

7 Gesteigerte Heroisierung: Das königliche Standbild und die Konkurrenz um Prestige und Macht

Das folgende Kapitel hat die Aufgabe, einzelne Entwicklungsstränge, die die heroisierende Modellierung im öffentlichen Standbild bisher ausgezeichnet haben, zusammenzuführen und deren Bedeutung für die Gestaltung der französischen Königsstatuen herauszustellen. Im Wesentlichen liegt das Augenmerk der hier anschließenden Betrachtungen auf zwei Punkten, die sich im Hinblick auf die Heroisierung in französischen Statuen im Laufe der bisherigen Betrachtungen heraustklassifiziert haben. Neben der Feststellung, dass sich das Standbild eines Fürsten ab 1600 in Italien zu einer festen Matrix herrschaftlicher Repräsentation entwickelte, die sich auch auf die Königsstatuen in Frankreich übertrug, wurde die Funktion von Heroisierung im öffentlichen Standbild als distinktives Mittel der Abgrenzung im Konkurrenzkampf von gesellschaftlichen Eliten konstatiert. Es steht daher zu erwarten, dass das königliche Reiterstandbild genauso wie das königliche Fußstandbild als Ausdruck einer absolutistischen Suprematie diente. Ein wesentliches Merkmal scheint mir die Steigerung der heroischen Modellierung zu sein, die sich dadurch ergibt, dass verschiedene einzelne Elemente der Stilisierung nun im Standbild zusammengeführt werden. Dieses ämulative Moment dient vor allem der bildlichen Heraushebung des Dargestellten im Kampf um die Dominanz im politischen Kommunikationsraum der Stadt. Es gilt im Folgenden, diese These anhand einiger ausgewählter Standbilder von Ludwig XIII. und Ludwig XIV. zu belegen. Bekanntlich hat der *Roi soleil* eine Statuenpolitik betrieben, die in quantitativer Hinsicht von keinem seiner Nachfolger übertroffen wurde. Doch auch in qualitativer Hinsicht – womit hier vor allem die heroisierende Komponente der Verherrlichung des Königs im öffentlichen Standbild gemeint ist – hat sie einen Grad erreicht, der von den Nachfolgern des Sonnenkönigs nur schwerlich zu übertreffen war. Daher soll das Standbild für Ludwig XIV. von Martin Desjardins als Ausdruck einer übermäßigen, alle bisherigen Grenzen in formaler und inhaltlicher Hinsicht sprengenden Heroisierung die in der vorliegenden Untersuchung unternommenen Analysen und Betrachtungen abschließen. Dabei sollen hier hinlänglich bekannte Ergebnisse nicht wiederholt, sondern mit Blick auf die heroische Modellierung relevante Beobachtungen gezielt zusammengeführt und präzise auf den Punkt gebracht werden.

7.1 Das Standbild für Ludwig XIII. auf der Place Royale (Place des Vosges) (1634–1639): Ein Platz für den König

Anhand der Aufstellung der Reiterstatue für Ludwig XIII. auf der Place Royale wird bereits die Funktion des Reiterstandbildes als ein Ausdruck königlicher Distanz erkennbar. Der Platz, der heute als Place des Vosges bekannt ist, wurde ab 1605 auf Geheiß Heinrichs IV. als regelmäßige, an allen vier Seiten bebaute Anlage angelegt (Abb. 129). An diesem Ort war Heinrich II. im Verlauf eines Turniers, das zu Ehren der den Frieden von Cateau-Cambrésis besieгelnden Eheschließungen abgehalten wurde, durch die Lanze Montgomerys, des Hauptmanns der schottischen Garde, schwer verwundet worden.¹ Als der König am 10. Juli 1559 dieser Verletzung erlag, ließ die Königin-Witwe, Katharina de' Medici, das Hôtel, in dem ihr Gatte verstorben war, abreißen. Bis zur Neugestaltung des Platzes durch Heinrich IV. diente dieser als Exerzierplatz und Pferdemarkt. Die Erinnerung an ihren Mann wollte Katharina jedoch in Form eines Reitermonumentes wachhalten.² Dieses Vorhaben ist somit das früheste fassbare französische Projekt zur Realisierung einer Reiterstatue. Mit einer entsprechenden Bitte wandte sie sich an niemand geringeren als Michelangelo, der den Auftrag jedoch ablehnte und seinen Schüler Daniele da Volterra für die Ausführung des Werkes vorschlug.³ Dieser goss zunächst die Pferdefigur, verstarb jedoch im Verlauf der Arbeiten, sodass die Figur des Reiters unausgeführt blieb.⁴ Die bronzenen Tierstatue wurde von Rom nach Paris transportiert und für das Reiterstandbild Ludwigs XIII. auf der neu angelegten Place Royale (Place des Vosges) verwendet. So kam es, dass die Pferdestatue Daniele Volterras genau an jener Stelle aufgestellt

¹ Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 194.

² Das von Katharina de' Medici intendierte Reiterdenkmal für Heinrich II. sollte als Porträtstatue des Königs gearbeitet werden und diesen in einer zeitgenössischen Rüstung zeigen, siehe grundlegend zum Projekt Geneviève Bresc-Bautier: Louis XIII, place Royale, in: Geneviève Bresc-Bautier / Xavier Dectot (Hg.): Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris, Paris 1999, S. 42–45.

³ Katharina de' Medici wandte sich mit einem Brief am 14. November 1559 an Michelangelo in Rom. Dieser wollte die Reiterstatue für Heinrich II. zwar nicht ausführen, trug jedoch in Form einer Entwurfzeichnung zum Gelingen des Projektes bei und erklärte sich ferner bereit, die Arbeiten Daniele da Volterras zu überwachen, vgl. Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 42; zur Zeichnung Michelangelos siehe de Tolnay: Michelangelo, Bd. 5, S. 228–229, Abb. 256. – Zum Auftrag an Daniele da Volterra und zu dessen Werk siehe Giorgio Vasari: Das Leben des Daniele da Volterra und des Taddeo Zuccaro, hg. von Christina Irlenbusch, neu übers. von Victoria Lorini, Berlin 2009, S. 34–37.

⁴ Zu den Arbeiten an der Pferdefigur sowie den technisch äußerst anspruchsvollen Gussvorgängen, die offenbar nicht besonders zufriedenstellend verliefen, siehe Hector de La Ferrière (Hg.): Lettres de Catherine de Médicis, Paris 1885, Bd. 2, S. 193; Antonia Boström: Daniele da Volterra and the Equestrian Monument of Henri II of France, in: Burlington Magazine 137, 1995, S. 809–820; zum Verhältnis Michelangelos und Daniele da Volterras im Rahmen des Auftrags für das Reiterdenkmal siehe außerdem Randolph Starn: Daniele da Volterra, Michelangelo, and the Equestrian Monument for Henri II of France. New Documents, in: Ornella Francisci Osti (Hg.): Mosaics of Friendship, Florenz 1999, S. 199–209.

wurde, wo derjenige, für dessen Ehrung sie ursprünglich bestimmt gewesen war, seinen tragischen Tod gefunden hatte.⁵

Die treibende Kraft hinter dem Projekt für eine Reiterstatue Ludwigs XIII. war Kardinal Richelieu, der 1634 den Bildhauer Pierre Biard d. J. damit beauftragte, eine Reiterfigur des amtierenden Königs anzufertigen, die im Anschluss an den Guss auf das „herrenlose“ Pferd von Daniele da Volterra aufmontiert werden sollte.⁶ Bereits am 27. September 1639, dem achtunddreißigsten Geburtstag Ludwigs XIII., wurde das Monument enthüllt (Abb. 130).⁷ Pferd und Reiter waren auf einem hohen Sockel aus Marmor errichtet, der ungefähr 5,85 Meter in der Höhe maß.⁸ Die Seiten des Piedestals waren mit vier Inschriftenfeldern versehen, die als Relief gearbeitet waren und sich aus Darstellungen eines Stoffstückes mit flankierenden Girlanden zusammensetzten. Die Worte an den Schmalseiten des Sockels, welche zu den Hauptpavillons der Randbebauung des Platzes ausgerichtet waren, gaben in französischer und lateinischer Sprache die Widmung des Denkmals wieder und erwähnten explizit, dass es sich bei der Reiterstatue um ein Geschenk Richelieus, des treuen und dankbaren Ministers, an seinen König und Dienstherren handelte.⁹ Der König trug, im Gegensatz zu seinem Vater Heinrich IV., der in eine zeitgenössische Rüstung gekleidet war, ein Kostüm *all'antica*. Dies lässt sich aus rein typologischer Sicht als ein Rückgriff auf die Reiterstatue des Marc Aurel und somit auf imperiale Bildtraditionen der Antike begreifen. Zugleich weist diese Art der Gestaltung der Rüstung im Reiterdenkmal Ludwigs XIII. bereits auf die Statuen seines Sohnes voraus.¹⁰

Das bronzenen Monument wurde nur in seinen Einzelteilen wertgeschätzt. Während die Figur des Pferdes für ihre großartige Ausführung und ihren kraftvollen Impetus verehrt wurde, galt der Reiter als künstlerisch eher minderwertig und schlecht gestaltet.¹¹ Das Reitermonument Ludwigs XIII. wurde, wie alle anderen Pariser Königsstatuen, am 11. August 1792 zerstört. Im Gegensatz zu einigen anderen Standbildern der Hauptstadt, von denen man zumindest einzelne Trümmerreste aufbewahrte, wurde diese Statue vollständig eingeschmolzen.¹² Während der Restauration wurde das zerstörte Bronzedenkmal für Ludwig XIII. auf der Place Royale (Places des Vosges) durch eine Neuschöpfung ersetzt. Die eingangs erwähnte Funktion des Reiterstandbildes als Ausdruck königlicher Vornehmheit lässt sich dadurch auch heute noch recht gut nachvollziehen. Durch

⁵ Hunecke: Reitermonumente, S. 194.

⁶ Zu den Details des Auftrags an Pierre Biard d. J. vgl. die Ausführungen bei Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 42–43.

⁷ Ebd., S. 44.

⁸ Einer Quelle aus dem Jahr 1671 zufolge war der Sockel 19 Fuß hoch, was ungefähr 5,85 Meter entspricht, vgl. Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 43.

⁹ Ebd., S. 44.

¹⁰ Hunecke: Reitermonumente, S. 196.

¹¹ Zu der Kritik im Allgemeinen vgl. Bresc-Bautier: Louis XIII, S. 44, dort auch mit den Einzelnachweisen.

¹² Ebd., S. 44.

die einheitliche Platzgestaltung erhielt das Monument für Ludwig XIII. wohl den imposantesten Rahmen unter den Pariser Reiterstatuen.¹³ Den Worten Victor Hugos zufolge war die Errichtung eines königlichen Standbildes an eben jener Stelle als eine Warnung an den Adel zu begreifen:

Cette statue triomphale du fils de Henri IV [...] était le fantôme de la monarchie absolue évoqué au milieu de l'aristocratie française. Les grands seigneurs, groupés autour de la Place Royale, ne pouvaient plus se mettre à leurs fenêtres sans apercevoir cette image inaltérable du suzerain devenu souverain. L'unité monarchique, ébauchée à leurs dépens par Louis XI, consommé par Richelieu, avait là son symbole. La féodalité, qui hivernait au Marais, avait désormais un maître dont le spectre était de bronze.¹⁴

An den Worten Victor Hugos wird deutlich, dass die politische Botschaft des Monumentes unmissverständlich war. Das Reiterstandbild auf der Place Royale (Place des Vosges) inszenierte Ludwig XIII. als absoluten Monarchen und diente seiner Heroisierung als Herrscher über ganz Frankreich. Der imperiale Aspekt, der dem Typus des Reiterstandbildes durch die Rezeption der Statue des Marc Aurel innewohnte, scheint von den zeitgenössischen Betrachtern nur zu gut verstanden worden zu sein. Die durch das Material gegebene allgegenwärtige Präsenz führte den Adeligen nicht nur den Status und die Stellung des Königs vor Augen, sondern suggerierte schon allein durch das Material Bronze die Permanenz der königlichen Herrschaft und die Dauerhaftigkeit ihrer ruhmreichen, kollektiven Erinnerung. Durch den Typus des Reiterstandbildes reihte sich der Bourbone in die dynastische Linie der französischen Machthaber ein, die sein Vater begründet hatte und welche er in Form einer Reiterstatue und mit der Visualisierung seiner militärischen Siege visuell zu legitimieren suchte. An dieser Stelle wird bereits deutlich, welchen immensen Stellenwert das Reiterdenkmal für die Heroisierung der französischen Könige seit Heinrich IV. besaß. In der Rezeption der Statue seines Vaters geriet das Monument Ludwigs XIII. zum Symbol der politischen Gewalt und des umfassenden Machtanspruchs des Königs, mit dem er sich im Kampf gegen konkurrierende Eliten offenbar durchzusetzen versuchte. Es entsteht folglich der Eindruck, dass das heroisierende Standbild in Frankreich vor allem im Kampf eines Herrschers gegen seine politischen Konkurrenten eingesetzt wurde, der sich in hohem Maße auch auf der bildlichen Ebene vollzog. Besonders die Statuen für Ludwig XIV. scheinen diesen Eindruck zu bestätigen, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

¹³ Vgl. Hunecke: Reitermonumente, S. 195.

¹⁴ Zitiert nach ebd. Übersetzung: „Diese triumphale Statue des Sohns Heinrichs IV. [...] war ein Schemen der absoluten Monarchie, der inmitten der französischen Aristokratie beschworen wurde. Die um die Place Royale herum wohnenden großen Herren konnten sich nicht mehr aus ihren Fenstern lehnen, ohne dieses unzerstörbare Bild ihres Lehnsherrn („suzerain“) zu erblicken, der ihr Fürst („souverain“) geworden war. Die monarchische Einheit, auf ihre Kosten von Ludwig XI. begonnen und von Richelieu vollendet, hatte an diesem Ort ihr Symbol. Die Lehnsherrschaft, die im Marais überwinterte, hatte nunmehr einen Herrn, dessen Abbild aus Bronze war.“

7.2 Ludwig XIV. zwischen seinen Eltern auf dem Pont au Change von Simon Guillain (1646–1647): Die Inszenierung der jungen Bourbonendynastie

Die politische Bedrängnis, in der sich der junge Ludwig XIV. zu Beginn seiner Regierung befand, lässt sich an einem recht ungewöhnlichen Statuenensemble erahnen, das als visuelle Antwort auf die prekäre Situation der Bourbonen zu begreifen ist.¹⁵ Als Ludwig XIII. 1643 starb, wurde sein vierjähriger Sohn am 11. Mai desselben Jahres enthronisiert. Für die Bewältigung seiner Aufgaben als König standen ihm seine Mutter Anna von Österreich, die die Regentschaft für ihren Sohn übernommen hatte, und Kardinal Mazarin zur Seite, der unmittelbar nach der Inthronisation Ludwigs XIV. von der Regentin und Königinmutter in seinem Amt als Premierminister bestätigt worden war. Die frühen Regierungsjahre des jungen Königs wurden von zahlreichen Herausforderungen begleitet, zumal seine Minderjährigkeit stetiger Anlass dafür war, seine Autorität anzuzweifeln.¹⁶

Die Statuengruppe aus Bronze zeigt Ludwig XIV. im Alter von ungefähr acht bis zehn Jahren zwischen seinen Eltern, Ludwig XIII. und Anna von Österreich (Abb. 131, 132, 133, 134). Das Monument von Simon Guillain (1589–1658) wurde gegen 1646/1647 in einer Nische am Pont au Change in Paris errichtet, weshalb es streng genommen nicht in den hier untersuchten Korpus freistehender Standbilder gehört (Abb. 131).¹⁷ Die Analyse des Standbildes soll jedoch zeigen, in welcher politischen Situation auf eine heroisierende Inszenierung des jungen Königs im Stadtraum von Paris zurückgegriffen wurde. Im Fortgang der nachfolgenden Unterkapitel wird deutlich werden, welche Funktionen die heroische Modellierung des Königs im Standbild zu erfüllen hatte und welchen Veränderungen sie unterworfen war.

Das Monument auf dem Pont au Change in Paris ist eines der wenigen Standbilder, die die Zerstörungen im Zuge der Französischen Revolution überstanden

¹⁵ Grundlegend zur Statuengruppe Geneviève Bresc-Bautier: *La gloire de la Régence*, in: dies. / Xavier Dectot (Hg.): *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Paris 1999, S. 46–48; Barbara Gaethgens: *La représentation de l'autorité royale*, in: Isabelle de Conihout / Patrick Michel (Hg.): *Mazarin. Les lettres et les arts*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 76–91.

¹⁶ Zu den Umständen der frühen Regierungsjahre Ludwigs XIV. siehe zuletzt umfassend Martin Wrede: *Ludwig XIV. Der Kriegsherr aus Versailles*, Darmstadt 2015, S. 14–44.

¹⁷ Der Künstler war vor allem als Porträtmaler bekannt und schuf vorzugsweise Grabbüsten, die sich durch eine ausgesprochene Expressivität des Ausdrucks auzeichneten, vgl. hierzu Geneviève Bresc-Bautier: *Simon Guillain*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 65, 2009, S. 245–247. – Eine monographische Bearbeitung des Oeuvres des Simon Guillain steht meines Wissens noch aus, ich verweise daher auf die grundlegenden Studien Jean Courals: *Jean Coural: Une oeuvre inconnue de Simon Guillain au musée de Versailles*, in: *La revue des arts* 7, 1957, S. 215–217; ders.: *Addition aux oeuvres des Guillain*, in: *Archives de l'art français*, N.P., 22, 1959, 65–67; ders.: *Oeuvres inédites des Guillain*, in: *La Revue des arts* 9, 1959, S. 181–186; sowie Edouard-Jacques Ciprut: *Additions à l'oeuvre du sculpteur Simon Guillain*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1967/68, S. 173–183.

haben. Die drei Statuen befinden sich heute im Louvre und nur Stiche und zeitgenössische Beschreibungen verraten uns die ursprüngliche Aufstellungssituation.¹⁸ Überquert man heutzutage den Pont au Change, so erinnert nichts mehr an die beidseitige Bebauung der Brücke mit fünfstöckigen Häusern. Verschwunden ist auch die ehemalige, im Bereich der heutigen Place du Châtelet zu rekonstruierende Weggabelung, die durch einen mittig auf der Straßenachse situierten Häuserblock am nördlichen Ufer entstanden war. Die der Brückenkonstruktion zugewandte, schmale Südfassade dieses baulichen Komplexes nahm ab 1647 das Monument der königlichen Familie auf. Im Erdgeschoss war ein Ladengeschäft untergebracht, sodass sich das triumphale Statuenensemble deutlich über dem Straßenniveau erhob (Abb. 131). Durch die urbane Situation, die deutlich überlebensgroße Ausführung der Bronzefiguren und die architektonische Rahmung muss das Statuenensemble im Stadtraum sehr auffällig gewesen sein.¹⁹ Bei der Überquerung des Pont au Change ging man direkt auf das Monument von Simon Guillain zu, ein Eindruck, den die hohe seitliche Bebauung auf der Brücke noch zusätzlich verstärkt haben dürfte.²⁰

Wer genau die Statuengruppe in Auftrag gegeben hat, lässt sich heute nicht mehr mit Gewissheit sagen.²¹ Die Errichtung des Monuments dürfte jedoch in einem engen, wenn nicht sogar in direktem Zusammenhang mit der Wiedererrichtung des Pont au Change ab 1639 unter Ludwig XIII. gestanden haben.²² Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Händler und Goldschmiede, die im Bereich des Pont au Change ihren Geschäften nachgingen, das Monument bezahlt haben.²³ Das Statuenensemble mag daher unter dem bereits mehrfach angeführten Vorbe-

¹⁸ Paris, Musée du Louvre, MR 3230.

¹⁹ Die Figur der Anna von Österreich misst 2,00 x 0,80 Meter, diejenige Ludwigs XIII. 2,30 x 0,83 Meter und die Ludwigs XIV. 1,53 x 0,67 Meter bei einer Tiefe von 0,37 Metern. Die Standbilder sind nicht vollplastisch gearbeitet, wie die heutige museale Präsentation der Werke erkennen lässt.

²⁰ Vgl. Gaethgens: *Repräsentation*, S. 78.

²¹ Barbara Gaethgens zufolge besteht eine Möglichkeit darin, dass die Goldschmiede und Geldwechsler, die in diesem Bereich der Stadt und speziell auf der Brücke ihren Geschäften nachgingen, für den Auftrag verantwortlich zeichnen. Diese hatten, nachdem die alte Brücke 1621 durch einen verheerenden Brand zerstört worden war, im Jahr 1639 nach langwierigen Verhandlungen von Ludwig XIII. die Erlaubnis erhalten, eine neue Brücke aus Stein errichten zu dürfen. Der König sagte zudem einen Kostenzuschuss in Höhe von 350.000 Livre zu. Die Statuengruppe könnte eine Geste des Dankes bzw. der Anerkennung von Seiten der Händler gewesen sein, die als Reaktion ein Monument des Gönners und seiner Familie anfertigen ließen – indes blieb die finanzielle Beteiligung Ludwigs XIII. lediglich ein Versprechen. Barbara Gaethgens gibt außerdem zu bedenken, dass die heiligen Anna die Schutzpatronin der Goldschmiedezunft war, was die dargelegte These stützen würde. Somit wäre das Monument nicht nur ein Zeichen der Dankbarkeit dem König gegenüber, sondern auch als Ehrerbietung gegenüber seiner Gattin seitens der Goldschmiede des Pont au Change zu betrachten, vgl. Gaethgens: *Repräsentation*, S. 435, Anm. 6.

²² Vgl. ebd., S. 78.

²³ Vgl. zu diesem Beschluss Lorenz Seelig: *Studien zu Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1637–1694)* (Diss., Universität München 1973), o. O. 1980; Karl Möseneder: *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris*,

halt, dass die Statue eines Fürsten fast immer im Konsens mit dem Dargestellten angefertigt wurde, als ein Zeichen der Anerkennung und Verbundenheit zu werten sein. Es verfügt darüber hinaus jedoch über eine politische Botschaft, die es im Folgenden genauer zu betrachten gilt.

Das Statuenensemble am Pont au Change ist in eine triumphale Scheinarchitektur eingestellt, die die Strukturen einer Ädikula besitzt. Jedes der drei Geschosse wird durch eine andere Säulenordnung charakterisiert. Das Erdgeschoss, wo sich auch das Ladengeschäft befand, wird von bossierten Pilastern toskanischer Ordnung beherrscht. Über dem eingestellten Rundbogen ist, nach Vorbild der römischen Triumphbögen, ein Relief angebracht. Dieses zeigt vier gefesselte, halb liegende Gefangene, sowie Standarten, Waffen und diverse Opfertiere (Abb. 135).²⁴ Die Wölfin, das Liktorenbündel, der Köcher und die Standarte mit den Kürzeln S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus) sind ein eindeutiger Verweis auf die römische Republik, die sich in Kriegszeiten durch ihre Siege und in Friedenszeiten durch ihre innere Ordnung auszeichnete und somit auch als Modell für den frühneuzeitlichen Staat betrachtet wurde.²⁵ Getrennt durch ein Gesims erheben sich in der Etage darüber zwischen zwei ionischen Pilastern vier bronzenen Figuren. In der Mitte erscheint der junge Ludwig XIV. (Abb. 132). Er hält in seiner rechten Hand ein Zepter und trägt die Kleidung eines Ritters vom Orden des Heiligen Geistes. Als Zeichen seiner Doppelfunktion als König und Dauphin wird der Sockel, auf dem er steht, von zwei Delphinen flankiert (Abb. 131). Über Ludwig XIV. schwebt eine *Fama* herab, um ihm einen Lorbeerkrantz aufzusetzen – es handelt sich daher um eine apotheotische Darstellung. Zur Rechten des jungen Königs erscheint sein Vater, Ludwig XIII., ebenfalls als Ritter des Ordens des Heiligen Geistes erkennbar und in den Krönungsmantel gehüllt (Abb. 133). Auch er hält in seiner rechten Hand ein Zepter. Zusammen mit einer Geste der linken Hand geht sein Blick hinüber zu seiner Gattin. Anna von Österreich reagiert, indem sie die rechte Hand flach auf die Brust drückt, in ihrer Linken hält auch sie ein Zepter (Abb. 134). Den Abschluss der Nische bildet ein Segmentgiebel, der das Wappen der Regentin aufnimmt, das als Zeichen ihrer Witwenschaft von zwei Palmzweigen flankiert wird. Den oberen Abschluss bildet ein Dreiecksgiebel, der auf zwei korinthischen Pilastern ruht und zwischen denen das königliche, von zwei Engeln gehaltene Wappen angebracht ist. Im Tympanon darüber erscheint ein bekröntes „L“.

Berlin 1983; Kirsten Ahrens: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990; vgl. auch Gaethgens: *Repräsentation*.

²⁴ Die Inschrift, die in der hier angeführten bildlichen Rekonstruktion zu erkennen ist, ist meines Wissens nicht überliefert. Auf einer anderen Darstellung des Monumentes am Pont au Change fehlt sie sogar ganz, es ist daher fraglich, ob sie tatsächlich ausgeführt wurde, siehe Bresc-Bautier: *Gloire*, die Abbildung befindet sich auf S. 47.

²⁵ Vgl. Gaethgens: *Repräsentation*, S. 81.

Auf die verschiedenen Zeitdimensionen, die hier dargestellt sind, hat bereits Barbara Gaethgens hingewiesen.²⁶ Das Monument am Pont au Change wurde recht allgemein als eine Darstellung der Übertragung des Regierungsmandats an Anna von Österreich interpretiert.²⁷ Zum Zeitpunkt der Ausführung der Statuengruppe war Ludwig XIII. jedoch schon mehrere Jahre tot. Die simultane Darstellung von zwei Königen Frankreichs und einer amtierenden Regentin stiftete nicht nur in zeitlicher Hinsicht Verwirrung, sondern führte auch auf der jurisdikativen Ebene zu Problemen, weshalb es sich hier nicht um die Darstellung einer historischen Situation handeln kann. Barbara Gaethgens hat daher vorgeschlagen, dass es sich bei dem Monument um eine Darstellung der gesetzgebenden Gewalt, über die der König bzw. die Regentin verfügte, handelte.²⁸ Im Gegensatz zu den Stichen, Gemälden und Münzen, die ebenfalls als Bildträger für diese Thematik dienten, drückt sich in der Monumentalität der Statuengruppe ein Bild absoluter Autorität der königlichen Macht aus. Eine ähnliche Figurenkonstellation findet sich auf einem Gemälde von Peter Paul Rubens, das im Auftrag Marias de' Medici für den Palais Luxembourg entstanden ist (Abb. 136). Dargestellt ist Heinrich IV., wie er, kurz bevor er in den Krieg zieht, den mit Lilien verzierten Globus in die Hände seiner Gattin übergibt. Ludwig XIII., zu diesem Zeitpunkt Dauphin und noch ein Kind, steht zwischen seinen Eltern und reicht seiner Mutter als Zeichen seiner Zustimmung die Hand.²⁹ Der direkte Vergleich dieses Gemäldes mit der Statuengruppe am Pont au Change lässt erkennen, dass Ludwig XIV. im Standbild eine dominantere Position zugesprochen wird. Mithilfe des Sockels überragt er seine Eltern deutlich und verkörpert damit die königliche Autorität schlechthin. Die Fama, die im Begriff ist, ihn zu bekronen, zeugt von der göttlichen Bestimmung seiner Wahl und macht damit deutlich, dass sich die absolute Autorität der Könige Frankreichs auf das Recht stützt, von Gottes Gnaden berufen zu sein.

Die Figur der bekrönenden Fama begegnete bisher im Rahmen der Apotheose des Alessandro Farnese (Abb. 63). Doch vermittelt sie hier nicht den Ruhm und die Anerkennung im Nachgang erfolgreicher militärischer Taten, sondern sie dient der Versicherung der göttlichen Bestimmtheit der französischen Könige. Als ikonographisches Element der heroischen Modellierung unterliegt sie folglich einem Funktionswandel. Im Monument am Pont au Change kommt der Figur der Fama die herausragende Funktion zu, das dynastische Prinzip einer auf göttlichem Recht basierenden Nachfolge der französischen Rolle zu veranschaulichen. Und eben dafür war es wichtig, nicht nur den neuen, sondern auch den alten König in das Statuenensemble aufzunehmen: Seine Präsenz verkörperte in Bezug auf die aktuelle politische Situation die Kontinuität, das Recht und die Legitimität der Nachfolge seines Sohnes.³⁰ Die Darstellung der amtierenden Regentin ist

²⁶ Vgl. ebd., S. 82.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Ebd., S. 83.

²⁹ Vgl. ebd., S. 84.

³⁰ Ebd., S. 85.

überdies nicht als eine Art Zugeständnis an die besondere aktuelle Situation zu werten, sondern vielmehr als ein integrativer Bestandteil zur Visualisierung der dynastischen Einheit und der absoluten, unteilbaren königlichen Autorität.³¹ Der Verweis auf die göttliche Legitimierung der bourbonischen Nachfolge durch die Figur der *Fama* ist als ein neues Element der öffentlichen Heroisierung anzusehen. Darüber hinaus wird in die heroische Modellierung im Standbild auch die Sklavenikonographie übernommen. Am Reiterstandbild Heinrichs IV. dienten die Gefangenengruppen der Darstellung der Siege und des Triumphs des Königs über die Erdteile und die Zeit. Im Standbild am Pont au Change hingegen scheint das Motiv der Sklaven kein direkter Verweis zu sein, der sich auf konkrete militärische Siege oder Erfolge zurückführen lässt. Stattdessen wird die Gefangenekonographie zu einem Element der repräsentativen Inszenierung, die sich wieder verstärkt der überzeitlichen Idealisierung des Herrschers *all'antica* zuwendet. Sie weist damit in gewissem Sinne auf die Ikonographie, die im Rahmen der Heroisierung Ludwigs XIV. begegnet, voraus.

Die Heroisierung des jungen Königs dient, betrachtet man den größeren politischen Rahmen, der Stabilisierung der Bourbonendynastie. Das Monument am Pont au Change hatte die Aufgabe, an einem hochfrequentierten Ort in der Hauptstadt die Stellung der Königsfamilie und ihre Politik mittels einer monumentalen und triumphalen Statuengruppe zu verteidigen. Anna von Österreich, der nach dem Willen Ludwigs XIII. Kardinal-Minister Mazarin als beratendes Organ zur Seite gestellt war, musste sich in politischen Belangen gegen eine starke parlamentarische Opposition behaupten. Am Vorabend der Fronde versuchte letztere, zunehmend Kontrolle über die geschwächte königliche Macht zu erhalten. Die Parlamentarier waren bemüht, ihre juristisch unzulänglich definierten Befugnisse erheblich auszuweiten. Das Statuenensemble am Pont au Change diente damit nicht in erster Linie einer allgemeinen Repräsentation der Macht und des politischen Status des jungen Königs, sondern antwortete auf eine spezifische politische Situation. Die Heroisierung Ludwigs XIV. im öffentlichen Standbild diente, wie zuvor schon beim Reiterstandbild Ludwigs XIII. auf der Place Royale (Place des Vosges), der öffentlichen Repräsentation des Monarchen und zugleich auch der dezidierten sozialen Distinktion des Königs im Kampf mit den Eliten im eigenen Land.

³¹ Offenbar hatte der Kardinal-Minister Mazarin versucht, seine Konzeption einer absoluten und unteilbaren Autorität des Königs der Regentin gegenüber zu vermitteln, vgl. Gaethgens: *Repräsentation*, S. 86. In diesem Fall wäre das Standbild von Simon Guillain als ein direkter Ausdruck der politischen Maxime Kardinal Mazarins zu bewerten.

7.3 Ludwig XIV. als Sieger über die Fronde von Gilles Guérin (1653–1654): Der junge König als Sieger über die Feinde im eigenen Land

Im Jahr 1648 spielte das Parlament von Paris in jener politischen Bewegung eine Rolle, die unter dem Begriff der Fronde bekannt ist.³² Ihre Anhänger, zum größten Teil aus Adligen und Richtern, der *noblesse de robe*, bestehend, wollten damit der Zerstörung der alten französischen Verfassung entgegenwirken, die ihrer Meinung nach durch die Kardinäle Richelieu und Mazarin betrieben wurde. Am königlichen Hof wurde sie indes als antiroyalistische Rebellion aufgefasst. Tatsächlich lässt sich die Fronde als ein Ausdruck des Konflikts zwischen zwei verschiedenen Auffassungen von Königtum begreifen.³³ Erstere bestand in der Annahme, dass die Macht des Königs durch die sogenannten Fundamentalgesetze eingeschränkt wurde, über die das *Parlement* von Paris wachte. Letztere besagte jedoch, dass der König über „absolute“ Macht verfügte, die zumeist als Macht ohne Grenzen („sans contrôle“, „sans restriction“, „sans condition“, „sans réserve“) definiert wurde.³⁴ Durch das Scheitern der Fronde wurde der Autonomie des Hochadels die Grundlage entzogen und den Ambitionen des Amtsadels, seine unzulänglich definierten Befugnisse auszuweiten, die Spitze genommen.³⁵ Der Sieg der Parteigänger Ludwigs XIV. über die Fronde im Jahr 1652 fand einen starken Widerhall in den Künsten der damaligen Zeit. Neben der Statue von Gilles Guérin, die 1654 im Innenhof des Pariser Hôtel de Ville aufgestellt wurde, kam noch im gleichen Jahr am Hof des Königs das Ballett „Pelée et Thétis“ zur Aufführung, in dem Apoll eine Pythonschlange tötet, was sinnbildlich als Sieg des französischen Königs über seine Widersacher aufgefasst wurde.³⁶

Als Zeichen, wie wichtig ein öffentlich errichtetes Standbild bei der Durchsetzung der königlichen Machtinteressen war, kann die Statue von Gilles Guérin gelten, die den immer noch jungen Ludwig XIV. als Sieger über die Fronde darstellt (Abb. 137). Sie wurde am 23. Juni 1654 im Innenhof des Pariser Rathauses feierlich enthüllt und zeigt Ludwig XIV. in einer antikischen Rüstung über einem dahingestreckten Krieger, der als Zeichen seiner Niederlage zusätzlich das Gesicht in der Armbeuge vergräbt. Das Monument kann somit als Rückgriff auf die italie-

³² Siehe grundlegend zur Statue Geneviève Bresc-Bautier: Louis XIV écrasant la Fronde, une composition du sculpteur Gilles Guérin (1653) récemment acquisé par le Louvre, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 2006 (2012), S. 68–73; zur Fronde Ronald G. Asch: Herbst des Helden. Modelle des Heroischen und heroische Lebensentwürfe in England und Frankreich von den Religionskriegen bis zum Zeitalter der Aufklärung. Ein Essay (Helden – Heroisierungen – Heroismen 3), Würzburg 2016, S. 79.

³³ Peter Burke: Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993, S. 56.

³⁴ Peter Burke übernimmt die hier angeführten Charakteristika der absoluten Macht dem dreibändigen Universalwörterbuch des berühmten Enzyklopädisten Antoine Furetiére (1619–1688), das erst nach dessen Tod im Jahr 1690 erstmals publiziert wurde und als wichtige Quelle für die französische Sprache des 17. Jahrhunderts betrachtet werden kann, siehe dazu Burke: Inszenierung, S. 56.

³⁵ Wrede: Kriegsherr, S. 47.

³⁶ Vgl. Burke: Inszenierung, S. 56.

nischen Standbilder gewertet werden, die auf Artikulationsmodi zurückgriffen, bei denen der Dargestellte über die antikische Rüstung und in Anspielung auf imperiale Vorbilder heroisiert wird. Bereits im Vertrag aus dem Jahr 1653 wird die auszuführende Darstellung des Königs folgendermaßen beschrieben:

[...] habillé à l'antique en Caesar victorieux avec un manteau à la romaine semé de fleurs de lys, sa teste couronnée de lauriers, tenant en sa main droicte un sceptre de mesme marbre avec lequel il monstre avoir reduict la Mutinerie, foulant aux piedz une figure représentant la rébellion de grandeur convenable et au naturel d'un fort jeune homme refrogné de visage, armé d'un corcellet et d'un javelot et un cimier en teste duquel il y aura figure de chat, foulant un joug rompu. Les deux figures susdites seront ensemble d'une seulle pièce taillées en marbre blanc de grandeur au naturel.³⁷

Sowohl die Terracottafigur als auch die später ausgeführte Marmorstatue wurden nach der im Vertrag genannten Konzeption des Standbildes ausgeführt.³⁸ In einer antikischen Rüstung gekleidet steht Ludwig XIV. über der Rebellion, in der rechten Hand hält er das Zepter als Zeichen seiner Befehlsgewalt, mit der er die „Meuterei“ (mutinerie) unterdrückt hat. Die Inszenierung *all'antica* war folglich von Beginn an intendiert. Folgt man dem genauen Wortlaut des Kontrakt – „habillé à l'antique en Caesar“ – so ist hier von einer Bildnisangleichung Ludwigs XIV. an den römischen Imperator Caesar und somit von einer imitativen Heroisierung zu sprechen. Doch im Unterschied zur Inszenierung des Andrea Doria in der Gestalt des Meeresgottes Neptun steht hier nicht die öffentliche Akzeptanz steigernde Verhüllung des Herrschers als mythologische Gestalt im Mittelpunkt. Stattdessen dient die bildnisangleichende Gestaltung an Caesar der Visualisierung der antiken Herrschertradition, in der sich Ludwig XIV. offenbar zu betrachten gedachte. Der Anspruch auf Bedeutung, der der Statue unterlag, drückt sich nicht zuletzt auch in ihrer Größe aus. Mit einer Höhe von 220 cm kann man bei diesem Werk vom ersten monumentalen Portraitstandbild des Königs sprechen.³⁹

Olivier Bonfait hat darauf hingewiesen, dass während der Auseinandersetzungen mit der Fronde nur eine einzige Familie es wagte, die eigene Geschichte in Form eines Bilderzyklus darstellen zu lassen.⁴⁰ Der Schwager des Prinzen von Condé ließ von Claude Vignon zwischen 1651 und 1653 elf großformatige Gemälde anfertigen, die die Heldenaten seiner Familie darstellten. Es fällt auf, dass in zahlreichen Szenen Siegesallegorien oder Gottheiten dargestellt sind, die als Element der heroischen Inszenierung der Familie betrachtet werden können.⁴¹ Diese Beobachtung belegt die eingangs formulierte These, wonach die heroische Inszenierung einer Person oder Personengruppe der Abgrenzung

³⁷ Zitiert nach Bresc-Bautier: Louis XIV, S. 69.

³⁸ Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Helm der liegenden Rebellion nicht von der Figur einer Katze, sondern von der einer Ratte geziert wird.

³⁹ Das Standbild auf dem Pont au Change zeigt Ludwig XIV. als Kind; vgl. Bresc-Bautier: Louis XIV, S. 68.

⁴⁰ Bonfait: Héros, S. 181.

⁴¹ Ebd., S. 181; zu den Gemälden siehe Paola Pacht Bassani: Claude Vignon. 1593–1670, Paris 1992, S. 469–477.

im Konkurrenzkampf der Eliten diente. Am Beispiel des Schwagers des Prinzen von Condé wird darüber hinaus deutlich, dass der Adel dafür offenbar auf die Gattung der Malerei zurückzugreifen gezwungen war, da öffentliche Standbilder ganz offensichtlich der Verherrlichung des Monarchen vorbehalten waren.

Die Darstellung Ludwigs XIV. als Sieger über die Fronde ist der Gestaltung des Andrea Doria von Giovanangelo da Montorsoli und des Don Juan de Austria von Andrea Calamech auf der formalen Ebene durchaus vergleichbar. Alle drei Figuren sind in Rüstungen über ihren besieгten Gegnern dargestellt, auf welche sie als Zeichen ihres Sieges einen Fuß aufstellen (Abb. 42, 72, 137). Zwar ist das Standbild wie die beiden Monumente in Genua und in Messina als triumphaler Gestus aufzufassen, doch lag diesem historischen Sieg über die Fronde keine konkrete Beteiligung des französischen Monarchen zugrunde. Die antikische Rüstung verweist indes wieder auf die Tugendhaftigkeit des Herrschers, als deren Folge der Sieg über die Fronde anzusehen ist. Das formale Schema des Stehens des Siegers über dem Gegner ist als Zeichen des Triumphs anzusehen, das zugleich auch allegorische Züge aufweist. Der junge Ludwig erscheint im Standbild von Gilles Guérin als Tugendheld antiker Prägung. Aktualisiert wird die Darstellung des Königs durch den mit Lilien verzierten schweren Mantel und die lange Haarpracht. Doch letztlich sprach sich Ludwig XIV. am 30. Januar 1687 für die Entfernung des Denkmals aus: „Ôtez cette figure, elle n'est plus de saison.“⁴² Sie wurde durch eine Statue ersetzt, und zwar just in dem Jahr, in welchem ein anderes, deutlich prachtvolleres Monument des Königs enthüllt wurde: Das Standbild Ludwigs XIV. von Martin Desjardins auf der Place des Victoires. Es scheint, als ob der antikisch imprägnierte Kriegsheld, der martialisch über seinen Gegner triumphiert, als Heroisierungsfolie ausgedient hatte. Die Statue, die als Ersatz für den jugendlichen Krieger im Innenhof des Pariser Rathauses im Jahr 1689 errichtet und dort am 14. Juli feierlich enthüllt wurde, stammt von Antoine Coysevox (Abb. 138). Und obwohl sich der König von Frankreich zum damaligen Zeitpunkt im Krieg befand, unterstreicht das Monument die pazifizatorischen Züge des Monarchen und charakterisiert diesen als Friedensstifter.⁴³ Im Gegensatz zur Marmorstatue des Gilles Guérin ist Ludwig XIV. nun nicht mehr als Jugendlicher, sondern als gereifter Mann dargestellt.⁴⁴ Der nur leicht angehobene rechte Arm mit der zur Vorderseite leicht aufgedrehten offenen Hand mag als pazifizatorische Geste zu deuten sein und unterscheidet sich deutlich von dem triumphalen Habitus des Marmorbildwerks. Die antikisierende Gestaltung im öffentlichen Standbild dient hier also nicht mehr allein der Betonung militärischer Stärke und der Hervor-

⁴² Geneviève Bresc-Bautier: *Effigies parisiennes de Louis XIV en pied*, in: Nicolas Milovanovic / Alexandre Maral (Hg.): *Louis XIV. L'homme et le roi* (Ausstellungskatalog, Versailles 2009/2010), Paris 2009, S. 365–369, hier S. 365.

⁴³ Siehe hierzu Hendrik Ziegler: *Mazarin et l'image du Roi sous la Fronde*, in: Isabelle de Conihout / Patrick Michel (Hg.): *Mazarin. Les lettres et les arts*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2006, S. 236–247.

⁴⁴ Vgl. Bresc-Bautier: *Effigies*, S. 365.

hebung eines triumphalen Gestus. Stattdessen stellt sie sich als eine von unterschiedlichen Formen dar, in denen der französische König in der Öffentlichkeit repräsentiert werden konnte. Die antikisierende Rüstung impliziert hier zwar immer noch unterschwellig die besondere *virtus* des Königs, ist nun aber eher als eine „Stilhöhe“ öffentlicher Inszenierung des Monarchen zu betrachten.

7.4 Das Standbild Ludwigs XIV. von Martin Desjardins: Höhepunkt und Grenzen einer maßlos übersteigerten Inszenierung des Königs

Das Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires ist vom gestalterischen Aspekt als eines der opulentesten Monamente zu betrachten, die im Rahmen dieser Untersuchung analysiert werden. Seiner Form liegt eine heroische Modellierung des Königs zugrunde, die als eine Art Gipfelpunkt der hier bereits aufgezeigten Entwicklungslinien der Heroisierung im öffentlichen Standbild vorgestellt werden soll. Formal und inhaltlich erfährt das kompetitive Element, das in der Konzeption anderer Herrscherstandbilder bereits evident war, eine weitere Steigerung, die die vehemente Kritik, die dem Denkmal Ludwigs XIV. nachweislich auch außerhalb Frankreichs entgegengebracht wurde, sehr begünstigt haben dürfte.⁴⁵ Dieser Aspekt wurde bereits hinlänglich von Hendrik Ziegler behandelt. Auch die Figur Ludwigs XIV. und ihre öffentliche Repräsentation sind sowohl in historischer als auch in kunstwissenschaftlicher Hinsicht sehr gut erforscht. Daher beschränken sich die nachfolgenden Ausführungen darauf, einzelne zentrale Beobachtungen zur Heroisierung im öffentlichen Standbild zusammenzuführen und die Bedeutung der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires als den Kulminationspunkt einer grenzenlosen Verherrlichung eines lebenden Herrschers und seiner Heroisierung im öffentlichen Standbild darzulegen. Zugleich kann das Monument aber auch als sinnfälliger Ausdruck eines sich wandelnden Darstellungskonzeptes betrachtet werden, das angesichts der Pluralisierung heroischer Modelle im Laufe des 17. Jahrhunderts grundlegenden Veränderungen ausgesetzt ist, die ihren Niederschlag auch in der monumentalen Repräsentation des Monarchen finden.

Wie wir gesehen haben, fand der Sieg Ludwigs XIV. über die Fronde seinen sinnfälligen Ausdruck in einem Marmorstandbild, das den jungen König in einer antikischen Rüstung und dadurch in eindeutig heroischer Kostümierung darstellte. Auch in den darauffolgenden Jahren ließ sich der französische König vorrangig in der Pose *all'antica*, im Gewand der großen Herrscher des Altertums, darstellen. Wie Thomas Kirchner gezeigt hat, wurde mit der Niederschlagung der Fronde nicht nur dem Machtanspruch des Adels – und allen voran des Prinzen

⁴⁵ Zur Kritik an der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires in Paris siehe die umfassende Studie von Hendrik Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik (Habil., Universität Hamburg 2007; Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 79), Petersberg 2010.

von Condé – Einhalt geboten, sondern es stand überdies auch dessen Vergleich mit Alexander dem Großen zur Disposition.⁴⁶ Condé hatte nach dem Tod Ludwigs XIII. das Machtvakuum ausgenutzt und den prominenten Vergleich für sich in Anspruch genommen.⁴⁷ Durch seine militärischen Erfolge während des Dreißigjährigen Krieges war diese Parallelisierung von Alexander und ihm durchaus glaubwürdig, er wurde von der zeitgenössischen Literatur als zweiter Alexander, idealer Fürst und Kriegsherr besungen.⁴⁸ Doch nach seiner Rückkehr aus dem Brüsseler Exil im Jahr 1660 musste er sich den politischen Realitäten fügen und nahm sodann im „entstehenden ludovizianischen Sonnensystem“ den Platz ein, der seinem Rang als Untertan gebührte.⁴⁹ Darüber hinaus war dem Adel die Möglichkeit genommen worden, sich mit dem Ideal des Ritters zu identifizieren, denn der König hatte erfolgreich seinen Anspruch geltend gemacht, dass er der einzige wahre ritterliche Held sei.⁵⁰ Da der Adel auf diese Weise der grundlegenden Ausdrucksformen seiner sozialen Distinktion beraubt war, führte dies zu nachhaltigen Spannungen, nicht zuletzt auch deshalb, da der soziale Zugang zu Ehre nun ein veränderter war. Die aus der Beanspruchung der Ritterfigur durch den König resultierende Umformulierung der ritterlichen Werte führte dazu, dass *gloire* nicht mehr als individuelle Anerkennung militärischer Taten erworben werden konnte, sondern allein vom Monarchen anerkannt bzw. zugeteilt werden konnte.⁵¹ Sie wurde durch die alle Lebensbereiche umfassende *honnêteté* ersetzt, sodass der individuelle kriegerische Heroismus nach der Mitte des Jahrhunderts seine militärische, in gewissem Sinn auch seine gesellschaftliche Funktion verlor.⁵² Ehre war fortan nur für den König und durch den König zu erwerben, die Krone war demnach die einzige Quelle und zugleich legitimatorische Instanz für Rang und Status.⁵³

Doch nicht nur das Modell des Ritters als heroische Figur wurde von Ludwig XIV. usurpiert, sondern auch die Rolle des Helden in antiker Prägung. Eine zen-

⁴⁶ Thomas Kirchner: Der epische Held. Historienmalerei und Kunspolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001, S. 113.

⁴⁷ Eigentlich stand Condé, der zwar eine hohe Stellung im Staat einnahm, jedoch nicht König war, dieser Vergleich seiner Person mit Alexander dem Großen nicht zu – allerdings hatte Ludwig XIII. auf diese Parallelisierung verzichtet und sich, seiner Frömmigkeit stärker entsprechend, mit Konstantin verglichen, siehe dazu Kirchner: Held, S. 103–113.

⁴⁸ Katia Béguin: Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle, Seyssel 1999, S. 60–65; vgl. Wrede: Furcht, S. 345.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Asch: Herbst, S. 83. – Allerdings spielte die Kultur des Rittertums am königlichen Hof in den späteren Jahren keine maßgebliche Rolle mehr, da der König nicht mehr als roi-chevalier, sondern als roi-connétable aufrat, siehe hierzu Wrede: Furcht, S. 344–351; zu Heinrich IV. als „klassischem roi-connétable“ des frühen 17. Jahrhunderts in Frankreich siehe Ronald G. Asch: Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660, in: Martin Wrede (Hg.): Die Inszenierung der heroischen Monarchie, München 2014, S. 199–216.

⁵¹ Wrede: Furcht, S. 345.

⁵² Ebd., S. 345–346.

⁵³ Ebd., S. 347.

trale Bedeutung kam hier der Figur Alexanders des Großen zu.⁵⁴ Der französische König eroberte sich in den Auseinandersetzungen mit der Fronde den Vergleich mit Alexander dem Großen als königliches Privileg zurück.⁵⁵ Ein sinnfälliger Ausdruck dafür ist das 1660/61 von Charles Le Brun gemalte Bild „Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders“ (Abb. 139).⁵⁶ Das Gemälde war für den Künstler ein durchschlagender Erfolg. Dieser gründete sich nicht zuletzt auch auf die mythenumwobene Entstehungsgeschichte des Bildes, denn offenbar hatte Ludwig XIV. die Arbeiten des Malers auf das Engste verfolgt, nach Aussage von Le Bruns Vertrautem Guillet de Saint-Georges aus dem Jahr 1693 soll der König gar an der künstlerischen Arbeit und an dem im Bild verfolgten Konzept beteiligt gewesen sein.⁵⁷ Dieser scheinbar sehr enge Umgang des zum neuen Alexander stilisierten Ludwig XIV. machte aus Le Brun einen neuen Apelles.⁵⁸ Überhaupt legte der makedonische Herrscher die Verbindung von Kunst und Politik geradezu nahe, denn er war nicht nur im militärischen Bereich äußerst erfolgreich, sondern zeichnete sich durch intellektuelle und künstlerische Interessen sowie eine ausgesprochene Wertschätzung von Kunst und Künstlern aus.⁵⁹

Doch nicht nur in künstlerischer, vor allem auch in politischer Hinsicht war das Bild Le Bruns ein großer Erfolg. Offenbar plante der Künstler nur kurze Zeit darauf, weitere Gemälde mit Alexanderthematik anzufertigen.⁶⁰ Hinter dem

⁵⁴ Zur Glorifizierung Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. als neuer Alexander siehe Jakob Willis: *Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des Siècle classique* (Diss., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2017; Lettres), Bielefeld 2018, S. 19–20, dort auch mit weiterer Literatur.

⁵⁵ Kirchner: *Held*, S. 113, vgl. S. 116.

⁵⁶ Versailles, Musée national du Château. – Da es überdies in Frankreich für die Darstellung von Szenen aus dem Leben Alexanders genausowenig eine grundlegende Tradition gegeben hatte wie für die malerische Wiedergabe von Ereignissen aus der antiken Geschichte, müssen sich Auftraggeber und Künstler der Neuigkeit des Unternehmens bewusst gewesen sein, siehe hierzu Kirchner: *Held*, S. 272–277; zum Gemälde Le Bruns und der dahinterstehenden Bildpolitik siehe zuletzt umfassend Thomas Kirchner: „*Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*“ de Charles Le Brun. *Tableau-manifeste de l'art français du XVIIe siècle*, Paris 2013.

⁵⁷ Kirchner: *Held*, S. 277–278.

⁵⁸ André Félibien: *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du cabinet du royaume de France* 1664, S. 4; vgl. Kirchner: *Held*, S. 278. – Zu Apelles als Künstlerhelden siehe zuletzt den Beitrag von Andreas Thielemann: AB OLYMPO – Die Selbst- und Fremdheroisierung Andrea Mantegnas, in: Katharina Helm u. a. (Hg.): *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015, S. 19–50; zum Kunstheld im 17. Jahrhundert siehe auch Christina Posselt-Kuhli: Der Kunstheld. Eine semantische Spurenrecherche in Panegyriken des 17. Jahrhunderts, in: Wolfsbütteler Renaissance-Mitteilungen 35, 2014, S. 41–67; grundlegend zum Kunsthelden im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation siehe dies.: Der „Kunstheld“ im Spannungsfeld zwischen Krieg und Frieden. Ein herrscherliches Tugendexempel im Deutschland des 17. Jahrhunderts, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2.2, 2014, S. 17–35, DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2014/02/03.

⁵⁹ Kirchner: *Held*, S. 272.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 286. – Es waren scheinbar Themen wie „Alexander und der gordische Knoten“ und „Alexander und Timokleia“ beabsichtigt, wie zwei Vorzeichnungen belegen, die sich heute im Louvre im Cabinet des dessins befinden (Inv. GM 6369, GM 6260).

Konzept stand offenbar das Anliegen, den Charakter des Königs und seine moralischen Qualitäten herauszuarbeiten. Doch Le Brun ließ das Projekt fallen und widmete sich ab 1663/64 der Konzeption eines großformatigen Gemäldezyklus, von dem insgesamt vier Bilder bis 1673 fertiggestellt waren: „Die Überquerung des Granikus“, „Der Triumph Alexanders“, „Die Schlacht bei Arbella“ und „Alexander und Poros“ waren nicht nur in ihren Maßen monumental, sondern betonten nun vor allem die militärischen Leistungen des antiken Herrschers.⁶¹

Die Parallelisierung mit Alexander dem Großen kam jedoch nicht erst mit der Übernahme der Regierungsgeschäfte im Jahr 1661 auf. Ludwig XIV. war bereits bei seiner Geburt an dem berühmten Herrscher der Antike gemessen worden und nur wenige Jahre darauf widmete ihm Puget de la Serre sein „Portrait d'Alexandre le Grand“.⁶² Man versäumte auch nicht, anlässlich der Gründung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture im Jahr 1648 auf die Parallele zu Alexander dem Großen zu verweisen, der in Athen ebenfalls eine Akademie gegründet hatte.⁶³ Und 1665 tanzte Ludwig XIV. sogar die Rolle des Alexander in Benserades „Ballet royal de la naissance de Venus“:

Ce Prince qui paroist sous l'habit d'Alexandre
N'est pas moins genereux, ny moins brave que luy,
Ce que l'un fut jadis l'autre l'est aujourd'huy,
Et le plus clairvoyant s'y pourroit bien méprendre:
Ils se sont distinguez par leurs faits éclatans,
Le Macedonien fut l'honneur de son Temps,
Ainsi que le François est l'ornement du nostre,
Et la vertu meslée à la prosperité
Semble les avoir mis vis à vis l'un de l'autre
Pour en faire mieux voir la juste égalité.⁶⁴

Der Vergleich mit einer historischen Person ermöglichte, wie Thomas Kirchner dargelegt hat, eine komplexere Aussage als die Parallelisierung mit einem paganen Gott oder einer mythologischen Figur, da nicht nur Eigenschaften in Anspruch genommen, sondern eine politische Programmatik formuliert werden konnte.⁶⁵ Das Zitat aus dem Ballett zeigt sehr deutlich, dass sich die Parallelisierung Ludwigs XIV. mit Alexander dem Großen nicht nur auf die Eigenschaf-

⁶¹ Vgl. Kirchner: Held, S. 286.

⁶² Jean Puget de La Serre: *Le portrait d'Alexandre le Grand*, Paris 1641, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8545629/f10.item [01.11.2020]; Kircher: Held, S. 113.

⁶³ Louis Vitet: *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Etude historique*, Paris 1861, S. 197.

⁶⁴ Isaac de Benserade: *Ballet royal. De la naissance de Venus. Dansé par sa Majesté*, le 26. de ianvier 1665, Paris 1665, S. 45, zitiert nach Kirchner: Held, S. 113. Übersetzung: „Der Prinz, der in der Rolle von Alexander erscheint, / Ist nicht weniger großmütig und auch nicht weniger mutig als dieser, / Das, was der eine einstmals war, ist der andere heute, / Und selbst der klügste Mensch könnte sich wohl irren: / Sie haben sich durch ihre glanzvollen Taten ausgezeichnet, / Der Makedonier war die Ehre seiner Zeit, / So wie der Franzose die Zierde unserer Zeit ist, / Und die mit dem Glück vereinigte Tugend / Scheint sie einander gegenübergestellt zu haben, / Um besser ihre völlige Gleichheit zu zeigen.“

⁶⁵ Kirchner: Held, S. 105.

ten und Tugenden bezog, sondern auch auf seine glanzvollen Taten. Doch genau darin lag das Problem, das diese Art der bildnisangleichenden Heroisierung für den französischen König bereithielt. Denn im Gegensatz zu der hier bemühten heroischen Referenzfigur konnte Ludwig XIV. bis 1667 im militärischen Bereich nicht mit Erfolgen aufwarten, in diesem Jahr übernahm der Monarch überhaupt sein erstes eigenes Kommando. Charles Le Brun löste dieses Problem in seinem Gemälde *Königinnen von Persien zu Füßen Alexanders*, indem er das militärische Ereignis zum thematischen Rahmen machte, um im Gegenzug die moralischen Qualitäten Alexanders stärker herausstellen zu können.⁶⁶

Doch nicht nur die fehlenden militärischen Erfolge Ludwigs XIV. befeuerten die Kritik an der Parallelisierung des französischen Königs mit Alexander dem Großen, sondern die Figur des antiken Herrschers selbst wurde zunehmend kontrovers diskutiert. Nun stachen nicht mehr sein militärisches Geschick oder seine künstlerischen Interessen als am deutlichsten wahrzunehmende Eigenschaften hervor, sondern allen voran seine Hybris.⁶⁷ Letztlich lässt sich diese veränderte Einschätzung Alexanders des Großen wohl auf eine allgemeine Skepsis gegenüber Heldenfiguren zurückführen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzte und mit der vielfach beschworenen und für diese Zeit fast als topisch zu bezeichnenden „Krise des Helden“ in Zusammenhang steht.⁶⁸ Zwischen 1630 und 1660 vollzog sich ein grundlegender Wandel des Heldenbegriffs, der sich vereinzelt auch in der bildenden Kunst niederschlug. Zum einen folgte der Pluralisierung der Heldenkonzepte eine „wahre Inflation von heroischen Portraits“, mit der eine Entwertung des Heldenbegriffs einherging.⁶⁹ Zum anderen zeichnete sich ein zunehmender Konflikt zwischen Heldentum und Moral ab, als Konsequenz wurde der Heldenbegriff, zumindest in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts, vollständig von seinen moralischen Kategorien befreit, wodurch letztlich auch Kriminelle zu Helden werden konnten.⁷⁰ Der Held war zwar nicht notwendigerweise zu einer unmoralischen Figur geworden, doch war seine Haltung gegenüber der Moral nicht mehr eindeutig.⁷¹ Die negative Konnotation des Helden drückte sich in der Entwicklung eines Gegenmodells aus: Dem *grandhomme*. Jean de la Bruyère unterschied in seinen „Caractères“ aus dem Jahr 1688 eindeutig zwischen letzterem und einem Helden.⁷² Der *grandhomme* zeichnete sich nicht nur durch seine moralische Qualität aus, sondern auch durch einen ganzen Tugendkatalog wie Erfahrung, Einsicht, Intelligenz und Weitblick. Für de la Bruyère war der Held jedoch nur im Kriegshandwerk anzutreffen, der *grandhomme* hingegen in allen Berufssparten. Diese Kritik an der kriegerischen

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 115.

⁶⁷ Vgl. Asch: Herbst, S. 84.

⁶⁸ Siehe hierzu die Ausführungen Thomas Kirchners, dem ich hier folge, Kirchner: Held, S. 346–356.

⁶⁹ Ebd., S. 347.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 349.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 351.

⁷² Ebd., S. 353, dem ich hier folge.

Dimension des Heldenbegriffs hatte Nicolas Boileau bereits 1670 in seiner ersten „Epistre“ geäußert, die er an Ludwig XIV. gerichtet hatte.⁷³ Er stellte darin dem traditionellen, kriegerischen den friedliebenden Helden entgegen. Ersterer sei überall und in allen Jahrhunderten anzutreffen, letzterer hingegen äußerst rar. Boileau führt aus, dass Ludwig XIV. so ein friedliebender Held sei, dessen Leistung nicht im militärischen Kampf, sondern im Friedensschluss bestünde.⁷⁴ Vor diesem Hintergrund mag auch der Austausch der Statue im Innenhof des Hôtel de Ville in Paris verständlicher erscheinen. Das Bild des siegreich aus dem Kampf mit der Fronde hervorgegangenen Königs (Abb. 137) wich der Darstellung eines deutlich pazifizatorischen Monarchen (Abb. 138). An diesem Monument lässt sich die Skepsis gegenüber Heldenfiguren im öffentlichen Standbild ablesen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich offenbar eingesetzt hatte. In anderen öffentlichen Standbildern des Königs lässt sich dies nur bedingt nachweisen. Es fällt auf, dass sich die Inszenierung und die heroische Verherrlichung Ludwigs XIV. weiterhin an militärisch konnotierten Figuren und Vorstellungen des Heroischen orientierte. Als einziges Indiz einer sich ändernden Bewertung von Helden lässt sich für den Bereich des öffentlichen Standbildes die Rüstung anführen. Die sich wandelnden Vorstellungen des Heroischen und die daraus resultierenden Überlegungen zu einer veränderten heroisierenden Inszenierung des französischen Königs sind im Kontext mit der ab 1687 einsetzenden Debatte der „Querelles des anciens et des modernes“ zu sehen. Am 27. Januar 1687 hatte Charles Perrault sein Gedicht mit dem Titel „Le siècle de Louis le Grand“ vorgelesen, in welchem er das Zeitalter Ludwigs XIV. als Ideal anpries und zugleich die Vorbildfunktion der Antike in Frage stellte. In diesem vorwiegend auf die Literatur bezogenen Streit beharrten die sogenannten *Modernes* darauf, dass die unter dem Sonnenkönig einsetzende Kultur der Blütezeit der Antike, der augusteischen Epoche, überlegen sei.⁷⁵ Allerdings beharrten sie auf dem traditionellen Heldenbegriff und kritisierten Boileaus Entwurf eines friedlichen Helden.⁷⁶

Es liegt auf der Hand, dass sich die hier lediglich skizzierte Krise des Heldenbildes auch auf die Parallelisierung Ludwigs XIV. mit Alexander dem Großen auswirken musste. Diese Strategie konnte angesichts der erheblichen Zweifel und der Kritik an dem ihm zugrundeliegenden Heldenbegriff schlichtweg nicht mehr überzeugen. Doch wie Thomas Kirchner zutreffend festgestellt hat, pochte Ludwig auf seine Heldenrolle.⁷⁷ Ein Ergebnis dieser Entwicklung ist, dass das von Alexander dem Großen verkörperte Heldenbild sowie die mit ihm in Zusammenhang zu bringenden bildlichen Konzepte aufgegeben wurden. Seit etwa 1680 wurden Verweise auf Alexander seltener und auch die Ablehnung der klas-

⁷³ Ebd., S. 354.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Asch: Herbst, S. 85.

⁷⁶ Vgl. Kirchner: Held, S. 355.

⁷⁷ Ebd., S. 357.

sischen Mythologie war zu dieser Zeit recht deutlich spürbar.⁷⁸ Die Heroisierung des Königs war nun nur noch möglich, indem man auf mythologische Themen und bildliche Bezugnahmen auf die antike Geschichte weitgehend verzichtete. Im Gegensatz zum Reiterstandbild Ludwigs XIII. und zum Monument Ludwigs XIV. am Pont au Change, die im Vergleich eher als allegorische Darstellungen der absolutistischen Staatsraison zu betrachten sind, sollten die ab 1680 entstandenen Statuen des Königs dessen konkrete, klar benennbaren Taten – oder das, was die Künstler dazu erklärten – rühmen.⁷⁹ Im Jahr 1679 ersetzte man das ursprüngliche mythologische Programm für die Grande Galerie, in dessen Mittelpunkt Herkules stand, durch die Darstellungen der Taten des Königs. Die Medaillen, die um diese Zeit in steigender Zahl produziert wurden, präsentierten den König eher direkt als allegorisch.⁸⁰

In meinen Augen muss das Standbild für Ludwig XIV. auf der Place des Victoires vor diesem Hintergrund der kunsttheoretischen Reflexion der Inszenierung des Monarchen und des sich wandelnden Heldenbegriffs betrachtet werden. Es handelt sich bei dem imposanten, in der Revolution zwischen dem 11. und 13. August 1792 gestürzten Werk bekanntlich um eine extrem gesteigerte Verherrlichung des absolutistischen Königs, dessen heroische Modellierung den jeweiligen Debatten des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts zur Ästhetik und zum Heldenbegriff Rechnung trägt. Die Statue für Ludwig XIV. ist daher eine sehr spezifische, auf die Forderungen seiner Zeit reagierende Ausdrucksform der heroischen Modellierung des Königs im Standbild, die in ihrer Komplexität und ikonographischen Fülle sowohl in der Zeit davor wie danach ihresgleichen sucht. Zugleich weist in meinen Augen die Denkmalkritik, die Hendrik Ziegler ausführlich dargelegt hat, auf die Debatten der Aufklärung zur Angemessenheit verschiedener Darstellungsformen voraus.

Das am 28. März 1686 auf der Place des Victoires eingeweihte Standbild wurde auf Geheiß des Duc de la Feuillade angefertigt, von welchem auch die Initiative zur Erschaffung des Platzes ausging.⁸¹ Es ist jedoch damit zu rechnen, dass Ludwig XIV. dieses Unternehmen zu seinen Ehren nicht nur billigte, sondern auch weitreichend unterstützte.⁸² Der Herzog hatte sich im Holländischen Krieg militärisch hervorgetan und war schließlich in den Rang eines Marschalls aufgestiegen.⁸³ Er stand wohl in engem Kontakt zu Ludwig XIV. und galt als einer der wenigen Freunde des französischen Königs.⁸⁴ Der Duc de la Feuillade beschloss

⁷⁸ Wie Peter Burke bemerkt, wurde das Sonnenemblem zwar nicht aufgegeben, doch büste es jene Bedeutung ein, die es in den 1650er und 1660er Jahren noch gehabt hatte, siehe hierzu Burke: Inszenierung, S. 159.

⁷⁹ Vgl. Wrede: Furcht, S. 351.

⁸⁰ Burke: Inszenierung, S. 159.

⁸¹ Vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 77. – Zur Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires, ihrer Genese und Rezeption siehe ausführlich ebd., S. 75–132, dem ich hier folge.

⁸² Vgl. ebd., S. 75.

⁸³ Ebd., S. 78.

⁸⁴ Ebd.

nach dem Ende des Holländischen Krieges, aus dem Frankreich als Sieger hervorgegangen war, eine überlebensgroße Statue Ludwigs XIV. anfertigen zu lassen. Der flämische Bildhauer Martin Desjardins fertigte daraufhin zwischen 1679 und 1681/82 eine Marmorstatue an, die in der Höhe 3,47 Meter maß und den französischen König in antikischer Rüstung in der Tradition römischer Imperatoren darstellt (Abb. 140).⁸⁵ Zu Beginn könnte dieses Standbild für eines der Privathäuser des Duc de la Feuillade bestimmt gewesen sein. Doch belegt das bereits 1681 in Auftrag gegebene Sockelprogramm, dass die Marmorstatue Ludwigs XIV. spätestens zu diesem Zeitpunkt für die Aufstellung auf einem öffentlichen Platz vorgesehen gewesen sein muss. Das in Auftrag gegebene Programm umfasste vier gefesselte Bronzesklaven und vier bronzen Relieftafeln, wobei für letztere folgende Themen festgelegt wurden: Neben einer *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen* (1678/79) waren auf den Reliefs die *Anerkennung des französischen Vortritts durch Spanien* (1662), der *Rheinübergang der französischen Truppen* (1672) und die *Einnahme von Besançon* (1674) darzustellen. Nachdem Ludwig XIV. im Dezember des Jahres 1681 das im Werden befindliche Projekt begutachtet hatte, entschloss sich der Marschall, die Marmorstatue dem König zu schenken. Im April 1682 beauftragte der Duc de la Feuillade Martin Desjardins mit der Anfertigung einer zweiten Statue, die jedoch aus Bronze sein und am Ende über fünf Meter hoch werden sollte.⁸⁶ Obwohl der Großteil der von mir in dieser Publikation untersuchten Monamente die jeweils dargestellte Figur in einem deutlich überlebensgroßen Maßstab präsentieren, ist das Maß der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires doch sehr bemerkenswert. Die Kolossalität des Pariser Standbildes ruft unmittelbar einen Vergleich mit der Davidstatue Michelangelos in Florenz auf (Abb. 6). Wie gezeigt wurde, mussten die Bildhauer der späteren Statuen auf der Piazza della Signoria nicht nur künstlerisch mit dem Monument des biblischen Helden konkurrieren. Wollte eine politische Partei – wie im Falle der Medici mit dem Stuck-Herkules (Abb. 7) und der Herkules-Kakus-Gruppe (Abb. 8) – ihre politischen Ambitionen und ihr Selbstverständnis überzeugend auf der Piazza verbildlichen, so musste sich das dafür anzufertigende Monument *nolens volens* an der Kolossalität der Davidstatue messen. Berücksichtigt man die zuvor betrachteten Statuen Ludwigs XIV. und bedenkt man, dass dieser eine Bildnispolitik betrieb, die die Errichtung zahlreicher Standbilder seiner Person in den Städten des Königreichs umfasste, so wird deutlich, dass der kolossale Maßstab des Standbildes auf der Place des Victoires in Paris ein Ausdruck des politischen Selbstverständnisses des Monarchen und ein Symbol seines allumfassenden Herr-

⁸⁵ Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, Orangerie. – Die Marmorstatue wurde bereits im Jahr 1683 dorthin verbracht; der Kopf wurde 1816 durch Jean-François Lorta ergänzt.

⁸⁶ Ziegler: Sonnenkönig, S. 78.

schaftsanspruches ist.⁸⁷ Die Kolossalität des Monumentes ist somit in der Lage, die Aussage der Statue zu konturieren und diese in ihrer impliziten Forderung nach Gültigkeit ein weiteres Mal zu steigern.

Das von Martin Desjardins angefertigte zweite Standbild, das während der Französischen Revolution zerstört wurde und in seinem kompletten Erscheinungsbild heute nur noch in Form von Stichen rekonstruierbar ist, stellte den französischen König beachtlicherweise nicht mehr in antikischer Gewandung dar. Auch wenn sich die genauen Gründe für diese grundlegende Veränderung auf schriftlicher Ebene nicht mehr nachvollziehen lassen, so ist diese Beobachtung im Hinblick auf die Analyse der heroischen Modellierung des französischen Monarchen im öffentlichen Standbild doch von herausragender Bedeutung.⁸⁸ Ludwig XIV. wurde nämlich stattdessen im zeitgenössischen Krönungsmantel gezeigt, wie er auf einen dreiköpfigen Zerberus tritt und von einer hinter ihm auf einem Globus stehenden Viktoria mit Lorbeerbeeren bekrönt wird (Abb. 141). Ähnlich wie bei der Marmorstatue hatte er die Linke in die Hüfte gestemmt, wobei die Rechte den Kommandostab allerdings nicht waagrecht in der Hand hielt, sondern auf dem Boden abstützte. Auf der Standplatte lagen als Attribute des Herkules eine Keule und das Fell des Nemeischen Löwen sowie ein Fasziensbündel, ein Helm und ein Schild. Die Sklavenfiguren und Bronzereliefs, die für das erste Statuenprojekt angefertigt worden waren, wurden in das Programm des zweiten Monumentes übernommen.⁸⁹

Im Jahr 1685 wurde der die Statue ergänzende Bildschmuck ausgeweitet. Im März wurden bei Martin Desjardins weitere bronzenne Trophäen bestellt, die die Sklaven als die im Holländischen Krieg unterlegenen Gegner charakterisieren sollten: Das Reich, Spanien, Holland und Brandenburg. Im Winter wurde der Künstler zudem mit der Anfertigung weiterer Festons, Medaillons und Inschriftenkartuschen beauftragt. Dazu zählte auch das berühmte Epigraph VIRO IMMORTALI (Dem unsterblichen Mann), das an der oberen Deckplatte des Sockels in Bronzelettern angebracht wurde. Sogar nach der Einweihung des Standbildes im März 1686 wurden letzte Erweiterungen vorgenommen. Im August wurden 24 Bronzemedallions bei Jean Arnould, genannt Regnault, in Auftrag gegeben, die die bedeutendsten Ereignisse aus der Regierungsgeschichte Ludwigs XIV. darstellen sollten.⁹⁰ Sie waren dazu vorgesehen, an vier monumentalen Laternen angebracht

⁸⁷ Zur „Statuenkampagne“ Ludwigs XIV., die ab 1685/86 die Errichtung von fast zwanzig Standbildern des Königs in den Provinzstädten des Königreichs umfasste, siehe grundlegend Burke: Inszenierung, S. 84–105, hier insbes. S. 93.

⁸⁸ Die Bronzestatue Ludwigs XIV. wurde zwischen dem 11. und 13. August 1792 von ihrem Sockel gestürzt und eingeschmolzen, vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 78, S. 81.

⁸⁹ Dies wurde vertraglich entsprechend festgelegt, vgl. ebd., S. 78. – Die Figuren haben die Französische Revolution überstanden, da sie bereits im Juli 1790 aus politischen Gründen vom Sockel abgenommen und „befreit“ worden waren, vgl. ebd., S. 81. Sie befinden sich heute, gemeinsam mit einigen Medaillons und Trophäen, die von Martin Desjardins für das Standbild angefertigt worden waren, im Musée du Louvre in Paris.

⁹⁰ Ebd., S. 80–81.

zu werden, die an den Stellen aufgestellt werden sollten, wo die vier Zufahrtsstraßen in den Platz mündeten. Die Laternenkörper wurden auf Unterbauten errichtet, die sich jeweils aus drei zu einem Dreieck arrangierten Marmorsäulen zusammensetzten.⁹¹ Als reichten all diese zusätzlichen Bildelemente, die in Auftrag gegeben wurden, noch nicht aus, bestellte der Duc de la Feuillade im Dezember 1686 acht Bronzekartuschen, die an den Eckrisaliten des Sockelunterbaus angebracht werden und weitere, auf Französisch verfasste Inschriften tragen sollten, „die die Taten und Leistungen des Königs besangen“.⁹² Doch als der augenscheinlichste Ausdruck für die im Standbild Ludwigs XIV. ausgedrückte Glorifikation des Königs mag die im Oktober 1686 vom Marschall beschlossene Vergoldung der Bronzestatue gelten.⁹³ Sie war, wie wir im Laufe der Untersuchung sehen konnten, im öffentlichen Standbild äußerst selten und stellt eine der äußersten Formen der Verherrlichung einer Person in einem öffentlichen Monument dar. Wie die Analyse des Marmordavid von Donatello gezeigt hat, stand die Vergoldung dieser Statue in einem engen Zusammenhang mit der Inschrift des Monumentes und war ein spezifisches, den Aussagegehalt der Statue steigerndes Gestaltungsmittel. Für das Standbild in Messina konnte dargelegt werden, dass die auffällige Farbfassung des Monumentes des Juan de Austria dessen Sichtbarkeit vom Wasser aus sicherlich erhöht hat und sie zugleich als ein bildlicher Ausweis der historischen Siege des Flottenkommandanten und seines darin begründeten Ruhmes zu verstehen ist. Im Fall der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires diente die Vergoldung in diesem Sinne der Steigerung der repräsentativen Inszenierung des Monarchen in der Hauptstadt seines Königreiches. Die Statue von Martin Desjardins zeigte den Bourbonen im Krönungsmantel, sodass die Vergoldung eine umittelbare visuelle Verbindung zum Zeichen der Könige Frankreichs herstellte, das auf dem Kleidungsstück Ludwigs in Form von feinen Zieselierungen zu erkennen war (Abb. 141). Die goldene Farbe ist somit nicht nur als eine Anspielung auf die Bourbonenlilie zu verstehen, sondern sie bedingte in ihrer Medialität die Verdoppelung dieses Symbols der französischen Monarchie. Mit Blick auf die beabsichtigte Wirkung mag zudem sicherlich auch die Assoziation der materiellen Kostspieligkeit, die die Farbfassung aufgerufen hat, von Bedeutung gewesen sein. Ich halte es darüber hinaus für sehr plausibel, dass eine Verbindung zwischen der von Ludwig XIV. benutzten Sonnensymbolik und der Lichtmetaphorik, die durch die Vergoldung des Monumentes zweifellos aufschien, intendiert gewesen ist. Die Standplatte der Statue war auf der Vorder- und auf der Rückseite mit dem königlichen Wappen, auf der rechten und linken Seite

⁹¹ Zur Beleuchtung siehe weiter unten.

⁹² Ziegler: Sonnenkönig, S. 81.

⁹³ Ebd., S. 81; Seelig: Studien, S. 451–452. – Der Autor führt dort aus, dass der Duc de la Feuillade bestimmt hatte, dass die Statue Ludwigs XIV. alle fünf Jahre durch Vertreter der Stadt inspiert und auf deren Verlangen die Vergoldung alle 25 Jahre erneuert werden sollte.

mit der Sonnendevise des Königs verziert (Abb. 141).⁹⁴ Das vergoldete Standbild konnte gleichsam als die Verkörperung der von Ludwig in Anspruch genommenen Sonne und damit als die materielle Verfestigung ihrer Strahlkraft aufgefasst werden – es scheint fast, als verkörpere das Monument eine Sublimation des Glanzes, die die Erscheinung des Sonnenkönigs zugleich in die Sphäre des Erhabenen emporhob. Und nicht zuletzt verwies die an der Vorderseite des Sockels angebrachte Inschrift VIRO IMMORTALI auf den unsterblichen Ruhm des Monarchen. Mithilfe der farbigen Fassung wurden somit die Person des Königs und sein Anspruch auf Ruhm und Unsterblichkeit eng zusammengeführt, wie zuvor schon durch die (Teil-)Vergoldung des Marmordavid in Florenz auf anschauliche Weise evident geworden.⁹⁵ Die Vergoldung der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires in Paris war hingegen nicht in erster Linie in Anerkennung seiner Kriegsleistungen zu verstehen, sondern als extrem gesteigerte Form der Verherrlichung des französischen Königs und damit auch zugleich ein unübersehbarer Ausdruck seines absolutistischen Politikverständnisses.

Vor dem Hintergrund, dass für das Standbild Ludwigs XIV. eine dauerhafte Beleuchtung in Form der vier auf dem Platz aufgestellten Laternen beabsichtigt war, erscheint der Aspekt der Vergoldung sogar noch zentraler (Abb. 141). Die beständige Illumination eines Monumentes war in der frühneuzeitlichen Denkmalpraxis eine außergewöhnliche und einzigartige Auszeichnung eines dauerhaften Ehrenmals eines noch lebenden Regenten.⁹⁶ Die dauerhafte Beleuchtung hätte in Verbindung mit der Vergoldung der Statue bewirkt, dass die Figur des Königs fortwährend funkeln, gleichermaßen Tag und Nacht, und sich dadurch auf metaphorischer Ebene die Ruhmesstrahlen des Monarchen über die gesamte Place des Victoires erstreckt hätten. Der Fonds, aus dem die Finanzierung der Illumination bestritten worden war, wurde jedoch noch vor der Jahrhundertwende aufgelöst und die Beleuchtung in Form der vier Laternen eingestellt.⁹⁷

Noch während die Arbeiten am Standbild Ludwigs XIV. in vollem Gange waren, wurde nach einem passenden Aufstellungsort gesucht, der den repräsentativen Anforderungen des zu errichtenden Königsmonumentes entsprach. Die Wahl fiel Anfang Dezember 1683 auf einen Standort nördlich des Louvre, wo durch Bau- und Abbrucharbeiten nach und nach ein kreisförmiger Platz mit einem Durchmesser von 78 Metern angelegt wurde. Allerdings gingen die Arbeiten zu Beginn nur schlecht voran, sodass das Monument bei seiner Enthüllung im März 1686 noch von gemalten Scheinarchitekturen umgeben war.⁹⁸

⁹⁴ Auf den meisten Abbildungen ist die Sonnendevise an der Standplatte der Statue Ludwigs XIV. nur schwer zu erkennen, da sie im verschatteten Bereich des dargestellten Monumentes liegt, für eine genauere Überprüfung verweise ich auf die große Abbildung bei Ziegler: Sonnenkönig, S. 87, Abb. 70.

⁹⁵ Vgl. Hubert: David-Plastiken, S. 196.

⁹⁶ Ziegler: Sonnenkönig, S. 81.

⁹⁷ Zu den Gründen, warum der Sohn des Denkmalstifters, Louis de la Feuillade, den Fonds aufgelöst hat, siehe ebd.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 80.

Die Genese und die Gestalt des Bild- und Inschriftenprogramms, das die Königsstatue und die Platzanlage ausschmückte, wurde von Hendrik Ziegler in minutiöser Genauigkeit und in vorbildlicher Verständlichkeit dargelegt.⁹⁹ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Entstehungsgeschichte des Denkmalensembles komplex und langwierig war. Der glorifizierende Charakter der einzelnen Denkmalelemente, vom Thema der Reliefs und Medaillons über die monumentalen Ausmaße der Statue bis hin zu ihrer Vergoldung und dauerhaften Beleuchtung, ist evident. Dabei ist bemerkenswert, dass die dem Standbild auf der Place des Victoires zugrundeliegende Heroisierung sich aus zwei Polen zusammensetzt, die zum einen in der höchsten Verherrlichung des Dargestellten und zum anderen in der größtmöglichen Erniedrigung und Herabsetzung der Feinde des Königs bestanden. Dabei verbinden sich mehrere Heroisierungsformen und -stränge, die an den bisher untersuchten Statuen, seien dies Reiter- oder Fußstandbilder, eher vereinzelt oder zu wenigen gebündelt aufgetreten sind. Es handelt sich dabei um rhetorische Bezugnahmen auf mythologische Figuren, formale Konzepte wie die Darstellung von Sklaven in der Sockelzone, die bereits angesprochene Vergoldung, die Rüstung sowie Anklänge an den Standbildtypus der Apotheose. Die Kombination all dieser gestalterischen Elemente im Standbild für Ludwig XIV. tritt in keinem anderen frei errichteten Standbild einer zum Zeitpunkt der Entstehung noch lebenden Person auf. Im Hinblick auf die heroische Inszenierung des Sonnenkönigs ist das Monument von Martin Desjardins auf der Place des Victoires in Paris daher als singulär zu bezeichnen.

In ähnlicher Weise wie schon zuvor beim Standbild Ferdinando I. in Livorno wird in dem Monument des Sonnenkönigs eine konkrete zeitliche Verortung des Dargestellten und seiner Taten mit einem überzeitlichen, universellen Anspruch auf Bedeutung verschliffen. Die zeitliche Verknüpfung der Person Ludwigs XIV. vollzieht sich anhand seiner zeitgenössischen Kleidung wie der Allongeperücke und dem Krönungsmantel. Auch die Bronzereliefs *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen*, *Der Rheinübergang*, *Die Einnahme von Besançon* sowie *Die Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien* verweisen auf konkrete historische Ereignisse. Außerdem waren die vier Sklavenfiguren am Sockel als Kriegsgegner gestaltet, die Ludwig XIV. besiegt hatte (Abb. 142). Diese Herabsetzung der europäischen Mächte Holland, Spanien, Kurbrandenburg und des Deutschen Reichs war folglich zwar historisch verbürgt, evozierte jedoch aufgrund der dauerhaften Visualisierung in Form eines kolossalen, frei aufgestellten Denkmals erhebliche Kritik von Seiten der im Standbild auf der Place des Victoires eindeutig herabgewürdigten Parteien. Die angeketteten Gefangenen wurden erst durch die ihnen beigegebenen und heute noch zu einem Großteil erhaltenen Trophäen als die vier

⁹⁹ Ich führe die einzelnen Inschriften des Standbildes für Ludwig XIV. auf der Place des Victoires hier aufgrund ihrer Umfänglichkeit nicht auf, da sie zumal auch bei Ziegler: Sonnenkönig, Anhang I und Anhang II, publiziert sind. Für die vorliegende Untersuchung ist auch nicht der genaue Wortlaut entscheidend, sondern allein ihr panegyrischer Duktus von Belang.

im Holländischen Krieg besiegten Hauptgegner Frankreichs identifizierbar.¹⁰⁰ Die Anbringung heraldischer Elemente war nicht von Anfang intendiert gewesen. Erst mit einem Zusatzvertrag vom 9. März 1685 beauftragte der Herzog de la Feuillade Martin Desjardins mit der Anfertigung entsprechender heraldischer Attribute.¹⁰¹ Dem nach vorne gebeugten alten und bärtigen Mann, der das Reich darstellt, waren als Attribute ein zerbrochenes Feldzeichen mit Doppeladler sowie ein mit einem Blitzbündel verzierter Schild beigegeben (Abb. 142, 143).¹⁰² Rechts daneben ist ein nach oben blickender Jüngling zu sehen, der Spanien verkörpert (Abb. 145). Er sitzt auf einem Rundschild, welcher in Anspielung auf das Goldene Vlies mit einem Widder verziert ist.¹⁰³ Darüber hinaus ist ihm ebenfalls zerbrochenes Feldzeichen mit einem Medaillon eines antiken Imperators und einem Stadttor als oberem Abschluss zugeordnet, was möglicherweise als Verweis auf das Königreich Kastilien zu verstehen ist (Abb. 144).¹⁰⁴ Die Personifikation Hollands ist als Mann mittleren Alters gegeben (Abb. 146), dessen Attribut ein mit Löwenköpfen verzierter Schild darstellt. Dieser trägt als Zeichen der Republik ein lose zusammengebundenes Pfeilbündel (Abb. 142).¹⁰⁵ Kurbrandenburg wurde durch einen Mann mit phrygischer Mütze charakterisiert, der Schuhe und Beinkleider trägt (Abb. 147).¹⁰⁶ Das aufwendige ikonographische Programm der Statue und ihres Sockels sollte ursprünglich durch eine Vielzahl an Medaillons ergänzt werden, die an den vier bereits erwähnten Laternen auf der Place des Victoires befestigt werden sollten (Abb. 141). Diese bestanden aus jeweils drei Säulen, die zu einem Dreieck arrangiert auf einem hohen Sockel zu errichten waren und von einer großen Öllampe bekrönt wurden. An jeder dieser Laternen sollten sechs Medaillons, in zwei Dreierreihen angeordnet, zwischen den beiden zum Platz ausgerichteten Schauseiten herabhängen.¹⁰⁷ Lateinische Inschriften am Sockel sollten zudem ausführlich darüber informieren, welche Themen auf den Bildtondi dargestellt waren.

Von den insgesamt 24 Medaillons, die der Herzog de la Feuillade im Sommer 1686 bestellt hatte, wurden nur neun vollendet. Zusätzlich wurden zwei ursprünglich für den Sockel bestimmte Medaillons mit in das Programm für die Laternengehänge aufgenommen, sodass heute insgesamt elf bronzenen Darstellungen bekannt sind.¹⁰⁸ Gleichwohl wurden nur zehn von ihnen tatsächlich vor Ort angebracht. Von einem Medaillon, das die *Wiedereinsetzung der schwedischen Herrschaft in Vorpommern* darstellte, musste aus politischen Gründen eine

¹⁰⁰ Ziegler: Sonnenkönig, S. 91.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.; Seelig: Studien, S. 49–53, S. 491.

¹⁰³ Ziegler: Sonnenkönig, S. 91; Seelig: Studien, S. 49–53, S. 492.

¹⁰⁴ Ziegler: Sonnenkönig, S. 91.

¹⁰⁵ Ebd., S. 91; Seelig: Studien, S. 49–64, S. 492.

¹⁰⁶ Ziegler: Sonnenkönig, S. 91–92; Seelig: Studien, S. 49–64, S. 492.

¹⁰⁷ Ziegler: Sonnenkönig, S. 93.

¹⁰⁸ Zur Chronologie der Entstehung der Medaillons siehe ausführlich ebd., S. 93–94.

zweite Version angefertigt werden.¹⁰⁹ Der von Schweden erhobene Protest gegen die Anbringung des Medaillons nahm bedrohliche außenpolitische Dimensionen an und gipfelte in der Abberufung des schwedischen Gesandten Nils Lillieroot aus Paris.¹¹⁰ Neben der starken Kritik aus dem Inland wurden auch und vor allem von ausländischer Seite erhebliche Einsprüche gegen die Statue auf der Place des Victoires erhoben.¹¹¹ Der Hauptteil der Kritik richtete sich dabei vor allem auf die Darstellungen der Reliefs, doch wurde bei den Protesten zum Teil auch auf die Sklavenfiguren Bezug genommen. Dies zeigt sich beispielsweise an dem Reskript, das der kurbrandenburgische Gesandte Ezechiel Spanheim am 9. April auf seinen Bericht vom 25. März von Friedrich Wilhelm erhielt. Darin gab ihm der Große Kurfürst deutliche Handlungsanweisungen bezüglich der Pariser Denkmalsangelegenheit.¹¹² Außerdem zeigte sich Friedrich Wilhelm äußerst empört darüber, dass der Herzog de la Feuillade seinem König ein Denkmal errichte, das andere Nationen beschimpfe.¹¹³ Auch von anderer Seite wurde gegen den französischen König der massive Vorwurf erhoben, er habe an der Statue seine Feinde voreilig als Bezwungene dargestellt.¹¹⁴

Die langanhaltende Kritik und die im Frühjahr und Sommer 1686 mit zunehmender Intensität vorgebrachten diplomatischen Einsprüche gegen das Denkmal auf der Place des Victoires in Paris haben offenbar zu einem sensibleren Umgang Ludwigs XIV. im Bereich künstlerischer Darstellungen seiner Person geführt. Wie Hendrik Ziegler dargelegt hat, ist das Sockelprogramm des königlichen Reiterstandbildes, mit dessen Arbeiten François Girardon 1685 begonnen hatte, ein sichtbares Zeichen dafür (Abb. 148).¹¹⁵ Anstatt der Konzeption des Monuments auf der Place des Victoires zu folgen und durch Figuren gefangener Sklaven gegnerische Kriegsparteien gezielt herabzuwürdigen, wurde auf ein figürliches Programm vollständig verzichtet. Stattdessen sollten Inschriftentafeln die Leistungen des Königs ausführlich darlegen und entsprechend würdigen. Sowohl der Duktus der Wortwahl als auch der insgesamt eindeutig weniger triumphale Charakter des Reiterstandbildes zeigen, dass sich die Inszenierung des französischen Königs nun nicht mehr entlang der gezielten Demütigung seiner Gegner vollzog. Stattdessen scheint der Monarch darauf bedacht gewesen zu sein, die „Großartigkeit und Einzigartigkeit seiner eigenen zivilen und militärischen Leistungen“ herauszustellen.¹¹⁶ Bezeichnenderweise wählte Girardon für das Reiter-

¹⁰⁹ Ebd., S. 94.

¹¹⁰ Dieser diplomatische Vorgang ist quellenkundlich gut belegt, siehe hierzu ebd., S. 103–104, sowie S. 239, Anm. 498.

¹¹¹ Zu der Kritik aus Frankreich, auch in ihrer konfessionellen Zuspritzung, siehe ebd., S. 95–103.

¹¹² Ebd., S. 108.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. hierzu ebd., S. 115–116.

¹¹⁵ Zum Reiterdenkmal Ludwigs XIV. von Girardon als Ausdruck einer gewandelten französischen Herrscherikonographie siehe umfassend ebd., S. 116–120.

¹¹⁶ Ebd., S. 120.

standbild des Königs nun nicht mehr eine zeitgenössische Kleidung, sondern eine antikisierende Rüstung und setzte dadurch ganz offensichtlich auf eine „traditionelle Imperatorenikonographie“ (Abb. 148).¹¹⁷ Auch bei anderen Denkmalprojekten kam es zu Planänderungen.¹¹⁸ Dabei wurde die durch die Ikonographie der Sockelskaven gewährleistete heroisch-militärische Konnotation der Inszenierung des Herrschers zugunsten eines Bildprogramms aufgegeben, das den Monarchen stattdessen als Friedensbringer und Tugendhelden ehrte.¹¹⁹ Ab 1690 war die Darstellungsformel des triumphierenden Königs nicht mehr die einzige Option, die für die öffentliche Inszenierung des französischen Monarchen zur Wahl stand.¹²⁰

Gleichwohl ist zu beobachten, dass die öffentliche Repräsentation Ludwigs XIV. in Form öffentlich errichteter Standbilder sowohl das Reichsoberhaupt als auch die Reichsfürsten dazu veranlasste, in Form eigener Statuen auf die ludovizianischen Kunstwerke und vor allem auf das Monument auf der Place des Victoires zu reagieren.¹²¹ Als ein habsburgischer Gegenentwurf mag daher die im Jahr 1692 eingeweihte Dreifaltigkeitssäule am Wiener Graben gelten (Abb. 149). Das über 18 Meter hohe Monument besteht aus einem dreieckförmigen Sockel, über dem sich eine hohe wolkenumhangene Pyramide erhebt. Neun Einzelfiguren bilden die Chöre der Engel, während eine vergoldete Trinitätsgruppe den oberen Abschluss der Säule bildet. Im mittleren Register ist der kniende Kaiser Leopold I. dargestellt, der die Insignien seiner Macht abgelegt hat und Fürbitte hält. Das monumentale Kunstwerk sollte nicht die irdische Größe und militärische Stärke des Fürsten darstellen, sondern auf seine besondere *Pietas* verweisen.¹²² Zugleich wurde nicht darauf verzichtet, durch die prominente Anbringung der Wappen Österreichs, Ungarns und Böhmens auf den Führungsanspruch des habsburgischen Kaisers im Reich hinzuweisen.¹²³

Bekanntlich haben das Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires in Paris sowie das Reiterstandbild Girardons auch auf brandenburgischer Seite eine bildkünstlerische Reaktion hervorgerufen. Als solche mag das von Andreas Schlüter für Friedrich III. entworfene und bis 1700 gegossene bronzenen Reiterstandbild seines Vaters, des Großen Kurfürsten, gelten, das 1703 in einer Einbuchtung auf der Langen Brücke in Berlin aufgestellt und feierlich eingeweiht wurde (Abb. 150). Die erst 1710 am Sockel des Monuments angebrachten Sklavenfiguren sollten – trotz der umfassenden Kritik, die der analogen Konzeption der Gefangenefiguren am Pariser Ludwigdenkmal entgegengebracht worden war – die bezwun-

¹¹⁷ Ebd., S. 116.

¹¹⁸ Siehe hierzu Michel Martin: Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique, Paris 1986, S. 83; vgl. Mack-Andrick: Pietro Tacca, S. 164.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. Huber: Selbstdarstellung, S. 179.

¹²¹ Vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 127, dem ich hier folge.

¹²² Ebd., S. 128.

¹²³ Vgl. ebd.

genen Feinde des Großen Kurfürsten darstellen.¹²⁴ Das imposante Standbild in Paris beeinflusste aufgrund seiner Funktion als äußerst repräsentative Inszenierungsform des frühneuzeitlichen Herrschers und trotz der umfassenden Proteste, die es hervorgerufen hatte, auch die Statuensetzungen der Reichsfürsten.

Das Problem der Heroisierung im öffentlichen Standbild, die nun nicht mehr die Angleichung des Bildnisses des Dargestellten an eine mythologische Figur oder die mittels einer antikischen Rüstung implizierte Idealisierung des Dargestellten anstrehte, war ihre Angreifbarkeit und die daraus resultierende Kritik. Die Statue drückte nicht mehr vorrangig die *virtus* des Herrschers aus, wie dies über die antikisierende Rüstung oder Bezugnahmen auf mythologische Figuren erfolgt war. Sie röhmt die Person des Herrschers – das höchste Ideal der Heroisierung ist nun der Monarch selbst geworden, und dies nicht nur qua Amt, sondern auch als Person.¹²⁵ Es scheint, als wären nicht mehr Alexander oder Herkules die Helden Ludwigs XIV., sondern er selbst.¹²⁶ Die ludovizianische Denkmalpolitik wurde, wie Hendrik Ziegler ausführlich dargelegt hat, massiv bekämpft und heftig kritisiert. Und dennoch muss sie von den Herrschern der Zeit zugleich auch als eine künstlerische Herausforderung betrachtet worden sein, auf die es zu reagieren galt.¹²⁷ Mit dem Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires verband sich offenbar ein heroisches Selbstverständnis des Monarchen, dem die anderen Fürsten in nichts nachstehen wollten, was wiederum ihren ämulativen Charakter unterstreicht. Auch wenn Leopold I. und Friedrich III. von Brandenburg eine gemäßigtere Ausdrucksform als die von Ludwig XIV. für die Place des Victoires eingenommene Pose wählten, so sind ihre Denkmalsetzungen doch als Reaktionen auf die Pariser Statue und das darin ausgedrückte heroische Selbstverständnis des Herrschers zu werten, das als Element der visuellen Vergegenwärtigung seiner Person im öffentlichen Stadtraum nicht mehr wegzudenken war. Die Entwicklungen einer heroisierenden Inszenierung in öffentlichen Standbildern Italiens und Frankreichs hatte dazu geführt, dass das Heroische in der Frühen Neuzeit ein programmatischer Bestandteil der visuellen Rhetorik wurde, mit der der Herrscher europaweit im öffentlichen Standbild inszeniert und repräsentiert wurde.

Zwar wurde das Statuen- und Platzensemble der Place des Victoires in Paris in gewisser Weise zu einem wegweisenden Modell für die heroische Inszenierung des französischen Königs im öffentlichen Standbild, dem andere europäische Herrscher nacheiferten, mitunter auch in anderen Medien und Gattungen. Zugleich muss jedoch beachtet werden, dass die dort umgesetzte heroische Modellierung des Monarchen kein starres System war. In Reaktion auf die harsche Kritik, die dem Standbild von Martin Desjardins entgegengebracht worden war, scheint die

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 132. Zu den einzelnen Projekten, die dem Reiterstandbild des Großen Kurfürsten vorausgingen, siehe ebd., S. 129–132.

¹²⁵ Wrede: Furcht, S. 351–352.

¹²⁶ Bonfait: Héros, S. 188.

¹²⁷ Vgl. Ziegler: Sonnenkönig, S. 77.

Inszenierung des Sonnenkönigs ab 1690 wieder bescheidener geworden zu sein. Am Sockel des im Jahr 1699 auf der Place Vendôme errichteten Reiterstandbildes von Girardon wurde auf ministerielle Anweisung hin alles vermieden, was an das Piedestalprogramm der Place des Victoires hätte erinnern und die für Frankreich außenpolitisch schädlichen Folgen hätte wiederholen können.¹²⁸ Die Folge war, dass in den für den König errichteten Denkmälern wieder vorrangig eine imperiale Geste gezeigt wurde, die die mühelose Autorität darstellte, mit der der König Ordnung und Frieden in seinem Reich garantierte.¹²⁹ Die überdeutliche Visualisierung des Siegreich-Heroischen trat nun zugunsten einer politisch verträglicheren Repräsentation des französischen Monarchen etwas mehr in den Hintergrund. Sie tat dies interessanterweise in Form des Reiterstandbildes, dem Typus, der fast genau einhundert Jahre zuvor in Italien das heroische Auftreten und die fürstliche Selbstvergewisserung des Herrschers garantiert hatte.

¹²⁸ Ebd., S. 75; vgl. Asch: Herbst, S. 86.

¹²⁹ Ebd.

