonarchienbrunnen (bzw. Parnaß-Brunnen), 1690–1696, Brno (Brünn), Krautmarkt, Zustand 2014

treffen waren, sondern auch in monumentalen Springbrunnen auf öffentlichen Plätzen, die oft mit dem Kontrast aus einem breiteren, rau belassenen, felsartigen Unterbau und daraufgesetzten weiter durchgestalteten Partien arbeiteten.³²

Doch auch in den habsburgischen Erblanden waren solche pyramidalen Denkmalensembles und Brunnenanlagen seit den 1680er Jahren gehäuft anzutreffen: etwa bei der Dreifaltigkeitssäule auf dem Wiener Graben oder dem Viermonarchienbrunnen auf dem Kornmarkt der böhmisch-mährischen Stadt Brünn (bzw. Brno). Bei der Dreifaltigkeitssäule ließ sich Kaiser Leopold I. demutsvoll kniend in einer mittleren Zone des Monuments darstellen: Unterhalb der in Wolken platzierten neun Engelschöre und der Trinität obenauf betrieb er Intercession für seine von der Pest heimgesuchten Untertanen.³³ Der Sohn des Kaisers, Erzherzog Joseph, bevorzugte dagegen eine andere Bildstrategie. Er war am 24. Januar 1690 zum Römisch-Deutschen König und damit zum potentiellen Nachfolger Leopolds gewählt worden. Ihm zu Ehren ließ der Magistrat der Stadt Brünn zwischen 1690 und 1695 einen monumentalen Viermonarchienbrunnen errichten (Abb. 8).³⁴ Die Konzeption ging größtenteils auf denselben Künstler zurück, der auch das Wiener Monument zu verantworten hatte: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Der universale Herrschaftsanspruch der Habsburgerdynastie an der Spitze des Heiligen Römischen Reiches wurde allerdings von Fischer von Erlach für Erzherzog Joseph, den Anwärter auf den Kaiserthron, in Brünn viel expliziter formuliert, als es Kaiser Leopold I. in Wien geduldet hätte, der vornehmlich auf die Zurschaustellung der *Pietas Austriaca* setzte. Bei der Brünner Anlage griff Fischer von Erlach eine Idee auf, die er kurz zuvor im Rahmen seiner ersten Planung des kaiserlichen Schlosses Schönbrunn für die linke der beiden Brunnenanlagen im Vorhof seines utopischen Palastes entwickelt hatte (Abb. 9).³⁵ Wie für Schönbrunn geplant, sind auf dem Felsgebirge des Brünner Monumentalbrunnens vier sich im Lauf der Geschichte ablösende weltumspannende Monarchien mittels weiblicher Personifikationen und beigegebener Chimären dargestellt: unten herum das assyrisch-babylonische, das persische und das griechische Weltreich; oben als letztes das noch immer und bis zum Ende der Zeiten bestehende römische Weltreich, in dessen Kontinuität sich das Heilige Römische Reich deutscher Nation sah. Es wird dargestellt durch eine weibliche Person, der ein Zepter und ein zehnhörniges Tier beigeordnet sind. In der Felsengrotte darunter ist Herkules *in Limbo* dargestellt, wie er den Zerberus bezwingt: eine gängige, mythologisch eingekleidete Anspielung auf

32 Verwiesen sei nur auf den 1648 bis 1651 von Gian Lorenzo Bernini geschaffenen Vierströmebrunnen in Rom auf der Piazza Navona; vgl. Preimesberger 1974.

33 Ziegler 2010, 127–129.

34 Sedlmayr 1976, 247–248, Abb. 42 u. 43; Kreul 2006, 144–146.

35 Das nicht zur Ausführung bestimmte Projekt geht zurück auf eine Entwurfszeichnung von 1688; vgl.: Sedlmayr 1976, 38 u. 245–246; Schmitt 1990, 64.



Abb. 9: Johann Bernhard Fischer von Erlach (inv. et del.), Johann Adam Delsenbach (fecit), Premier projet que l'auteur a formé pour placer la Venerie Imperiale sur la hauteur de Schönbrunn, afin de profiter d'un côté des terrasses de la cascade, aussi-bien que de monner pour l'entrée de l'autre côté vers Alzein, en la place qui a fait servir les Soldats de la Cour, & leur servant à porte de face la Ville de Vienne avec les frontières de l'Autriche. J. A. Delsenbach fecit.

die heldenhafte Überwindung und Bezwingung möglicher Feinde durch den Fürsten, aber auch als christlich auszudeutender eschatologischer Verweis auf Tod und Wiederauferstehung.

In der Forschung zu den Erlanger Denkmälern haben Paulus und später Möseneder das mährische Brunnenmonument als eines der potentiellen formalen Vorbilder für den Hugenottenbrunnen benannt.³⁶ Allein die möglichen inhaltlichen Aussagen, die sich aus einem bewussten Rückbezug auf das Brünner Ensemble ergeben könnten, sind nicht weiter ausgelotet worden. Dass der Hugenottenbrunnen einen Denkmaltypus aufgreift, der gerade in den vorausgehenden Jahren in den habsburgischen Erbländern *en vogue* war, nämlich das pyramidale Felsenmonument, muss als eine Hommage an die Adresse der habsburgischen Kaiser verstanden werden.

36 Paulus 1975, 89; Möseneder 2007, 397. Jakob 2009, 439, distanziert sich dagegen von den vorgenannten Autoren und sieht »nur entfernte

strukturelle Ähnlichkeit« zwischen dem Brünner und dem Erlanger Brunnenmonument.

Dass sich Christian Ernst unverbrämt an die Spitze seiner Felsenpyramide oberhalb der in die vier Himmelsrichtungen fließenden Paradiesflüsse setzen ließ, rückt den Hugenottenbrunnen in die Nähe jener auftrumpfenden imperialen Ikonographie, die Fischer von Erlach speziell für Erzherzog Joseph entwickelt hat. Man darf auch nicht übersehen, dass die vier Adler oberhalb der Muschelbecken zwar das Wappentier Brandenburg-Preußens darstellen. Doch verweisen die Adler heraldisch immer auch auf den Kaiser und bleiben imperiales Attribut. Auf der nach Süden weisenden Inschriftenkartusche eines der Adler wurde zudem, Richtung Wien, auf das Verdienst Christian Ernsts für das Reich verwiesen. Die lateinischen Inschriften sind uns durch eine 1713 gedruckte Festbeschreibung überliefert.³⁷ Christian Ernst trage Sorge »für ganz Germanien«, so war dort zu lesen.³⁸ Der Hugenottenbrunnen sollte damit den Markgrafen als Stütze von Kaiser und Reich feiern: eine Sinnschicht, die nicht unbeachtet bleiben darf. Auf der nach Westen, Richtung Frankreich, weisenden Inschriftenkartusche wurde Christian Ernst als neuer Mose herausgestellt. Dort stand auf Latein: »Der allerchristlichste König hat uns Wasser und Land versagt, nun bekränzen wir Christians Quelle, aus der wir trinken.«³⁹ Die nach Osten zeigende Inschrift wies den Fürsten als schönste Zier des Gartens aus;⁴⁰ diejenige, die von Norden aus zu lesen war, hob nochmals auf eine Gleichsetzung zwischen dem Erlanger Schlossgarten und dem von allen Sünden fernen Paradiesgarten ab und forderte die Neubürger auf, »mit reinen Händen das Wasser der Quelle in Empfang« zu nehmen.⁴¹

37 Meyer 1713, 10–11; vgl. Paulus 1975, 87, Anm. 3.

38 MENS / PRINCIPIIS NOSTRI / UNIVERSAM PASCIT GERMANIAM / NUNC ETIAM GALLIS EXULIBUS / FONTES APERIT [Der Geist unseres Fürsten trägt Sorge für ganz Germanien, jetzt öffnet er auch den vertriebenen Franzosen die Quellen.] Vgl. Paulus 1975, 93 (Meine Übersetzung weicht etwas von der von Paulus ab.)

39 REX CHRISTIANISSIMUS / NOBIS / AQUA TERRAQUE INTERDIXIT / NUNC / VONTEM CHRISTIANI / QUEM BIBIMUS / CORONAMUS. Vgl. Paulus 1975, 92–93. (Meine Übersetzung weicht etwas von der von Paulus ab.)

40 FONS / ORNAT HORTUM / HORTUS ARCEM / ARX URBEM / URBES ORBEM / SED AB UNO / CHRISTIANO ERNESTO / ConDeCorantVr / oMnIa [Der Brunnen ziert den Garten, der Garten das Schloss, das Schloss die Stadt, die Städte das Land, aber alles wird durch

Christian Ernst allein ausgeschmückt.] Vgl. Paulus 1975, 92–93.

41 ADESTE CIVES / ALBA CUM VESTE VENITE / ET MANIBUS PURIS / SUMITE FONTIS AQUAM [Seid anwesend Bürger, kommt in weißen Gewändern und nehmt mit reinen Händen das Wasser der Quelle in Empfang.] Vgl. Paulus 1975, 94. Im oberen Abschnitt des Denkmals waren auf drei von Putten vorgehaltenen Kartuschen noch zwei weitere lateinische Inschriften zu lesen, wobei die eine auf der einen Kartusche nochmals wiederholt wurde. Darin wurde die ewige Größe Christian Ernsts bekräftigt, aber auch betont, dass das Denkmal nur unzureichend dem lebenden Original nahe käme; vgl. ebd., 91–92.

42 Paul Deckers Phantasieansicht des Erlanger Schlossensembles von 1713 erhebt das Reiterdenkmal des Markgrafen zum Blickpunkt eines weit in den öffentlich-städtischen Raum vorspringenden Schlossvorplatzes; vgl. De-

Die Reiterdenkmäler Christian Ernsts auf dem Markgrafenbrunnen in Bayreuth und im Erlanger Schlossgarten

Von den beiden Reiterdenkmälern, die in Bayreuth und Erlangen Christian Ernst darstellen, sei zunächst nochmals auf dasjenige im Erlanger Schlossgarten eingegangen (vgl. Abb. 3): Es steht chronologisch an letzter Stelle im Reigen der monumentalen Personen- denkmäler des Markgrafen. An dieser kurz vor dem Tode Christian Ernsts aufgestellten Sandsteinskulptur wird erneut deutlich, in welchem Maße der Markgraf – im retrospektiven Verweis auf seine einstigen Leistungen für das Reich und das Kaiserhaus – bis zum Schluss versucht hat, gegenüber dem Kaiser seine besondere Würde unter den Reichsfürsten herauszustreichen. Zwar war 1711, als mit den Arbeiten am Reitermonument begonnen wurde, die aktive militärische Karriere für den über sechzigjährigen Feldherrn für immer beendet; aber mit der Wahl und der Krönung Kaiser Karls VI. Ende 1711 bestand zumindest die Hoffnung, die Schmach der Abberufung von 1707 vergessen zu machen. Auf steigendem Pferd überreitet der Fürst zum einen die Personifikation des Neides, zum anderen eine unfertig gebliebene nackte männliche Liegefigur, die aufgrund fehlender Attribute nicht weiter gedeutet werden kann. Am Sockel sitzen vorne zwei in Ketten gelegte und verzweifelt aufschauende halbnackte Frauen, hinten ein jüngerer und ein älterer halbnackter Mann, alle mit exotischen Kopfbedeckungen.

Vom Typus her greift Rantz somit auf den ebenfalls von ihm gestalteten älteren Markgrafenbrunnen in Bayreuth zurück (vgl. Abb. 5). Auch dort ist der Fürst auf steigendem Pferd dargestellt, wie er eine Liegefigur – hier einen bekleideten, durch einen Turban eindeutig als Türken gekennzeichneten Mann – überreitet, während der Hofzwerg des Markgrafen als weitere Assistenzfigur beigegeben ist.

Formal und inhaltlich wird bei dem späteren Denkmalprojekt also auf dasjenige aus der glorreichen Hochphase von Christian Ernst zurückgegriffen, wenn auch nun die Missgunst niedergehalten werden muss und die besiegten Osmanen an den Sockel platziert werden.

Nun fallen auch die Unterschiede zu dem bronzenen Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin auf, mit dem natürlich das Erlanger Reiterdenkmal konkurriert: Nur der Bayreuther Markgraf muss Neid und üble Nachrede niederreiten; nur er kann sich aufgrund seiner militärischen Taten vor Wien versklavte Osmaninnen und Osmanen an den Sockel binden lassen, während in Berlin westeuropäisch anmutende Gefangene gezeigt werden. Der späte Rekurs auf die Rolle des Markgrafen als Retter der Christenheit und als Befreier der Hauptstadt der habsburgischen Erblande kann zu diesem Zeitpunkt – fast dreißig Jahre nach der Entsatzschlacht am Kahlenberg – nur als Appell an den neuen Herrn in Wien gemeint gewesen sein: Kaiser Karl VI. möge seine Verdienste für das Erzhaus und das Reich nicht vergessen und ihn vor übler Nachrede schützen.⁴²

Fazit – mit einem Exkurs zur sogenannten Grupello-Pyramide in Düsseldorf

Abschließend kann festgehalten werden, dass Markgraf Christian Ernst mit seinen monumentalen Denkmalsetzungen nicht nur darauf abzielte, im Konkurrenzgebaren mit den Brandenburgern und anderen Reichsfürsten mitzuhalten, oder den französischen Königsplätzen etwas entgegenzusetzen. Vielmehr waren die wechselnden Kaiser in Wien ebenfalls Adressaten seiner überspannten Denkmalpolitik, da die Habsburger seine Karriere wesentlich bestimmt haben. Mit den Mitteln der Kunst konnten und mussten sich die Reichsglieder gegenüber dem Kaiserhaus positionieren und ihre politische Nähe oder Ferne zur Reichsspitze ausdrücken. Christian Ernst verstand sich als Stütze von Leopold I., Joseph I. und Karl VI.: Das hat seinen Niederschlag in den bereits zu seinen Lebzeiten errichteten monumentalen Personendenkmälern in Bayreuth und Erlangen gefunden. Christian Ernst mobilisierte dazu allerdings nicht nur die gängige profane Heldenikonographie, sondern bediente sich auch einfallsreich der christlichen Brunnensymbolik und der Gleichsetzung mit einer der zentralen Persönlichkeiten des Alten Testaments, nämlich Mose. Diese Sakralisierungsstrategien halfen ihm, seinen besonderen, gottgewollten Rang unter den Reichsfürsten herauszustellen und sogar das militärische Desaster von 1707 vergessen zu machen. Doch als wohl erfolgversprechendste Strategie zur Erreichung dieses Ziels muss allerdings der bewusste Rückgriff auf den imperial konnotierten Typus des pyramidal gestalteten Vierströmebrunnens gelten: Johann Bernhard Fischer von Erlach hatte eine solche Brunnenanlage – auf Grundlage einer vorhergehenden Planungsidee für Schloss Schönbrunn – im böhmischen Brünn monumental mit den Personifikationen der vier sich weltgeschichtlich ablösenden Weltreiche besetzt. Indem Christian Ernst dagegen auf die vier Paradiesflüsse anspielte, gab er seiner »Großen Fontaine« gezielt eine christlich-heilsgeschichtliche Bedeutung, der damit ein ebenso weltumspannender Herrschaftsanspruch eingeschrieben blieb.

Bezeichnenderweise fühlten sich die Standesgenossen Christian Ernsts durch den Erlanger Hugenottenbrunnen sogleich herausgefordert. Für eine graphische Verbreitung der markgräflichen Denkmalkampagne sorgten mehrere Blätter in Paul Deckers

cker 1711–1716, I (1713), Anhang, Taf. 26; vgl. Rupprecht 2002, 259–260. Es sei darauf hingewiesen, dass unter der Regierung von Georg Wilhelm, der nach dem Tod seines Vaters Christian Ernst 1712 die Regierung in der Markgrafschaft übernahm, eine Umwidmung dieses Reiterdenkmals erfolgte: Es wurde nun über mehrere Jahre in verschiedenen Quellen – etwa in einer der Seitenvignetten des Stadtplans von Johann Baptist Homann, Accu-

ratier Grundriss und Prospect des Hoch-Fürstl. Brandenb. Bayreuthisch. Residenz-Schloss und Lustgarten in Christian-Erlang, Nürnberg, o. J. [ca. 1719/1721], oder in Volkamer 1714, Erster Teil, Taf. IV, – als die Darstellung des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg ausgegeben, wohl um die doppelte Ehrung des gescheiterten Reichsgeneralfeldmarschalls im Erlanger Schlossgarten zu vermeiden. Vgl. dazu auch Kluxen 2002, 176.

Fürstlichem Baumeister von 1713 und in der im darauffolgenden Jahr von Johann Christoph Volkamer publizierten *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*.⁴³ Bereits 1716 wurde in Düsseldorf auf Initiative des Pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm im Innenhof vor der Kurfürstlichen Kunstgalerie eine von Gabriel Grupello ausgeführte monumentale Bronzepyramide aufgestellt.⁴⁴ Sie stand auf einem hohen, durchbrochenen und mit Tropfsteinrustika verzierten Sandsteinsockel, an dessen Ecken Brunnenbecken geplant waren. Von den hohen Rundbogenfenstern im ersten Stock des Galeriegebäudes aus muss sich den zeitgenössischen Betrachtern die vorzügliche Gelegenheit geboten haben, alle Details des pyramidalen Monuments genau zu studieren.⁴⁵ Vorplanungen zu der schließlich aus drei aufeinandergesetzten Teilen gegossenen Denkmalyramide sind ab 1703 nachweisbar. Ein erster Teilguss erfolgte 1705; vollendet wurde das Ensemble höchstwahrscheinlich um 1714/15.⁴⁶ Die Pyramide wurde allerdings 1738 nach Mannheim versetzt, der neuen Residenzstadt des Kurfürstentums: Auf dem dortigen Paradeplatz steht sie noch heute (Abb. 10a). Bei der Umsetzung wurden die beiden oberen Teile der Pyramide gegen den unteren um 180 Grad gedreht, was bei jeder Interpretation zu berücksichtigen ist, selbst wenn sich durch diese Verschiebungen der Bezüge der übereinandergestellten Personifikationen und Allegorien das ikonographische Programm und die darüber formulierte kunstpolitische Aussage des Monuments nicht verändert hat: Zuunterst sind vier Landesflüsse dargestellt, darüber die Kardinaltugenden mit zugeordneten Trophäen.⁴⁷ Obenauf ist Herkules zu sehen, der mit weit ausholendem Keulenschlag auf personifizierte Todsünden und Laster einschlägt, die die Wahrheit bedrängen. Diese ist – in herkömmlicher Weise – als junge unbekleidete Frau dargestellt. Dank der tatkräftigen Hilfe des mythischen Helden kann die Wahrheit jedoch auf dem Gipfel der Pyramide vom Gott der Zeit enthüllt werden und ohne Scham vor das Antlitz der Welt treten.

43 Decker 1713, Taf. 25–27; Volkamer 1714, Erster Teil, Taf. I–IV. Später kamen noch zwei illustrierte Kartenwerke hinzu: Johann Baptist Homann, *Accurater Grundris und Prospect des Hoch-Fürstl. Brandenb. Bayreuthisch. Residenz-Schloss und Lustgarten in Christian-Erlang, Nürnberg, o. J. [ca. 1719/1721]*; Johann Christoph Homann, *Accurater Grundris und Gegend des Hoch-Fürstl. Brandenb. Bayreuth. Neu-erbauten Stadt Christian-Erlang [...], Nürnberg 1721* (vgl. Abb. 2). Wünschenswert wäre die Auffindung von aussagekräftigen rezeptionsgeschichtlichen Quellen – vor allem Reise- oder Gesandtschaftsberichten – aus der Zeit Christian Ernsts, die die zeitgenössischen

Reaktionen auf die Denkmalkampagne des Markgrafen reflektieren. Bisher konnte ich solche Zeugnisse nicht finden.

44 Vgl. dazu: Tittel 1971; Dorsch 1993; Wolf 1994.

45 Vgl. Philipp Gottfried Pintz (Stecher), nach einer Zeichnung von Christian von Mechel, »*Facade et Coupe de la Galerie Electorale des Tableaux á [sic] Dusseldorf [sic]*«, Radierung, in: Pigage, 1778, II, Taf. C [online-Ressource der Uni-Bibl. Heidelberg].

46 Dorsch 1993, 44; Wolf 1994, 71. Die noch bei Tittel 1971, 65, zu findende Angabe, die Gussarbeiten hätten erste 1709 begonnen, ist im Licht der neuen Quellenfunde von Wolf nicht zu halten.



Abb. 10a: Gabriel Grupello, Brunnen, Mannheim, Paradeplatz, wahrscheinlich kurz vor 1705 bis 1714/15; seit 1716 auf dem Düsseldorfer Galerieplatz; 1738–1743 Umsetzung auf dem Mannheimer Paradeplatz mit einem Sockel von Alessandro Galli da Bibiena, Zustand 2017

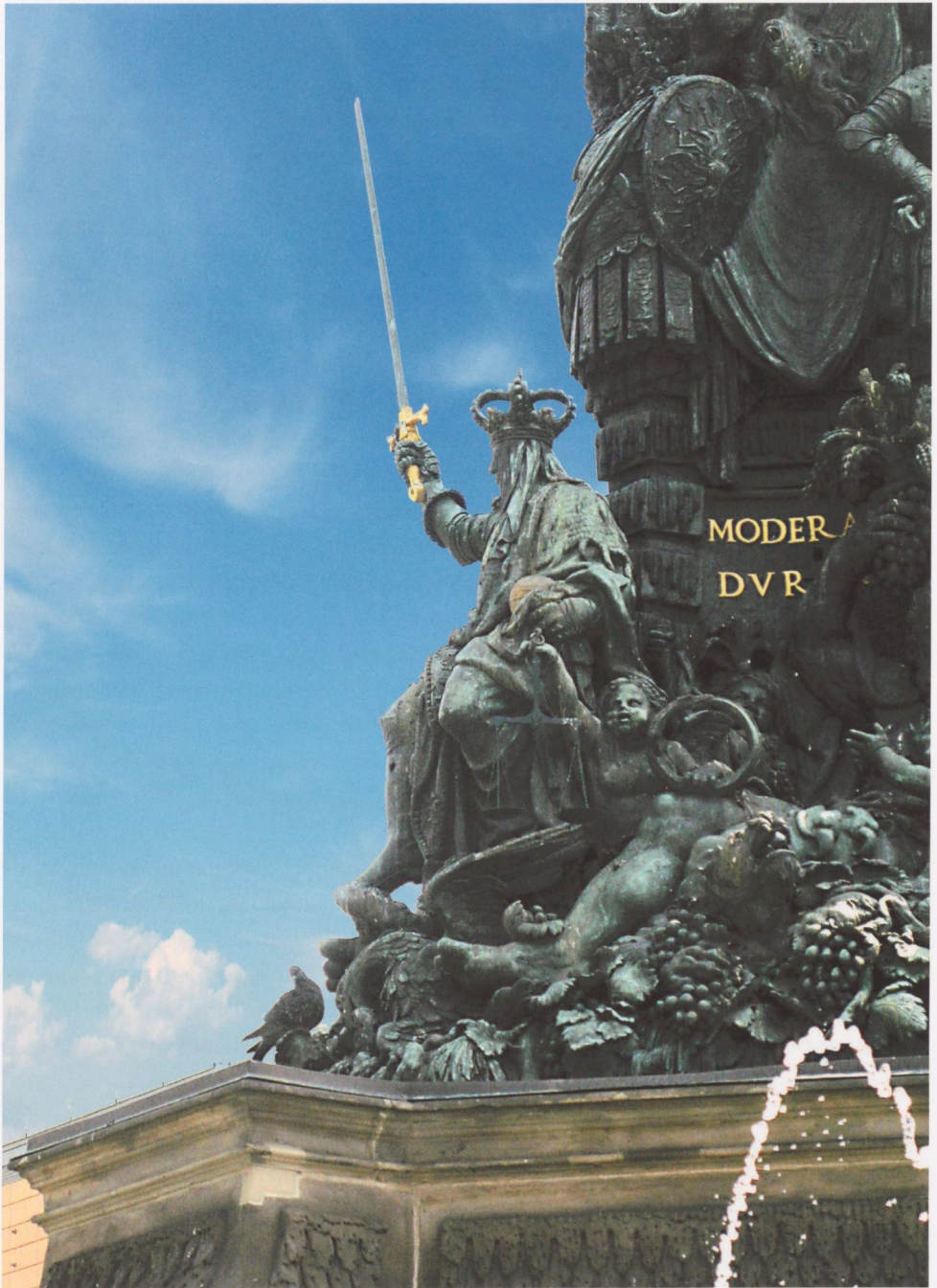


Abb. 10b: Gabriel Grupello, Brunnen, Mannheim, Paradeplatz, weibliche Personifikation der Justitia mit den Gesichtszügen des Kurfürsten Johann Wilhelm, mit Schwert, Reichsapfel und spanischer Königskrone, Zustand 2017

Offenbar sollte die Düsseldorfer Pyramide durch die Wahl der Bronze als Material und durch die Beschränkung auf ein mythologisch-allegorisches Personal das Erlanger Monument sowohl in der künstlerischen Qualität als auch in der Deutlichkeit der übermittelten Botschaft bewusst überbieten. Ähnlich wie bei dem Erlanger Monument wurde auch das Düsseldorfer Brunnenprojekt von einem weiteren Denkmalvorhaben flankiert: In Düsseldorf war es – dem höheren Rang und den wirtschaftlichen Möglichkeiten des Pfälzischen Kurfürsten entsprechend – ein aus Bronze ausgeführtes Reiterdenkmal Johann Wilhelms. Ebenfalls von Gabriel Grupello ausgefertigt, wurde es wahrscheinlich 1714 unweit der Brunnenpyramide auf dem Düsseldorfer Marktplatz aufgestellt.⁴⁸ Der Kurfürst hatte – wie schon vor ihm Christian Ernst in Erlangen – mit seiner ambitionierten Denkmalpolitik den Wiener Kaiserhof als Hauptadressaten im Auge: Während des zurückliegenden Spanischen Erbfolgekriegs war Johann Wilhelm vorübergehend vom Kaiser die bayerische Kurwürde des 1706 unter Reichsacht gestellten, zu Ludwig XIV. übergelaufenen bayerischen Kurfürsten Max Emanuel zugesprochen worden; zudem hatte Johann Wilhelm während des Interregnums 1711 – nach dem Tod Josephs I. und vor der Wahl und Krönung Karls VI. – aufgrund seiner Funktionen als Reichsvikar und Erztruchsess als Stellvertreter des Kaisers amtiert und damit vorübergehend an der Spitze des Reiches gestanden. Diese Stellvertreterfunktion sollte offenbar das Reiterdenkmal auf dem Düsseldorfer Marktplatz herausstellen, das nach einem ersten, 1710 misslungenen Guss schließlich 1711/12 in einer zweiten, veränderten Version ausgeführt werden konnte. Es zeigt Johann Wilhelm in hieratisch-strenger Haltung hoch zu Ross in zeitgenössischer Rüstung und mit Kommandostab in der Hand sowie – in bisher an monumentalen Fürstendenkmälern ungewöhnlicher Weise – mit seinem Kurhut auf dem Haupt.⁴⁹ Die Brunnenpyramide auf dem Galerieplatz nahebei, die kurz nach dem Reiterdenkmal fertiggestellt wurde, sollte dagegen unmissverständlich verdeutlichen, dass sich Johann Wilhelm für die vielfältige Unterstützung des Hauses Habsburg und des Reiches in dieser konfliktreichen Zeit vom Kaiser die Erhöhung in den Königsrang erhoffte. Tatsächlich war dem Pfälzer Kurfürsten bei ersten Friedensverhandlungen 1711/12 und erneut 1713, bei dem in Utrecht ausgehandelten Friedensabkommen, ein aus ehemals spanischen Mittelmeerinseln oder ein aus den ehemaligen

47 Heute befinden sich über der Justitia die Trophäe mit der Mauerkrone, über der Prudentia die Herkulestrophäe, über der Constantia die Janustrophäe und über der Temperantia die Pallastrophäe. Wird der obere Teil um 180 Grad gedreht, so befindet sich, wie ursprünglich von Grupello beabsichtigt, die Janustrophäe über Justitia, die Pallastrophäe über Prudentia, die Trophäe mit der Mauerkrone über Constantia

und die Herkulestrophäe über Temperantia. Vgl. Tittel 1971, 66. Ob eine solche Drehung bei der Versetzung stattgefunden hat, ist umstritten. Vgl. Dorsch 1993, 45–47; Wolf 1994, 85.

48 Noch immer grundlegend: Lahusen 1971, 148 (zum wahrscheinlichen Aufstellungszeitpunkt); vgl. auch: Volk 1971.

49 Vgl. Lahusen 1971, 151–152.

spanischen Niederlanden neu zu konstituierendes Königreich in Aussicht gestellt worden. Diese in den Augen Johann Wilhelms berechnete Anwartschaft auf Rangerhöhung ist Thema der Düsseldorfer Bronzepyramide: Die Personifikation der Wahrheit oben auf dem Denkmal stellt den beharrlichen, geduldigen Einsatz für Kaiser und Reich vor aller Augen, der auf Tugendhaftigkeit und beherzter Zurückweisung der Laster gründet. Die weibliche Personifikation der Justitia – eine der an einer der vier Ecken des Monuments sitzenden Kardinaltugenden – trägt bezeichnenderweise die Gesichtszüge des Kurfürsten. Statt Schwert und Waage weist sie hier Schwert und Reichsapfel vor; sie trägt jedoch nicht etwa den pfälzischen Kurhut oder die Reichskrone auf ihrem Haupt, sondern nichts weniger als die spanische Königskrone, die aus einer Blattkrone und vier perlenbesetzten Bügeln gebildet ist (Abb. 10b).⁵⁰

Johann Wilhelms Hoffnungen bei den territorialen Umverteilungen am Ausgang des Spanischen Erbfolgekrieges berücksichtigt zu werden, wurden allerdings herb enttäuscht: Nachdem er in den schließlich zum Abschluss gebrachten Friedensverhandlungen leer ausgegangen war, mutierte daher die Düsseldorfer Bronzepyramide zu einem noch eindringlicheren Appell an Kaiser Karl VI. Dieser sollte der besonderen »Virtus« oder Würde des Pfälzer Kurfürsten, die mit der Zeit immer offener werden würde, gedenken und sie entsprechend belohnen. Bereits die Gestaltung als pyramidales, auf felsigem Sockel ruhendes Brunnenmonument, das in diesen Jahrzehnten als spezifisch habsburgisch konnotiert galt, sollte die Kaisertreue des Pfälzer Kurfürsten bekunden. Die Idee zu einem solch zielgerichteten, absichtsvollen kunstpolitischen Rückgriff auf einen durch Johann Bernhard Fischer von Erlach in den österreichischen Erbländern eingeführten Denkmaltypus war Johann Wilhelm aus dem fränkischen Erlangen gekommen.

50 Gamer 1971, 48–49; Tittel 1971, 66–67. Solche expliziten ikonografischen Bezüge werden von Wolf 1994, 87, bestritten

Abgekürzte Literatur

- AK Grupello 1971** Ausstellungskatalog, Europäische Barockplastik am Niederrhein – Grupello und seine Zeit, Düsseldorf, Kunstmuseum, Düsseldorf 1971.
- AK Kurfürst 1988** Ausstellungskatalog, Der Große Kurfürst 1620–1688: Sammler, Bauherr, Mäzen, Potsdam, Neues Palais in Sanssouci, Potsdam 1988.
- AK Oranje 1999** Ausstellungskatalog, Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenthöfen, Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, Oranienburg, Schloss Oranienburg, Apeldoorn, Stichting Paleis Het Loo, Nationaal Museum, 2 Bde., München 1999.
- AK Stadtansichten 2003** Ausstellungskatalog, Erlanger Stadtansichten: Zeichnungen, Gemälde und Graphiken aus sieben Jahrhunderten, Erlangen, Stadtarchiv und Universitätsbibliothek im Stadtmuseum, Erlangen 2003.
- AK Witwensitz 2002** Ausstellungskatalog, Das Erlanger Schloß als Witwensitz: 1712–1817, Erlangen, Universitätsbibliothek, Erlangen 2002.
- Decker 1711–1716** Decker, Paul, Fürstlicher Baumeister, Oder Architectura Civilis: Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste, mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten, Grotten, Orangerien, und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen, und nach heutiger Art auszuzieren [...], 2 Bde., Augsburg 1711–1716.
- Deuerlein 1954** Deuerlein, Ernst Georg, Markgraf Christian Ernst, der »Steinerne Markgraf« im Schlossgarten, in: Erlanger Bausteine zur fränkischen Heimatforschung 1 (1954), 56–61.
- Dorsch 1993** Dorsch, Rudi, Grupello-Pyramide im neuen Glanz (1743–1993). Ein Kunstwerk des Barock vor dem Verfall gerettet, Mannheim 1993.
- Dunk 1999** Dunk, Thomas H. von der, Das Deutsche Denkmal: eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock (Beiträge zur Geschichtskultur 18), Köln u. a. 1999.
- Gamer 1971** Gamer, Jörg, Das Porträt im Werk Gabriel Grupellos, in: AK Grupello 1971, 41–49.
- Herrmann 1910** Herrmann, Franz, Bayreuther Markgrafen-Büchlein. Kurze Geschichte des ehemaligen Fürstentums Bayreuth. Eine Denkschrift zur Feier der 100jährigen Zugehörigkeit dieses Fürstentums zur Krone Bayern, Bayreuth 1910.
- Hunecke 2008** Hunecke, Volker, Europäische Reitermonumente. Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis Napoleon, Paderborn 2008.
- Jacob 2009** Jakob, Andreas, Eine Idee von Versailles in Franken. Macht- und Kunstpolitik beim Aufstieg Erlangens zur zweiten Residenz- und sechsten Landeshauptstadt des Markgraftums Brandenburg-Bayreuths, in: Gotthard, Axel/Jakob, Andreas/Nicklas, Thomas (Hg.), Studien zur politischen Kultur Alteuropas (Festschrift Helmut Neuhaus), Berlin 2009, 421–460.
- Kirschbaum/Bandmann/Braunfels 1971** Kirschbaum, Engelbert/ Bandmann, Günter/Braunfels, Wolfgang u. a. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3: Allgemeine Ikonographie (Laban bis Ruth), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971.
- Kluxen 2002** Kluxen, Andrea, Der Erlanger Schloßgarten, in: AK Witwensitz 2002, 171–182.
- Lahusen 1971** Lahusen, Till Leberecht, Das Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm von Gabriel Grupello – Planungsgeschichte und Deutung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33 (1971), 125–160.
- Lavin 1987** Lavin, Irving, Le Bernin et son image du Roi-Soleil, in: Babelon, Jean-Pierre (Hg.), Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel, Rom-Paris 1987, 441–478.
- Liermann 1953** Liermann, Hans, Der Erlanger Hugenottenbrunnen als Rechtsdenkmal, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 11/12 (1953), 339–344.
- Meyer 1713** Meyer, Daniel, Harangue du delieieux jardin de la nouvelle ville de Christian-Erlang, Bayreuth 1713.
- Möseneder 2007** Möseneder, Karl, Erlangen, Berlin, Paris – Bezugsfelder eines barocken Denkmalbrunnens und zweier Orangerien, in: Riegel, Nicole (Hg.), Architektur und Figur: das Zusammenspiel der Künste, Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag, München u. a. 2007, 391–404.
- Neuhaus 1992** Neuhaus, Helmut, Franken in Diensten von Kaiser und Reich (1648–1806), in: Schneider, Jürgen/Rechter, Gerhard (Hg.), Fest-

- schrift Alfred Wendehorst zum 65. Geburtstag, Bd. 2 (Jahrbuch für fränkische Landesforschung 53), Neustadt an der Aisch 1992, 131–158.
- Nicolai 2002** Nicolai, Bernd, Andreas Schlüter. Das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten im Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Luisenplatz – Berlin – Charlottenburg (Der Berliner Kunstbrief), Berlin 2002.
- Paulus 1975** Paulus, Helmut-Eberhard, Die »Grosse Fontaine« des Erlanger Schlossgartens, der sogenannte Hugenottenbrunnen, in: Erlanger Bausteine zur fränkischen Heimatforschung 22 (1975), Heft 1, 85–99.
- Pigage 1778** Pigage, Nicolas de, La Galerie Électorale De Dusseldorf Ou Catalogue Raisonné Et Figuré De Ses Tableaux, 2 Bde. (Haupttext und Tafelteil), Basel 1778 (online-Ressource der Uni-Bibl. Heidelberg).
- Preimesberger 1974** Preimesberger, Rudolf, Obeliscus Pamphilius: Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 25 (1974), 77–162.
- Rossi (ca. 1691)** Rossi, Giovanni Giacomo de, Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente, 4 Bde., Bd. 2: Le fontane delle ville di Frascati, nel Tuscolano, prospetti, Rom o. J. (ca. 1691).
- Rupprecht 2001** Rupprecht, Bernhard, Das Erlanger Schloß in den Darstellungen Paul Deckers d. Ä. im »Fürstlichen Baumeister«, in: Möseneder, Karl/Schüssler, Gosbert (Hg.), Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburg 2001, 255–271.
- Schmitt 1990** Schmitt, Sigurd, Johann Bernhard Fischers von Erlach Schloß Schönbrunn in Wien. Studien über Schönbrunn I und das Schönbrunn II-Ausführungsprojekt von 1696, Diss. phil., München 1990.
- Sedlmayr 1976** Sedlmayr, Hans, Johann Bernhard Fischer von Erlach, 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage, Wien 1976.
- Schödl 2007** Schödl, Andrea, Frauen und dynastische Politik (1703–1723). Die Markgräfinnen Elisabeth Sophie von Brandenburg und Christiane Charlotte von Ansbach (Die Plassenburg. Schriftenreihe für Heimatforschung und Kulturpflege in Ostfranken 56), Nailla o. J. (2007).
- Seelig 1982** Seelig, Lorenz, Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth: die Kunst am Bayreuther Hof 1732–1763 (Aus bayerischen Schlössern), München–Zürich 1982.
- Sitzmann 1957** Sitzmann, Karl, Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken (Freunde der Plassenburg e. V. – Stadtarchiv Kulmbach 12), Kulmbach 1957.
- Storch 1950a** Storch, Erich, Kulminationspunkte der Architektur Ansbach-Bayreuths und Kurbrandenburg-Preußens, Diss. phil., Erlangen 1950.
- Storch 1950b** Storch, Erich, Die Erlanger Orangerie. Ein Stückchen »Berlin« im Erlanger Schloßpark, in: Fränkenspiegel. Monatsschrift für geistiges Leben in Franken 1 (1950), Heft 10, 19–24.
- Tittel 1971** Tittel, Lutz, Zur Deutung der Bronzepyramide Grupellos auf dem Paradeplatz in Mannheim, in: AK Grupello 1971, 65–72.
- Volk 1971** Volk, Peter, Die Reiterstatue Johann Wilhelms auf dem Marktplatz in Düsseldorf, in: AK Grupello 1971, 60–64.
- Volkamer 1714** Volkamer, Johann Christoph, Continuation der Nürnbergischen Hesperidum oder: Fernere gründliche Beschreibung der Edlen Citronat- Citronen- und Pommeranzen-Früchte [...] in vier Theilen, Nürnberg-Frankfurt a. M.-Leipzig 1714.
- Wolf 1994** Wolf, Jürgen Rainer, Gabriel Grupellos »Pyramide« auf dem Paradeplatz in Mannheim. Ein Düsseldorfer Gießprojekt aus dem Jahre 1705 in: Mannheimer Geschichtsblätter, Neue Folge, Bd. 1, 1994, 69–108.
- Ziegler 2003** Ziegler, Hendrik, Le demi-dieu des païens. La critique contemporaine de la statue pédestre de Louis XIV, in: Dubois, Isabelle/Gady, Alexandre/Ziegler, Hendrik (Hg./)Vorwort von Mignot, Claude, Place des Victoires. Histoire, architecture, société (Monographien des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Paris), Paris 2003, 49–65, 305–309, 343–345.
- Ziegler 2010** Ziegler, Hendrik/Vorwort von Warnke, Martin, Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte 79), Petersberg 2010.