

Bilder der Macht – Macht der Bilder. Ludwig XIV. als Sonnenkönig in der zeitgenössischen Bildpublizistik

Simon Edlmayr*

Abstract

Ludwig XIV. war zwar nicht der einzige Herrscher, der sich mit dem Symbol der Sonne umgab, aber er ist unbestritten der einzige „Sonnenkönig“. Viele Publikationen sind erschienen, die diese Symbolik aufgreifen. Die Analyse ausgewählter Beispiele der zeitgenössischen Bildpublizistik zeigt, dass die Sonnenikonographie Ludwigs aus mehreren Propagamen bestand, die jedoch unterschiedlich interpretiert werden konnten. Die dadurch entwickelte Bildersprache gibt einen Einblick in die Diskurse der Zeit sowie in den „Krieg der Bilder“, der zwischen der pro- und antifranzösischen Seite ausgefochten wurde. Die Arbeit fragt nach der Herkunft der Bildmotive sowie nach den Querverbindungen zwischen den herangezogenen Fallbeispielen.

1. Einleitung

„Im Beginn der Herrschaft Ludwigs XIV. war das Gefühl für die Vollendung [...] eines jahrhunderte-langen, mühsamen Werkes bei den Zeitgenossen so groß, daß sie vorübergehend völlig das Bewusstsein der Vergänglichkeit verdrängten: Die Sonne im vollen Strahlenglanze stand immer im Zenit, als habe Josua ihr nochmals Stillstand geboten.“¹

Dieses Zitat von Carl Jacob Burckhardt zeigt, wie tief die Identifizierung Ludwigs XIV. mit dem Sonnenkönig in der Geschichtsschreibung verankert ist. Er selbst schreibt dieses Bild in gewisser Weise fort, da er sich auf das Gleichnis des biblischen Josua beruft. Die Sonnensymbolik in Zusammenhang mit Ludwig XIV. wird in zahlreichen weiteren Publikationen aufgegriffen,² weshalb es sich lohnt, das Sinnbild stärker zu beleuchten.

* Simon Edlmayr, BA, Studierender im Masterstudium Geschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg. Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2013 bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Arno Strohmeyer als Seminararbeit eingereicht.

¹ Carl Jacob BURCKHARDT, *Gestalten und Mächte*, Zürich 1961, 186.

² Vgl. u. a. Hendrik ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010; Michael PETZET, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*, München u. a. 2000.

Da die Sonne omnipräsent ist, kann die damit verbundene Symbolik über kulturelle und sprachliche Barrieren hinweg verstanden werden. Schon seit Kaiser Augustus war es, beeinflusst durch vorder- und kleinasiatische Sonnenkulte, zur Gleichsetzung des Herrschers mit der aufgehenden (Sol oriens) oder der unbezwingbaren Sonne (Sol invictus) gekommen, die man teilweise durch eine Strahlenkrone angedeutet hatte. Auch im frühen Christentum kam das Sonnengleichnis zur Anwendung. Hier wurde die Sonne mit Jesus Christus, dem Erlöser, gleichgesetzt und mitunter auch mit dessen Funktion als endzeitlichem Richtergott in Verbindung gebracht. Daher gab es ebenfalls das Motiv der Sonne der Gerechtigkeit (Sol iustitiae). In dieser Funktion schien sie überall hin und vermochte, die Dunkelheit und das Böse zu bezwingen.³ Daneben transportierte jenes Symbol die Assoziationen der alltäglichen Erfahrungswelt: Das Ausstrahlen von Wärme und Licht, Einzigartigkeit und gleichzeitig Unnahbarkeit.

Als früher Architekt der Sonnenikonographie für Ludwig XIV. trat Kardinal Mazarin (1602–1661) ein. Er entwickelte das Sonnensymbol mit der Devise: „Auch mehreren nicht unterlegen (Nec pluribus impar)“⁴. Es kann als Spielart des Sol invictus-Motivs gelesen werden. In diese Phase fallen auch die Hofballetts, in denen Ludwig zuweilen als personifizierte Sonne und/oder als Apollon auftrat.⁵ Der griechische Gott des Lichtes konnte dabei entweder in seiner Funktion als Anführer der Musen gemeint sein (Förderung der Künste) oder anstelle von Sol/Helios die Rolle des Sonnengottes einnehmen.⁶ Dieser Trias aus Ludwig XIV., der Sonne und dem Gott Apollon bedienten sich die bildnerischen und literarischen Künste bis in die späten 1680er Jahre sehr häufig.

2. Begriffe und Methode

Um sich dem eigentlichen Thema – Ludwig XIV. als Sonnenkönig in der zeitgenössischen Bildpublizistik – anzunähern, bedarf es zunächst der Klärung einer Reihe damit verbundener Termini. Diese Grundüberlegungen dienen als Basis, an welche die weiteren Betrachtungen anknüpfen. Als erstes soll die Tauglichkeit des Propagandabegriffs erörtert werden.

³ Vgl. Hendrik ZIEGLER, Sonne, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler, Hg., Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 2: Imperator bis Zwerg, München 2011, 358–365, hier 360.

⁴ Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 23.

⁵ Vgl. Peter BURKE, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Frankfurt/Main 1995, 68.

⁶ Zu einer Gleichsetzung von Apollon und Sol/Helios kam es bereits in der Antike. Vgl. Peter DELVAUX, Leid soll Lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, Amsterdam 1994, 270 f.

2.1 Propaganda

Geprägt von den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts herrscht mitunter ein sehr negativer Bezug zum Begriff *Propaganda* vor.⁷ Sie erscheint vor diesem Hintergrund als eine gefährliche Waffe, mit Hilfe derer die öffentliche Meinung manipulierbar wird und meist fragwürdige Ziele erreicht werden können. Betrachtet man die Begriffsgeschichte, so wird deutlich, dass diese negative Konnotation nicht immer gegeben war.

Der neuzeitliche Begriff *Propaganda* leitet sich vom lateinischen Verb *propagare* ab, unter dem zunächst fort- und einpflanzen, aufpfropfen, (die Grenzen des Reiches) ausdehnen / erweitern bzw. (das Leben) verlängern verstanden wurde.⁸ Wie beim Terminus *Kultur*⁹ hat also auch hier schon in der Antike eine Übertragung und Erweiterung stattgefunden, die den ursprünglich landwirtschaftlichen Bedeutungszusammenhang um eine abstraktere, räumliche und zeitliche Ebene ergänzte. Die Substantivform *Propaganda*, eine Schöpfung der Frühen Neuzeit, war mit religiösen Inhalten versehen und trat erstmals mit der Gründung der *Sacra Congregatio de propaganda fide* (1622) prominent in Erscheinung.¹⁰ Unter dem Wort wurde „das zu Verbreitende“ im Sinne der Ausdehnung und Fortpflanzung des katholischen Glaubens durch Missionstätigkeit verstanden.¹¹ Diesem positiven Verständnis von Propaganda stand, aufgrund der konfessionellen Konflikte der Zeit, die negative Bewertung seitens der Protestanten gegenüber.¹² Daneben führten auch die Auseinandersetzungen mit Vertretern der Aufklärung zu einer zunehmend polemischen und politischen Färbung des katholischen Propagandabegriffs. Dieser war schließlich, von der Französischen Revolution ausgehend, hauptsächlich in der politischen Sphäre beheimatet und bezeichnete eine öffentliche Werbung, bei der Programme und Ideologien verbreitet wurden.¹³ Moderne Definitionen sind um eine weitere Konkretisierung und Spezifizierung, besonders hinsichtlich der Art und Weise sowie des Zwecks der Propaganda, bemüht.¹⁴ Garth S. Jowett und Victoria

⁷ Vgl. Rainer GRIES, Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte, in: Rainer Gries / Wolfgang Schmale, Hg., *Kultur als Propaganda*, Bochum 2005, 9–36, hier 9 f.

⁸ Vgl. Langenscheidt. *Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch*, Berlin u. a. 2001, s. v. *propago*; ZIEGLER, *Sonnenkönig*, 18.

⁹ Vgl. Achim LANDWEHR, *Kulturgeschichte*, Stuttgart 2009, 8 f.

¹⁰ Vgl. Wolfgang SCHIEDER / Christof DIPPER, *Propaganda*, in: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, Hg., *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, 69–112, hier 69.

¹¹ Vgl. Karel HRUZA, *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter*, in: Karel Hruza, Hg., *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11.–16. Jahrhundert)*, Wien 2002, 9–25, hier 12.

¹² Vgl. SCHIEDER / DIPPER, *Propaganda*, 71–77; Thymian BUSSEMER, *Propaganda. Konzepte und Theorien*, Wiesbaden 2005, 25.

¹³ Vgl. HRUZA, *Propaganda*, 13.

¹⁴ Dennoch gibt es noch keine präzise und allgemein anerkannte Definition von Propaganda; vgl. BUSSEMER, *Propaganda*, 393.

O'Donnell charakterisierten den Begriff beispielsweise als „deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist“¹⁵.

Kann man nun einen derart gefassten Propagandabegriff zur Analyse zeitgenössischer Darstellungen Ludwigs XIV. heranziehen?¹⁶ Paul Veyne spricht sich gegen einen solchen Gebrauch, insbesondere in Bezug auf die Schlossanlage von Versailles, aus. Für ihn ist Versailles kein Werk der Propaganda. Vielmehr war es Teil des Prunks und der Prachtentfaltung, welche vom König erwartet wurden. Die Monumente und Zeremonien dienten demnach nicht der Manipulation, sondern sie demonstrierten den Untertanen lediglich die herausgehobene Stellung (*supériorité naturelle*) des Königs, an die sie zuvor schon geglaubt hatten.¹⁷ Laut dieser Argumentation kann man also eher von Werken der Repräsentation sprechen. Denn Karl Vocelka sieht den Unterschied darin, dass Propaganda bewusst (*deliberate*) „zu beeinflussen versucht und somit vorwiegend die intellektuelle Seite im Menschen anspricht“, während „der Repräsentation eine meinungsbestätigende Wirkung“ zukommt, „die auf einer eher gefühlsmäßigen Basis operiert“¹⁸.

Diese Unterscheidung überzeugt allerdings nicht wirklich, wie auch schon Karel Hruza anmerkte, da gerade die Emotionalisierung ein wesentliches Merkmal der Propaganda darstellt.¹⁹ Dies gilt umso mehr, wenn die Botschaft über Bilder und andere visuelle Medien (Bauwerke, Zeremonien, Statuen etc.) propagiert wird.²⁰ Des Weiteren zielten die unterschiedlichen Werke der ludovizianischen Selbstdarstellung über die Demonstration und Stabilisierung der königlichen Macht hinaus auch auf die „Rechtfertigung, wenn nicht sogar Durchsetzung spezifischer politischer Ziele im In- und Ausland“²¹ ab. Dies lässt sich unter anderem anhand des Holländischen Krieges (1672–1679) und dessen Legitimation von Seiten Frankreichs demonstrieren (Beispiel 1: Les Grenouilles de Hollande).

Wenn nun aus diesem Grund im folgenden Aufsatz am Konzept der Propaganda festgehalten wird, so geschieht dies im Wissen, dass es sich dabei um eine mehrdeutige und

¹⁵ Garth JOWETT / Victoria O'DONNELL, *Propaganda and Persuasion*, Los Angeles u. a. 2011, 7.

¹⁶ Vgl. ZIEGLER, *Sonnenkönig*, 18.

¹⁷ „Le palais de Versailles n'était pas de la propagande. C'est d'apparat, de faste monarchique qu'il faut parler: un prince dont la supériorité naturelle s'imposait d'elle-même n'appartient pas au même âge historique qu'un dictateur qui fait le siège des consciences à chaque coin de rue. La propagande, comme la publicité commerciale, vise à convaincre, à «faire croire»; l'apparat royal, lui, avec ses monuments, ses cérémonies, manifestait la splendeur du souverain, à laquelle ses sujets étaient présumés croire d'avance.“ Paul VEYNE, *Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain*, in: *Revue historique* 304/1 (2002), 3–30, hier 4.

¹⁸ Karl VOCELKA, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Wien 1981, 17.

¹⁹ Vgl. HRUZA, *Propaganda*, 16.

²⁰ Zur Frage, warum Bilder starke Gefühle bei den Betrachtern hervorrufen, vgl. Volker BOEHME-NESSLER, *Bilderrecht. Die Macht der Bilder und die Ohnmacht des Rechts*, Berlin / Heidelberg 2010, 70 f.

²¹ ZIEGLER, *Sonnenkönig*, 19.

reflexive Art der Kommunikation handelt.²² Mehrdeutig deshalb, weil trotz aller Bemühungen der Propagandisten, die Botschaft in ihrem Sinne möglichst klar und verständlich zu formulieren, die Adressaten selbige annehmen oder ignorieren bzw. in ihrem Interesse interpretieren und umwandeln können.²³ Die Reflexivität ergibt sich wiederum daraus, dass die Sender auf die Resonanz und Akzeptanz der ursprünglichen Empfänger reagieren und dementsprechend versuchen, ihre Aussage zu verfeinern und zu optimieren. Dadurch entsteht ein Kreislauf zwischen den Sendern und den Empfängern von Propaganda, bei dem die *Soll-Bedeutung* einer Botschaft immer wieder mit den unterschiedlichen Reaktionen und Interpretationen abgeglichen wird.²⁴ Demzufolge orientieren sich die Propagandisten an den jeweils vorherrschenden Wertvorstellungen und Wahrnehmungsmustern, um möglichst erfolgreich zu sein.²⁵ Hier ist auch ein planmäßiges Vorgehen nicht auszuschließen, welches weiter oben als Merkmal der Propaganda charakterisiert wurde.²⁶

Diesem Regelkreis folgt eine weitere Erkenntnis: Wenn sich die Sender- und Empfänger-Akteure über einen längeren Zeitraum auf einen „Botschafts-und-Bedeutungs-Komplex“ einigen, dann kann man diesen Komplex als ein *Propagem* bezeichnen. Propageme sind nach Rainer Gries die „kleinsten sinnbildenden Einheiten auf der Diskursebene der Propaganda“²⁷. Als Beispiel gibt er die Marke Nivea an, die zum Inbegriff für Universalcreme geworden ist.²⁸ Analog dazu werden hier das Symbol der Sonne sowie deren antike Personifikationen Sol und Apollon/Helios als Propageme betrachtet und in ihren unterschiedlichen Ausprägungen untersucht.

2.2 Öffentlichkeit und öffentliche Meinung

Ebenso wie Propaganda gehören *Öffentlichkeit* und *öffentliche Meinung* zu den geschichtlichen Grundbegriffen. Zwar wurden sie bereits mehrfach definiert, ein starrer und letztgültiger Bedeutungshintergrund ist jedoch weder erreichbar noch wünschenswert.²⁹ Nach Christian Oggolder und Karl Vocelka kann Öffentlichkeit „als angenommene Gemeinschaft aller po-

²² Vgl. GRIES, Ästhetik, 13 f.

²³ Vgl. ebd., 16–18.

²⁴ Vgl. ebd., 19 f.

²⁵ Vgl. Jutta SCHUMANN, Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I., Berlin 2003, 32.

²⁶ Vgl. JOWETT / O'DONNELL, Propaganda, 7; „Propaganda will organisiert werden, benötigt Strategien und Taktiken sowie spezifische Methoden und ein spezifisches Instrumentarium.“ HRUZA, Propaganda, 16.

²⁷ GRIES, Ästhetik, 24 f.; für eine ausführlichere Definition siehe ebd., 34.

²⁸ Vgl. ebd., 27.

²⁹ Vgl. HRUZA, Propaganda, 10, 19.

tentiellen Rezipienten und Rezipientinnen – Leser, Hörer, Seher – von Medien“³⁰ verstanden werden. Das Ancien Régime ist durch eine starke Segmentierung der Öffentlichkeit gekennzeichnet. Dies wurde unter anderem durch schichten-, klassen- und geschlechterspezifische Unterschiede bedingt. Jene Segmente oder auch Teil-Öffentlichkeiten darf man sich allerdings nicht voneinander isoliert vorstellen; vielmehr werden sie über sprachliche, religiöse oder politische Aspekte miteinander verbunden. Gerade durch den Einsatz von Druckmedien wurde in Krisenzeiten versucht, die Differenzen einzelner Gesellschaftsschichten zu überwinden und in Abgrenzung zu einer äußeren Bedrohung eine nationale (französische, deutsche) oder religiöse (katholische, protestantische) Öffentlichkeit anzusprechen.³¹ Schon seit der Reformation waren Flugschriften nicht nur an politische Entscheidungsträger aus der Oberschicht gerichtet, auch der gemeine Mann, der zwar einem Haushalt vorstand, jedoch nicht zur Obrigkeit gehörte, wurde als Adressat angesprochen.³² Mitunter konnten sich Drucke auch an die Allgemeinheit – wortwörtlich an alle und jeden – richten.³³

Bei der Frage nach den tatsächlichen zeitgenössischen Rezipienten stößt man auf das Problem, dass diesbezüglich die Überlieferungslage ein verzerrtes Bild ergibt. „Der größte Teil der Flugblätter und Flugschriften war Gebrauchsgegenstand im wahrsten Sinne des Wortes und wurde daher nach dem Lesen und/oder Betrachten nicht selten anderwärtig gebraucht, bzw. verbraucht“³⁴. Um Aussagen hinsichtlich der Reichweite und der sozialen Streuung von Flugschriften machen zu können, unterscheidet Michael Schilling in seiner Arbeit zur Bildpublizistik neben den nachgewiesenen Besitzern auch die impliziten, die expliziten und die zeitgenössisch plausiblen Adressaten.³⁵ Als letztere kommen diejenigen Gruppen in Frage, „die in historischen Bild- und Textquellen pauschal als Konsumenten der Bildpublizistik erscheinen“³⁶. Während der explizite Adressat auf den Flugblättern direkt angesprochen wurde, verfügte der implizite Adressat über die „nötigen Voraussetzungen

³⁰ Christian OGGOLDER / Karl VOCELKA, Flugblätter, Flugschriften und periodische Zeitungen, in: Josef Pauser / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer, Hg., Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert), Wien / München 2004, 860-874, hier 862.

³¹ Vgl. Wolfgang SCHMALE / Clemens ZIMMERMANN / Gunther MAHLERWEIN, Öffentlichkeit, in: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 9: Naturhaushalt-Physiokratie, Stuttgart / Weimar 2009, 358-367, hier 358, 363; Franz BOSBACH, Der französische Erbfeind. Zu einem deutschen Feindbild im Zeitalter Ludwigs XIV., in: Franz Bosbach, Hg., Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit, Köln 1992, 117-140, hier 118.

³² Vgl. Peer SCHMIDT, Spanische Universalmonarchie oder „teutsche Libertet“. Das spanische Imperium in der Propaganda des Dreißigjährigen Krieges, Stuttgart 2001, 89 f.

³³ Vgl. Anuschka TISCHER, Offizielle Kriegsbegründungen in der Frühen Neuzeit. Herrscherkommunikation in Europa zwischen Souveränität und korporativem Selbstverständnis, Berlin 2012, 34.

³⁴ OGGOLDER / VOCELKA, Flugblätter, 863.

³⁵ Vgl. Michael SCHILLING, Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700, Tübingen 1990, 40.

³⁶ Ebd. 40.

(Bildung, Interessen, Geld usw.) zum Verständnis und Erwerb eines Einblattdrucks“³⁷. Michael Schilling geht davon aus, dass die gewerbetreibende Mittelschicht bzw. jene Stadtbevölkerung, die ein regelmäßiges Einkommen hatte, wirtschaftlich in der Lage war, einen Einblattdruck zu erwerben. Was die Landbevölkerung anbelangt, sind die Anhaltspunkte noch dürftiger; vereinzelt jedoch lassen sich die Vertriebswege rekonstruieren, wie Schilling dies anhand von Augsburger Quellen dargelegt hat. Dabei wird – trotz aller bei Generalisierungen gebotenen Vorsicht – deutlich, dass schon im 16. und 17. Jahrhundert illustrierte Flugblätter in Dörfern und Marktflecken verkauft wurden und so auch hier – zumindest begrenzte – Verbreitung fanden.³⁸ Des Weiteren kann man davon ausgehen, dass ein einziges Exemplar eines Flugblattes über den jeweiligen Käufer hinaus einen größeren Personenkreis erreichte.³⁹ Neben dem Verkauf an einzelne Personen wurden sie auch öffentlich ausgehängt und so für eine breitere Masse zugänglich gemacht.⁴⁰

2.3 Bild und Bildpublizistik

Wenn man die zeitgenössischen Darstellungen Ludwigs XIV. als Herrscherpropaganda und die Sonnensymbolik als Propagema auffasst, dann stellt sich die Frage nach den Methoden und Techniken, womit man Meinungen, Verhalten sowie Ansichten der Rezipienten zu beeinflussen suchte. Eine Möglichkeit war der gezielte Aufbau von Feindbildern, wie sie beispielsweise Franz Bosbach für die antitürkische und antifranzösische Propaganda bereits im 16. Jahrhundert nachgewiesen hat.⁴¹ Dazu diente häufig eine Simplifizierung des Dargestellten auf eine schwarz-weiß Aussage, bei der dem Gegner die Rolle des Schlechten zugewiesen wurde. Man suchte auf diese Weise die eigenen Taten zu legitimieren und in ein positives Licht zu rücken. Subtiler hingegen war die Methode, über Allegorien mehr oder weniger versteckte Botschaften zu vermitteln.⁴² Diese Gleichnisse konnten aus unterschiedlichen (Lebens-) Bereichen, etwa Flora und Fauna, Bibel oder antiker Mythologie, stammen. All diese Techniken wurden auch in schriftlichen Medien eingesetzt. Hier interessiert primär, durch den Titel *Macht der Bilder*⁴³ bereits angedeutet, ihre Verwendung in visueller Form.

Da Bilder eine stark emotionalisierende Kraft haben, eignen sie sich besonders als Mittel der Propaganda. Diesem Vorteil steht allerdings der Nachteil gegenüber, dass sie in

³⁷ Ebd. 40.

³⁸ Vgl. SCHILLING, Bildpublizistik, 36 f., 41.

³⁹ Vgl. OGGOLDER / VOCELKA, Flugblätter, 864.

⁴⁰ Vgl. SCHILLING, Bildpublizistik, 1 f., 26–39.

⁴¹ Vgl. BOSBACH, Erbfeind, 122–124.

⁴² Vgl. SCHUMANN, Sonne, 32.

⁴³ BOEHME-NESSLER, Bilderrecht.

ihrer Aussage im Vergleich zu Texten, zumindest potentiell, unschärfer und mehrdeutiger sind.⁴⁴ Zwar gibt es auch hier gewisse Gattungen, Ausdrucksformen (Bildtypen) und Symbole, die wiederum unterschiedliche Erwartungshaltungen hervorrufen, jedoch kann die Aussage aufgrund der Fülle an Symbolen und Zuordnungen nicht immer genau bestimmt werden.⁴⁵

Um sich der Sprache von historischen Bildern strukturierter anzunähern, ist ein Blick auf das Untersuchungsverfahren von Erwin Panofsky ratsam,⁴⁶ das Rainer Wohlfeil für die Geschichtswissenschaft adaptiert hat.⁴⁷ Panofsky unterscheidet drei Stufen, wovon die vorikonographische Beschreibung den Anfang bildet. In diesem Arbeitsschritt sollen das Kunstwerk, in unserem Fall das Bild, möglichst interpretations- und werturteilsfrei beschrieben und die darauf zu erkennenden Gegenstände, Formen, Farben, Körperhaltungen und Gesten bestimmt werden.⁴⁸ Wie Wohlfeil ergänzt, soll die Bildbeschreibung von links nach rechts und vom Vordergrund in den Hintergrund erfolgen. Außerdem plädiert er dafür, dass auch auf die Struktur und formale Gestaltung des Kunstwerkes näher eingegangen wird, und führt eine Reihe von dabei zu beachtenden Aspekten an.⁴⁹

Die zweite Stufe in Panofskys Verfahren wird als ikonographische Analyse bezeichnet, bei der es um die Identifizierung und Auflösung von Symbolen und Allegorien geht.⁵⁰ Das heißt, die im ersten Schritt beschriebenen und festgehaltenen Personen, Objekte, Pflanzen, Tiere usw. werden auf eine tiefer liegende Sinnenebene hin untersucht, die über die bloße Gegenständlichkeit hinausgeht.⁵¹ Um allerdings das Zeichensystem verstehen zu können, reichen literarische Quellen alleine nicht aus. Daher erweitert Wohlfeil die zweite Stufe zu einer ikonographisch-historischen Analyse. Hierbei rückt ein breites Feld an schriftlichen Überlieferungen, Skizzen und weiteren (bildnerischen) Werken in das Blickfeld, die Rückschlüsse auf die Bildungs- und Gedankenwelt sowie den Erfahrungshorizont des Künstlers geben können. Darauf aufbauend soll eine Interpretation im engeren Sinne erfolgen, in der die tiefere Aussage des Bildes ermittelt wird. Dieser intendierte Sinn kann mitunter klar von der Deutung der jeweiligen Zeitgenossen bzw. der Nachwelt differieren. Eine historisch-gesellschaftliche Einbindung des Werkes bietet daher einen Perspektivenwechsel, bei dem

⁴⁴ Vgl. ebd., 75 f.; Rainer WOHLFEIL, Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: Brigitte Tolkemitt / Rainer Wohlfeil, Hg., Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele, Berlin 1991, 17–35, hier 19.

⁴⁵ Vgl. Michael MAURER, Bilder, in: Michael Maurer, Hg., Aufriß der Historischen Wissenschaften, Bd. 4: Quellen, Stuttgart 2002, 402–426, hier 405, 411 f.

⁴⁶ Vgl. Erwin PANOFSKY, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1996, 36–67.

⁴⁷ Vgl. WOHLFEIL, Reflexionen, 24–35.

⁴⁸ Vgl. PANOFSKY, Sinn, 38 f., 43–45, 50.

⁴⁹ Vgl. WOHLFEIL, Reflexionen, 25.

⁵⁰ Vgl. PANOFSKY, Sinn, 39, 50.

⁵¹ Vgl. MAURER, Bilder, 411 f.

unter anderem Fragen nach dem Ort, der Zeit und den Umständen der Entstehung, Auftraggebern und weiteren beteiligten Künstlern sowie den Gründen für die angewandte Technik aufgegriffen werden. Es geht also um die gesellschaftlichen Strukturen, die Lebensumstände und auch um den wirkungsgeschichtlichen Kontext.⁵²

Damit nähert sich Wohlfeil gewissermaßen von einer anderen Seite der dritten und letzten Stufe Panofskys, der ikonologischen Interpretation, an. Denn unter Ikonologie begreift Panofsky die Entdeckung und Auslegung von Metabotschaften, „die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewusst auszudrücken suchte“⁵³. Wie er am konkreten Beispiel von Leonardo da Vincis *Das letzte Abendmahl* erläutert, versucht man dabei vom Kunstwerk aus auf die Persönlichkeit des Künstlers, die Kultur der italienischen Hochrenaissance oder eine bestimmte religiöse Einstellung zu schließen.⁵⁴ Diesen Gedanken greift auch Wohlfeil auf, und er stellt fest, dass Bilder und Kunstwerke „als Kommunikationsmedium unwillkürlich gesellschaftliche Strukturen und Mentalitäten spiegeln“⁵⁵. Dennoch weicht er auch hier von Panofsky ab, indem er die bildliche Quelle hinsichtlich ihres historischen Dokumentensinns überprüft:

„In [diesem] letzten methodischen Arbeitsvorgang nutzt der Historiker die historische Distanz zum Untersuchungsgegenstand und strebt nunmehr an, durch einen Wechsel der Perspektive geschichtswissenschaftliche Probleme über Fragen an das Bild zu lösen, die sich auf der Grundlage des heutigen historischen Wissens aus seinem leitenden Erkenntnisinteresse ergeben.“⁵⁶

Das hier ausgeführte Analysemodell wurde aufgegriffen und an die spezielle Fragestellung der Bildpropaganda angepasst. Dazu zählen etwa die im vorigen Abschnitt ausgeführten Überlegungen zu den Propagamen, den Methoden und Techniken sowie zu Sinn und Zweck der Propaganda. Die auf diese Weise adaptierte Vorgehensweise wird bei den folgenden Beispielen als Richtschnur dienen. Diese Beispiele stammen aus dem Bereich der Bildpublizistik, die insofern ein Sonderfall ist, als die Künstler hier dezidiert „auf eine politische Wir-

⁵² Vgl. WOHLFEIL, Reflexionen, 26–29.

⁵³ PANOFSKY, Sinn, 41.

⁵⁴ Vgl. ebd., 41; man kann dies auch unter dem Thun'schen Begriff der ‚Selbstoffenbarung‘ fassen. Es kann an dieser Stelle jedoch nicht genauer auf die kommunikationswissenschaftlichen Hintergründe eingegangen werden. Vgl. Friedemann SCHULZ VON THUN, Miteinander Reden, Bd. 1: Störungen und Klärungen, Reinbek/Hamburg 1981, 25–30.

⁵⁵ WOHLFEIL, Reflexionen, 26–29.

⁵⁶ Ebd., 33.

kung abzielten, die zu derjenigen von Schriftquellen (Zeitungen, Flugblättern usw.) analog sein kann“⁵⁷.

Unter dem Oberbegriff Bildpublizistik werden „illustrierte Flugblätter, [...] illustrierte Flugschriften oder graphische Blätter ohne oder mit nur geringem Textanteil“⁵⁸ verstanden, von denen erstere die mit Abstand wichtigste Form ausmachen. Ausgehend von Johannes Gutenbergs Weiterentwicklung des Buchdrucks wurden über dieses Massenmedium – hier im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Kommunikationsträgern verstanden – schnell (religions-)politische, militärische oder gesellschaftliche Inhalte verbreitet.⁵⁹ Dabei florierete der Druck von Flugblättern als Mittel der Propaganda vor allem in Kriegs- und Krisenzeiten,⁶⁰ wie etwa der Reformation, dem Dreißigjährigen Krieg oder den Auseinandersetzungen zwischen 1667 und 1697, die Johannes Burkhardt als „zweiten Dreißigjährigen Krieg“⁶¹ bezeichnet. Die Protagonisten dieser Konflikte waren daran interessiert, die vorherrschenden Veränderungsprozesse festzuhalten, zu kommentieren und dadurch möglichst in ihrem Sinne lenkend einzugreifen.⁶² Allerdings darf man den Einfluss dieser Propaganda auch nicht überbewerten, wie Erkenntnisse aus der Medienwirkungsforschung zeigen. Von einer Kontrolle und Vereinheitlichung der öffentlichen Meinung kann allenfalls nur sehr begrenzt und oberflächlich die Rede sein.⁶³ Denn auch die Bildpropaganda Ludwigs XIV. war nicht unwidersprochen und löste vehemente Proteste und Gegenreaktionen aus.⁶⁴

3. Literatur und Forschungsstand

Zur Biographie, Regierungszeit sowie allgemein zum Zeitalter Ludwigs XIV. sind im Laufe der letzten drei Jahrhunderte unzählige Werke erschienen, darunter auch viele Publikationen, die bereits im (Unter-)Titel auf dessen Sonnensymbolik verweisen.⁶⁵ Tatsächlich lassen sich die Anfänge der Rezeption, von den Werken der Historiographen des Bourbonen und

⁵⁷ MAURER, Bilder, 419 f.

⁵⁸ SCHILLING, Bildpublizistik, 3.

⁵⁹ Vgl. TISCHER, Kriegsbegründungen, 108.

⁶⁰ Wolfgang CILLESEN, Vorboten des Krieges. Politische Graphik und Bildsatire im späten 17. Jahrhundert, in: Wolfgang Cilleßen, Hg., Der Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus, Berlin 1997, 11–36, hier 11; MAURER, Bilder, 422.

⁶¹ Johannes BURKHARDT, Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundüberlegung einer Theorie der Bellizität Europas, in: Zeitschrift für Historische Forschung 24 (1997), 509–574, hier 510.

⁶² Vgl. CILLESEN, Vorboten, 11.

⁶³ Vgl. SCHUMANN, Sonne, 30–32.

⁶⁴ Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 19.

⁶⁵ Vgl. Philippe ERLANGER, Ludwig XIV. Das Leben eines Sonnenkönigs, Frankfurt/Main 1987; Heinz KATHE, Der Sonnenkönig, Ludwig XIV., König von Frankreich, und seine Zeit 1638–1715, Berlin 1981; David Lee RUBIN, Sun King. The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV, Washington 1992.

anderen zeitgenössischen Stimmen einmal abgesehen, mit Voltaires *Le siècle de Louis XIV.*⁶⁶ bereits in der Zeit der Aufklärung festmachen. Darin brachte dieser außerdem die Ursachen für das große Interesse an dem französischen König wie folgt auf den Punkt:

„Louis XIV mit dans sa cour, comme dans son règne, tant d'éclat & de magnificence, que les moindres détails de sa vie semblent intéresser la postérité, ainsi qu'ils étaient l'objet de la curiosité de toutes les cours de l'europe & de tous les contemporains.“⁶⁷

Was hinter der Inszenierung dieser Pracht (éclat) und Herrlichkeit (magnificence) steckt, hat Peter Burke in seiner Studie *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*⁶⁸ eindrucksvoll dargelegt. Aber Ludwig XIV. wurde nicht nur bewundert. Bereits gegen Ende der 1660er Jahre ließen sich außerhalb Frankreichs auch kritische Stimmen vernehmen. Diese mehr oder minder scharfe Kritik wurde vor allem in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen.⁶⁹ Als Standardwerke zu Ludwig XIV. sind aus dieser Zeit nach wie vor die Arbeiten von Ernest Lavissee zu bezeichnen, die in Zusammenarbeit mit anderen französischen Historikern entstanden sind.⁷⁰ In diesen ausführlichen Bänden wurden die Erkenntnisse der Forschungen im 19. Jahrhundert zusammengefasst, aber auch zahlreiche Forschungsprobleme behandelt.⁷¹ Anerkannte Biographien stammen von François Bluche,⁷² Klaus Malettke⁷³ und Lucien Bély⁷⁴. Neben der ausführlichen militär-geschichtlichen Publikation von John Albert Lynn⁷⁵ sind auch noch die Überblickswerke von Paul Sonnino⁷⁶ und Lothar Schilling⁷⁷ zu empfehlen. Der Aspekt der Bildpropaganda in

⁶⁶ VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV.*, Bd. 2, Dresden 1753, online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k727700/f253.image.r=VOLtaire%20LE%20siecle%20de%20Louis.langDE/> (20.04.2014).

⁶⁷ „Ludwig XIV. steckte in seinen Hof, wie in seine Regierungszeit, so viel Pracht und Herrlichkeit, dass jedes Detail seines Lebens das Interesse der Nachwelt erregt, sowie sie das Objekt der Neugier aller Höfe in Europa und aller Zeitgenossen waren.“ Ebd., 248.

⁶⁸ BURKE, *Ludwig XIV.*

⁶⁹ Vgl. Klaus MALETTKE, *Die Bourbonen*, Bd. 1: Von Heinrich IV. bis Ludwig XIV. 1579–1715, Stuttgart 2008, 131.

⁷⁰ Vgl. Ernest LAVISSEE u. a., *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Bd. 7/1: Louis XIV, la Fronde, le Roi, Colbert, 1643–1685, Paris 1905; Ernest LAVISSEE u. a., Hg., *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Bd. 7/2: Louis XIV, la religion, les lettres et les arts, la guerre, 1643–1685, Paris 1906–1907.

⁷¹ Vgl. John WOLF, *The Reign of Louis XIV. A Selected Bibliography of Writings since the War of 1914–1918*, in: *The Journal of Modern History* 36/2 (1964), 127–144, hier 127.

⁷² François BLUCHE, *Louis XIV.*, Paris 1986.

⁷³ Klaus MALETTKE, *Ludwig XIV. 1643–1715*, in: Peter Hartmann, *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498–1870*, München 1994, 189–236; Klaus MALETTKE, *Ludwig XIV. von Frankreich*, Göttingen / Zürich 1994; MALETTKE, *Bourbonen*.

⁷⁴ Lucien BELY, *Louis XIV. Le plus grand roi du monde*, Paris 2005.

⁷⁵ John LYNN, *The Wars of Louis XIV 1667–1714*, Harlow u. a. 2008.

⁷⁶ Paul SONNINO, Hg., *The Reign of Louis XIV. Essays in Celebration of Andrew Lossky*, New Jersey / London 1990.

⁷⁷ Lothar SCHILLING, *Das Jahrhundert Ludwigs XIV. Frankreich im Grand Siècle 1598–1715*, Darmstadt 2010.

Flugschriften und Flugblättern des 17. Jahrhundert wird ausführlich im Ausstellungskatalog von Wolfgang Cilleßen⁷⁸ und in den Arbeiten Hendrik Zieglers⁷⁹ dargelegt.

4. Beispiele aus der Bildpublizistik

Nachdem nun zentrale Grundbegriffe bzw. die wichtigsten Werke zum Thema dargelegt wurden, soll das entwickelte Analysemodell anhand einiger Beispiele empirisch erprobt und auf seine Tauglichkeit überprüft werden. Die ausgewählten Beispiele entstanden zwischen 1672 und 1689. Ziel der Auswahl ist es, trotz des begrenzten Platzbudgets ein möglichst umfassendes und repräsentatives Bild zu liefern. Aus diesem Grund werden auch Flugblätter aus antifranzösischer Perspektive in den Blick genommen. Sie sollen zeigen, wie dort das Sonnensymbol uminterpretiert und gegen Ludwig eingesetzt wurde. Zudem kann jeder der drei Kupferstiche hinsichtlich der jeweiligen Verwendung einer anderen Gattung zugeordnet werden (loser Kupferstich, Frontispiz und Almanach). Allen dreien ist jedoch die Entstehung in einer Umbruchphase, das heißt anlässlich eines Kriegsausbruches bzw. eines Friedensschlusses gemeinsam.

Anhand der so charakterisierten Auswahl sollen drei Thesen überprüft werden: 1. Die Bildmotive besitzen historische Vorbilder, die auf die aktuellen politischen Ereignisse adaptiert wurden. 2. Die Darstellungen auf den drei ausgewählten Bildern weisen Parallelen zu anderen Kupferstichen auf, das heißt, die Bildmotive wurden über einen gewissen Zeitraum kopiert. Somit handelt es sich tatsächlich um Propageme. 3. Die Beispiele implizieren nicht nur Bezüge zu anderen Kupferstichen, sondern sind auch vielfach aufeinander bezogen.

4.1 Les Grenouilles de Hollande

Bei dem ersten Beispiel (Abb. 1) handelt es sich um den 33,0 x 27,4 cm großen, rundformatigen Kupferstich mit dem Titel *Les Grenouilles de Hollande (Die holländischen Frösche)*⁸⁰. Um das Bild herum befindet sich eine Umschrift, in der kurze, sich reimende Zeilen paarweise angeordnet sind. Auf dem Bild selbst ist eine blühende Vegetation zu erkennen, die durch den

⁷⁸ Wolfgang CILLESEN, Hg., *Der Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlin 1997.

⁷⁹ ZIEGLER, Sonnenkönig; Hendrik ZIEGLER, „Stat Sol. Luna Fugit.“ Hans Jacob Wohlrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold und ihre Rezeption in Frankreich, in: Christoph Kampmann u. a., Hg., *Bourbon, Habsburg, Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln / Weimar / Wien 2008, 166–181.

⁸⁰ Jollain, *Les Grenouilles de Hollande*, Paris 1672, Bibliothèque nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes, online unter: QB-1 (1672)-FOL (10.06.2014).

Baum auf der linken, das hohe Gras in der unteren Bildmitte und das Gebüsch auf der rechten Seite angedeutet wird. Im hohen Gras sieht man einige Frösche, die hüpfend abgebildet sind. Den Hintergrund bildet die schemenhafte Darstellung von Häusergruppen und Kirchtürmen, die eine halb hinter Hügeln verborgene Stadt charakterisieren. Über dieser befindet sich rechter Hand der Schriftzug des schon angesprochenen Titels, *Les Grenouilles de Hollande*, und links davon ein Schwarm Vögel, der sich vom Himmel herabstürzt. Des Weiteren sind einige Wolken zu erkennen, die allerdings den Blick auf die Sonne freigeben, deren Strahlen auf der rechten Seite bis auf den Boden gezeichnet sind. Diese Sonne wird außerdem mit Gesichtszügen, also Augen, Nase und Mund, dargestellt und weist eine neutrale bis strenge Mimik auf. Hinsichtlich der Farbgebung ist zu bemerken, dass es sich um einen schwarz-weiß Druck handelt, wobei keine besondere Hervorhebung eines einzelnen Bildausschnittes, etwa durch hell-dunkel Kontrast, zu erkennen ist.

Nachdem dieser erste Befund vorliegt, soll nun auf die tiefere Bedeutung der dargestellten Szene eingegangen werden. Die üppige Natur, die die untere Bildhälfte einnimmt, steht in diesem Fall nicht für Reichtum und Fruchtbarkeit, sondern ist als Sumpflandschaft zu sehen, die stereotypisch für die geographischen Bedingungen der Generalstaaten steht.⁸¹ Die Holländer werden analog dazu auch als Frösche dargestellt und auf diese Weise diffamiert.⁸² Denn aufgrund ihres natürlichen Lebensraumes, des Sumpfes, drängen sich Assoziationen mit „Unreinheit“ aber auch „Unzivilisiertheit“ auf. Des Weiteren erzählt eine der berühmten Tierfabeln des antiken Dichters Aesop die in mehreren Varianten überlieferte Geschichte vom Frosch und dem Stier. Diese handelt davon, dass ein Frosch einen Stier auf der Wiese grasen sieht und sich einbildet, auch so groß wie dieser werden zu können. Deshalb blähte er sich immer weiter auf, bis er schließlich platzte. Der Frosch erscheint hier als ein Symbol von Überheblichkeit und Selbstüberschätzung.⁸³ Auch in der christlichen Symbolik hatten Frösche einen stark negativen, mitunter dämonischen Charakter, da sie mit Figuren in Verbindung gebracht wurden, die als Verkörperung der untreuen, betrügerischen Welt (mundus) galten.⁸⁴ Die Vögel werden in der Umschrift als Milane (Milans) und Raben (Corbeaux) bezeichnet und stehen für die Franzosen und Engländer, die sich auf die Holländer stürzen. Die Sonne mit ihren Gesichtszügen wiederum ist als Verweis auf Ludwig XIV. zu

⁸¹ Die Begriffe „Generalstaaten“ und „Holländer“ werden in der Folge verwendet, um die 1648 offiziell anerkannte Republik der Vereinigten Niederlande bzw. deren Einwohner zu bezeichnen. Dies dient dazu, mögliche Verwechslungen mit dem Gebiet der Spanischen Niederlande auszuschließen. Vgl. Michael NORTH, *Geschichte der Niederlande*, München 2008, 137.

⁸² Vgl. CILLESSEN, *Krieg*, 114.

⁸³ Vgl. John KELLER / Clark KEATING, *Aesop's Fables. With a Life of Aesop*, Lexington 1993, 87 f.

⁸⁴ Vgl. Jutta FAILING, *Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst*, unveröffentlichte Dissertation, Universität Gießen 2002, 9.

deuten. Als Sonnenkönig vermag er durch seine Hitze die Sümpfe auszutrocknen, und so werden die Frösche schutzlos gemacht.⁸⁵

Nimmt man alle Verse der Umschrift und die Bildkomposition zusammen, so ist es wahrscheinlich, dass der gesamte Kupferstich vor dem Hintergrund der Thematik *Die Sonne und die Frösche* betrachtet werden muss, die ebenfalls auf den Dichter Aesop zurückgeht. Diese Fabel berichtet von dem anstehenden Hochzeitsfest des Helios/Sol. Während dies eigentlich ein Grund zur Freude wäre, erhoben die Frösche ein Wehgeschrei und klagten, dass ein einziger Sonnengott bereits ausreiche, um alle Gewässer auszutrocknen und die armen Frösche in den Tod zu treiben. „Was aber wird denn wohl geschehen, wenn er Kinder gezeugt hat?“⁸⁶ Der englische Übersetzer und Verleger John Ogilby (1600–1676) aktualisierte in seiner 1665 erschienenen Ausgabe von *The Fables of Aesop Paraphras'd in Verse*⁸⁷ diese Thematik und brachte sie mit der aktuellen politischen Situation, dem Zweiten Englisch-Niederländischen Krieg (1665–1667),⁸⁸ in Verbindung. Er setzte dabei die Holländer mit den ängstlichen Fröschen gleich, die der militärischen Macht Englands (Helios/Sonne) nicht gewachsen seien.⁸⁹

In Frankreich wurde dieses Thema 1672 in der in mehreren Versionen erschienenen *Fabula Sol et Ranae*⁹⁰ von Jean Commire (1625–1702) aufgegriffen, welche wohl als Vorlage für den vorliegenden, anonym publizierten Kupferstich diente. Der Text ist in Form eines lateinischen Originals und einer französischen Übersetzung niedergeschrieben und handelt von Frankreichs Hilfe im Unabhängigkeitskampf der Holländer (1568–1648) sowie die im Gegenzug erfahrene Undankbarkeit und den Verrat, als sich die Generalstaaten im Jänner 1668 mit England und Schweden zur Tripelallianz gegen Ludwig XIV. zusammenschlossen.⁹¹ Die holländischen Frösche hätten sogar der französischen Sonne gedroht und versucht, durch das Aufwühlen von Dünsten und Nebelschwaden deren Strahlen zu ersticken.⁹² Damit wird auf das Ultimatum an Frankreich angespielt, Verhandlungen mit Spanien aufzunehmen und den Devolutionskrieg zu beenden. Noch im Mai 1668 wurde deshalb der Frieden von Aachen geschlossen, der durch eine niederländische Gedenkmünze mit dem Josua-Motiv

⁸⁵ Vgl. CILLESSEN, Krieg, 114.

⁸⁶ Zitiert nach der Übersetzung von Eberhard OBERG, *Phaedrus-Kommentar*, Stuttgart 2000, 52.

⁸⁷ John OGILBY, *The Fables of Aesop Paraphras'd in Verse: Adorn'd with Sculpture and Illustr. with Annotations*, London 1665.

⁸⁸ Vgl. NORTH, *Geschichte*, 130.

⁸⁹ Vgl. CILLESSEN, Krieg, 114.

⁹⁰ Jean COMMIRE, *Fabula Sol et Ranae*, Paris 1672, online unter: [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k712157/\(20.09.2013\)](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k712157/(20.09.2013)).

⁹¹ Vgl. LYNN, *Wars*, 108.

⁹² Vgl. CILLESSEN, Krieg, 106, 114.

gefeiert wurde.⁹³ Sowohl der Text von Commire als auch der Kupferstich sind mithin als Antwort auf diese Provokation zu interpretieren. In Richtung der Generalstaaten erging die Drohung, der Lauf der Sonne lasse sich nicht aufhalten (sol invictus-Motiv). Vielmehr werde diese durch ihre Hitze „die Sümpfe austrocknen und die Frösche den Milanen und Raben preisgeben“⁹⁴.

Aussagen zu dem Künstler des Bildes sind insofern schwierig, als sich aufgrund der anonymen Publikation kaum Anhaltspunkte finden. Wie bereits anhand der Bildthematik erläutert, wird der Künstler mit hoher Wahrscheinlichkeit die Fabel von Jean Commire zumindest in der französischen Übersetzung gekannt haben. Der Publikationsort Paris, im Haus des Kupferstichhändlers und Verlegers Jollain, deutet auf eine Einbindung des Künstlers in den Produktionsvorgang von Werken der französischen Bildpublizistik hin. Dieser wurde ab 1667 durch den lieutenant général de police, Gabriel Nicolas de la Reynie (1625–1709), stark reglementiert und eingeschränkt. Dabei reduzierte man die Anzahl der Druckunternehmen erheblich und kontrollierte die Distribution der gedruckten Flugblätter und Pamphlete vom Verleger bis zum Verkäufer. Angeregt wurden diese Maßnahmen der Zensur von Jean Baptiste Colbert (1619–1683),⁹⁵ unter anderem Generalkontrolleur der Finanzen und wichtigster Staatsmann des Sonnenkönigs.⁹⁶ Er war es auch, der 1663 die Académie Royale de Peinture et de Sculpture reformierte und sich gemeinsam mit Charles le Brun (1619–1690) für die offizielle Darstellung des Sonnenkönigs verantwortlich zeigte.⁹⁷ Unter Colberts Leitung wurden ab 1667 auch zahlreiche Kupferstiche in Auftrag gegeben, die unterschiedliche Motive, von Architektur über Festivitäten bis hin zu militärischen Kampagnen zeigten.⁹⁸

Eine militärische Auseinandersetzung lieferte auch den Anlass für das vorliegende Flugblatt, denn im selben Jahr, als *Les Grenouilles de Hollande* (1672) erschien, erklärte Ludwig XIV. seinen eigenen Untertanen in einer knappen Ankündigung:

„Das Mißfallen Seiner Majestät über das Betragen, das die Generalstaaten der Vereinigten Niederlande seit einiger Zeit ihm gegenüber an den Tag gelegt haben, hat sich so gesteigert, daß Seine Majestät ohne Minderung seines Ruhmes nicht länger seine Empörung über eine Handlungsweise verbergen kann, die so wenig den großen Wohltaten entspricht, mit denen Seine Majestät

⁹³ Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 29; LYNN, Wars, 108 f.

⁹⁴ CILLESSEN, Krieg, 114.

⁹⁵ Vgl. Edgar MASS, Literatur und Zensur in der frühen Aufklärung. Produktion, Distribution und Rezeption der Lettres Persanes, Frankfurt/Main 1981, 19.

⁹⁶ Vgl. LYNN, Wars; BURKE, Ludwig XIV., 75.

⁹⁷ Vgl. Ann FRIEDMAN, The Art History of the Reign, in: Paul Sonnino, Hg., The Reign of Louis XIV. Essays in Celebration of Andrew Lossky, New Jersey / London 1990, 211–220, hier 211.

⁹⁸ Vgl. CILLESSEN, Krieg, 96.

und dessen königliche Vorgänger sie so freigiebig überhäuft haben. Seine Majestät erklärt daher hiermit, daß er sich entschlossen hat, die Generalstaaten der Vereinigten Niederlande zu Meer und zu Lande mit Krieg zu überziehen...“⁹⁹

Damit begann der Holländische Krieg (1672–1679), in dessen erster Phase die Generalstaaten alleine den Franzosen und ihren Verbündeten England, Kurköln und Münster gegenüberstanden.¹⁰⁰ Als Kriegsgrund wird angegeben, dass sie als die treibende Kraft hinter der Formierung der Tripelallianz die großen Wohltaten seiner traditionellen Alliierten mit Undankbarkeit und Verrat vergolten und dadurch das „Mißfallen“ Ludwigs auf sich gezogen hätten.¹⁰¹ Dabei fällt auf, dass deutliche Parallelen in der Argumentation zwischen der offiziellen Kriegsankündigung und der Fabel von der Sonne und den Fröschen bestehen. Den hier behandelten Kupferstich kann man folglich als ein Werk der Kriegsagitation betrachten. Er war Teil jener Medienkampagne, die das Feindbild vom angeblich überheblichen, undankbaren und treulosen Holländer verbreitete, um den Krieg zu legitimieren.¹⁰² Er sollte die schriftlich und wohl auch mündlich propagierte Fabel illustrieren und durch die bildhafte Darstellung noch zusätzlich emotionalisieren. Ob es sich dabei um ein Auftragswerk handelt bzw. wer der Auftraggeber sein könnte, ist leider aufgrund der fehlenden Informationen ebenso wenig bestimmbar wie der Künstler des Werkes.

Was die Wirkung und Rezeption anbelangt, so lassen sich hierzu Auskünfte hinsichtlich der Bildthematik geben, die in der unmittelbaren Folgezeit noch einige Male auftritt.¹⁰³ Als holländische Reaktion auf diese Diffamierung publizierte man noch im Jahr 1672 ein Flugblatt. Auf diesem waren einerseits eine niederländische Übersetzung von Commires *Sol et Ranae*, andererseits aber auch eine Gegenfabel abgedruckt, die vom Kampf der Frösche (kick-vorssen) gegen die Kröten (padden) handelt.¹⁰⁴

Das von Jollain publizierte Flugblatt *Les Grenouilles de Hollande* ist zwar nicht an einen expliziten Adressaten gerichtet, vermutlich war es jedoch weniger für ausländische Rezipienten gedacht, sondern sollte vor allem bei den eigenen Untertanen für Unterstützung und Loyalität im begonnenen Krieg werben. Die Form einer Fabelillustration, die durch die um-

⁹⁹ Ludwig XIV., „Kriegserklärung an die Niederlande“, 6. April 1674, in: Fritz Dickmann, Bearb., *Geschichte in Quellen*, Bd. 3: Renaissance, Glaubenskämpfe, Absolutismus, München 1966, 514–515, hier 514 f.

¹⁰⁰ Vgl. LYNN, Wars, 113–122.

¹⁰¹ Vgl. ebd., 108 f.

¹⁰² Vgl. BURKE, Ludwig XIV., 110 f.

¹⁰³ Vgl. CILLESSEN, Krieg, 106.

¹⁰⁴ Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 43; Paul SMITH, *The Viper and the File. Metamorphoses of an Emblematic Fable (from Corrozet to Barlow)*, in: Bart Westerweel, Hg., *Anglo-dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leiden 1997, 63–86, hier 81.

laufenden Verse unterstützt wird, deutet auf die einfache Bevölkerung als intendierte Zielgruppe hin, werden doch gerade Märchen, Sagen und Tierfabeln als Teil der Unterschichtenkultur betrachtet.¹⁰⁵

Dieses erste Beispiel zeigt, wie antike Stoffe, hier eine Fabel des Aesop, adaptiert und für zeitgenössische politische Ziele instrumentalisiert wurden. Die Sonne und die Frösche als Identifikationen Ludwigs XIV. und der Holländer bilden die beiden Gegenpole, die noch einmal deutlich den Auslöser des Holländischen Krieges unterstreichen. Demnach war dieser Krieg eine persönliche Sache des Sonnenkönigs: Durch das Verhalten der Holländer in Ehre und Ruhm angegriffen, werde er seine Gegner mit seinen Strahlen besiegen. Die Milane und Raben (französische und englische Soldaten) erscheinen so als reine Gehilfen und treten in den Hintergrund. Durch diese starke Emotionalisierung und Übertreibung lässt sich das vorliegende Flugblatt als typischer Ausdruck der zeitgenössischen Kriegspropaganda deuten.

4.2 Leopoldus - Pelloduos

Das Zweite Beispiel (Abb. 2) ist einem Oktavband entnommen und 14,8 x 21,0 cm groß. Der Bildaufbau ist in drei Teile gegliedert. Im untersten Abschnitt sieht man auf der linken Seite zwei kämpfende Personen in Nahaufnahme, wobei einer der Kontrahenten bereits am Boden liegt. Darunter ist in einem Spruchband zu lesen: „Heut gilt es mir.“ Eine weitere Banderole, auf der die Worte „und morgen dir“ geschrieben stehen, befindet sich rechts vom Baum, der in etwa die Mitte des Bildes markiert. Ebenfalls rechts im Vordergrund findet man einen einzelnen Reiter, der mit einer Muskete in den Händen und vom Betrachter abgewandt dargestellt wird. Auf seinem Sattel ist bei genauer Betrachtung eine Lilie zu erkennen.

Den zweiten Bildabschnitt nehmen zwei durch den Baum voneinander getrennte Szenen mit jeweils einer großen Anzahl von hauptsächlich berittenen Personen ein, die aufgrund der Waffen als Soldaten auszumachen sind und sich in unterschiedliche Richtungen bewegen. Weiter in der Ferne sind auf der rechten Seite auch einige brennende Häuser zu erkennen, von denen Rauch aufsteigt.

Das dritte und oberste Segment bildet der mit dunklen Wolken verhangene Himmel. Während links nur noch die Umrisse eines Halbmondes zu erkennen sind, blickt rechts eine Sonne mit Gesichtszügen zwischen den Wolken hervor. In der oberen Bildmitte schließlich

¹⁰⁵ Vgl. Wolfgang HIPPEL, *Armut, Unterschichten und Randgruppen in der Frühen Neuzeit*, München 2013, 58.

ist eine strahlenumkränzte Büste bzw. ein Porträt von Kaiser Leopold I. (1640–1705) gezeichnet, wie der beistehende Schriftzug „Leopoldvs – Pellodvos“ andeutet.

Diese beiden Worte können als Thema des Kupferstiches angesehen werden. Der zusammengesetzte lateinische Ausdruck *Pelloduos* ist gleichzeitig ein Anagramm des Namens *Leopoldus* und bedeutet übersetzt: „ich vertreibe (pello) zwei (duos)“. Damit sind der Halbmond und die hinter den Wolken verschwindende Sonne gemeint, die durch das leuchtende Porträt Leopolds wie durch eine zweite Sonne überstrahlt werden.¹⁰⁶ In diesem so genannten Kampf der Himmelskörper symbolisiert der Halbmond die Osmanen, die Sonne wiederum steht für den Sonnenkönig, Ludwig XIV.¹⁰⁷ Die Darstellungen im untersten Bildabschnitt korrespondieren mit jenen im obersten dahingehend, als sie links einen am Boden liegenden Türken zeigen, der durch seine Tracht/Uniform bzw. das Krummschwert zu erkennen ist. Der einzelne Reiter auf der rechten Seite wiederum stellt einen Franzosen dar, wie die Lilie signalisiert.¹⁰⁸ Analog dazu kann man die beiden Szenen im Bildmittelgrund als Abbildung von Kriegsereignissen deuten. Auf der linken Seite ist eine Schlacht zwischen kaiserlichen Truppen und den Osmanen, auf der rechten Seite sind der Einmarsch französischer Truppen auf Reichsgebiet und die damit einhergehende Zerstörung und Verwüstung dargestellt. Demnach sagt das Bild aus, dass Leopold nach dem Sieg über den Mond (Osmanen) auch den Angriff der Sonne (Frankreich) stoppen und sie aus dem Reich vertreiben werde (pello).¹⁰⁹

Damit reiht sich dieser Kupferstich in die Tradition des Josua-Motivs ein, das anlässlich des Friedens von Augsburg 1668 erstmals offen gegen Ludwig XIV. ins Feld geführt worden war.¹¹⁰ Eine damals geprägte Medaille griff die Bibelgeschichte vom Kampf Josuas und der aus Ägypten ausgezogenen Israeliten gegen die Amoriterkönige auf. Demnach habe dieser durch Gottes Hilfe den Lauf der Sonne und des Mondes aufgehalten, damit die Feinde durch den Einbruch der Dunkelheit nicht die Möglichkeit bekämen, zu fliehen.¹¹¹ 1668 wurde dieses Motiv auf die Tripelallianz zwischen den Generalstaaten, England und Schweden übertragen, die den Siegeslauf des französischen Sonnenkönigs aufgehalten und ihn zum Frieden von Augsburg gezwungen hatte. Gleichzeitig wird durch dieses biblische Gleichnis

¹⁰⁶ Vgl. ZIEGLER, *Stat Sol. Luna Fugit*, 168 f.

¹⁰⁷ Vgl. ZIEGLER, *Sonnenkönig*, 65 f.

¹⁰⁸ Vgl. SCHUMANN, *Sonne*, 188.

¹⁰⁹ Vgl. ZIEGLER, *Stat Sol. Luna Fugit*, 168.

¹¹⁰ Vgl. ZIEGLER, *Sonnenkönig*, 68.

¹¹¹ „Da redete Josua mit dem HERRN des Tages [...] und sprach vor dem gegenwärtigen Israel: Sonne, stehe still zu Gibeon, und Mond, im Tal Ajalon! Da stand die Sonne und der Mond still, bis dass sich das Volk an ihren Feinden rächte.“ Jos. 10, Vers. 12–13.

suggeriert, das Eingreifen der Tripelallianz gegen Frankreich sei gottgewollt.¹¹² Dieses religiöse Element, wonach die Handlungen Ludwigs XIV. dem Wohlergehen der Christenheit und dem Willen Gottes zuwiderlaufen würden, stammt aus dem Repertoire der antitürkischen Vorstellungen, welche im 17. Jahrhundert verstärkt in der Propaganda gegen Frankreich eingesetzt wurden.¹¹³ Auch die Parallelisierung des türkischen Halbmondes und der französischen Sonne im hier behandelten Kupferstich kann als Spielart dieser Übertragung gesehen werden. Kaiser Leopold, der durch seine besondere Frömmigkeit gekennzeichnete neue Josua,¹¹⁴ werde die Feinde des Christentums, sowohl die Osmanen im Osten als auch die Franzosen im Westen, vertreiben und so die Gefahr abwehren.

Was eine holländische Spottmedaille von 1668 betrifft, so wurde bereits anhand des ersten Beispiels *Les Grenouilles de Hollande* erläutert, zu welchen publizistischen Reaktionen diese in Frankreich führte. Im Holländischen Krieg (1672–1679) wurde diese Medaille auf französischer Seite dazu verwendet, die Überheblichkeit der Holländer zu demonstrieren. Dennoch hielten die Generalstaaten an dem Motiv weiter fest, denn nach den katastrophalen ersten Kriegsmonaten, in denen sie sich, geschwächt durch mangelnde Vorbereitung und innere Unruhen, einem schnell vorrückenden Feind gegenüber sahen, wandte sich das Blatt durch das Öffnen der Deiche und das geschickte Vorgehen Wilhelms III. von Oranien-Nassau (1650–1702).¹¹⁵ Schon im Herbst 1673 erschien daher, nach der Rückeroberung Naardens durch holländische Truppen und dem Abzug der Franzosen aus Utrecht, eine weitere Spottmedaille. Diese zeigt am Avers einen holländischen Käse (*Frommage d’Hollande*), der sich der lilienbesetzten französischen Sonne entgegenstellt, um diese aufzuhalten.¹¹⁶ Während also 1668 die Tripelallianz die Rolle des Josua übernahm,¹¹⁷ spielte nun Holland alleine, symbolisiert durch den Käse, diese Rolle.

Bis das Josua-Motiv in das Repertoire der pro-kaiserlichen Propaganda aufgenommen wurde, dauerte es allerdings noch bis in die 1680er Jahre. Der Sieg der kaiserlichen Truppen bei Ofen im Jahre 1686 bildete den Anlass für ein Werk des Nürnberger Medailleurs Hans Jacob Wolrab. Während auf der Vorderseite die eingenommene Stadt und ein Brustbild Leopolds I. dargestellt sind, sieht man auf der Rückseite Josua in antiker Rüstung,

¹¹² Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 68.

¹¹³ Vgl. BOSBACH, Erbfeind, 128–133.

¹¹⁴ Vgl. ZIEGLER, Stat Sol. Luna Fugit, 168.

¹¹⁵ Vgl. LYNN, Wars, 113–118.

¹¹⁶ Vgl. CILLESSEN, Krieg, 240; ZIEGLER, Stat Sol. Luna Fugit, 175.

¹¹⁷ Die hartnäckigen Gerüchte, wonach der holländische Delegationsleiter Conraad van Beuningen die Münze in Auftrag gegeben habe, um sich damit als neuer Josua zu stilisieren, hat dieser immer abgestritten. Auch der Bildaufbau liefert keinen Anhaltspunkt einer Identifikation Josuas mit einer zeitgenössischen Einzelperson. Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 68.

der mit seinem Stab auf die Sonne zeigt.¹¹⁸ Der lateinische Text erläutert das Dargestellte: „Es steht die Sonne. Es flieht der Mond. Während Josua kämpft und betet. So bringe [auch] ich zwei zum zurückweichen! So werde ich Leopold sein!“¹¹⁹

Somit verbindet Wolrab also das Motiv des Josua mit dem des Leopoldus – Pelloduus und führt schon programmatisch vor, was 1689 durch den Kupferstich im Pamphlet *Mars Orientalis Et Occidentalis* (Abb. 2) aufgegriffen wird.

Sowohl über den Autor des 108 Seiten langen Oktavbandes als auch über den Stecher des Titelpupfers finden sich keine Informationen, da diese anonym und auch ohne Ortsvermerk publiziert wurden. Klar ist allerdings, dass es sich um ein Werk aus dem prokaiserlichen Lager im Reich handelte, das von „Sr. triumphierenden Römisch=Kayslerlichen Majestät Leopoldi I., des Gerechten“¹²⁰ erzählt. Es könnte sein, dass man angesichts des Medaillenstreits, der nach 1668 zwischen Frankreich und den Generalstaaten entbrannt war, keine direkte Provokation Ludwigs XIV. riskieren wollte, zumal auch die Goldmünze von Wolrab am französischen Hof für einiges Aufsehen sorgte.¹²¹ Daher wurden, so die hier vertretene These, weder Autor noch Druckort genannt: Mögliche Verbindungen zum Auftraggeber, welche Ludwig XIV. eventuell für die eigene Propaganda hätte verwenden können, sollten nicht nachvollziehbar sein.

Wie Jutta Schumann nachgewiesen hat, traten der Kaiser und sein Hof seltener als Auftraggeber von Propagandawerken in Erscheinung. Vielmehr übernahmen andere Trägerkreise, wie städtische Obrigkeiten, Landstände, kirchliche Institutionen, Künstler (auf eigene Kosten) etc. diese Aufgabe. Wenn allerdings der Hof Flugschriften herausgab, so wandten sich diese primär an die vor Ort anwesenden Adeligen, die Abgesandten anderer Höfe oder wichtige Vertreter der Stände.¹²² Da das Pamphlet mit über 100 Seiten doch sehr umfangreich ist, kann man als intendierte Zielgruppe auf Mitglieder der Oberschicht schließen.

Was den Zeitpunkt und die Umstände der Bildentstehung betrifft, lassen sich konkretere Angaben machen. Der mit der Zweiten Türkenbelagerung Wiens einsetzende Große

¹¹⁸ Vgl. SCHUMANN, Sonne, 328.

¹¹⁹ ZIEGLER, Sonnenkönig, 64.

¹²⁰ Der vollständige Titel lautet: Mars orientalis et occidentalis. Das ist: Eine kurtze jedoch warhafftig= Historische Erzählung / Sr. triumphierenden Römisch=Kayslerlichen Majestät Leopoldi I. des Gerechten / Gegen die Unchristen in Orient, höchst=billig vorgenommene Belägerungen / glücklich=erfolgte Eroberungen, Sieghafft=gehaltene Feld=Schlachten u. d. g. Und Lvdovici XIV. des Tyrannisirenden Königs in Franckreich / Im Gegentheil wider die Christen in Occident unbilliger Weise beschehene Einfälle / barbarische Einäscherungen so mancher schöner Städte und Flecken am ganzen Rhein= und Neckar= Strom / und viel andere unterschiedliche Proceduren und Unbilden mehr / etc. Mit unterschiedlichen Kupffern gezieret, [o. O.] 1689.

¹²¹ Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 70.

¹²² Vgl. SCHUMANN, Sonne, 281 f., 377.

Türkenkrieg (1683–1699) ist hier zu nennen, dessen weiterer Verlauf mit der Eroberung von ungarischem Gebiet bereits den Hintergrund für die Wolrab-Medaille bildete. 1688 war die strategisch wichtige Festung Belgrad erobert worden und es schien, als wäre Konstantinopel bereits in Sichtweite.¹²³ Andererseits blieb auch das Rheingebiet in den 1680er Jahren ein ständiger Krisenherd. Dort setzte Ludwig XIV. nach dem Frieden von Nimwegen (1679) „die Politik des völkerrechtlich ungedeckten Zugriffs auf umstrittene Gebiete im Elsass fort, wandte dabei aber ein neues, den Eindruck der Rechtsförmigkeit erweckendes Verfahren an: die ‚Reunionen‘“¹²⁴. Ohne Kriegserklärung besetzten französische Truppen immer größere Teile des westrheinischen Gebietes. Das vorläufige Ende dieses Vormarsches brachte der Regensburger Stillstand von 1684, welcher Ludwig XIV. im Gegenzug Straßburg, Luxemburg und weitere Gebiete auf die Dauer von 20 Jahren sicherte.¹²⁵ Dieses Zugeständnis seitens Kaiser Leopolds ist maßgeblich dem Türkenkrieg und dem hohen Truppenbedarf im Osten geschuldet. Als sich dort das Kräfteverhältnis änderte, das heißt, die kaiserlichen Truppen immer weiter nach Ungarn vordrangen, musste Ludwig befürchten, dass ihm die 1684 gewonnenen Gebiete wieder aberkannt werden könnten. Um die Reunionen dauerhaft in seinen Besitz zu bringen, bevor Leopold einen günstigen Frieden mit den Osmanen schließen und seine erfolgreichen Truppen gegen Frankreich einsetzen konnte, versuchte der Sonnenkönig, durch einen schnellen Krieg diese Problematik endgültig in seinem Sinne zu klären.¹²⁶ Am 25. September 1688 marschierten französische Truppen deshalb im Rheinland ein. Zahlreiche Städte, darunter Koblenz, Heidelberg und Mannheim, wurden im Zuge dessen zerstört. Die Verwüstung der Pfalz sollte den Kampfeswillen des Reiches schwächen, darüber hinaus aber auch den kaiserlichen Armeen den Nachschub für Feldzüge in diese Region entziehen.¹²⁷

Das Pamphlet von 1689 gibt einen Überblick über die Ereignisse an diesen beiden Fronten und illustriert sie anhand des Titelpupfers (Abb. 2). Es wandte sich dabei explizit an „einen jeden aufrichtig Teutsch-gesinneten Patrioten“¹²⁸ und sollte vor allem die Kriegsmoral heben. Denn einerseits werden die Erfolge des Kaisers gegen die bereits am Boden liegenden Osmanen hervorgehoben, andererseits ergeht die Drohung an Frankreich, dass der

¹²³ Vgl. Martin SCHEUTZ, 1683 – Zweite Türkenbelagerung Wiens. Internationale Konflikte, beginnende Zentralisierung der zusammengesetzten Habsburgermonarchie und Konfessionalisierung, in: Martin Scheutz / Arno Strohmeier, Hg., Von Lier nach Brüssel. Schlüsseljahre österreichischer Geschichte (1496–1995), Wien / Innsbruck / Bozen 2010, 111–134, hier 111, 118.

¹²⁴ SCHILLING, Jahrhundert, 94.

¹²⁵ Vgl. LYNN, Wars, 166–169; SCHILLING, Jahrhundert, 95.

¹²⁶ Vgl. Guido BRAUN, Von der politischen zur kulturellen Hegemonie Frankreichs, Darmstadt 2008, 54.

¹²⁷ Vgl. LYNN, Wars, 192–197.

¹²⁸ ZIEGLER, Sonnenkönig, 66.

Habsburger schon bald seine Waffen nach Westen richten werde. Das Spruchband „Heut gilt es mir und morgen dir“ unterstützt diese Aussage.¹²⁹

Vom möglichen Kreis der Adressaten war bereits im Zusammenhang mit der Frage nach dem Auftraggeber die Rede. Hinsichtlich zeitgenössischer Reaktionen und der Nachwirkungen des *Leopoldus – Pelloduos* Bildes lassen sich unter anderem auch Trauerreden und -predigten ins Feld führen, die zum Tod Kaiser Leopolds 1705 abgefasst wurden. So schrieb etwa der Prediger Christian Hermann über „seine Majestät“:

„Wie denn erst in dem abgewichenen Jahre der Allerhöchste SIE über die ins Hertze Deutschlands eingedrungene Feinde vollkommen hat triumphiren lassen / und hat immer nach der reinen Buchstabens Versetzung von LEOPOLDO geheissen: Pello Duos; Ich treibe zwey Feinde auff einmal zurücke / bald die Türcken mit ihrem Anhang / bald die zwey in ungerechter Sache verbundenen Kronen [Frankreich und Navarra] / und letzthin auch solche / welche sich mit diesem auswertigen Feinde verbunden hatten / also / daß augenscheinlich zu spüren gewesen / daß Gott überall mit Ihnen gewesen.“¹³⁰

Der Krieg gegen zwei Feinde (Sonne und Mond) sowie der göttliche Beistand sind dabei die zwei zentralen Elemente des Leopoldinischen Josua-Motivs, welches das Bild des Kaisers in der Öffentlichkeit stark prägte.¹³¹ Was die Selbstdarstellung Ludwigs XIV. betrifft, so waren wohl auch derartige Angriffe der Grund dafür, dass der exzessive Einsatz der Sonnendevise in den Folgejahren zurückging.¹³²

Während das erste Beispiel sein Vorbild aus den antiken Fabeln und deren Überlieferungen in der Frühen Neuzeit bezog, demonstriert das zweite Beispiel, wie biblische Szenen als Referenzpunkte für zeitgenössische Ereignisse dienen konnten. Mit der Identifikation Leopolds I. als neuem Josua wurden seine Taten legitimiert. Ludwig XIV. wurde moralisch abgewertet und mit den Feinden der Christenheit gleichgestellt. Das Bild zeigt somit, wie Feindbilder in der Frühen Neuzeit entwickelt und dargestellt werden konnten. Im Zusammenhang eines *Krieges der Bilder*¹³³ lässt sich außerdem zeigen, wie im konkreten Fall die Sonnenikonographie Ludwigs XIV. adaptiert und gegen ihn verwendet wurde.¹³⁴

¹²⁹ Vgl. SCHUMANN, Sonne, 188.

¹³⁰ Christian HERMANN, Die Krafft des Gläubigen Gebeths Einer sterbenden Majestät, [...], Breslau 1705, 10, online unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/61902/3/cache.off/> (02.10.2013).

¹³¹ Vgl. SCHUMANN, Sonne, 189.

¹³² Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 14.

¹³³ Vgl. CILLESSEN, Krieg.

¹³⁴ Vgl. ebd., 68.

4.3 Les effets du soleil

Der 84, 1 x 54, 7 cm große Kupferstich (Abb. 3) ist etwas komplexer aufgebaut, lässt sich jedoch erneut grob in drei Teile untergliedern. Der unterste Bereich wird von zwei Personen eingenommen, die einen französischen Kalender (Almanach) für das Jahr 1680 flankieren. Die Person links trägt zivile Kleidung und führt eine Schnitzarbeit aus, die Person rechts trägt hingegen eine Uniform und hat einen Besen in der Hand. Auf dem Boden liegen Waffen und Rüstungsbestandteile sowie erneut zwei Spruchbänder. Oberhalb des Kalenders befindet sich das gerahmte, liegend ovale Abbild einer Hochzeitsszene.

In der Mitte links sind unter der Aufschrift „La Monoie“ zwei weitere Personen. Eine davon sitzt an einem Tisch und hält in der rechten Hand eine Waage, die linke hat sie auf einen Beutel gelegt. Vor dem Tisch stellt unterdessen die zweite Person einen weiteren Beutel auf den Boden. In der Bildmitte ist eine Gruppe von fünf Männern dargestellt, die sich zuprosten. Über ihren Köpfen ist jeweils der Name eines europäischen Landes notiert. Auf der linken Seite hinter den Männern sieht man drei Frauen und einen kleinen geflügelten Jungen. Von den Frauen spielt die erste Tamburin, die zweite trägt ein Füllhorn mit diversen Früchten, während die dritte auf einer Wolke schwebt und einen Lorbeerzweig hält. Gleichzeitig berührt sie mit der anderen Hand ein hinter ihr liegendes Gebäude, das durch ein kreisrundes Porträtbild eines Doppelkopfes verziert wird. Im obersten Bildabschnitt schließlich sitzt ein Mann in einem von vier Pferden gezogenen antiken Wagen. Seine Kleidung ist mit einer Toga vergleichbar, und von seinem Kopf gehen Strahlen aus. Darüber ist der Titel „Les Effets Du Soleil“ angebracht.

Bei der Auflösung der einzelnen Symbole helfen die auf dem Bild enthaltenen Stichworte und kurzen Textbausteine. Demnach stellt die schnitzende Person die Wiederaufnahme der zivilen Arbeit dar, während der Soldat auf der rechten Seite mit seinem Besen das Kriegsgerät (Waffen, Helme, Pfeilspitzen) beiseite räumt. Am mittleren linken Bildrand sieht man die durch Waage und Geldbeutel charakterisierten Geldwechsler. Die fünf Personen, die sich zuprosten, lassen sich als Vertreter der einzelnen Nationen Holland, Frankreich, Spanien, Dänemark und Deutschland identifizieren. Die personifizierte Friedensgöttin mit dem Lorbeerzweig schließt unterdessen den Janustempel, der nach römischer Tradition nur im Falle eines Krieges geöffnet war.¹³⁵ Über dieser ganzen Szene thront Ludwig XIV., der in

¹³⁵ Vgl. Fritz-Heiner MUTSCHLER, Geschichten und Legionen. Anmerkungen zu (Cicero, Caesar und) Augustus, in: Gert Melville / Hans Vorländer, Hg., Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, Köln u. a. 2002, 27-54, hier 47.

seinem Sonnenwagen als der neue Apoll/Helios erscheint. Die Thematik ist eindeutig die Beendigung eines Krieges und der Beginn des Friedens.

Durch die Anordnung der einzelnen Bildelemente werden zum einen die daraus entspringenden Vorteile dargestellt. Die Rückkehr von Wohlstand und Fruchtbarkeit werden durch die Geldwechsler und die Frau mit dem Füllhorn symbolisiert; den Wechsel vom Kriegshandwerk zum zivilen Handwerk personifizieren Soldat bzw. Schnitzer, und auch die Vertreter der europäischen Nationen, die sich zuvor noch bekämpft hatten, stehen nun einträchtig zusammen. Daneben wird zum anderen jedoch auch kein Zweifel daran gelassen, wer diesen Frieden bringt, nämlich Ludwig XIV. in seinem Sonnenwagen.¹³⁶ Dieses Propagema kam bereits in den 1660er Jahren auf und wurde zunächst in Gemälden umgesetzt.¹³⁷ Als Reaktion auf die holländische Josua-Medaille erschien zu Beginn des Holländischen Krieges ein illustriertes Flugblatt mit einem Sonnet von Edme Boursault (Abb. 4, Ausschnitt). Darauf ist ein auf dem Sonnenwagen einschwebender Ludwig/Apoll zu sehen, vor dem die Küstenbewohner in der unteren rechten Ecke ängstlich in Deckung gehen.¹³⁸

Wie zu Beginn des Krieges ist das Motiv des Apollon auf dem Sonnenwagen auch während und am Ende des Krieges zu finden. Neben dem Almanach für das Jahr 1680 ist hier auch jenes von 1683 mit dem Titel *L'eclat du Soleil de la France et la Maison Royale* zu nennen. Mitte der 1680er Jahre nahmen diese Darstellungen allerdings ebenso stark ab, wie die Sonnendevise im Allgemeinen.¹³⁹

Wie schon bei den ersten beiden Beispielen wurde dieser Kupferstich anonym veröffentlicht, weshalb keine Anhaltspunkte über den Bildungsgrad, die Herkunft oder das Alter des Künstlers vorhanden sind. Über das Bildgenre, den Almanach, kann man sich allerdings dem wahrscheinlichen Auftraggeber und dem Entstehungszusammenhang annähern. Almanache waren ursprünglich Zeitrechnungstabellen, denen man den Jahresablauf und astronomische Daten entnehmen konnte. Im 16. Jahrhundert wurden allerdings auch immer mehr unterhaltende und didaktische Texte bzw. illustrative Bilder aufgenommen.¹⁴⁰ Die königlichen Almanache im ludovizischen Frankreich waren beispielsweise mit einem Frontispiz versehen, das jährlich ein anderes Ereignis zeigte.¹⁴¹ Ein solches stellt der Almanach

¹³⁶ Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 46 f.

¹³⁷ Vgl. BURKE, Ludwig XIV., 46, 50.

¹³⁸ Vgl. ZIEGLER, Sonnenkönig, 68.

¹³⁹ Vgl. ebd., 47.

¹⁴⁰ Vgl. York-Gothard MIX, Almanach, in: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 1: Abendland-Beleuchtung, Stuttgart / Weimar 2005, 235–239, hier 235.

¹⁴¹ Vgl. BURKE, Ludwig XIV., 32.

*Les Effets du Soleil*¹⁴² von 1680 dar, welcher in Paris im Verlagshaus Moncornet erschien. Man kann also davon ausgehen, dass er im nahen Umfeld des französischen Hofes geplant bzw. in Auftrag gegeben worden war. Was die Bedeutung des Almanachs anbelangt, so hat York-Gothard Mix festgestellt:

„Ebenso wie die Ausbreitung des Zeitungs- und Zeitschriftenwesens oder die Gründung von Bibliotheken, Lesegesellschaften und Klubs spielte das in ganz Europa verbreitete Medium des popularen Kalenders und des Almanach in der Nz. eine wesentliche Rolle im Prozess der Wissensvermittlung, des interkulturellen Transfers, der Akkulturation divergenter Sozialschichten und der Entfaltung einer breitenwirksamen Aufklärung.“¹⁴³

Der Almanach von 1680 bildete die wichtigsten Vorkommnisse des letzten Jahres noch einmal ab (Wissensvermittlung). Einerseits war dies der Friedensschluss von Nimwegen (1678/79), bei dem Ludwig XIV. beachtliche territoriale Zugewinne auf Kosten Spaniens erzielen konnte.¹⁴⁴ Andererseits wurde auf die Vermählung von Ludwigs Nichte Marie Louise d'Orléans mit Karl II. von Spanien (1661–1700) per procurationem am 31. August 1679 in Fontainebleau hingewiesen.¹⁴⁵ Gleichzeitig diente der Almanach dazu, die (vermeintlich) herausragende Stellung des Sonnenkönigs zu verbreiten und ist damit ein Mittel der Herrscherpropaganda.

Der mögliche Adressatenkreis kann, nach den Ausführungen von York-Gothard Mix, auf den gemeinen Mann ausgedehnt werden.¹⁴⁶ Als zeitgenössische Reaktion auf diesen überhöhten Anspruch Ludwigs XIV. hat sich in der antifranzösischen Publizistik mit dem Phaeton-Motiv wiederum eine Umkehrung der ursprünglichen Aussage herausgebildet. Dabei handelt es sich um die bei Ovid geschilderte Episode, in welcher Phaethon, der Sohn des Helios, dessen Sonnenwagen entwendet und in der Folge damit tödlich verunglückt.¹⁴⁷ Bereits 1678 wurde unter einem Pseudonym die Flugschrift *Der erfahrene Hahn* (Abb. 5) publiziert. Sie zeigt im Frontispiz den stürzenden Phaeton samt dem Himmelsgefährten.¹⁴⁸ Dadurch versuchte man, den französischen König herabzusetzen und seine Überheblichkeit bloßzustellen.

¹⁴² *Les effets du soleil*, Paris 1680, Bibliothèque nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes, online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69454583/f1.zoom/> (03.10.2013).

¹⁴³ MIX, Almanach, 236.

¹⁴⁴ Vgl. LYNN, Wars, 156 f.

¹⁴⁵ Vgl. Anne DUGGAN, Salonières, Furies, and Fairies. The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France, Rosemont 2005, 231.

¹⁴⁶ Vgl. MIX, Almanach, 236.

¹⁴⁷ Vgl. Publius OVIDIUS NASO, Metamorphosen. Übers. und hg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1971, 55–64.

¹⁴⁸ Christiane HANSEN, Transformation des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur, Berlin 2012, 91.

Der Almanach *Les effets du soleil* zeigt mit dem Motiv des Apollon auf dem Sonnenwagen einen wichtigen Teilbereich der Sonnenikonographie Ludwigs XIV. Diese wurde eben nicht nur in Gemälden umgesetzt, sondern auch in Medien wie dem Almanach verbreitet.

5. Ergebnisse

Bis heute ist der Name Ludwigs XIV. untrennbar mit dem Beiwort Sonnenkönig verbunden. Dabei hat der Bourbone seine Selbstdarstellung nicht ausschließlich auf die Sonnendevise gestützt. Im Gegenteil tritt sie ab den späten 1680er Jahren nur mehr selten in Erscheinung. Zudem war er bei weitem nicht der einzige Herrscher, der sich mit dem Symbol der Sonne stilisierte. Jedoch gilt er, aus heutiger Sicht, diesbezüglich als der erfolgreichste Monarch. Ein Teil dieses Erfolges hat sicherlich mit dem Umstand zu tun, dass von kaum einem anderen Monarchen derart viele Kunstwerke erhalten blieben. Ein weiteres Argument könnte die Eingängigkeit der Sonnensymbolik sein, die als alltägliches Phänomen omnipräsent ist. Denn bis heute verstehen wir die dahinterstehende Bedeutung, und schon damals wurde sie über kulturelle und sprachliche Barrieren hinweg erfasst. Dazu kommen vielfältige Anknüpfungspunkte in Tierfabeln, antiken Mythen, Bibeltexten etc., wie die drei behandelten Beispiele zeigen.

Das Motiv *Sol et Ranae* legt dar, wie antike Stoffe, hier eine Fabel des Aesop, in der Frühen Neuzeit adaptiert und für zeitgenössische politische Ziele instrumentalisiert wurden. Dabei gelangte der Stoff über den englischen Raum nach Frankreich und wurde dort in literarischer und bildnerischer Form weiterverarbeitet. Im zweiten Beispiel folgte zur Demonstration des Einsatzes der Sonnensymbolik auf antifranzösischer Seite ein Perspektivenwechsel. Durch die Gleichstellung Leopolds I. mit dem biblischen Josua wurden seine Taten legitimiert. Gleichzeitig wurde Ludwig XIV., der politische Gegner des Habsburgers, moralisch abgewertet und mit den Osmanen, den Feinden der Christenheit gleichgestellt. Mit dem Apollon im Sonnenwagen-Motiv wurde abschließend ein drittes weit verbreitetes Propagema behandelt, das ebenso in die Antike zurückreicht.

Bei der Analyse wurde bewusst eine konstante und analog strukturierte Abhandlung der einzelnen Phasen gewählt, um diese klarer hervortreten zu lassen und Vergleiche zwischen den einzelnen Beispielen zu erleichtern. So fällt auf, dass die dargelegten Motive (*Die Sonne und die Frösche*, *Leopoldus-Pelloduos* und *Apollon im Sonnenwagen*) in der zeitgenössischen Publizistik nicht isoliert voneinander standen, sondern immer wieder aufeinander bezogen waren und auch unterschiedlich interpretiert werden konnten.

Die dadurch entwickelte Bildersprache gibt einen Einblick in die Diskurse der Zeit sowie in den *Krieg der Bilder*, der zwischen der pro- und antifranzösischen Seite ausgefochten wurde. Die Bildthemen wiesen dabei antike bzw. biblische Vorbilder und Bezüge auf, die allerdings (zumindest bei den ersten beiden Motiven) vermutlich auch innerhalb der breiten Schicht des gemeinen Mannes bekannt waren.



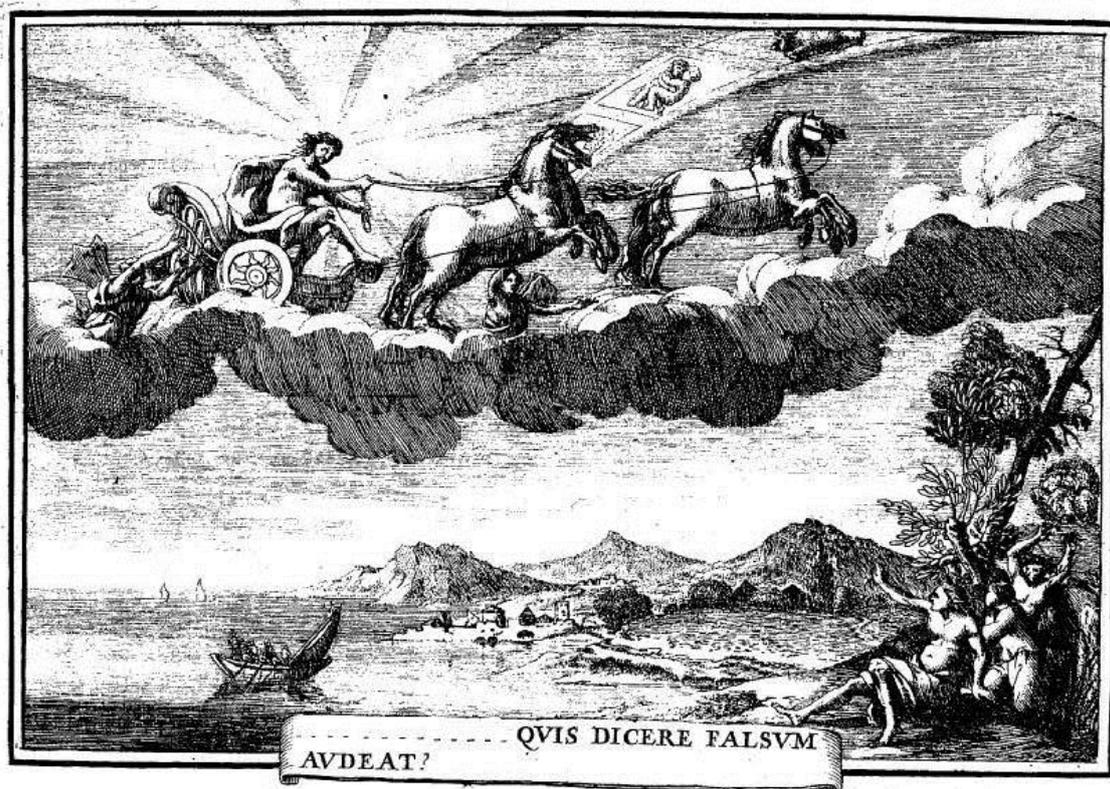
Abb. 1: Jollain, Les Grenouilles de Hollande, Paris 1672.



Abb. 2: Frontispiz, Mars Orientalis Et Occidentalis. [...], [o. O.] 1689.



Abb. 3: Les effets du soleil, Paris 1680.



AUX
 HOLLANDOIS.
 SONNET.

Abb. 4: Edme Boursault, Aux Hollandois. Sonnet, Ausschnitt, [o. O.] 1672.



Abb. 5: Frontispiz, Der erfaherte Hahn, [...], Freystadt 1678.

Anhang

Quellen

- Jean COMMIRE, *Fabula Sol et Ranae*, Paris 1672, online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k712157/> (20.09.2013).
- Christian HERMANN, *Die Krafft des Gläubigen Gebeths Einer sterbenden Majestät, [...]*, Breslau 1705, online unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/61902/3/cache.off/> (02.10.2013).
- John KELLER / Clark KEATING, *Aesop's Fables. With a Life of Aesop*, Lexington 1993.
- Ludwig XIV., „Kriegserklärung an die Niederlande“, 6. April 1672, in: Fritz Dickmann, Bearb., *Geschichte in Quellen*, Bd. 3: Renaissance, Glaubenskämpfe, Absolutismus, München 1966, 514–515.
- John OGILBY, *The Fables of Aesop Paraphras'd in Verse: Adorn'd with Sculpture and Illustrated with Annotations*, London 1665.
- Publius OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*. Übers. und hg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1971.
- VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, Bd. 2, Dresden 1753, online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k727700/f253.image.r=VOLtaire%20LE%20siecle%20de%20Louis.langDE/> (20.04.2014).

Literatur

- Lucien BELY, *Louis XIV. Le plus grand roi du monde*, Paris 2005.
- François BLUCHE, *Louis XIV*, Paris 1986.
- Volker BOEHME-NESSLER, *Bilderrecht. Die Macht der Bilder und die Ohnmacht des Rechts*, Berlin / Heidelberg 2010.
- Franz BOSBACH, *Der französische Erbfeind. Zu einem deutschen Feindbild im Zeitalter Ludwigs XIV.*, in: Franz Bosbach, Hg., *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*, Köln 1992, 117–140.
- Guido BRAUN, *Von der politischen zur kulturellen Hegemonie Frankreichs*, Darmstadt 2008.
- Carl Jacob BURCKHARDT, *Gestalten und Mächte*, Zürich 1961.
- Johannes BURKHARDT, *Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundüberlegung einer Theorie der Bellizität Europas*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 24 (1997), 509–574.
- Peter BURKE, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Frankfurt/Main 1995.

- Thymian BUSSEMER, *Propaganda. Konzepte und Theorien*, Wiesbaden 2005.
- Wolfgang CILLESSEN, Hg., *Der Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlin 1997.
- Wolfgang CILLESSEN, *Vorboten des Krieges. Politische Graphik und Bildsatire im späten 17. Jahrhundert*, in: Wolfgang Cilleßen, Hg., *Der Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlin 1997, 11-36.
- Peter DELVAUX, *Leid soll Lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns At-riden-Tetralogie*, Amsterdam 1994.
- Anne DUGGAN, *Salonnières, Furies, and Fairies. The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, Rosemont 2005.
- Philippe ERLANGER, *Ludwig XIV. Das Leben eines Sonnenkönigs*, Frankfurt/Main 1987.
- Jutta FAILING, *Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst*, unveröffentliche Dissertation, Universität Gießen 2002.
- Ann FRIEDMAN, *The Art History of the Reign*, in: Paul Sonnino, Hg., *The Reign of Louis XIV. Essays in Celebration of Andrew Lossky*, New Jersey / London 1990, 211-220.
- Rainer GRIES, *Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte*, in: Rainer Gries / Wolfgang Schmale, Hg., *Kultur als Propaganda*, Bochum 2005, 9-36.
- Christiane HANSEN, *Transformation des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, Berlin 2012.
- Wolfgang HIPPEL, *Armut, Unterschichten und Randgruppen in der Frühen Neuzeit*, München 2013.
- Karel HRUZA, *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter*, in: Karel Hruza, Hg., *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11.-16. Jahrhundert)*, Wien 2002, 9-25.
- Garth JOWETT / Victoria O'DONNELL, *Propaganda and Persuasion*, Los Angeles u. a. 2011.
- Heinz KATHE, *Der Sonnenkönig, Ludwig XIV., König von Frankreich, und seine Zeit 1638-1715*, Berlin 1981.
- Achim LANDWEHR, *Kulturgeschichte*, Stuttgart 2009.
- Langenscheidt. *Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch*, Berlin u. a. 2001.
- Ernest LAVISSE u. a., *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Bd. 7/1: *Louis XIV, la Fronde, le Roi, Colbert, 1643-1685*, Paris 1905.

- Ernest LAVISSE u. a., *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Bd. 7/2: Louis XIV, la religion, les lettres et les arts, la guerre, 1643–1685, Paris 1906–1907.
- John LYNN, *The Wars of Louis XIV 1667–1714*, Harlow u. a. 2008.
- Edgar MASS, *Literatur und Zensur in der frühen Aufklärung. Produktion, Distribution und Rezeption der Lettres Persanes*, Frankfurt/Main 1981.
- Klaus MALETTKE, Ludwig XIV. 1643–1715, in: Peter Hartmann, *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498–1870*, München 1994, 189–236.
- Klaus MALETTKE, *Ludwig XIV. von Frankreich*, Göttingen / Zürich 1994.
- Klaus MALETTKE, *Die Bourbonen*, Bd. 1: Von Heinrich IV. bis Ludwig XIV. 1579–1715, Stuttgart 2008.
- Michael MAURER, Bilder, in: Michael Maurer, Hg., *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, Bd. 4: Quellen, Stuttgart 2002, 402–426.
- York-Gothard MIX, Almanach, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 1: Abendland-Beleuchtung, Stuttgart / Weimar 2005, 235–239.
- Fritz-Heiner MUTSCHLER, Geschichten und Legionen. Anmerkungen zu (Cicero, Caesar und Augustus, in: Gert Melville / Hans Vorländer, Hg., *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*, Köln u. a. 2002, 27–54.
- Michael NORTH, *Geschichte der Niederlande*, München 2008.
- Eberhard OBERG, *Phaedrus-Kommentar*, Stuttgart 2000.
- Christian OGGOLDER / Karl VOCELKA, Flugblätter, Flugschriften und periodische Zeitungen, in: Josef Pauser / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer, Hg., *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert)*, Wien / München 2004, 860–874.
- Erwin PANOFSKY, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996.
- Michael PETZET, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*, München u. a. 2000.
- David Lee RUBIN, *Sun King. The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, Washington 1992.
- Martin SCHEUTZ, 1683 – Zweite Türkenbelagerung Wiens. Internationale Konflikte, beginnende Zentralisierung der zusammengesetzten Habsburgermonarchie und Konfessionalisierung, in: Martin Scheutz / Arno Strohmeyer, Hg., *Von Lier nach Brüssel. Schlüsseljahre österreichischer Geschichte (1496–1995)*, Wien / Innsbruck / Bozen 2010, 111–134.

- Wolfgang SCHIEDER / Christof DIPPER, Propaganda, in: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, Hg., *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, 69–112.
- Lothar SCHILLING, *Das Jahrhundert Ludwigs XIV. Frankreich im Grand Siècle 1598–1715*, Darmstadt 2010.
- Michael SCHILLING, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990.
- Wolfgang SCHMALE / Clemens ZIMMERMANN / Gunther MAHLERWEIN, Öffentlichkeit, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 9: Naturhaushalt–Physiokratie, Stuttgart / Weimar 2009, 358–367.
- Peer SCHMIDT, *Spanische Universalmonarchie oder „teutsche Libertet“*. Das spanische Imperium in der Propaganda des Dreißigjährigen Krieges, Stuttgart 2001.
- Paul SMITH, *The Viper and the File. Metamorphoses of an Emblematic Fable (from Corrozet to Barlow)*, in: Bart Westerweel, Hg., *Anglo-dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leiden 1997, 63–86.
- Friedemann SCHULZ VON THUN, *Miteinander Reden*, Bd. 1: Störungen und Klärungen, Reinbek/Hamburg 1981.
- Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.
- Paul SONNINO, Hg., *The Reign of Louis XIV. Essays in Celebration of Andrew Lossky*, New Jersey / London 1990.
- Anuschka TISCHER, *Offizielle Kriegsbegründungen in der Frühen Neuzeit. Herrscherkommunikation in Europa zwischen Souveränität und korporativem Selbstverständnis*, Berlin 2012.
- Paul VEYNE, *Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain*, in: *Revue historique* 304/1 (2002), 3–30.
- Karl VOCELKA, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Wien 1981.
- Rainer WOHLFEIL, *Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde*, in: Brigitte Tolkemitt / Rainer Wohlfeil, Hg., *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991, 17–35.
- John WOLF, *The Reign of Louis XIV. A Selected Bibliography of Writings since the War of 1914–1918*, in: *The Journal of Modern History* 36/2 (1964), 127–144.
- Hendrik ZIEGLER, „Stat Sol. Luna Fugit.“ Hans Jacob Wohlrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold und ihre Rezeption in Frankreich, in: Christoph Kampmann u. a., Hg., *Bour-*

bon, Habsburg, Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, Köln / Weimar / Wien 2008, 166–181.

Hendrik ZIEGLER, Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg 2010.

Hendrik ZIEGLER, Sonne, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler, Hg., Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 2: Imperator bis Zwerg, München 2011, 358–365.

Abbildungen

Abb. 1: Jollain, *Les Grenouilles de Hollande*, Paris 1672, Bibliothèque nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes, online unter: QB-1 (1672)-FOL (10.06.2014).

Abb. 2: Anonym, *Mars Orientalis Et Occidentalis*. Das ist: Eine kurtze jedoch warhafftige Historische Erzählung / Sr. triumphierenden Römisch=Kayserslichen Majestät Leopoldi I. des Gerechten / Gegen die Unchristen in Orient, höchst=billig vorgenommene Belägerungen / glücklich=erfolgte Eroberungen, Sieghafft=gehaltene Feld=Schlachten u. d. g. Und Lvdovici XIV. des Tyrannisirenden Königs in Franckreich / Im Gegentheile wider die Christen in Occident unbilliger Weise beschehene Einfälle / barbarische Einäscherungen so mancher schöner Städte und Flecken am ganzen Rhein= und Neckar= Strom / und viel andere unterschiedliche Prozeduren und Unbilden mehr / etc. Mit unterschiedlichen Kupffern gezieret, [o. O.] 1689, Frontispiz, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, online unter: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ114809206 (10.06.2014).

Abb. 3: *Les effets du soleil*, Paris 1680, Bibliothèque nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes, online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69454583/f1.zoom/> (03.10.2013)

Abb. 4: Edme Boursault, *Aux Hollandois*. Sonnet, Ausschnitt, [o. O.] 1672, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Paris, online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5438910r.r=edme+Boursault%2C+aux+hollandois%2C+sonnet.langDE> (10.06.2014).

Abb. 5: Teutoburg, Ernst Friedrich von, *Der Erfaherte Hahn, Oder Kurtze Vorstellung desienigen, was muthmassentlich von dem außgang dieses blutigen Kriegs zu hoffen, ob*

Franckreich sein vorgesetztes Ziel erreichen werde? Freystatt 1678, Frontispiz, © Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. 02/IV.13.4.208angeb3.

Empfohlene Zitierweise:

Simon EDLMAYR, Bilder der Macht – Macht der Bilder. Ludwig XIV. als Sonnenkönig in der zeitgenössischen Bildpublizistik, in: *historioPLUS* 1 (2014), 1–38, online unter: <http://www.historioPLUS.at/?p=231>.

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse.