

4 Zu Hyacinthe Rigaud (1659–1743)

4.1 Lothar Schilling: Inszenierung, Stilisierung, Übersteigerung Der König als kulturelle Konstruktion

Will man verstehen, weshalb es Ludwig XIV. gelang, so viele Zeitgenossen zu beeindrucken, genügt es nicht, die langfristigen Auswirkungen, Erfolge und Misserfolge seiner inneren und äußeren Politik nüchtern zu bilanzieren. Will man diesem König gerecht werden, muss man vielmehr die öffentliche Darstellung seiner Person und seiner Politik sowie die davon ausgehenden kurzfristigen Effekte untersuchen. Dieser Blickwinkel sollte schon deshalb nicht vernachlässigt werden, weil er dem Blickwinkel des Königs nahekommt. Für wirtschaftliche Fragen hatte Ludwig XIV. kein Interesse – für finanzpolitische v. a. in der Perspektive, kurzfristig ausreichende Finanzmittel zur Verfügung zu haben; wie diese Mittel aufgebracht wurden, war ihm an sich gleich. Ruhm, Ehre, Reputation, Größe seiner Person, seiner Dynastie, seines Königreichs – dies waren die Hauptparameter seines politischen Handelns. Auch in seiner Innenpolitik spielten diese Parameter und damit die Repräsentation seiner Stellung als König eine entscheidende Rolle – und damit war er zumindest in den ersten zweieinhalb Jahrzehnten seiner persönlichen Regierung außerordentlich erfolgreich, ja er schuf ein Modell der Herrscherrepräsentation, das schon zu seinen Lebzeiten in ganz Europa nachgeahmt wurde.

Wie keiner seiner Vorgänger hat Ludwig XIV. verstanden, dass es nicht genügt, ein guter König zu sein, sondern dass es noch wichtiger war, als erfolgreicher König zu erscheinen. Keine französische Regierung zuvor hat so bewusst und erfolgreich „Öffentlichkeitsarbeit“ geleistet. Die Forschung hat sich in jüngerer Zeit intensiv mit der Stilisierung und Inszenierung des Königs auseinandergesetzt. Wolfgang Schmale hat Ludwig XIV. als „Megastar“ bezeichnet, der die ganze Monarchie zum „Medienspektakel“ gemacht habe. Dies bezeichnet in der Sprache unserer Tage recht exakt, was dem König vorschwebte. Sein Ziel war es, der Bevölkerung und zumal den Eliten Frankreichs immer neu das Gefühl zu vermitteln, in einer besonderen Monarchie zu leben, die von einem außerordentlichen König regiert wurde. Diese Politik sollte die Bewunderung der Untertanen und besonders der Eliten für ihren König stärken und die Akzeptanz der königlichen Politik ungeachtet schwerer Entbehrungen und Hungersnöte, der Steuerlast und mancher politischer Zumutungen sichern sowie eine Wiederkehr von Unruhen wie zu Zeiten der *Fronde* verhindern.

Diesem Ziel diente eine intensive Informations- und Nachrichtenpolitik, die Nachrichtensperren ebenso kannte wie die gezielte Verherrlichung auch noch der kleinsten Großtaten des Königs, die auch noch so fragwürdige Erfolge als glänzend darstellte und sogar die Bevölkerung der peripheren Provinzen mit den Großereignissen der Monarchie konfrontierte, indem sie Siege öffentlich ausrufen und mit dem *Te Deum* im Gottesdienst feiern ließ. Zwar kannte in Frankreich die starke symbolische und mediale Präsenz des Königtums im öffentlichen Leben eine lange, bis ins Spätmittelalter zurückgehende Tradition. Doch hat man nie zuvor so intensiv versucht, durch Medaillen, Denkmäler, Einblattdrucke und Kupferstiche, durch Triumphbögen und andere Baudenkmäler, durch öffentliche Ansprachen und Inschriften die Taten des Königs, der von den 1670er Jahren an konsequent als „der Große“ titulierte wurde, ins Bewusstsein der Bevölkerung zu rücken.

Wichtigster Mitarbeiter des Königs bei dieser Öffentlichkeitsarbeit war während der ersten beiden Regierungsjahrzehnte Colbert, dem neben seinen anderen Funktionen auch die Verbreitung des königlichen Ruhms durch den systematischen Einsatz der Künste oblag. Da er selbst an bildender Kunst, Musik oder Literatur kaum interessiert war, umgab er sich mit einem Beraterstab, zu dem der renommierte Maler Charles le Brun, der Dichter und Theatertheoretiker Jean Chapelain sowie der Schriftsteller und Architekturkenner Charles Perrault gehörten. Colberts Ämter auf diesem Gebiet spiegeln seine Machtfülle, aber auch das breite Aktionsspektrum der königlichen Imagepolitik im Bereich der Wissenschaften und Künste wider: Er war nicht nur seit 1664 Oberintendant des königlichen Bauwesens, er hatte auch die Aufsicht inne über die seit 1648 existierende königliche Akademie für Malerei und Skulptur. Über die 1666 gegründete Akademie Frankreichs in Rom, über die 1671 geschaffene Architekturakademie und über die königliche Druckerei, die zahlreiche prachtvolle Druckwerke über den König veröffentlichte. Er beaufsichtigte ferner die staatliche Gobelinmanufaktur, die Wandteppichserien mit den Taten Ludwigs XIV. herstellte, die 1666 geschaffene Akademie der Wissenschaften und die 1663 eingerichtete *Petite Académie*, die beauftragt war,

ein Programm für die öffentliche Darstellung des Königs zu entwickeln – u. a. durch die Ausarbeitung und Begutachtung von Bilderzyklen, Inschriften und Medaillenserien. Zusammen mit der seit Richelieus Zeiten bestehenden *Académie Française* und der 1672 gegründeten *Académie Royale de Musique* unter der Leitung des Komponisten Jean-Baptiste Lully sollten diese Institutionen dafür sorgen, dass die „heroischen Taten“ des Sonnenkönigs in allen Kunstformen und Gattungen angemessen verherrlicht wurden.

In der Tradition der Richelieu'schen Kulturpolitik band Colbert Autoren und Künstler durch regelmäßige Zahlungen an die Krone. 1662 beauftragte er Jean Chapelain, eine 90 Autoren umfassende Liste möglicher Zahlungsempfänger zu erstellen, von denen 38 ausgewählt wurden, die fortan nicht nur regelmäßig Zahlungen erhielten, sondern auf Kosten des Königs publizieren konnten und mit den königlichen Akademien eine Plattform für ästhetische Debatten geboten bekamen. So stellten Corneille, Racine, Moliere und andere Künstler von Rang ihr Talent in den Dienst der königlichen Propaganda. Doch auch renommierte Wissenschaftler wie der italienische Astronom Gian-Domenico Cassini oder Kunsthandwerker wie der Möbelmacher Andre-Charles Boulle wurden durch großzügige Förderung an den Hof gebunden, damit sie zum Ruhm der französischen Monarchie beitragen konnten.

Colbert knüpfte ferner an die von Richelieu mit Blick auf die *Gazette de France* begonnene Förderung von Zeitschriften an. Das 1665 erstmals erschienene *Journal des Sçavans* und der von 1672 an publizierte *Mercure galant* vermittelten ihren jeweiligen Lesern (ebenso wie weiterhin die *Gazette*) durchweg ein eminent positives Bild des Königs und seiner Politik. Eine wichtige Rolle bei der medialen Distribution der königlichen Propaganda kam neben diesen Periodika den von 1669 an in sechs Städten gegründeten Provinzakademien und den Jesuitenkollegien zu. Das Publikum, an das sich die Darstellungen des Königs richteten, war vielfältig; es schloss Handwerker und andere Angehörige der städtischen Mittelschichten ebenso ein wie Adlige. Besonders groß war die Nachfrage nach Repräsentationen des Königs bei den städtischen Eliten. Die bäuerliche Bevölkerung hingegen scheint, soweit man dies den Quellen entnehmen kann, in geringerem Maße im Blickfeld der von Colbert organisierten Propaganda gestanden und deren Produkte auch kaum nachgefragt zu haben. Gewiss – auch auf dem Land wurden die bereits beschriebenen traditionellen Wege der Informationspolitik intensiver genutzt als je zuvor; doch hielten Colbert und seine Mitstreiter Ruhm und Ehre des Königs wohl nicht zu Unrecht für Themen, die Bauern nur in begrenztem Umfang zu faszinieren vermochten.

Betrachtet man die komplexe Herrschaftsikonographie Ludwigs XIV., lassen sich zwei Phasen unterscheiden, die durch eine Zäsur Mitte der 1670er Jahre voneinander getrennt sind. In der ersten Phase standen die bildlichen Repräsentationen der königlichen Macht im Zeichen der Allegorie. Unter Verweis auf die antike Mythologie, die seit dem Renaissancehumanismus den unerschöpflichen Fundus für die allegorische Überhöhung politischer Herrschaft bildete, wurde Ludwig XIV. als der Musiker-Heros Orpheus, als der Kriegergott Mars oder als Jupiter, der Herrscher des Olymp, ins Bild gesetzt. Beliebte war auch der Rückgriff auf den in den Götterhimmel aufgenommenen Helden Herkules, der in Gestalt des *Hercule Gaulais* als eine Art heidnischer Schutzpatron der Bourbonen-Könige fungierte. Am bekanntesten ist jedoch die – ursprünglich v. a. mit Blick auf die Rolle des Monarchen als oberster Richter gebrauchte – Parallelisierung des Königs mit der Sonne und dem Sonnengott Phöbus-Apollon, die Ludwig XIV. auch bei der Illustrierung seines Wahlspruchs *Nec paribus impar* („auch einer großen Zahl nicht unterlegen“) aufgriff und beim großen öffentlichen *Carrousel* des Jahres 1661 auf kunstvolle Weise in Szene setzen ließ. Darüber hinaus bestimmte die Sonnensymbolik das ursprüngliche ikonographische Programm des Schlosses und der Parkanlage von Versailles, die bis ins kleinste Ausstattungsdetail als „Ruhestiz Apolls“ konzipiert wurden.

Doch der antike Mythos verschwand in den 1670er Jahren aus Versailles und wurde dort durch ein neuartiges, vom König persönlich angeordnetes Dekorationsprogramm ersetzt. Insbesondere die von Le Brun ausgeführten Freskenzyklen in den Repräsentationsräumen des Schlosses (*Grande Galerie*, *Salons de Guerre et Paix*, *Grand Degré du Roi*) machten die historischen „Großtaten“ Ludwigs XIV. seit seiner Thronbesteigung zum Thema, wobei der König mit seinen eigenen individuellen Gesichtszügen inmitten komplexer allegorischer Kompositionen erschien. Diese Darstellungsweise, die auf der programmatischen Verschmelzung von Geschichte und Fabel beruhte, korrespondierte einem neuen Repräsentationskonzept: Ludwig XIV. ließ sich offenbar nur durch sich selbst repräsentieren. Auf der Ebene der Herrscherbilder und Herrschaftskonzepte bedeutete dies den Bruch mit dem Dualismus der „zwei Körper des Königs“, indem der natürliche, historische Körper des Monarchen seinen unsterblichen politischen Körper vollständig absorbierte und damit zur einzig denkbaren Inkarnation der königlichen Würde wurde. Auf dieser Basis wurde ein veritabler Kult um das Bildnis des Königs in Szene gesetzt, der den absoluten Herrschaftsanspruch Ludwigs XIV. auf dem Gebiet der bildlichen Repräsentation umfassend und konsequent realisierte.

Der Wandel der Herrschaftsrepräsentation und der Siegeszug der „realen Allegorie“ schlossen indes andere Spielarten der Darstellung nicht aus. Vielmehr lässt sich ein Ausdifferenzierungsprozess beobachten, in dessen Folge drei

grundlegend unterschiedliche Repräsentationsmodi verschiedenen Bildergattungen zugeordnet wurden. War der historisch-allegorische Darstellungstypus für die „großen Anlässe“ wie monumentale Freskenzyklen sowie Staatsporträts und Standbilder des Monarchen vorgesehen, blieb die traditionelle Allegorie und Problematik im Bereich der Münzen- und Medaillenproduktion präsent. Die kostbaren Teppiche der königlichen Gobelins-Manufaktur wie etwa die berühmte Teppichserie *L'Histoire du Roi* wiederum dienten als bevorzugtes Medium für die Darstellung denkwürdiger Ereignisse aus der Regierungszeit Ludwigs. Im Gegensatz zur allegorischen Überhöhung der königlichen Triumphe bestand ihre Funktion darin, den authentischen Charakter der abgebildeten Geschehnisse durch eine realistisch-detaillierte Darstellungsweise zu unterstreichen.

Ähnlich wie bei den theoretischen Begründungen des Absolutismus, die ein breites Spektrum disparater und einander z. T. widersprechender Positionen einschlossen, lässt sich aus der Fülle bildlicher Repräsentationen Ludwigs XIV. kein geschlossenes Herrscherbild bzw. Herrschaftsprogramm ableiten. Dennoch verweist die auf den ersten Blick eklektische Vielfalt unterschiedlicher Darstellungs- und Symbolisierungsformen auf ein differenziertes System komplementärer Repräsentationsmodi, die einen wichtigen Beitrag zur Durchsetzung und Anerkennung der Herrschaftsansprüche Ludwigs XIV. leisteten und den Modellcharakter der französischen Hofkultur in ganz Europa mitbegründeten.

Neben der Entwicklung origineller Formen der „Staatskunst“ im Dienste der monarchischen Repräsentation stellte auch der ludovizianische Hof eine europäische Ausnahmeerscheinung dar. Die Inszenierung der Herrschaft Ludwigs XIV. wurde bereits von Zeitgenossen oftmals mit einer theatralischen Darbietung verglichen. In jüngerer Zeit haben Historiker den sich entwickelnden frühneuzeitlichen Staat allgemein unter Rückgriff auf einen von dem Ethnologen Clifford Geertz geprägten Begriff als „Theaterstaat“ bezeichnet, um zu verdeutlichen, welche große, nicht selten überragende Bedeutung frühneuzeitliche Herrschaftsträger der symbolischen Repräsentation ihrer Herrschaftsansprüche beimaßen – ein Ansatz, der so lange weiterführt, wie man daraus nicht vorschnell auf die Wirkungslosigkeit ihrer Herrschaft schließt.

Ludwig XIV. hat den Hof als zentrale Bühne des französischen „Theaterstaats“ erheblich ausgebaut und virtuos genutzt als „kultische(n) Raum und Bühne, auf der im feierlichen Vollzug des Zeremoniells die Sakralität und Omnipotenz des Herrschers in Szene gesetzt wurde“ (Johannes Kunisch). Die Funktion des ludovizianischen Hofes ist von der Forschung unterschiedlich gedeutet worden. Die französische Historiographie vertrat seit dem Ende des 19. Jahrhunderts überwiegend die Auffassung, die entscheidende Leistung Ludwigs XIV. bestehe darin, mit Colberts Hilfe einen starken Staat als Grundlage des modernen, zentralisierten Frankreich aufgebaut zu haben. Den Hof Ludwigs XIV. interpretierte sie als bedauerlichen Anachronismus oder aber als raffiniertes, besonders an den Adel adressiertes Ablenkungsmanöver von den eigentlich modernen Zielen seiner Regierung. Ähnlich argumentierte die in Deutschland lange prägende Deutungstradition, die Norbert Elias mit seiner Studie „Die höfische Gesellschaft“ begründete.

Elias zufolge diene der Hof v. a. der Zähmung des politischen entmachteten Adels. Ludwig XIV. habe den Adel gezähmt, indem er ihn zu einer ruinösen Existenz bei Hofe gezwungen und ihn mit absurden Ehrenämtern beschäftigt habe. Daran ist richtig, dass der Hochadel alle wichtigen Funktionen in der Zentralverwaltung an Angehörige des Amtsadels verloren hat. Doch wurde der Adel tatsächlich insgesamt, wie man dies – Elias vereinfachend – bis heute lesen kann, „verhott“ und damit politisch kaltgestellt – und lässt sich die Funktion des Hofes auf die politische Zähmung des Adels reduzieren?

Die jüngere Forschung hat bestätigt, dass Ludwig XIV. die Anwesenheit vieler Hochadeliger in seiner Umgebung brauchte und nutzte, um seine eigene Stellung sichtbar zu machen. Von sozialhistorischer Seite wurde freilich herausgearbeitet, dass von einer generellen Entmachtung des Adels nicht die Rede sein kann. Gerade jene Adligen, die hohe Chargen am Hof Ludwigs XIV. innehatten, verfügten über erheblichen politischen Einfluss, weil sie Zugang zum König hatten und Zugang zu ihm verschaffen konnten. Gewiss: Das Interesse des Adels an Sachpolitik im modernen Sinne trat dabei zurück hinter dem Streben nach optimaler Versorgung und dynastischer Verewigung des eigenen Hauses durch die Übernahme von Rängen, Zeremonialprivilegien, Hofämtern sowie von Gouvernements, Militärkommandos, Pensionen, Geschenken, Chargen, Titeln und geistlichen Pfründen. Die Nähe zum König bei Hofe war für Adlige aber durchaus lukrativ, weshalb der Hof des Sonnenkönigs für den Schwertadel als wichtige Instanz dessen gelten kann, was die Forschung als ludovizianischen Elitenkompromiss bezeichnet hat. Er trug maßgeblich dazu bei, dass der Hochadel, der sich noch in der *Fronde* in großen Teilen gegen den König gestellt hatte, integriert und zur Loyalität gewonnen werden konnte.

Doch damit nicht genug: Von einem kulturhistorischen Standpunkt aus ist in jüngerer Zeit gezeigt worden, dass die höfische Inszenierung Ludwigs XIV. nicht nur in materieller, sondern auch in kultureller Hinsicht für den französischen Adel attraktiv war. So betont etwa Gerrit Walther, wie sehr sich Ludwigs Selbstinszenierung von der bis dahin üblichen monarchischen Tradition abhob. Selbst das um 1700 entstandene Staatsporträt Hyacinthe Rigauds verbinde „exzentrisches Pathos und ostentative Nonchalance zu einem Repräsentationshabitus (...), der in seiner provokanten Extravaganz mehr an (...) Rockstars erinnert als an jede monarchische Tradition“. Doch gerade dank der Extravaganz seiner Inszenierungen sei es dem König gelungen, die durch einen ausgeprägten Hang zu übersteigert-outrierter Theatralik geprägten Ausdrucksformen des Adels, wie sie in der *Fronde* zutage getreten seien, zu treffen und an seinem Hof weit attraktiver zu inszenieren, als es dem Adel bis dahin je gelungen sei. So habe es Ludwig vermocht, Gesten und Rituale der Opposition in solche der Loyalität, des Dazugehören-Wollens, umzuschmelzen.

Auf jeden Fall ist unverkennbar, dass es Ludwig XIV. während der ersten Jahrzehnte seiner Regierung gelungen ist, seinen extravaganten Stil nicht nur zum europäisch nachgeahmten Modell der Herrscherstilisierung zu machen, sondern auch nach innen hin gegenüber den Eliten des eigenen Landes Stil, Geschmack und Ausdrucksformen vorzugeben. Diese Dominanz, die man mit einem Begriff des italienischen Philosophen Antonio Cramsci als „kulturelle Hegemonie“ bezeichnen kann, sicher nicht unerheblich dazu bei, dass der König sich die Loyalität der Eliten und zumal des Adels sichern konnte.

Quelle: Lothar Schilling: Das Jahrhundert Ludwigs XIV., WBG Verlag, Darmstadt 2010; S. 125–130.

4.2 Erika Thiel: Die Mode im Zeitalter Ludwigs XIV.

Als Frankreich unter der Herrschaft Ludwigs XIV. die politische und kulturelle Führung in Europa angetreten hatte, regierte die französische Mode ebenso selbsterherrlich wie der „Sonnenkönig“. Das absolutistische Königtum verlangte auch in der Kleidung nach einer neuen Ordnung, so dass nach einer Periode äußerster Ungebundenheit wieder die höfische Etikette die Mode diktierte. Nach dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. im Jahre 1661 dauerte es keine zehn Jahre, bis ganz Europa bedingungslos dem Diktat des französischen Hofes und seiner Mode folgte. Da die europäischen Fürsten in ihrer Erscheinung dem „Sonnenkönig“ gleichen wollten, gingen selbst die nationalen Unterschiede verloren, und die französische Mode wurde zur Weltmode.

In den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Kriege spielte die französische Mode allerdings noch keine führende Rolle; Ludwig XIV. war beim Westfälischen Friedensschluss noch ein Kind, und die Königin-Regentin trug Witwenrauer. Da das englische Königtum gestürzt war, Deutschland weder ein politisches noch ein kulturelles Zentrum besaß und die spanischen und österreichischen Herrscher an der überlebten spanischen Hoftracht festhielten, konnte auch kein anderer Hof die Führung in der Mode übernehmen. Diese suchte ihre Vorbilder nach dem Dreißigjährigen Kriege in den Niederlanden, wo sich das reich und mächtig gewordene holländische Bürgertum von der puritanischen Strenge seiner Vorfahren losgesagt hatte und jenes üppige Wohlleben führte, das die Maler dieser Zeit ausführlich geschildert haben. Die Kleider der holländischen Bürger hatten nun nichts mehr mit den düsteren und strengen Gewändern der Revolutionsjahre gemein. Sie wurden aus farbigen Samt- und Seidenstoffen hergestellt, die Maler wie Terborch so liebten, und waren mit zahllosen Bändern verziert.

Männerkleidung 1650–1670

Die Mode scheint ebenso wie die Menschen in den Nachkriegsjahren des lauten und militärischen Tones überdrüssig geworden zu sein. Innerhalb weniger Jahre glichen die Männer – wie Moscherosch im „Schergenteuffel“ schreibt – einem Kramladen, „so mit mancherley farben von Nesteln, Bändeln, Zweifelfstricken, Schlüpfen ... sind sie an Haut und Haaren, an Hosen und Wambs ... behencket, beschlencket, beknöpft und beladen“. Unmilitärischer als in diesen Jahren war die Kleidung der Männer wohl selten: Während das *Wams* zu einem oft lächerlich kleinen, vorn offenen Jäckchen zusammenschmolz, dessen Ärmel nur noch bis zu den Ellenbogen reichten, glichen die Hosen weiten Röcken. Diese „*Rhingrave*“, die für die Nachkriegsjahre so charakteristisch war, soll eine holländische Erfindung gewesen und nach einem Rheingrafen von Salm benannt worden sein, der diese Mode als holländischer Gesandter in Paris einführte: Die Hosenbeine, die man unter den Knien mit Spitzenmanschetten, den Canons, zusammenhielt, wurden – nachdem sie schon in den vierziger Jahren breiter geworden waren – immer stoffreicher. Schließlich scheinen viele Männer wirklich Röcke getragen oder über den Hosen rockartige Gewänder angelegt zu haben, so dass die Engländer dieses Kleidungsstück nicht zu Unrecht „*petticoatbreeches*“ nannten.