

Birgit Ulrike Münch und  
Wiebke Windorf (Hg.)

# Transformer le Monument funéraire

Möglichkeitenräume künstlerischer Überbietung  
des französischen Monuments  
im 18. und 19. Jahrhundert





## **Transformer le Monument funéraire**

PASSAGES ONLINE 7

GEGRÜNDET VON THOMAS KIRCHNER

DIREKTOR DES DEUTSCHEN FORUMS FÜR KUNSTGESCHICHTE PARIS

Birgit Ulrike Münch und Wiebke Windorf (Hg.)

# Transformer

## le Monument funéraire

Möglichkeitenräume künstlerischer Überbietung  
des französischen Monuments im 18. und 19. Jahrhundert



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS

Drucklegung gefördert von der  
Gielen-Leyendecker-Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.  
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dauerhaft frei verfügbar:  
<https://www.arthistoricum.net> (Open Access).  
URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-733-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-733-3)  
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.733>

Text © 2021, das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Publikationsleitung: Markus A. Castor, Clara Rainer  
Assistenz: Lara Pitteloud  
Übersetzung: Laurent Cantagrel und Martine Sgard (Französisch), Ruben Bieker (Englisch)  
Lektorat: Christina Knorr (dt.), Emilee Seymour (engl.), Marie Oppenord (frz.)  
Designkonzept: uli neutzling designbuero  
Layout and Coverdesign: Björn Stüben

Umschlagillustration: Antoine Etex, *Grabmal für François-Vincent Raspail* (gest. 1878) und *Henriette-Adélaïde Troussot* (gest. 1853), 1854, Paris, Cimetière du Père-Lachaise, Foto: Björn Stüben

ISSN (Print): 2569-0949  
eISSN: 2568-9649

ISBN: 978-3-948466-58-9 (Hardcover)  
e-ISBN: 978-3-948466-57-2 (PDF)



REPOSITA EST  
HÆC SPES MEA  
IN DEO SOLUMmodo

verse 29

IN HOC VASO  
DEPOSITA EST  
CORPUS CHRISTI  
SECUNDUM SCRIPTURAS  
ET SECUNDUM  
TESTIMONIA  
SANCTORUM PATRUM  
ET DOCTORUM  
ECCLÆSIÆ

J. B. Le Moine F.

Abbildung vorherige Seite: Gabriel de Saint-Aubin, Zeichnung nach Jean-Baptiste Lemoyne d. J., *Grabmonument für den Kardinal de Fleury in Saint-Louis-du-Louvre* (1760–1768, ursprünglich Paris, Saint-Louis-du-Louvre, größtenteils zerstört, Büste des Kardinals heute in Paris, Garten der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris), 1768, Rouen, Musée des Beaux-Arts



# Inhalt

## Vorwort

Das »Trilemma« des Grabmonuments um 1800.

Zur Einführung

*Birgit Ulrike Münch und Wiebke Windorf* ..... 11

## Préface

Le « trilemme » du monument funéraire vers 1800.

Une introduction

*Birgit Ulrike Münch et Wiebke Windorf* ..... 17

## Einleitung

*Resurrectio* und *Ars figendi*. Zur Wiederbelebung  
der Skulpturenforschung als Aufgabe

*Markus A. Castor* ..... 23

Macht und Anspruch als Parameter dynastischer  
Erinnerungsstrategien. Der Fall de La Tour d'Auvergne

*Gina Möller* ..... 35

Memorialkultur im Garten und Salon. Ein Exkurs zur  
Geschichte des Tiergrabmals

*Regina Deckers* ..... 55

Vom Scheitern der entworfenen *Simplicité*.

Edme Bouchardons erste Grabplastik für den Kardinal de Fleury

*Wiebke Windorf* ..... 83

Stratas of Memory.

The Steps in Pigalle's Tomb of Marshal Maurice of Saxony

*Étienne Jollet* ..... 115

Pierre Pattes <i>Monuments</i> . Grab- und Denkmal im Kontext des <i>Embellissement</i> <i>Yvonne Rickert</i> . . . . .	133
Wo der <i>Citoyen</i> dem Dialog der Toten lauschen sollte. Alexandre Lenoirs <i>Musée des Monuments français</i> und sein Öffentlichkeitskonzept <i>Birgit Ulrike Münch</i> . . . . .	157
Ortsbestimmungen. Öffentliche und private Räume im französischen Grabmal des 19. Jahrhunderts <i>Hans Körner</i> . . . . .	181
Von München nach Paris. Konversion und Überbietung oder die Grabkapellen der Bankiersfamilie von Eichthal auf dem Alten Südlichen Friedhof in München und dem Pariser Cimetière du Père-Lachaise <i>Claudia Denk</i> . . . . .	207
The Hessendenkmal in Frankfurt. A Hybrid Warrior Memorial between Late Absolutism and Revolution <i>Hendrik Ziegler</i> . . . . .	233
Abbildungsnachweis. . . . .	264



Abbildung vorherige Seite: Louis-Claude Vassé, *Trauernde vom Grabmal des Paul-Esprit Feydeau de Brou* (gest. 1767), um 1771, Paris, Musée du Louvre

# Vorwort

## Das »Trilemma« des Grabmonuments um 1800. Zur Einführung

**Birgit Ulrike Münch und Wiebke Windorf**

»After him [Bernini; Anm. d. Verf.] – and in part owing to his own achievement [...] – the days of funerary sculpture, and of religious art in general, were numbered.«

Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*

Die Erfindungsarmut, die Panofsky vor über 60 Jahren in seinen *Vier Vorlesungen* der europäischen Sepulkralskulptur nach Bernini attestierte, erwies sich zweifelsohne als resiliente Formulierung.<sup>1</sup> Die Vorträge, die er 1956 am Institute of Fine Arts in New York abgehalten hatte, mündeten schließlich 1964 in sein Werk *Tomb Sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, das zurecht bis heute die Forschung zum Grabmal wie zur Begräbniskultur im Allgemeinen nachhaltig prägt. Bereits 1967 prophezeite Jan Białostocki in seiner im *Art Bulletin* erschienenen Rezension, dass Panofskys Werk nicht nur einen Wendepunkt in der Forschung markieren,<sup>2</sup> sondern ebenso auch nachfolgende, interdisziplinäre Forschungen von der Ägyptologie bis zu den Philologien in herausragendem Maße stimulieren würde.<sup>3</sup> Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang der aktuelle Tagungsband des Courtauld Instituts *Revisiting The Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture* hervorzuheben, der sich in

- 
- 1 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, London 1964, S. 96.
  - 2 Jan Białostocki, Rezension von Erwin Panofsky, *Tomb sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, in: *Art Bulletin* 49/3, 1967, S. 258–261, hier S. 261.
  - 3 Ann Adams und Jessica Barker (Hg.), *Revisiting the Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, London 2016 (Courtauld Books Online). Siehe primär die von Jessica Barker verfasste Einleitung (ebd., S. 11–15).

unterschiedlichen Ansätzen mit der Aktualität des Werks befasst und dabei primär Themenfelder wie das Grabmal als Monument oder als Markierung des Übergangs, die Verbindung zwischen Körper und Monument sowie Fragen der Materialikonografie und Sichtbarkeit erörtert.

Kehren wir nochmals zu Panofskys Text zurück, so finden wir nur wenige Objekte genannt, die eine Ausnahme der diagnostizierten Erfindungsarmut bildeten: »Occasionally we sense a touch of originality, even of greatness, in the works of Antonio Canova or of that admirable Swedish tumbarius, Johan Tobias Sergel [...].«<sup>4</sup> Neben diesen wenigen Ausnahmen führt Panofsky an, welche Problematik mit der Grabplastik des 18. Jahrhunderts zusammenhänge: »On the whole, however, all those who came after Bernini were caught in a dilemma – or, rather, trilemma – between pomposity, sentimentality, and deliberate archaism.«<sup>5</sup>

Ausgangspunkt unserer Überlegungen war der Konsens darüber, dass aufgrund ihrer zahlreichen innovativen und qualitätvollen Lösungen die französische Sepulkralskulptur des 18. und 19. Jahrhunderts eine größere wissenschaftliche Beachtung verdient, als ihr bislang zuteil wurde – auch aufgrund des hier formulierten »Trilemmas«. Einerseits ist der vorliegende Band als eine inhaltliche Kritik an Panofskys viel zitiertem Ende zu verstehen, in dem er im hier aufgeführten Zitat die Generation von Künstlern, die Bernini folgten, unter anderem aufgrund ihrer Innovationsschwäche für den Niedergang der Grabmalkunst verantwortlich macht. Andererseits wurden gerade die französischen Grabmäler des 18. und 19. Jahrhunderts oftmals lediglich im Kontext einer illustrierten Mentalitätsgeschichte thematisiert, in welcher methodisch nur schwer Platz für die sogenannte »Eigenwilligkeit der Kunst« sein konnte und dem vorgeworfenen Mangel an Invention der Künstler damit *en passant* zugestimmt wurde.

Demnach basierend auf der bisherigen Forschung und sehr wohl im Rückgriff auf die von Panofsky formulierten Kritikpunkte, eröffneten sich neue komplexe Fragen- und Inhaltsräume, die zu einem tieferen Verständnis der Memorialkultur und ihren Transformationen beitragen können. Dies zeigte unsere im Oktober 2015 veranstaltete Tagung auf Schloss Mickeln, dem Gästehaus der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Dafür erschien uns die Überwindung der in vielen Publikationen und Forschungsbeiträgen starren Einteilung in prä- und postrevolutionäre Kunst notwendig. Somit sind die Beiträge des vorliegenden Bandes größtenteils chronologisch geordnet, bei deren Reihung die Epoche der Revolution quasi die »Sattelzeit« einleitet. Auf diese Weise kann sowohl die *Longue durée* des französischen Grabmonuments thematisiert, als auch ein übergeordneter Fragenkatalog erstellt werden, der die einzelnen Beiträge jenseits ihrer zeitlichen Einordnung miteinander dynamisch und vielschichtig verbindet. So gehen etwa die Beiträge von Yvonne Rickert und Hendrik Ziegler über das reine Grabmonument hinaus und analysieren den Begriff des Monuments im Spiegel der zeitgenössischen Quellen.

---

4 Panofsky 1964 (Anm. 1), S. 96.

5 Ebd.

Als ein zentraler Bestandteil dieses übergeordneten, die Grabmonumente verbindenden Fragenkatalogs erschien uns die Problematik der (alten und neuen) Räume des Monuments. Im Sinne der gerade in den letzten Jahrzehnten sehr differenziert behandelten Raumtheorieforschung ist zu beleuchten, welche Räume des Todes gerade um 1800 relevant sind. Damit verknüpft ist auch die Thematik der Öffentlichkeit der Werke. Welches Publikum hat die Grabstätten gesehen und inwiefern lässt sich dieses auf die Ausstattung des Grabes projizieren? Wie verändert sich die Aufgabe des Grabmonuments durch den schließlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollzogenen Wechsel des Begräbnisorts? Bereits Philippe Ariès hatte in seinem *L'homme devant la mort* von 1977 die Translokation der Bestattung von der Antike – außerhalb der Stadt – über die mittelalterliche Bestattung auf dem städtischen Kirchhof bis zur hiernach im 18. und 19. Jahrhundert vor allem aus Platzmangel und hygienischen Erwägungen erfolgten Dislokation von der Stadt wiederum nach außen als zentrale Zäsuren beschrieben.<sup>6</sup> Der Philosoph Emmanuel Lévinas benennt in *Gott, der Tod und die Zeit* die Schwerpunktverlagerung folgendermaßen: Man habe den Fokus vom eigenen Tod hin zum Tod des anderen verlegt, Angst und Furcht spielten hierbei eine große Rolle<sup>7</sup> – eine Entwicklung, die jedoch erst im 19. Jahrhundert vielfältig Eingang in die Architektur findet und Reformen bedingte, die den Friedhof betreffen. Heute stehen weitaus mehr Räume im Fokus, so etwa der Raum der Gilde oder Akademie, der Raum des Friedhofs, der Raum des Frankreichtouristen, der Raum des Kirchgängers.

Um auf die Bedeutung der unterschiedlichen Räume des Grabmonuments einzugehen, gleichzeitig aber auf das gerade durch diese »Ortswechsel« sich ergebende Potenzial des Forschungsthemas hinzuweisen, greift der Tagungsband den raumtheoretischen Begriff des »Möglichkeitsraumes« auf. Dieser lässt sich etwa aus der psychoanalytischen Spieltheorie Donald Woods Winnicotts herleiten.<sup>8</sup> Der – psychoanalytisch definierte – »Möglichkeitsraumes« beschreibt ein Klima, in welchem das Individuum seine Eigenständigkeit spielerisch austarieren kann. Begrenzt wird es lediglich durch andere Individuen. In Bezug auf die historischen Kulturwissenschaften wird der »Möglichkeitsraumes« als Ort von unterschiedlichen Diskursen entgegen einer zu starken Vereinheitlichung oder Polarisierung verstanden.<sup>9</sup> Im Bereich der Literaturwissen-

6 Philippe Ariès, »Friedhöfe im topographischen Überblick«, in: Ders., *Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen und Una Pfau, München/Wien 1980, 2. Buch: Der verwilderte Tod, 4. Teil: Der Tod des Anderen, 11. Kapitel: Der Besuch auf dem Friedhof, S. 603f.

7 Emmanuel Lévinas, »Tod, Angst und Furcht (Dokument zur Vorlesung von Freitag, 16. Januar 1976)«, in: Ders., *Gott, der Tod und die Zeit*. Aus dem Französischen von Astrid Nettleing und Ulrike Wasel (*Dieu, la mort et le temps*), hg. von Peter Engelmann, Wien 1996, S. 56–59.

8 Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Harmondsworth 1971. Woods Winnicotts Theorie wird in dem von Michael Kögler herausgegebenen Band erläutert. Michael Kögler (Hg.), *Möglichkeitsräume in der analytischen Psychotherapie. Winnicotts Konzept des Spielerischen*, Gießen 2009.

9 Mathias Middell, »Der *Spatial Turn* und das Interesse an der Globalisierung in der Geschichtswissenschaft«, in: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur-*

schaft findet sich die These, »literarische Texte sind per definitionem Möglichkeitsräume als textuell verfasste Orte des hybriden Anschreibens gegen die Vorläufer des jeweiligen literarischen Genres«. <sup>10</sup> Auf die hier interessierende kunsthistorische Situation bezogen, bietet sich der kulturhistorische Begriff des »Möglichkeitsraumes« insofern an, als dass etwa bezüglich des Friedhofs als »neuem Ort« und der Transferierung der Grabmäler dorthin sich zentrale Aspekte des Spielerischen mit dem Diskursiven verbinden lassen. Zu erforschen ist etwa, welche Möglichkeiten dieser neue Raum dem Künstler bot und inwiefern im durchgesetzten Entwurf Distinktionsmöglichkeiten zugelassen wurden. War der Künstler innerhalb dieses Raumes dem Reglement der Gilde oder Zunft oder Akademie in gleichem Maße unterworfen wie in der Grabmalkapelle oder generell in der Kirche? Und welche Auswirkung haben die einzelnen – nun nebeneinander existierenden – Räume auf das Artefakt und die künstlerische Innovationskraft? Inwieweit lässt sich das »aufgeklärte« Grabmonument als traditionslos bezeichnen, in welchen Bereichen ist es innovativ oder doch sehr eng den Vorläufern verbunden? Ist eine mögliche Traditionslosigkeit bewusst kalkuliert oder wird sie retrospektiv mit dem Wissen um die Entwicklung des Monuments von uns unbewusst vorausgesetzt?

Grundsätzlich ist demnach zu fragen, welche Möglichkeiten sich dem Künstler im spezifischen Einzelfall boten, was in den Beiträgen von Regina Deckers, Étienne Jollet, Gina Möller und Wiebke Windorf analysiert wird. Aber der Begriff des »Möglichkeitsraumes« beinhaltet noch viel mehr, gerade in Bezug auf das Grabmal, insofern als dass untersucht werden kann, welche konvergierenden und divergierenden Einzelinteressen in einem spezifischen Fallbeispiel – hier als Raum gedacht – zusammenlaufen können; somit die Interessen des Künstlers, Auftraggebers, der Gemeinde, allgemein existierende Verordnungen zum Bestattungswesen, die Akademie.

Daran eng angeknüpft stellt sich die Thematik der Funktionszuweisung des Grabmonuments durch den Auftraggeber in einer im Wandel begriffenen Memorialkultur.

---

und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008, S. 103–123.

- 10 Siehe etwa Christina Lechtermann, Kirsten Wagner und Horst Wenzel, jedoch ohne vorausgehende Definition des Begriffs. Christina Lechtermann, Kirsten Wagner und Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007 (Allgemeine Literaturwissenschaft, 10). Oder Ansgar Nünning, »Welten – Weltbilder – Weisen der Welterzeugung. Zum Wissen der Literatur und zur Aufgabe der Literaturwissenschaft«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59/1, 2009, S. 65–80; sowie Martin Przybilski: »Möglichkeitsräume in Strickers ›Daniel von dem Blühenden Tal‹«, in: Ders. und Nikolaus Ruge (Hg.), *Fiktionalität im Artusroman des 13.–15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven*, Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, 9), S. 119–132, hier S. 123f. Der Autor unternimmt erstmals eine Definition des Begriffs aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, was etwa Lechtermann auslässt, und grenzt ihn zum Begriff der »possibilitären Fiktionalität« ab. Siehe hierzu Martin Przybilski, »Paradoxes Erzählen, oder: Wissen die Figuren des Artusromans um ihre eigene Fiktionalität?«, in: Natalia Filatkina und ders. (Hg.), *Orte – Ordnungen – Oszillationen. Raumerschaffung durch Wissen und räumliche Struktur von Wissen*, Wiesbaden 2011 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, 4), S. 41–55.



Welchen Stellenwert maßen die Auftraggeber dem Grabmonument im Vergleich zum immer lauter werdenden Ruf nach dem Denkmal bei, in welchem Verhältnis standen die neuen Grabmäler zu den Monumenten althergebrachter Memorialpraxis? Diese Fragen werden vor allem von Étienne Jollet, Yvonne Rickert, Regina Deckers und Hendrik Ziegler behandelt.

Wie solche Distinktionsstrategien aussahen, wie sich Privatheit versus Öffentlichkeit auf den Friedhöfen gestaltete, damit beschäftigen sich Hans Körner, Birgit Ulrike Münch und beispielsweise Claudia Denk anhand der Bankiersfamilie von Eichthal im binationalen Vergleich. Die Bearbeitung der Kunstwerke, die jeweiligen Orte oder auch Ortswechsel eröffnen somit einen Horizont, der zu einem tieferen Verständnis der Memorialkultur und ihren Transformationen zu Beginn der Moderne führen kann.

Tagung wie auch Publikation wurden von vielen Personen in unterschiedlichen Bereichen unterstützt. Wir danken der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für die großzügige Finanzierung der Tagung, ferner der Gielen-Leyendecker-Stiftung Bonn für die Realisierung der Publikation. Dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris danken wir sehr herzlich für die Aufnahme des Bandes. Für uns wie auch für unsere Autorinnen und Autoren ist es der ideale Ort der Publikation, und auch wenn die Tagung nicht in Paris stattfand, so stand sie doch von Beginn der Planung an in direkter Zusammenarbeit mit dem DFK. Thomas Kirchner wie auch Markus A. Castor danken wir für das Interesse am Buchprojekt und für die Unterstützung dessen in jedem erdenklichen Maße.

Dank geht an alle Beteiligten für ihre Bereitschaft, am vorliegenden Buchprojekt mitzuwirken. Mit einer Ausnahme – dem Vortrag von Martin Papenheim, dessen Beitrag an anderer Stelle bereits publiziert wurde und dem wir an dieser Stelle für die Tagungsteilnahme sehr herzlich danken – haben alle Referierenden einen Beitrag beigesteuert. Um den Aspekt des Grabmonuments zu erweitern, war es uns ein Anliegen, das Ehren- oder Kriegerdenkmal im Sinne der Aufklärung ergänzend zu inkludieren, um auch mit der spezifischen Öffentlichkeit des Monuments im städtischen Raum die Möglichkeitsräume zu vergrößern. Wir sind sehr dankbar über den neu hinzugekommenen Beitrag Hendrik Zieglers, der mit dem herausragenden Beispiel des Hessendenkmals, welches auf die Befreiung Frankfurts von der französischen Armee am 2. Dezember 1792 rekurriert, diese Lücke in idealer Form schließen kann.

Anja Schürmann (Düsseldorf), Jürgen Wiener (Düsseldorf) und Markus A. Castor (Paris) sei für die Übernahme einer Moderation und für ihre aktive Bereicherung der Tagung als Respondent sehr herzlich gedankt. Markus A. Castor zusätzlich für die Übernahme eines Essays im vorliegenden Band. Wir danken ferner: Jürgen von Ahn (Trier), Gabriele Auer (Düsseldorf), Vanessa Arndt (Düsseldorf), Natalie Zimmer (Düsseldorf), Lisa Schmidt (Bonn), Julia Henke (Bonn), Sophia von Kohout (Bonn), Naomi Bergmann (Bochum) und Anna Elisabeth Krebs (Bochum) für die Vorbereitung der Tagung und die Unterstützung des Lektorats.

Wir sind davon überzeugt, mit dem gemeinsamen Buchprojekt das von Panofsky angesprochene »Trilemma« entkräftet zu haben. Gleichwohl ist das Unternehmen ein erster Schritt eines noch in vielen Bereichen unterrepräsentierten Themas, das noch zahlreiche unerforschte Grabmonumente beinhaltet.

# Préface

## Le « trilemme » du monument funéraire vers 1800.

### Une introduction

**Birgit Ulrike Münch et Wiebke Windorf**

« After him [Le Bernin; N. d. A.] – and in part owing to his own achievement [...] – the days of funerary sculpture, and of religious art in general, were numbered. »

Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*

Erwin Panofsky affirmait il y a plus de 60 ans que la sculpture funéraire avait souffert d'un manque d'imagination après l'époque du Bernin. Ce constat a connu une fortune durable.<sup>1</sup> Les conférences que Panofsky avait données sur ce sujet en 1956, à l'Institut des Beaux-Arts de New York, réunies en 1964 sous le titre *Tomb Sculpture. From Ancient Egypt to Bernini*, continuent d'influencer à juste titre la recherche sur les sépultures et la culture funéraire en général. Dans un compte rendu paru dans l'*Art Bulletin* en 1967, Jan Białostocki prédisait que l'œuvre de Panofsky ne constituerait pas seulement un tournant dans la recherche,<sup>2</sup> mais qu'elle allait grandement stimuler les études interdisciplinaires à venir, de l'égyptologie jusqu'à la philologie.<sup>3</sup> En témoignent de façon exemplaire les actes du récent colloque de l'Institut Courtauld, *Revisiting The Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, consacré à l'actualité du livre de Panofsky selon différents points de vue, abordant des sujets comme le tombeau en tant que monument ou que re-

- 
- 1 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture : Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Londres 1964, p. 96.
  - 2 Jan Białostocki, recension d'Erwin Panofsky, *Tomb sculpture : Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, dans *Art Bulletin* 49/3, 1967, p. 258–261, ici p. 261.
  - 3 Ann Adams et Jessica Barker (éd.), *Revisiting the Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, Londres 2016 (Courtauld Books Online). Voir surtout l'introduction de Jessica Barker, p. 11–15.

présentation du passage, la relation entre le corps et le monument, ainsi que des questions touchant à l'iconographie matérielle et à la visibilité. Dans le texte de Panofsky lui-même, nous ne trouvons mentionnés que de rares objets qui échappent à ce diagnostic d'absence d'imagination : « Occasionally we sense a touch of originality, even of greatness, in the works of Antonio Canova or of that admirable Swedish tumbarius, Johan Tobias Sergel [...] ».<sup>4</sup> À côté de ces exemples présentés comme des exceptions, Panofsky mentionne les problèmes de la sculpture funéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle : « On the whole, however, all those who came after Bernini were caught in a dilemma – or, rather, trilemma – between pomposity, sentimentality, and deliberate archaism ».<sup>5</sup>

Le point de départ de nos réflexions a été notre accord sur le fait que la sculpture sépulcrale française des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, en raison de ses nombreuses innovations de haute qualité, mais aussi en raison du « trilemme » mentionné plus haut, mérite que les spécialistes lui accordent une plus grande attention que celle dont elle a fait l'objet jusqu'à présent. De ce fait, ce volume doit être compris comme une critique de la conclusion souvent citée de Panofsky rendant la génération d'artistes postérieure au Bernin responsable du déclin de l'art funéraire, notamment à cause de leur faible inventivité. Par ailleurs, les monuments funéraires français des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles n'ont souvent été abordés qu'à titre d'illustrations dans le cadre d'une histoire des mentalités, où il n'y avait guère de place, d'un point de vue méthodologique, pour ce qui relève du « caractère propre de l'art » et où l'on admettait donc incidemment le manque d'inventivité reproché aux artistes.

Il était dès lors possible, en s'appuyant sur les travaux réalisés jusqu'à présent et en revenant sur les points critiques formulés par Panofsky, d'ouvrir de nouveaux espaces complexes de questionnements et d'idées pouvant contribuer à mieux comprendre la culture de la commémoration et ses transformations – comme l'a montré le colloque qui s'est tenu en octobre 2015 au Schloss Mickeln, la maison d'hôtes de l'université Heinrich-Heine de Düsseldorf (HHU). Il nous a semblé pour cela indispensable de dépasser la périodisation rigide en art prérévolutionnaire et postrévolutionnaire que l'on rencontre dans nombre de publications et d'articles spécialisés. Les contributions de ce volume sont donc essentiellement classées par ordre chronologique, la Révolution inaugurant pour ainsi dire « l'époque charnière » (« Sattelzeit »). De cette manière, il nous a été possible d'étudier les monuments funéraires français dans la longue durée tout en établissant un catalogue de questions d'ordre plus général afin de relier entre elles les différentes contributions de manière dynamique et sur plusieurs niveaux, au-delà de la situation chronologique de leurs objets respectifs. Les études d'Yvonne Rickert et de Hendrik Ziegler, par exemple, dépassent le pur monument funéraire pour analyser le concept de monument à la lumière des sources contemporaines.

---

4 Panofsky, 1964 (note 1), p. 112.

5 Ibid.

Un élément-clé de ce catalogue de questions mettant en relation les monuments funéraires nous a semblé être la question des espaces (anciens et nouveaux) des monuments. Dans le fil des recherches théoriques sur les espaces, qui ont connu des développements très nuancés au cours des dernières décennies, on peut se demander quels étaient les espaces consacrés à la mort vers 1800. À cette question se rattache celle du caractère public des monuments funéraires. Quel public a pu voir les sépultures et quelles conséquences cela a-t-il eu en retour sur la conception des tombeaux ? Quels changements ont affecté le rôle du monument funéraire à la suite du déplacement des lieux d'inhumation au début du XIX<sup>e</sup> siècle ? En 1977, dans son livre *L'homme devant la mort*, Philippe Ariès parlait déjà d'une profonde césure à propos de ce changement des lieux d'inhumation : après avoir été situés hors des villes dans l'Antiquité puis dans les cimetières municipaux au Moyen-Âge, ils sont à nouveau exclus des villes aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, essentiellement par manque de place et pour des raisons d'hygiène.<sup>6</sup> Dans *Dieu, la mort et le temps*, le philosophe Emmanuel Lévinas analyse ce déplacement en ces termes : l'intérêt que l'on portait à sa propre mort s'est transféré sur celle d'autrui, phénomène dans lequel la peur et l'angoisse ont joué un rôle important.<sup>7</sup> Cette évolution ne se traduit dans l'architecture qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, sous des formes variées, conduisant à des réformes des cimetières. On s'intéresse aujourd'hui à bien d'autres espaces encore, par exemple aux espaces de la guilde ou de l'académie, du cimetière, du croyant pratiquant ou encore du touriste en France.

Afin d'aborder la signification des différents espaces du monument funéraire et d'indiquer ce que ces « changements de lieu » ouvrent précisément comme perspectives de recherche, on se servira ici du concept d'« espace potentiel », emprunté aux théories spatiales et venant de la théorie psychanalytique des jeux de Donald Woods Winnicott.<sup>8</sup> Selon sa définition psychanalytique, « l'espace potentiel » décrit une situation dans laquelle l'individu peut équilibrer son indépendance de manière ludique, n'étant limité que par d'autres individus. Appliqué aux études culturelles historiques, « l'espace potentiel » est compris comme le lieu de différents discours, par opposition à une trop forte standardisation ou polarisation.<sup>9</sup> Dans le domaine des études littéraires, on a pu affirmer que « literarische Texte seien per definitionem Möglichkeitsräume als textuell verfasste Orte des

6 Philippe Ariès, « Les cimetières dans la topographie », dans id., *L'homme devant la mort*, livre 2 : La mort ensauvagée, IV<sup>e</sup> partie : « La mort de toi », chapitre 11 : « la visite au cimetière », Paris 1977, p. 184 sq.

7 Emmanuel Lévinas, « Mort, angoisse et peur » (cours du vendredi 16 janvier 1976), dans id., *Dieu, la mort et le temps*, Paris 1993, p. 56-59.

8 Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Harmondsworth 1971. Sur la théorie de Winnicott, voir Michael Kögler (éd.), *Möglichkeitsräume in der analytischen Psychotherapie. Winnicotts Konzept des Spielerischen*, Gießen 2009.

9 Mathias Middell, « Der Spatial Turn und das Interesse an der Globalisierung in der Geschichtswissenschaft », dans Jörg Döring et Tristan Thielmann (éd.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, p. 103-123.

hybriden Anschreibens gegen die Vorläufer des jeweiligen literarischen Genres ».<sup>10</sup> Rapporté au contexte d'histoire de l'art qui nous intéresse ici, ce concept d'histoire culturelle semble approprié dans la mesure où, à propos du cimetière en tant que « nouveau lieu » où sont transférés les tombeaux, certains aspects essentiels du jeu peuvent être combinés avec les aspects discursifs. On peut ainsi étudier par exemple quelles possibilités ce nouvel espace offrait aux artistes et dans quelle mesure on laissait à ceux-ci la possibilité d'intégrer dans leurs projets définitifs des éléments d'originalité : étaient-ils soumis dans cet espace aux règles de la guilde, de la corporation ou de l'académie au même degré que dans une chapelle funéraire ou, plus généralement, dans une église ? Quelle incidence chacun de ces espaces – qui coexistaient désormais – a-t-il eu sur le monument créé et l'innovation artistique ? Dans quelle mesure peut-on dire que le monument funéraire « des Lumières » ne s'inscrit dans aucune tradition, en quoi est-il novateur ou, au contraire, étroitement lié à ses prédécesseurs ? L'absence de tradition est-elle le résultat d'un choix conscient, ou est-ce nous qui la présupposons inconsciemment et rétrospectivement, sachant quelle a été l'évolution historique du monument funéraire ?

Regina Deckers, Étienne Jollet, Gina Möller, Wiebke Windorf abordent la question fondamentale des possibilités qui s'offraient aux artistes dans chaque cas particulier. Mais le concept d'« espace potentiel » est bien plus riche et peut conduire, à propos des tombeaux, à s'interroger sur les intérêts individuels, convergents et divergents, qui pouvaient se rencontrer dans un cas spécifique, conçu ici comme espace : les intérêts de l'académie, de l'artiste, du commanditaire ou de la paroisse, ainsi que les réglementations générales des services funéraires.

À cette question se rattache étroitement celle de la fonction attribuée par le commanditaire au monument funéraire dans le contexte d'une culture de la commémoration en cours de transformation. Quelle importance les commanditaires accordaient-ils au monument funéraire à une époque où les monuments commémoratifs étaient l'objet d'un engouement toujours plus fort ? Comment les nouveaux tombeaux se situaient-ils

10 Voir par exemple (sans toutefois que les auteurs donnent une définition préalable du concept) Christina Lechtermann, Kirsten Wagner et Horst Wenzel (éd.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007 (Allgemeine Literaturwissenschaft, 10). Ou Ansgar Nünning, « Welten – Weltbilder – Weisen der Welterzeugung. Zum Wissen der Literatur und zur Aufgabe der Literaturwissenschaft », dans *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59/1, 2009, p. 65–80, ainsi que Martin Przybilski, « Möglichkeitsräume in Strickers Daniel von dem Blühenden Tal », dans id. et Nikolaus Ruge (éd.), *Fiktionalität im Artusroman des 13.-15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven*, Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, 9), p. 119–132, ici p. 123 sq. L'auteur entreprend d'abord de donner une définition du concept dans la perspective des études littéraires, ce que Lechtermann, par exemple, ne fait pas, et le distingue de la notion de « fictionnalité possibiliste » (« possibilittäre Fiktionalität »). Voir à ce sujet Martin Przybilski, « Paradoxes Erzählen, oder : Wissen die Figuren des Artusromans um ihre eigene Fiktionalität ? », dans Natalia Filatkina et id. (éd.), *Orte – Ordnungen – Oszillationen. Raumerschaffung durch Wissen und räumliche Struktur von Wissen*, Wiesbaden 2011 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, 4), p. 41–55.

par rapport aux monuments de la pratique traditionnelle du mémorial ? Ces questions sont abordées par Étienne Jollet, Yvonne Rickert, Regina Deckers et Hendrik Ziegler.

Comment se présentaient les stratégies de distinction ? Comment se manifestait l'opposition entre le privé et le public dans les cimetières ? C'est à ces questions que s'intéressent Hans Körner, Birgit Ulrike Münch et Claudia Denk, qui présente une comparaison binationale à propos de la famille d'Eichthal, famille de banquiers établie en France et en Allemagne. La façon dont les œuvres d'art sont travaillées, les emplacements où elles sont situées et les changements de lieux ouvrent ainsi des espaces complexes de questionnements et d'idées qui peuvent contribuer à mieux comprendre la culture de commémoration et ses transformations au début de l'époque moderne.

Ce colloque et la publication de ses actes ont été soutenus par de nombreuses personnes dans différents domaines. Nos remerciements vont tout d'abord à la Société des amis et des sponsors (GFFU) de l'Université de Düsseldorf pour le généreux financement du colloque et à la Fondation Gielen-Leyendecker de Bonn pour la réalisation de cet ouvrage. Nous remercions aussi chaleureusement le Centre allemand d'histoire de l'art Paris pour avoir accueilli ce volume parmi ses publications. Pour nous-mêmes comme pour nos autrices et auteurs, c'est le lieu d'édition idéal, et même si le colloque ne s'est pas déroulé à Paris, il a été organisé dès le début en coopération directe avec le DFK. Nous tenons à remercier Thomas Kirchner et Markus A. Castor pour l'intérêt qu'ils ont manifesté au projet de ce livre et le soutien qu'ils lui ont apporté dans toute la mesure du possible.

Nos remerciements vont aussi aux participantes et aux participants qui ont accepté de participer à ce projet. Tous les intervenants au colloque ont apporté leur contribution au livre – à l'exception de Martin Papenheim, dont l'article est déjà publié ailleurs, mais que nous souhaitons remercier ici d'avoir participé au colloque. Afin d'élargir la problématique des monuments funéraires aux espaces potentiels qu'ouvre la dimension publique du monument dans l'espace urbain, nous tenions à inclure une réflexion sur le monument aux morts et le mémorial de guerre dans le sens du siècle des Lumières. Nous sommes très reconnaissantes à Hendrik Ziegler de son étude qui est venue combler cette lacune de manière idéale en analysant l'exemple remarquable du monument de Hesse, érigé à la gloire des soldats tombés lors de la libération de Francfort contre l'armée française, le 2 décembre 1792.

Un grand remerciement à Anja Schürmann (Düsseldorf), Jürgen Wiener (Düsseldorf) et Markus A. Castor (Paris) pour avoir accepté d'assumer la présidence des sessions et enrichi le colloque par leur participation aux discussions – et, dans le cas de Markus A. Castor, pour l'article qu'il a rédigé pour le présent volume. Nous remercions également Jürgen von Ahn (Trier), Gabriele Auer (Düsseldorf), Vanessa Arndt (Düsseldorf), Natalie Zimmer (Düsseldorf), Lisa Schmidt (Bonn), Julia Henke (Bonn), Sophia von Kohout (Bonn), Naomi Bergmann (Bochum) et Anna Elisabeth Krebs (Bochum) pour la préparation du colloque et leur aide lors du travail de relecture et de mise au point éditoriale.

Avec ce projet de livre commun, nous sommes convaincus d'avoir résolu le « trilemme » évoqué par Panofsky. Ce recueil ne représente toutefois qu'une première étape dans l'exploration d'un thème qui reste trop peu étudié dans bien des domaines et pour lequel de nombreux monuments funéraires s'offrent encore à l'analyse.



# Einleitung

## *Resurrectio* und *Ars figendi*. Zur Wiederbelebung der Skulpturenforschung als Aufgabe

**Markus A. Castor**

»I consider a Human Soul without Education like Marble in the Quarry, which shews none of its inherent Beauties, 'till the Skill of the Polisher fetches out the Colours, makes the Surface shine, and discovers every ornamental Cloud, Spot, and Vein that runs through the Body of it. [...] What sculpture is to a block of marble education is to the soul.«<sup>1</sup>

Joseph Addison, *The Spectator*

»La mort est préférable à une vie honteuse : vivez vertueux sans craindre ni les maladies, ni la mort.«<sup>2</sup>

Étienne Bonnot de Condillac, *Cours d'études*

»Seit mehreren Jahren ist die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Grabmälern vom Mittelalter bis zum Barock wieder en vogue, bieten sie doch in dem zunehmend inter- und transdisziplinär ausgerichteten Fach ausnehmend gute Ausgangsbedingungen. [...] Mit der momentan zu verzeichnenden Hinwendung zu Grabmälern der Renaissance ist dabei insbesondere eine Frage, mit der sich schon Erwin Panofsky und Kurt Bauch auseinandergesetzt haben, erneut in den Mittelpunkt des Interesses

---

1 Joseph Addison, in: *The Spectator* No. 215, November 6, 1711.

2 Étienne Bonnot de Condillac, *Cours d'Études pour l'instruction du Prince de Parme - Histoire Ancienne*, Parme 1775, zit. nach: *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris, 1795, S. 163.

getreten.«<sup>3</sup> Tanja Michalskys Analyse zur Forschungslage der Sepulkralskulptur anhand Ursula Mehlers Arbeit zum Venezianischen Grabmal kontrastiert auffällig mit dem Bedauern, das in Frankreich durch François Souchals und Marion Boudon-Machuels Klage über die chronische Unterbelichtung der Skulpturenforschung gerahmt wird und einen »manque d'interêt pour l'histoire de la sculpture« konstatierte.<sup>4</sup> Der auch als Haltung zu verstehende Verweis auf das Desiderat ist keinesfalls nur Ausdruck des Bedauerns der vor zumeist größere Mühen gestellten Skulpturenforscher zu verstehen. Der höhere Aufwand betrifft ja nicht nur die Herstellung der Werke, sondern ebenso sehr die Bearbeitung durch die Wissenschaft und die Notwendigkeit der Feldarbeit, welche eigentlich Versprechen sein sollte. Souchals Lamento und die allgemeine Bestätigung dieses Befundes haben in Frankreich bis heute wenig bewirkt, wie Boudon-Machuels Bericht zur Entwicklung nahelegt. Der Befund lässt tiefer verankerte Problemlagen vermuten: Das als Ein- und Aufforderung auftretende Klagen über mangelnde Aufmerksamkeit ist auch Topos und soziohistorisch bedingtes Ergebnis dessen, was wir theoretisch unter dem Begriff des *Paragone* zuspitzen können. Das mag ein erster Hinweis auf die neuzeitliche spezifische Konstellation sein, die unserem Blick auf Italien und Frankreich eine so verschiedene Parallaxe eingeschrieben hat. Es liegt uns fern, in historischer Ursachenforschung dem Symptom auf den Grund zu gehen. Aber das Thema hat gerade für die junge Generation der Forscherinnen und Forscher besondere Relevanz, da die tradierte Bevorzugung der Zweidimensionalität in der Kunstwissenschaft – die wir bereits in den Diskussionen der Pariser Académie Royale für eineinhalb Jahrhunderte und für die hier im Fokus stehende Zeit nachzeichnen können – mit dem Einzug der Bildschirme eine Vervielfachung erhalten zu haben scheint. Nicht nur die Zugänglichkeit zur Flachware ist trotz der Anstrengungen um Digitalisierung des Dreidimensionalen schlagend. Daran ändern Großprojekte wie die Datenbanken Palissy des französischen Kulturministeriums oder Mérimée für die ortsfesten Denkmäler des *Patrimoine* nur bedingt etwas. Es mag daher kaum verwundern, wenn Boudon-Machuel dem Ausbleiben einer summierenden Arbeit zur Geschichte der Skulptur in Frankreich das Interesse der Museumskonservatoren entgegenstellt; denn es ist die in die Nähe des Tastbaren führende Zugänglichkeit des Ortes, mithin die so rührende wie berührende Bewegung dicht am Objekt, die (neben den Mühen archivarischer Quellenforschung)

3 Tanja Michalsky, Rezension von Ursula Mehler, Auferstanden in Stein. Venezianische Grabmäler im späten Quattrocento, Köln/Weimar/Wien 2001, in: *sehpunkte* 2/10, 2002, URL: <http://www.sehpunkte.de/2002/10/3487.html> [letzter Zugriff: 07.12.2020].

4 François Souchal, »La sculpture française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Etat des travaux«, in: *Formes* 19, S. 21-26 und Marion Boudon-Machuel, *Vingt ans de recherches sur la sculpture française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Histoire de l'art: bulletin d'information de l'Institut national d'histoire de l'art*, hg. von der Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités, Paris 2005, S. 3-13. Eine Bestandsaufnahme qua Einzelstudien für den englischsprachigen Raum hat das Kolloquium *Revisiting the Monument – Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, hg. von Ann Adams und Jessica Barker, London 2016, geleistet.

allein zu einem Verständnis des Werkes führt. Die akademischen Bestrebungen der Disziplin, deren theoretischer und theoretisierender Zuschnitt der letzten Jahrzehnte ja wesentlich den Umschwung von der Kunstgeschichte zur Bildwissenschaft befördert hatte, fanden letztlich im zweidimensionalen Bildwerk die zuträglichere, verfügbare und vermarktungsfähigere Gattung. Sie brachte zugleich einen entscheidenden Vorteil für das Fabulieren mit sich und wirkte als Produktionsbeschleuniger, der historische Vorläufer besonders in der schnellen Bildervermehrung der Reproduktionsgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts und dem unaufhaltsamen Wachstum des Büchermachens hat. Der Siegeszug der Malerei im Wettstreit mit ihrer Schwesterkunst der Skulptur lag in der Frühen Neuzeit zudem in ihrer förderlichen Eigenart begründet, mit der Konzentration auf das Historienbild die narrativen Elemente in Bezug zur Rhetorik setzen zu können – ein Moment, der mit der Statuserhöhung des Malers als *Pictor doctus* auf die noblen Vertreter des Wortes zielte. Man kann dieses Kaprizieren auf die rhetorisch dienlichere Fläche auch für die theoretische Produktion der Kunstgeschichte selbst in Anschlag bringen. In Schreibstuben entstehende Wissenschaft ist hier im Vorteil.

Mit dem Verzicht auf Autopsie, und mehr noch, mit dem eingeübten Auslassen des Erkenntnisinstruments von Fuß und Hand gehen Fertigkeiten verloren. Ein Teufelskreis möchte man meinen, bei dem die Abnahme der nahe ans körperliche Wissen heranreichenden Kenntnisse zu Scheu und Verdrängen der Komplexität des Metiers führt. Und es erscheint nicht von ungefähr, wenn Gleiches für das hier zentrale Thema der Bildhauerei konstatiert werden kann; man ist geneigt, von der anthropogenen Ursache der Skulptur schlechthin zu sprechen. Dem Ausbleiben einer das Anfassen einschließenden haptischen Beschäftigung mit dem Tod steht ein Diskurs zur Seite, dessen klinisch theoretische Reinheit jedes Begreifen bannt. Dem steht freilich eine Dialektik gegenüber, die gerade in Zeiten des Krisenmodus dem theoretischen Blick auf Materialität das Bedürfnis nach authentischem Erfahren hinzutreten lässt. Die neuerlichen, insbesondere von den digitalen Medien multiplizierten, wenn nicht stimulierten Bilderstürme erzeugen trotz virtueller Raffinesse der Rekonstruktionen verlorener Monumente ein schmerzliches Bedauern über den Verlust der nun pulverisierten Artefakte. Der Ikonoklasmus scheint historische Konstante – von der Antike, der Reformation und Revolution, über islamistische Bilderstürmer bis zum heutigen Postkolonialisierungsreflex. Dabei muten Geschichtsvergessenheit und Dekontextualisierung als seine Bedingungen an. Die Materialität der Werke verbindet sich hier mit einer nahezu mystischen Aufladung; es geht um die Wirkmacht des Konkreten in Granit, Bronze und Marmor, die den religiösen und spirituellen Motivationen kurzgeschlossen sind. Die der Skulptur eingeschriebene, stumm zur Schau gestellte Ignoranz zeitbedingter und bedingt bedeutender Strömungen gegenüber, also das steinerne Bildwerk, auf ein materielles wie intentionales Überdauern und auf die Zukunft hin berechnet, erweckt den Anschein, den zerstörerischen Reflex als eine Art doppelten, konkreten und medialen Tod herauszufordern, besonders dann, wenn sich Besinnungslosigkeit in einer unscharfen Melange parametaphysischer

Phantasien verwirrt. Mehr als jede Schrift, deren Tilgung gedacht werden könnte, ist die schlichte Anwesenheit im öffentlichen Raum Teil dieser Macht.

Man könnte hierin die in Tiefenschichten verdeckte, doch unauslöschliche Konfiguration der Anthropogenese sehen, die die Erweckung der Kunst als skulptiertes Objekt im Totem sepulkraler Bedürfnisse des Menschen sieht, samt der Angst vor dem nur scheinbar Toten – Schimären rund um die Grundfrage des Überdauerns. Doch die reflektierten oder bloß reflexartigen Rückgriffe auf Ursprüngliches sind wie ein Versuch der Wiederbelebung von Urkirche; etwa als Opposition zur Technisierung der Lebenswelten – eine allergische Reaktion, die sich auf die nun in der Vorstellungswelt projizierte Unbeflecktheit und Ursprünglichkeit neolithischer Schöpfungen zurückzieht oder auf einer Direktheit der Zurichtung des Materials beharrt. Jener Versuch klammert indes die faszinierende, eben komplexe Geschichte, hier der Skulptur und ihrer Sinnstiftungen, aus, samt ihrer Verschränkungen von materieller Schöpfung und künstlerisch reflexiver Konzeptionen, die dazu geführt haben, plastisch Gestaltetes als das Medium theologischer und philosophischer Reflexionsarbeit zu kennzeichnen.

Thema des Bandes ist mithin die älteste Kunstgattung der Menschheitsgeschichte, aus dem Blickwinkel des hochreflektierenden 18. und 19. Jahrhunderts. Doch um die frühesten Funde figürlicher Plastik im Aurignacien und um ihre Konzentration auf weibliche Figurinen als Idole und Grabbeigaben zu wissen, ist für das Verständnis des skulptierten Objekts ebenso förderlich wie das Wissen um die Einführung des Idol-Begriffs als Bezeichnung aller Bildwerke menschlicher Figuren in kultischer oder ritueller Funktion im 18. Jahrhundert (Winckelmann).<sup>5</sup> Das Korporelle der Skulptur, das sich über Castiglione und Leonardo im *Paragone* seit der Renaissance der Hegemonie der Malerei und der vermeintlich geistigeren Erkenntnisfähigkeit des Auges entgegenstellt, ist theoretische Behauptung im durch Ökonomie und Status bestimmten Wettstreit der Künste. Wenn Jacqueline Lichtenstein einen Siegeszug des Taktilen für das 18. Jahrhundert konstatiert,<sup>6</sup> wird Skulptur zur Kunstart der Philosophen, die entgegen ihrer angeblich diffuseren Wahrnehmung zur wahrheitsliebenderen Kunst transformiert. Dieser Wechsel der *Ordre épistémologique* ist Charakteristikum des 18. Jahrhunderts bis hin zu Lessings *Laokoon*. Er etabliert eine Ästhetik, die das Paradoxon der Opposition des »sculpteur-philosophe« zum »peintre-artiste« formuliert, die erst durch die Polemiken des 19. Jahrhunderts in Kritik an der sogenannten Philosophenkunst und antikem Referenzgehalte münden sollte.

5 Vgl. Stephanie-Gerrit Bruer, »Suche nach den Anfängen der Kunst – Idole in der Klassischen Archäologie im 18. und frühen 19. Jahrhundert«, in: *Götzen, Götter und Idole – Frühe Menschenbilder aus 10 Jahrtausenden*, Max Kunze (Hg.), Ausst.-Kat. Stendal, Winckelmann-Museum, Ruhpolding 2010, S. 79–88.

6 Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris 2003.

Dass für die italienische Renaissance kein Mangel an Forschungsarbeiten oder gar groß angelegten Projekten (*Requiem*)<sup>7</sup>, insbesondere zur Grabmalkulptur herrscht, wie eingangs konstatiert, liegt wohl nicht nur an der »Wiedergeburt« der Kunst, an bildhauerischer Perfektionierung und Meisterschaft zwischen Donatello, Algardi, Michelangelo und Bernini. Zur Italienpräferenz des Faches als, aus deutscher Sicht, Erschwernis der Frankreichforschung gesellt sich für das 18. Jahrhundert als Epoche der Protokunstgeschichte eine Distanz hinzu, die in der Ausbildung von Nationalstilen ihren Ausdruck findet. Die von Louis XIV vorbereitete Prägung einer »Französischen Kunst« fällt insbesondere da ins Auge, wo es um das Monument und seine Wirksamkeit in der Öffentlichkeit, mithin um Skulptur, geht. Johann Joachim Winckelmanns Kritik am französischen barocken Geschmack in der Bildhauerkunst, die insbesondere auf seinen linksrheinischen Gegenspieler, den Comte de Caylus, zielte, führte zu einer Frontstellung, die bis in den theoretischen Diskurs und die Entstehung der akademischen Kunstgeschichte und Ästhetik hineinreichte sowie endlich im Publizieren, in *Recueils*, *Salons* und *Descriptions* ihre öffentliche Macht entfaltete.<sup>8</sup> Das Kalkül der Öffentlichkeit ist im Jahrhundert der Aufklärung und seines historischen Bewusstseins gedoppelt: Es stellte sich die Frage nach der Natur des Publikums und führte zum Einschreiben in Reproduktionsstrategien in Stichwerken oder Berichten. Das Werk zielt im Verhandeln der Vergänglichkeit auf die Zukunft und erfährt als exklusive Strategie den Bruch der Französischen Revolution, die Wahrnehmung und Konditionen der Sichtbarkeit (und der Praxis) des Todes abermals verschiebt.

Das Grabmal ist also das Gegenteil einer Verdeckungsstrategie – es ist ein Ausstellen von retrospektivem Selbstbild in Erwartung der Kommunikation mit dem zukünftigen Betrachter. Der Tod zeigt sich in seiner Überwindung als arretierte Verlebendigung im Werk. Erst die heutige Verdrängung, ja das Verstecken des Todes im Realraum, sei es durch die an Monotonie kaum zu übertreffende Deckelung des individuellen Todes in der auf scheinbare Individualismen kaprizierten Massengesellschaft führte zur Entfremdung und machte den Tod unfassbar. Dessen Unsichtbarkeit in einer imaginierten Rücküberführung der Physis in natürliche oder kosmische Endlosräume, der Atomisierung des Bildes vom Tod auf der einen Seite entspricht der simulierte, voyeuristische Blick in bis zur Unerträglichkeit sezierenden Bildern der Filmindustrie auf der anderen Seite, als ephemerer, begrenzter Schauer der Versicherungsgesellschaft. Der damit heraufbeschworenen klinischen Ortlosigkeit steht der Raum der Sepulkralkulptur diametral gegenüber. Daran ändert auch die sogenannte Installationskunst nichts, die zwar einen

7 Siehe zum Projekt »REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit«, URL: <http://requiem-projekt.de> sowie Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, Berlin 2010 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 10).

8 Sehr aufschlussreich, etwa in Bezug auf Falconet: Elisabeth Décultot (Hg.), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013.

Ort behauptet, ihn aber zugleich in die Unabhängigkeit des bloß auf Zeit kalkulierten, eben des installierten Ortes entrückt.<sup>9</sup> Eine Verlagerung des Blicks vom gestalteten und mit Fritz Langs und Thea von Harbous »Indischem Grabmal« (1921) monumental übergesteigerten Raumdispositif bis ins chirurgisch molekulare Innere des Schauerfilms führt zum Verlust jeden Kontexts, aber auch zum Ausblenden der Dialektik, die wir in der Aktualisierung des skulptierten Ewigkeitsbildes in Raum und Zeit erfahren. Der Wandel des Kirchenraumes vom öffentlichen, die Disputation der *Connaisseurs* stimulierenden Ort zum abseitigen Nischenraum des laizistischen Staates, der nur noch die exotische Gemeinde und den Touristen affiziert, ist zugleich das Vergessen einer Hochkunst im Kontext. Sie lässt wie kaum eine andere Kunstform nahezu alle Aspekte der Bedingungen von Kunst im Werk erleben. Die Sepulkralskulptur reflektiert Portrait, Monument, Privates wie Öffentliches, das Werk in räumlichem Kontext und zeitlichem Gebrauch, ja selbst die Funktion der Kirche als *Showroom*. Sich dem Begräbnismonument des französischen 18. Jahrhunderts zu verschreiben, kann man mit Recht die Kür der Skulpturenforschung nennen. Ihr angemahntes Ausbleiben in Frankreich ist mitnichten Zeugnis des Niedergangs einer durch Mangel an Innovation gekennzeichneten Grabmalskulptur, den die italienverliebte Kunstgeschichte ausmachen zu können meinte. Wenn nicht hier, wo sonst wird an die Kunstgeschichte der Anspruch gestellt, kunstsoziologische, materialkundliche, psychohistorische und ästhetische Aspekte des Kunstschaffens, ja bisweilen im Zusammenspiel von Malerei und Architektur, zu durchdringen. Und gerade im französischen 18. Jahrhundert werden wir Zeuge, wie die entstehende Kunstkritik selbst Teil eines Rückkopplungssystems wird, indem der theoretische Anspruch wiederum Determinans des Kunstmachens wird. In den Beiträgen wird diese komplexe Gemengelage in der Verhandlung konkreter Monumente und Werke deutlich. Sie bekunden damit zugleich einen Reichtum, der als theoretische Reflexion so gut wie gestaltetes Bildwerk die Fragen zu Tod und Nachleben im Durchgang durch die Aufklärung kulturhistorisch auf eine neue Ebene gehoben haben. Das Grabmal bleibt über die Radikalität der Französischen Revolution hinaus, auch für das Bild des Todes, Teil einer *Longue durée* abendländischer Mentalitätsgeschichte (Ariès) und diffundiert in das soziale Gedächtnis. Im Zentrum des Totengedenkens ist das Grabmal niemals bloß anwesend: *Banquets* und *Musiques funéraires*, *Processions funèbres* - als soziale Praxis einfor- dernder Ort ist es immer zugleich politisch.

Welche staatstragende Bedeutung die Grabplastik als gebautes, politisches Statement haben konnte, zeigt GINA MÖLLERS Beitrag, der die Sepulkralskulptur als Monument

---

9 Gleiches gilt für die auf die zeitliche und räumliche Entgrenzung setzende Videokunst oder die immersiven Installationen. Sie verweisen zugleich auf die (vorläufige) Uneinholbarkeit der authentischen Tasterfahrung im Zusammenklang der Sinne. Die Konzentration des Virtuellen auf das Auge und seine zerebrale Erfahrung geht abermals an dem so grundlegenden, alle Téchne begründenden Miteinander von Auge und Hand vorbei.

verhandelt, das sich als Mausoleum – noch dazu im burgundischen Cluny und in deutlicher Distanznahme zum Pariser Zentrum der Macht – mit eigenem Herrschaftsanspruch behaupten will. Die Legitimation durch genealogische, bis in die Zeiten der Kreuzzüge und die Regentschaft Jerusalems zurückgreifende Bezugnahmen lässt den individuellen Tod zu einer Episode in der langen Dauer des Clans werden und veranschaulicht zukünftigen Herrschaftsanspruch. Das Grabmonument, eines der kostspieligsten seiner Zeit, als *Changeant* von persönlicher Grablege und Familienplanung, ist hier zugleich Ausweis ökonomischen Vermögens. Eine solche Verschränkung von Ort und Zeit lässt sich nur mit den Kenntnissen des politischen Kontextes und der Lektüre der Quellen begreifen. Wie anders ließe sich die Wahl des Bildhauers (Pierre le Gros) selbst als Statement und Affront verstehen. Und mit der Einführung der *Narration* in die Gestaltung des Bildhauers mithilfe der Entwürfe des Pariser Akademiedirektors und *Premier Peintre du Roi* Charles Le Brun, dessen Konfektionierung die Teile in Korrespondenzen zum Ensemble fügt, kann eine kaum größere Politisierung des Todes gedacht werden.

Der auf die Eliten zielenden Sprache des Grabmals kontrastiert die Intimität einer Bestattungskunst, deren skulptierter Anteil den verfallenden Körper in statuarischer Imagination konserviert. Doch so verblüffend wie ein solches Dehydrieren des Zeitlichen heute daherkommen mag, REGINA DECKERS Analyse der Tiergrabmäler ist auch als kluge Anbindung des nur scheinbar modernen Usus an eine für die Antike wie die Neuzeit zu beschreibende Praxis zu lesen, die zumal an die Uranfänge bildkünstlerischer Darstellungen der Prähistorie geknüpft werden kann. Besonders mit dem Wandel des Ortes – vom exzeptionellen Raum der urgeschichtlichen Höhle, Bastets Grabkammern ägyptischer Sakralräume, über den öffentlichen oder privaten Garten bis ins biedermeierliche Wohnzimmer – bestimmt sich die skulptierte Lösung über den Gebrauch. Miniaturisierende, künstlerisch anspruchsvolle Arbeiten als Zimmerkenotaph, welche die Autorin anhand des Bildhauers Clodion untersucht, verschränken sich mit nationalen und kulturtheoretischen Positionen, die für Frankreich und England exemplarisch beleuchtet werden. Diesen, in Massenproduktion und Kitsch hineinreichenden Formeln stehen komplexe, individuell anspruchsvolle Herausforderungen der Grabmalgestaltung gegenüber, die bisweilen lehrreich scheitern können.

Wie ein solches Scheitern zu einem *Reset* wird, jedenfalls zur Formulierung neuer Fragen beiträgt, zeigt WIEBKE WINDORFS Darlegung der komplexen Genese von Bouchardons Grabmal des Kardinals Fleury, Paradebeispiel eines Monuments, dessen öffentliche Lesbarkeit nicht zuletzt durch die vorgesehene Aufstellung in der Kirche Saint-Louis-du-Louvre Detailfragen der künstlerischen Gestaltung bestimmt: der Kirchenraum als Derivat der Salons des Louvre und einer auf Dauer angelegten Exposition der Kunst. Edme Bouchardons Projekt verstärkte abermals das öffentliche Interesse an der Gattung, die als Politikum so gut wie als wetteifernde Auseinandersetzung um die künstlerischen Fragen gelesen werden muss. Mit Bouchardons sich nicht zuletzt aus der

Neujustierung des Blicks auf die Antike speisenden Innovationen werden wir Zeuge der frühen Einführung einer ikonisch semantischen Leere, die den ungestalteten Raum antiker Monumente aufnimmt und die zwischen Architektur und Skulptur oszillierenden Lösungen des Klassizismus intoniert. Windorf gibt Einsicht in den komplexen Mechanismus der Auftragsvergabe an gleich drei herausragende Bildhauer (Bouchardon, Lemoyne und Adam), mit Entwürfen, die in Versailles diskutiert und beschieden werden mussten; ein öffentlicher Wettbewerb um die angemessene Darstellung von Leben und Tod.

Wie körperlich direkt ein Werk zu sympathetischem Nachvollzug – hier des Beschreitens der Treppenstufen hinab zum Tod –, als Verlebendigung der Bewegung zum Tode herausfordert, wird in ÉTIENNE JOLLETS Analyse des Grabmals für Moritz von Sachsen erfahrbar. Es geht um die philosophische(!) Haltung zu Leben und Tod. Wird die in Bouchardons Grabmal spürbare Leere zur Körpererfahrung metaphysischer Räume des Unsagbaren, so führt Pigalle gesprächig auf den doppelten Boden der Illusion, welche Physis und Gravitation in die so unverrückbare wie destabilisierende Inszenierung im Grabmal des Marechal de Saxe justiert. Dieses Verweben von Ebenen ist zugleich ein Balancieren zwischen Allegorie und physischer Handgreiflichkeit. Die Darstellung der Tumba, selbst schon zitierende Simulation zwischen Architektur und Skulptur, ist Teil einer narrativen Struktur rund um eine allegorisch lesbare und real erfahrbare Treppenikonographie. Wie ausgeklügelt eine solche Szenographie des Todes ist, wird in der Konfrontation Pigalles mit dem Maler Charles-Antoine Coyvel deutlich, dessen Herkunft aus dem Theater den Interdependenzen von Malerei und Bildhauerei Vorschub leistet. Halb Historie, halb Allegorie – die Konfusion des Hybriden zwischen Altar und Grab beschäftigte die zeitgenössische Kritik, nicht zuletzt Denis Diderot, dessen kritische Haltung bereits mit Dubos Ablehnung jeder *Allégorie mixte* in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von 1719 vorbereitet wurde.

Die zunehmend historisch reflektierte Kunstkritik kommt in der Publikation von Pierre Patte zu den *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* (1765) als Protokunstgeschichte daher. Eines der Paradebeispiele, die Place de la Concorde (Place Louis XV.), behandelt YVONNE RICKERTS Beitrag unter Bezugnahme der aus zeitlichen Tiefen von den Ägyptern, Griechen und Römern ableitbaren Aspekte. Solcherart perspektiviert, wird nachvollziehbar, wie sehr auch das Grabmal auf die urbanistischen Strukturen als Raum des Denkmals, das sogenannte *Embellissement*, bezogen werden muss und mit Blondels oder Laugiers Theorie der Platzgestaltung in Zusammenhang steht: Der erzieherische Anspruch, das Publikum zu »belehren«, tritt hinzu und lässt Denkmale eine verwandte aber auch verschiedene Dynamik als die auf Kirchen, Klöster und Friedhöfe beschränkten Grabmale entfalten.

Mit der Einrichtung des Musée des Monuments Français hält das Grabmal Einzug ins Museum. BIRGIT ULRIKE MÜNCH erkundet das Phänomen im Durchgang durch die



Revolution, die in Alexandre Lenoirs Publikation uns zum Zeugen der Umbettungen, beziehungsweise Plünderungen der Grablege Saint-Denis werden lässt. Vom bloßen Depot zum Museum transformiert, entsteht eine neue Öffentlichkeit, die der Darstellung des Todes einige Farben des Schreckens nimmt und ihn zugleich, in der Vergesellschaftung mit Kunstwerken, verblassen lässt. Besonders der Blick auf das Grabmal fügt der mit einer Musealisierung der Künste forcierten Betonung von Geschichte die Problematik der Dekontextualisierung der Werke vor Augen.

Ein Fortschreiten in der Vertreibung der Toten aus der alltäglichen öffentlichen Wahrnehmung ist die frühe Gründung der laizistischen Parkfriedhöfe. HANS KÖRNER analysiert die Auswirkungen dieses kategorischen Wandels für den Pariser Friedhof Père-Lachaise als Eliminieren des privilegierten Orts und das Etablieren neuer Konkurrenzen und Abgrenzungen mit Mitteln der Kunst. In dieser Einbettung des Todes in den gestalteten Naturraum des Parks sehen wir für das fortgeschrittene 19. Jahrhundert eine Statuenmanie, die, zwischen didaktischer Belehrung und ästhetischer Inszenierung, auf emotionale Überwältigung zielt, wie der Beginn der *Pleureuses* – denen wir in den Klageweibern fremder und älterer Kulturen schon begegneten – zeigen kann. Deren Wiedergeburt verdankt sich der neuen Antikenbegeisterung, die bereits zu ihren Prototypen im 18. Jahrhundert führte. Der Begräbnisluxus des 19. Jahrhunderts bleibt im demokratisch verstandenen Raum des Friedhofs nicht ohne Kritik. Als Reaktion auf Konkurrenzen sucht er einen Weg zwischen Übertreffen und Individualisieren, als Überwindung des Paradoxons von individuellem Tod und Massengesellschaft. Die private, individuelle, doch öffentlich gemachte Trauer hält als Formel des Grabmals bereits früh Einzug, wie das von Körner angeführte Beispiel des von der Tochter gestifteten Grabmals für den Pariser Akademiedirektor Pierre Mignard zeigt; an einem hochgradig konnotierten Ort in zugleich sakralem und öffentlichem Kontext (Saint-Roch). Der »wilde« Rahmen des Friedhofs führt hingegen zu Zufallskonstellationen, bei denen Abgrenzungen zu bloßen Grenzziehungen ohne Bedeutung oder zu einem Interagieren über das Übertreffen des Nachbarn werden. Die Privatisierung führt zu Anekdotischem, zum politischen Statement und setzt ein Spiel mit historisch eingeübten, doch in der Regel verengtem Repertoire an Stereotypen, etwa dem *Gisant* oder der Trauernden, frei. Wie es im Einzelfall gelingt, über die Erstarrung hinaus einen politischen Aussagemehrwert zu erhalten, zeigt die Subversion am Beispiel des Grabmals für Josephine Bonaparte (Saint-Pierre-Saint-Paul in Rueil-Malmaison), welches das Motiv der Krönung mit demjenigen der Gebetshaltung überblendet und damit auf die erneute Übernahme der Macht durch die Bourbonen zielt.

CLAUDIA DENK thematisiert den, man möchte fast sagen kapitalistischen Drang zur Überbietung in der Bezugnahme der Münchner Grabkapellen der Bankiersfamilie Eichthal auf deren Totenstätten des Pariser Friedhofs Père-Lachaise. Auch hier führte die Abhängigkeit vom neuen Bestattungsrecht zu einer klassenübergreifenden Gleichschaltung, die dann eine Distinktion im Monument provozierte. Das hat nicht zuletzt

mit der Verschiebung der Öffentlichkeit zu tun, die den Friedhof als Touristenattraktion (etwa ab 1810) samt einer *Guiden*-Literatur als Generator raumüberwindender Vergleichbarkeiten der Europäischen Metropolen ereilt. Im konkreten Beispiel findet der Zugang zum Ort familialer Selbstdarstellung per Glaubensübertritt statt, der Voraussetzung für die garantierte Teilhabe am Inszenierungsraum der Gesellschaft noch im Tode – um sich dann zwischen *Simplicité* und Opulenz, zwischen Grabstätte und Denkmal zu entscheiden.

Bis zu welchen Dimensionen sich dieser Denkmalcharakter steigern lässt, zeigt HENDRIK ZIEGLER auf, am Beispiel der hybriden Verwandlung eines Monuments zwischen Revolutionsarchitektur und barocker Allegorie: Das sogenannte Hessendenkmal bedient sich den Registern der Kunstgeschichte, um das Haus Hessen-Kassel als Fluchtpunkt einer »Via triumphalis« zu inszenieren. Im Massentod der hessischen Soldaten als Opfer für die Größe ihres Landes und des Reichs mutiert der Kenotaph für Wilhelm I. von Hessen-Kassel zum Vaterlandsaltar.

Die Bedürftigkeit der Skulptur, wenn es um einen Ort ihrer Wirkmacht geht, ist zugleich der Vorteil der ästhetischen Durchschlagskraft ihrer Apotheosen. Mit dem vorliegenden Band wird dem Phänomen des Grabmals und dem Bild vom Menschen als wichtigste Aufgabe der Bildhauerkunst erneut Raum und eine gewisse Dauerhaftigkeit gegeben. In Zeiten vermeintlicher Ortsungebundenheiten hat die jüngste globale und mit dem Tod kalkulierende Krise die damit verbundenen Fragen von Kontext, Umgebung und Virtualisierung auf dringliche Weise ins Zentrum gerückt. Möglich, dass dabei dem lediglich horizontal verstandenen Reisen eine zu eindimensionale Bedeutung zukommt; und auch die Relevanz von Körperlichkeiten und Unversehrtheiten tritt in allzu plakative Opposition zu den Möglichkeitsräumen moderner, unsere Tasterfahrung infrage stellender Bildgebungsverfahren öffentlicher Kommunikation. Kaum eine Epoche hat die Illusionen des Überdauerns anhand meist steiniger Berührbarkeit in den Exempla anthropologischen Zwiespalts variantenreicher und reflektierter ausgelotet. In der aufgeklärten Sakralisierung von Leben und Tod im 18. Jahrhundert findet sich der Widerpart zu Stereotypen und Standards, wie sie uns in Erwin Panofskys epochemachendem und epochenübergreifendem Werk entgegentreten. Die Beschäftigung mit der verblüffenden Individualität der Werke eines hochreflexiven Metiers der Bildhauerkunst in den Beiträgen dieses Bandes ist selbst Teil einer *Resurrectio*. Sie gibt uns die Schlüssel zu einem Verstehen in die Hand, die als Kenntnis von Kontext und Geschichte handgreiflich vor dem Vergessen der *Conditio humana* bewahren.

Abbildung folgende Seite: Hyacinthe Rigaud, *Cardinal de Bouillon* (Detail), 1707, Öl auf Leinwand, Perpignan, Musée d'art  
Hyacinthe Rigaud



# Macht und Anspruch als Parameter dynastischer Erinnerungsstrategien. Der Fall de La Tour d'Auvergne

Gina Möller

»*Ehrsucht* ist die Schwäche der Menschen, wegen der man auf sie durch ihre Meinung, Herrschsucht durch ihre Furcht und Habsucht durch ihr *Interesse* Einfluss haben kann. [...] Sie [die Ehrsucht] ist nicht *Ehrliche*, eine Hochschätzung, die der Mensch von anderen wegen seines inneren (moralischen) Werts erwarten darf, sondern Bestreben nach *Ehrenruf*, wo es am Schein genug ist.«

Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*<sup>1</sup>

Obgleich bereits von Zeitgenossen wie Johann Wolfgang von Goethe mit zaghafter Kritik bedacht,<sup>2</sup> birgt Kants Aussage für den vorliegenden Diskurs insofern Potenzial, als sie sinnbildlich für jene dynastischen Ambitionen steht, die Emmanuel-Théodose de La Tour d'Auvergne, Kardinal de Bouillon,<sup>3</sup> zeitlebens verfolgte. Als Stifter des letzt-

---

1 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. von Reinhard Brandt, Hamburg 2000, S. 195f.

2 Dies schreibt Goethe in einem Brief an Friedrich Schiller, datiert auf den 19. Dezember 1798. Vgl. Rüdiger Safranski (Hg.), *Goethe und Schiller. Der Briefwechsel. Eine Auswahl*, Frankfurt a. M. 2011, S. 246.

3 Emmanuel-Théodose de La Tour d'Auvergne (1643–1715) war der drittgeborene Sohn von Frédéric-Maurice de La Tour d'Auvergne, Duc de Bouillon (1605–1652), und seiner Frau Éléonore Catherine Fébronie de Wassemaer de Bergh (1613–1657). Bereits mit 15 Jahren begann seine klerikale Laufbahn, die 1669 mit der Verleihung der Kardinalswürde und der zwei Jahre später folgenden Ernennung zum *Grand Aumônier* durch Ludwig XIV. ihren ersten Höhepunkt erreichte. Großzügig mit klerikalischen Pfründen ausgestattet – unter anderem Tournus, Saint-Ouen de Rouen, Vigogne u. a. – avancierte der Kardinal zu einem der einflussreichsten französischen Kirchenmänner seiner Zeit. Vgl. Felix Reyssié, *Le Cardinal de Bouillon (1643–1715)*, Paris 1899, besonders S. 31–43.

lich gescheiterten, von Mary Jackson Harvey als das »berüchtigste Grabmalsprojekt«<sup>4</sup> des Ancien Régime titulierten Mausoleums der Familie de La Tour d'Auvergne hat es der Kardinal mit höfischen Konventionen nicht allzu genau genommen. Loyalität, Treue, dynastische Interessen, Intrigen und Verrat – mithin die wichtigsten Ingredienzien eines guten Dramas – waren nicht nur in der »Causa Bouillon« entscheidende Faktoren im Spiel um Macht und Einfluss am Hof des Sonnenkönigs.

## Rahmenbedingungen

Das neue, künstlerisch überaus ambitionierte Mausoleum der Herzöge de La Tour d'Auvergne sollte nach dem Willen des Stifters Kardinal de Bouillon in der Mutterabtei der Cluniazenser errichtet werden, welcher derselbe seit 1683 als Generalabt vorstand.<sup>5</sup> Das Kloster war mit seinen Privilegien und Besitzungen nicht nur ausgesprochen prestigeträchtig, sondern wirtschaftlich auch im ausgehenden 17. Jahrhundert immer noch äußerst lukrativ. Daran hatte der seit dem 13. Jahrhundert zu beobachtende schleichende Machtverlust des Reformordens wenig geändert. Die Entscheidung, in der rund 400 km südlich vom französischen Machtzentrum entfernt gelegenen burgundischen Provinz die erste repräsentative Grablege der Herzöge einzurichten, ist in Zeiten des auf Paris beziehungsweise auf Versailles und damit auf Ludwig XIV. fixierten Hoflebens für eine der ältesten Adelsfamilien Frankreichs im Status der *Princes étrangers* ohne Frage äußerst bemerkenswert.<sup>6</sup> Die Beweggründe sind unter anderem, aber nicht ausschließlich dynastischer Natur:<sup>7</sup> Für die Nachfahren des Klostergründers Wilhelm I. von Aquitanien<sup>8</sup> war Cluny als Standort des Mausoleums außerordentlich prädestiniert, zumal die Familie der Benediktinerabtei als Förderer seit jeher verbunden war.<sup>9</sup> Nicht minder relevant in der historischen Argumentation ist die Bedeutung des Kreuzritters Gottfried von Bouillon.<sup>10</sup>

4 Mary Jackson Harvey, »Death and Dynasty in the Bouillon Tomb Commissions«, in: *The Art Bulletin* 74/2, 1992, S. 271–296, hier S. 285.

5 Léonce Lex und Paul Martin, »Le mausolée du duc de Bouillon à Cluny«, in: *Réunion des Sociétés Savantes des Beaux-Arts des Départements* 14, 1890, S. 474–483; Vincent Droguet, »Le mausolée de la famille de Bouillon à Cluny«, in: Neil Stratford (Hg.), *Corpus de la sculpture de Cluny. Les parties orientales de la Grande Église Cluny III*, Paris 2011, S. 714–739.

6 Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 291. Zu den Pariser Grabmalsprojekten grundlegend Claire Mazel, *La mort et l'éclat: monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, Rennes 2009.

7 Vgl. Arthur de Boislisle, *La désertion du cardinal de Bouillon en 1710*, Paris 1909, S. 89–91; Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 282–296.

8 Wilhelm I. von Aquitanien (gest. 918), genannt der Fromme, war Graf der Auvergne und erster Herzog von Aquitanien, dessen historisch bedeutendste Tat die Gründung der Benediktinerabtei in Cluny am 11. September 910 war. Bau und Verwaltung wurden Berno von Baume übertragen und die Abtei dem Papst unterstellt.

9 Reyssié 1899 (Anm. 3), S. 204.

10 Gottfried von Bouillon (um 1060–1100) schloss sich nach der Synode von Clermont im Jahr 1095 dem

Gottfried war einer der herausragenden Protagonisten während des Ersten Kreuzzugs (1096–1099) und wurde ob seiner Taten zum ersten Regenten des Königreichs Jerusalem ernannt. Anlass genug, dass ihn die Geschichtsschreibung zum heroisierten Vorfahren der Familie stilisierte. Politisch brisant wird diese illustre Ahnengalerie in Kombination mit einem derart ambitionierten Mausoleum allerdings erst durch die historische Aufarbeitung der Familiengeschichte der de La Tour d’Auvergne, mit der Kardinal de Bouillon Étienne Baluze um 1695 beauftragte.<sup>11</sup> Es herrscht Konsens in der Forschung,<sup>12</sup> dass der Kardinal mit diesem Schritt – besonders vor dem Hintergrund des immer wieder aufflammenden Zwists mit dem König – ein klares Ziel verfolgte: den Rang seiner Familie als souveräne Fürsten mit Nachdruck zu untermauern.<sup>13</sup>

Mit der Standortwahl Cluny ist zugleich eine bewusste territoriale Distanzierung zum Hof in Versailles angezeigt. Dort agierte der einst vom Vicomte de Turenne geförderte Kriegsminister François Michel Le Tellier, Marquis de Louvois, mittlerweile als Widersacher Nummer eins gegen die Familie de La Tour auch deshalb erfolgreich, weil Kardinal de Bouillon entscheidende machtpolitische Spielregeln in Versailles schlichtweg ignorierte. Mit seinen anhaltenden Forderungen stieß letzterer beim König zwar auf taube Ohren; mit seinen vehementen Beschwerden über die Nichterfüllung seiner Anliegen indes nicht.<sup>14</sup> Das Mausoleumsprojekt, um dessen Errichtung das Kapitel von Cluny seinen

---

Ersten Kreuzzug an und spielte zunächst eine eher untergeordnete Rolle. Mit dem von ihm erfolgreich geführten Angriff auf Jerusalem am 15. Juli 1099 und der Ablehnung der Königskrone durch Raimund von Toulouse übernahm Gottfried als *Advocatus sancti sepulchri* die politische Verantwortung. Bereits im Jahr darauf verstarb er unter nicht geklärten Umständen und wurde in der Jerusalemer Grabeskirche beigesetzt.

- 11 Auslöser war, so Jackson Harvey (1992, Anm. 4, S. 291), der Fund eines Briefes des Hl. Ludwig in der Kirche von Brioude, durch den die Verwandtschaft zu Wilhelm I. von Aquitanien belegt werden sollte. Ebendort auch der Hinweis zur durchaus kontrovers geführten Forschungsdebatte um die Echtheit dieses Dokumentes.
- 12 Vgl. ausführlich Boislisle 1909 (Anm. 7), S. 8–20.
- 13 Neben der Vizegrafschaft Turenne war die Familie im Besitz der Grafschaften Auvergne und Boulogne sowie dem Herzogtum Bouillon und dem Fürstentum Sedan – beides souveräne Staaten im deutsch-französischen Grenzraum, die der Familie den Status *Prince étranger* verliehen. Nachforschungen von Baluze, Jean Mabillon und Thierry Ruinart bestätigten die im Raum stehende These, dass die Blutslinie der de la Tour d’Auvergne bis zu Wilhelm I. von Aquitanien zurückverfolgt werden konnte und die Familie ergo älter als die der Kapetinger war. Umso erstaunlicher, dass trotz dieser Aussage die von Baluze schlussendlich ausgearbeitete *Histoire* unter den gegebenen Umständen – der Kardinal befand sich zu jener Zeit noch immer im Exil – 1708 tatsächlich erscheinen konnte.
- 14 Henri de Saint-Simon berichtet, dass der Kardinal eine entscheidende Mittlerfunktion zwischen dem König und seinem Onkel, Henry de La Tour d’Auvergne, Vicomte de Turenne, innegehabt hat, der trotz seiner calvinistisch geprägten Erziehung 1668 zum Katholizismus übertrat. Henri de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du Duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, hg. von Arthur de Boislisle u. a., 41 Bde., Paris 1879–1928, S. 143f. Aus diesem Engagement versuchte der Kardinal langfristig im wahrsten Sinne des Wortes Kapital zu schlagen. Eine Zusammenfassung der relevanten Ereignisse bei Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 283–285.

Abt 1685 formal ersucht hatte,<sup>15</sup> wurde auch deshalb zum Faustpfand eines rund 30 Jahre währenden Zwists.

Als Ort der Grablege wurde die Chapelle Sainte-Agathe im linken kleineren Querschiff der Abteikirche gewählt. Obwohl 1685 formal bereits beschlossen, konnten die sterblichen Überreste der Eltern des Stifters erst sieben Jahre später exhumiert, nach Cluny überführt und in der neu eingerichteten Familiengruft feierlich beigesetzt werden.<sup>16</sup> Der Zeitraum von rund 14 Jahren, der zwischen der Ernennung zum Abt von Cluny (1683), dem offiziellen Gesuch der Mönche zur Einrichtung des herzoglichen Mausoleums (1685), der Überführung der elterlichen Leichname ins Burgund (1692) und dem Beginn der Bauarbeiten (1697) liegt, zeigt jene politisch bedingten Verzögerungen an, mit denen Kardinal de Bouillon bis zuletzt haderte.<sup>17</sup>

### Chronologie des Scheiterns

Mit seiner letzten, sich über mehr als ein Jahrzehnt hinziehenden Machtprobe mit dem König überspannte Kardinal de Bouillon den Bogen endgültig: In Rom als Botschafter der französischen Krone seine Machtinteressen weiter verfolgend, wurde er im Jahr 1700 vom König aufgefordert, nach Cluny zurückzukehren. Dieser Aufforderung kam der Kardinal aus machtpolitischen Motiven erst mit einiger Verspätung nach. 1701 verließ er Rom in Richtung Frankreich, wo er, erneut im Exil lebend, vom Hofleben isoliert war. In dem von den Cluniazenser-Mönchen 1705 vor dem Parlament erwirkten Prozess wurde schließlich seine Amtsführung öffentlich angeprangert und zugunsten der Benediktiner entschieden, woran auch der am 18. März 1710 ohnehin abgewiesene Einspruch des entmachteten Kardinals nichts mehr änderte.<sup>18</sup> In seinem Stolz und seiner Ehre verletzt, floh der Kardinal mit der Hilfe Prinz Eugens von Savoyen nach Flandern, wo er sich den Feinden Frankreichs im Spanischen Erbfolgekrieg anschloss.<sup>19</sup>

Ob dieses Verrats beschloss der Staatsrat am 26. Mai 1710, dem Kardinal sämtliche Einkünfte und Privilegien zu entziehen. Die nun folgenden, von Gerhard Bissel als »Säuberungsaktion« bezeichneten Maßnahmen blieben letztlich demonstrativer

15 Das vom Kardinal zweifelsohne forcierte Gesuch zur Überführung der elterlichen Leichname nach Cluny datiert auf den 24. Oktober 1685, so Jules Guiffrey, »Description du mausolée de la Maison de Bouillon préparé pour être érigé dans l'abbaye de Cluny«, in: *Nouvelles Archives de l'Art Français* 1888, S. 329–364, hier S. 352.

16 Ebd., S. 353f.

17 Der Grundstein wurde am 27. Februar 1697 in Anwesenheit von Henri-Oswald de La Tour d'Auvergne gelegt. Vgl. Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 286, Anm. 71.

18 Zu den Ereignissen ausführlich Boislisle 1909 (Anm. 7); Gaston Charvin, »Emmanuel-Théodose de la Tour d'Auvergne cardinal de Bouillon, abbé de Cluny (1683–1715) et le conflit de la Juridiction abbatiale«, in: *Revue Mabillon*, Januar bis Mai 1948, S. 7–57.

19 Boislisle 1909 (Anm. 7), S. 469.



Natur.<sup>20</sup> Wie der *Arrêt du Parlement*, der auf den 5. August desselben Jahres datiert, bereits formuliert, ging die politische Brisanz des Mausoleums vom Souveränitätsanspruch der Familie aus, die im Zuge der Maßnahmen getilgt werden sollte:

»[...] le cardinal de Bouillon a commencé de faire construire dans l’église abbatiale de Cluny un mausolée dont le dessein, les inscriptions, les statues, les armoiries et autres ornemens peuvent faire craindre que l’on n’en abuse quelque jour pour établir [...] par un monument toujours durable, des titres ambitieux et des prétentions téméraires.«<sup>21</sup>

Diese Säuberungsaktionen führten zum Verlust relevanter Dokumente, Zeichnungen und Modelle, wodurch allem voran die frühe Planungsgeschichte des Mausoleums – trotz des ausführlichen *Procès verbale* – bis heute nur unzureichend rekonstruiert werden kann.<sup>22</sup> Zuletzt äußerte Mary Jackson Harvey zwar die Vermutung, dass kurz nach der Enthüllung des Grabmals für Henry de La Tour d’Auvergne, Vicomte de Turenne in Saint-Denis, die Pläne für ein Familienmausoleum bereits im Kopf des Kardinals heranreiften.<sup>23</sup> Unklar bleibt jedoch in Jackson Harveys Argumentation, warum bis zur Überführung der elterlichen Leichname (1692) rund ein Jahrzehnt vergehen sollte, in dem der Wunsch Vater des Gedankens hätte bleiben sollen. Zumal sie selbst mit Pater Léonard einen Zeitzeugen zitiert, der von dem »wunderbaren Grabmal, das der Kardinal für seine Familie in Cluny machte«,<sup>24</sup> berichtet.<sup>25</sup> Gerade dies spricht dafür, dass mit der Einrichtung der Familiengruft und der Translation bereits entscheidende Meilensteine in der Planung markiert waren, die das Projekt materiell konkretisierten.

Dies sind gewichtige Argumente, die erstens eine frühe Projektierung und damit zweitens eine bislang von der Forschung nicht in Betracht gezogene Beteiligung von Charles Le Brun – der längstens geschäftliche Beziehungen zum Haus de La Tour pflegte – wahrscheinlich machen.

Bereits 1676 hatte der *Premier Peintre du Roi* den Entwurf für das Grabmonument des im Jahr zuvor noch vor der anstehenden Schlacht von Sasbach durch eine Kanonenkugel tödlich verletzten Familienoberhauptes Henry de Turenne gefertigt. Mit der Ausführung der Bildhauerarbeiten wurden Jean-Baptiste Tuby und Pierre Le Gros’ Onkel

20 Gerhard Bissel, *Pierre Le Gros 1666–1719*, Reading 1997, S. 49.

21 Guiffrey 1888 (Anm. 15), S. 333.

22 Guiffrey 1888 (Anm. 15), S. 334–352.

23 Wann das Grabmonument enthüllt wurde, ist bis heute unklar. François Souchal geht davon aus, dass Gaspard Marsy noch vor seinem Tod 1681 die Installation der beiden von ihm geschaffenen Tugendallegorien beaufsichtigt hat. François Souchal, *French Sculptors of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries: The Reign of Louis XIV*, Bd. 3, Oxford 1987, S. 64.

24 Paris, Bibl. Nat. Ms fr. 22239, fol. 122v.

25 Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 286 mit Anm. 76.



- 1 Benoît Audran, Stich des *Grabmonuments für die Herzöge von Bouillon*, geplante Aufstellung in der Kapelle der Herzöge in der Abteikirche von Cluny, ca. 1698–1702

Gaspard Marsy betraut.<sup>26</sup> Das Grabmal reiht sich mit 51 696 Livres in die Riege der aufwändigsten und kostspieligsten Grabmalsprojekte seiner Zeit nahtlos ein.<sup>27</sup> Entscheidend dürfte aber gewesen sein, dass Charles Le Brun mit dem Tod von Jean-Baptiste Colbert 1683 seinen wichtigsten Befürworter und Unterstützer und damit wiederum erheblich an Einfluss bei Hofe verlor. Obwohl von Ludwig XIV. nie ganz fallen gelassen, wurde er von Colberts Nachfolger Louvois – seinerseits bekanntlich Bouillons Intimfeind – um seine privilegierte Stellung als *Premier Peintre du Roi* gebracht und durch Pierre Mignard ersetzt.

Just in diesen Jahren bekam das anfänglich enge und freundschaftliche Verhältnis zwischen Kardinal de Bouillon – der seinerseits bekanntlich die treibende Kraft hinter der Konversion von Turenne gewesen war – und Ludwig XIV. ob der bereits angedeuteten Ansprüche des Kardinals die ersten empfindlichen Risse, die zum endgültigen Bruch führen sollten.<sup>28</sup> Mit der Verweigerung des Königs zur Teilnahme am *Dîner* während der Hochzeitsfeierlichkeiten von Louis III. de Bourbon, Prince de Condé, und Louise-Françoise de Bourbon, der Tochter Ludwigs XIV. mit Madame de Montespan im Juli 1685

26 Zur Auftragsgeschichte siehe Thomas Hedin, *The Sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy: Art and Patronage in the early Reign of Louis XIV*, Columbia 1983, S. 82–84; Souchal 1987 (Anm. 23), S. 64f. u. S. 345f.; Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 271–282; Suzanne Glover Lindsay, »Mummies and Tombs: Turenne, Napoléon, and Death Ritual«, in: *The Art Bulletin* 82, 2000, S. 476–502.

27 Souchal 1987 (Anm. 23), S. 64; Mazel 2009 (Anm. 6), S. 361. Der Aufwand liegt vor allem in der königlichen Wertschätzung des *Maréchal* begründet, der neben Condé Ludwigs bedeutendster militärischer Strategie war.

28 Vgl. die Schilderungen von Saint-Simon 1926 (Anm. 14), S. 144.

sah sich Bouillon in seinem Amt als *Grand Aumônier* um sein Recht betrogen und blieb seinerseits der Zeremonie fern.<sup>29</sup> Diese Ereignisse veranlassten den verärgerten König ein Exempel zu statuieren, den Bann gegen Kardinal de Bouillon auszusprechen und ihn nach Tournus ins vierjährige Exil zu schicken.<sup>30</sup> Mutmaßlich ausgelöst durch eben diesen Bann, entwickelte das Mausoleumsprojekt noch im selben Jahr eine Dynamik, welche in dem oben bereits erwähnten Gesuch der Cluniazenser-Mönche vom Oktober 1685 auch offiziellen Charakter erfuhr

Nach der Einrichtung der herzoglichen Gruft und der 1692 vollzogenen Überführung der elterlichen Leichname nach Cluny wurde mit der temporären Ausstellung des sogenannten Aquarellprojektes im Maßstab 1:1 in der Pariser Kirche Saint-Martin-des-Champs 1695 das Vorhaben erstmals öffentlich aus- und zur Diskussion gestellt.<sup>31</sup> Den einzigen Eindruck von der geplanten Gestalt des Mausoleums der de la Tour d’Auvergne vermittelt ein erhaltener Stich von Benoît Audran (Abb. 1), der zeigt, dass das Skulpturenensemble in einen monumentalen architektonischen Rahmen eingestellt werden sollte. Säulen und Pilaster tragen ein ausladendes Gebälk, über dem sich ein wappenverzierter Giebel erhebt, der bekrönt wird von den beiden Tugendallegorien *Fortitudo* und *Caritas* sowie der Personifikation der Zeit. Wilhelm I. von Aquitanien und Gottfried von Bouillon flankieren den Eingang des Mausoleums und betonen durch ihre Anwesenheit jene bereits thematisierte *Anciennité* und Souveränität der Familie.

Das Grabmonument ist zwar den Eltern des Stifters gewidmet, kann aber sowohl als Personendenkmal als auch als Monument der Familie begriffen werden, was nicht ausschließlich auf den sich hinter dem Paar erhebenden, symbolisch für die Familie de La Tour stehenden Turm, zurückzuführen ist. Jener ist mit allerlei Trophäen geschmückt, den durchaus als ambivalent zu verstehenden, militärischen Triumphes versinnbildlichend, bedenkt man, dass die Brüder Frédéric-Maurice und Henry zeitweilig gegen den König opponierten.<sup>32</sup> In seiner Bedeutung diese Ambivalenz abmildernd, fungiert ein Engel als Träger des Herzmonuments für den bedeutendsten und vom König hochgeschätzten Heerführer seiner Zeit, den Vicomte de Turenne, der triumphal in dieses Ensemble integriert werden sollte.<sup>33</sup>

Welcher Künstler für den Entwurf dieses ambitionierten Monuments verantwortlich zeichnete, wurde bei dieser Gelegenheit bemerkenswerterweise verschwiegen, und so vergingen weitere zwei Jahre, ehe das Projekt mit der Grundsteinlegung in Cluny 1697 Form annahm.<sup>34</sup> Im selben Jahr trat Kardinal de Bouillon besagtes Amt als Botschafter

29 Ausführlich dazu Reyssié 1899 (Anm. 3), S. 59–62; Saint-Simon 1896 (Anm. 14), n. 1.

30 Zur Rolle von Louis de La Tour siehe Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 283. Der Bann gegen Kardinal de Bouillon wurde erst 1689 aufgehoben, damit er nach dem Tod von Papst Innozenz XI. zum Konklave nach Rom reisen konnte.

31 Boislisle 1909 (Anm. 7), S. 91, n. 5.

32 Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 288.

33 So bereits in einem Gesuch vom 14. Oktober 1693 formuliert. Vgl. Guiffrey 1888 (Anm. 15), S. 353.

34 G. Guigue, »Nouvelles Pièces sur le mausolée de la maison de Bouillon préparé pour être érigé dans

des französischen Königs am Heiligen Stuhl in Rom an. Diese willkommene Gelegenheit nutzte er nach überstandenem Exil, um offenbar in größtmöglicher Distanz zum französischen Hof die Realisierung der Hauptskulpturen in den folgenden vier Jahren entscheidend voranzutreiben.<sup>35</sup> Mit Pierre Le Gros d. J. engagierte Kardinal de Bouillon den Neffen des bereits am Turenne-Grabmal beteiligten Bildhauers Gaspard Marsy. Er wandte sich also an einen in Rom lebenden und arbeitenden Franzosen, der sich mittlerweile notgedrungen vom absolutistischen Kunstbetrieb Ludwigs XIV. abgewandt hatte.<sup>36</sup>

Dieser Kunstbetrieb wurde bekanntlich nach der Übernahme der Selbstregierung durch Ludwig XIV. 1661 und der Ernennung Jean-Baptiste Colberts zum *Surintendant des Bâtiments* eingerichtet. Mit der Gründung der Académie de France à Rome wurde somit erstmals überhaupt eine Kunstakademie exterritorial institutionalisiert. Ein, wie Dietrich Erben bemerkt, Novum in der Geschichte akademischer Institutionen.<sup>37</sup> Anders jedoch als die Pariser Akademie wurde jene in Rom direkt der königlichen Kunstadministration – und damit dem *Surintendant des Bâtiments* – unterstellt.<sup>38</sup> Das Ziel dieser Unternehmung war die Zentralisierung und absolute Kontrolle der französischen Kunstproduktion, die umfassend auf die Ewige Stadt ausgeweitet wurde. Colberts Pläne zeugen also insofern von einer neuen Form des absolutistischen Denkens, als dass nun verstärkt die künstlerischen Ressourcen außerhalb Frankreichs instrumentalisiert werden sollten. Doch »neu war [...] der Anspruch [...] und der strikte Pragmatismus, mit dem dieses Vorhaben umgesetzt wurde«. <sup>39</sup> Dabei trat die akademische Ausbildung der Künstler gegenüber wirtschaftlich geprägten Interessen des französischen Staates deutlich zurück – wenn man sie nicht sogar förmlich negierte.<sup>40</sup> Stattdessen galt es, den römischen Bestand antiker wie moderner Kunst – de facto Skulpturen – durch die Anfertigung von Kopien in umfänglichem Maße für Frankreich verfügbar zu machen. Die große Masse der Kunstproduktion an der Académie de France wurde ergo von den Bildhauern und nicht von den Malern geleistet. Und so hatte der kaum stillbare Durst des Versailler Hofes leise, still und heimlich zu einer Aufwertung der Gattung Skulptur gegenüber der vor allem

---

l'abbaye de Cluny«, in: *Archives de l'art français* 3/4, 1890, S. 321–364, hier S. 335.

35 Die anderen Skulpturen wurden unterdessen in Frankreich gefertigt. Vgl. Bissel 1997 (Anm. 20), S. 49f.

36 Zum Eklat um Pierre Le Gros' Erfolg im Wettbewerb der Jesuiten vgl. Souchal 1981 (Anm. 23), Bd. 2, S. 273; Bissel 1997 (Anm. 20), S. 11f.

37 Vgl. Dietrich Erben, *Paris und Rom: die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus, 9), S. 137.

38 Zur Geschichte der Gründung der Académie und dem institutionellen Rahmen vgl. ebd., S. 138–157.

39 Ebd., S. 142.

40 Die Tradition der selbstständigen künstlerischen Studienreise wurde durch die Gründung der französischen Akademie in Rom nicht nur institutionalisiert, sondern regelrecht verdrängt. Der Fall Poussin und die Querelen um den Pariser Aufenthalt von Gianlorenzo Bernini hatten besonders in Colbert den Eindruck erweckt, unliebsame Entwicklungen möglichst zu vermeiden. Man ist sicher nicht zu Unrecht versucht, von einer Form der absoluten Kontrolle auf dem Kunstsektor zu sprechen. Dazu ausführlich ebd., S. 142f.

in Paris dominierenden Malerei und Architektur geführt. Diese Aufwertung lag auch, aber nicht ausschließlich, in der außerordentlichen bildhauerischen Qualität der Arbeiten der Pensionäre begründet, die den Malern und Architekten an der Akademie in Rom rasant den Rang abgelaufen hatten.<sup>41</sup>

Von diesen Entwicklungen nahm die römische Kunstszene sehr wohl Notiz. Als schließlich am Ende des 17. Jahrhunderts aufgrund der kriegsbedingten finanziellen Engpässe der französischen Krone der Akademiebetrieb in Rom fast vollständig zum Erliegen gekommen war, wurden vor allem die jungen, hochbegabten französischen Bildhauer von der anspruchsvollen römischen Elite mit offenen Armen in ihren illustren Kreis aufgenommen. Dabei war für die betroffenen Künstler die Lossagung vom französischen Kunstbetrieb aus finanzieller Perspektive im Grunde alternativlos und damit Colberts Hauptintention – die Bindung französischer Künstler an die Krone bei gleichzeitiger Fortbildung im Kunstzentrum Rom – vorerst ad acta gelegt.<sup>42</sup> Ein, wie Erben betont, Dilemma des eigentlich nachhaltigen Ausbildungserfolges, denn die französischen Bildhauer schufen ihre bedeutendsten Werke, als sie längstens nicht mehr in den Diensten des Königs standen.<sup>43</sup>

Zu diesen Bildhauern gehört neben Jean-Baptiste Théodon, der 1692 Gianlorenzo Berninis Werkstatt übernahm, auch Pierre Le Gros d. J., der mit seinen spektakulären Projekten für die Jesuiten zum Shootingstar der römischen Bildhauerszene avanciert war. Wie schnell und scheinbar selbstverständlich sich die beiden Franzosen in den römischen Kunstbetrieb integrierten, zeigt sich am Rang ihrer Auftraggeber und an der

---

41 Diese Aufwertung der Bildhauerei gegenüber der Malerei ist dagegen an der Académie Royale de peinture et de sculpture in Paris nie erreicht worden. Dort blieb das festverankerte Primat der Malerei bestehen, das man so zwar auch in den Statuten der Akademie in Rom findet und das sich schließlich auch in der Anzahl der Pensionäre ausdrücken sollte, doch die Produktion der Maler blieb blass. Alle in Rom gefertigten Skulpturen wurden für die Gärten von Versailles, Marly und die Tuileries geschaffen. Bei der Gesamtplanung der Gartenanlagen, so vermutete es bereits Erben (2004, Anm. 37, S. 180f.), waren die römischen Skulpturen aber noch nicht vorgesehen, weil keine konkreten Aufträge für die in Rom arbeitenden Bildhauer erteilt wurden. Dafür gab es unterschiedliche Gründe: Neben dem Aspekt des Ausbildungsgrades der römischen Bildhauer spielte vor allem die Logistik – gerade in Kriegzeiten – eine nicht zu unterschätzende Rolle. Erst zum Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. wurde ein großer Transport veranlasst.

42 Finanziert wurde die Académie aus dem Haushalt der *Bâtiments du Roi*. Blieben die finanziellen Zuwendungen bis 1690 relativ konstant, so sorgten die anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen in der späten Regierungszeit des Sonnenkönigs für drastische Kürzungen. 1695 waren die Ausgaben mit rund 10 000 Livres auf ein Minimum reduziert worden. Die Anzahl der Pensionäre war von durchschnittlich zwölf auf drei im besagten Krisenjahr 1694/1695 geschrumpft. Vgl. ebd., S. 148, Anm. 48.

43 Ebd., S. 206.



- 2 Pierre Le Gros d. J., *Grabmonument für die Herzöge von Bouillon*, Detail der Statue für Frédéric-Maurice de La Tour, Herzog von Bouillon, ca. 1698–1702, Cluny, Kapelle des Hôtel Dieu

Zusammenarbeit mit ihren italienischen Künstlerkollegen wie Andrea Pozzo, Domenico Guidi und Lorenzo Ottone.<sup>44</sup>

Vor diesem kunstpolitisch brisanten Hintergrund muss der Auftrag von Kardinal de Bouillon an Le Gros insofern als ein klares Statement gewertet werden, als dass er mit dieser strategischen Entscheidung das Projekt nach wiederkehrenden Spannungen mit dem König vorerst dem direkten Einfluss des Hofes entziehen und seine Fertigstellung entscheidend vorantreiben konnte. Zudem hatte Le Gros, der aus besagten finanziellen

---

44 Théodon war u. a. an der Ausstattung der Taufkapelle von Sankt Peter und an der Ausführung des Statuenzyklus' für die Kolonnaden des Petersplatzes beteiligt. Mit Le Gros arbeitete er in der Cappella di Monte di Pietà, wo sie je eines der monumentalen Reliefs und die beiden Allegorien für den Ignatiusaltar schufen. Bei der Auftragsvergabe der Lateranapostel hatte Théodon jedoch bereits das Nachsehen und seine Karriere in Rom geriet – wie später auch jene Pierre Le Gros' – ins Stocken. Vgl. Souchal 1982 (Anm. 23), Bd. 2, S. 272–299; Ders. 1989, Bd. 3, S. Theodon; zu Le Gros vgl. Bissel 1997 (Anm. 20).



- 3 Pierre Le Gros d. J., *Grabmonument für die Herzöge von Bouillon*, Detail der Statue für Éléonore-Fébroni de Bergh, Herzogin von Bouillon, ca. 1698–1702, Cluny, Kapelle des Hôtel Dieu

Gründen dem absolutistischen Kunstbetrieb den Rücken gekehrt hatte, sich jüngst durch seine aufsehenerregenden Skulpturen über die im Hintergrund laufenden (zumeist verwandtschaftlichen) Netzwerke hinaus für einen solchen Auftrag mit Nachdruck empfohlen. Allein die Künstlerwahl wäre, abseits aller inhaltlichen und ikonografischen Aspekte des Grabmals, in Versailles zweifelsohne als Affront gewertet worden. Dass von diesem Auftrag jedoch vorerst nichts nach außen drang, deutet indirekt der Schriftwechsel zwischen dem *Surintendant des Bâtiments*, Villacerf, und dem Direktor der Académie de Rome, La Tullière, an, die fraglos über eine solche Neuigkeit korrespondiert hätten.<sup>45</sup>

An diese Chronologie der Ereignisse schließt sich erneut die bereits aufgeworfene Frage der Urheberschaft des Entwurfs an, die stilistisch anhand der von Le Gros ge-

45 Anatole de Montaiglon u. a. (Hg.): *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtiments, 1666–1804* (publiée d’après les manuscrits des Archives nationales par Anatole de Montaiglon, sous le patronage de la direction des Beaux-arts), Paris 1887.

fertigten Skulpturen zu konkretisieren ist. Es ist der von der Forschung mehrheitlich vertretene, späte *Terminus ante quem*, der bislang einer möglichen Beauftragung des 1690 verstorbenen Charles Le Brun entgegensteht. Stattdessen sind mit Gilles-Marie Oppenord und Jules Hardouin-Mansart zwei Architekten mit dem Entwurf des Grabmals in Zusammenhang gebracht worden, zu denen die zeitgenössischen Quellen allerdings ebenso schweigen wie zu Le Brun oder Pierre Le Gros, für den zumindest die Ausführung gesichert ist.<sup>46</sup>

Die Zuschreibungsthesen bleiben angesichts der Quellenlage spekulativ. So ist beispielsweise Gilles-Marie Oppenord, der sich zeitlebens vornehmlich mit Fragen dekorativer Bauplastik beschäftigte, angesichts seiner Förderung durch Kardinal de Bouillon von der Forschung auch deshalb mit dem Grabmalsentwurf in Zusammenhang gebracht worden, weil er eine Zeichnung des Ensembles nach den zu jener Zeit noch existierenden Modellen anfertigte, die Benoît Audran wiederum in besagten Stich für die *Histoire des Étienne Baluze* überführte.<sup>47</sup> Berechtigte Zweifel an Oppenords Autorschaft für dieses prestigeträchtige und innovative Projekt bleiben auch deshalb bestehen, weil er sich während seines achtjährigen Académie-Aufenthalts in Rom vorwiegend mit barocken Ornamentstudien und weniger mit Fragen figuraler Komposition befasste.<sup>48</sup> Bislang ist ein einziger, auf 1705 datierter Entwurf für das Grabmonument von Gottfried de Laigue und Ferdinand de Relingue im Noviziat der Jakobiner in Paris von ihm bekannt.<sup>49</sup> Jackson Harvey wies ferner auf einen wohl nie ausgeführten Entwurf hin, der offenkundig das Mausoleum der de La Tour rezipiert.<sup>50</sup>

Hingegen wäre die Beauftragung von Jules Hardouin-Mansart als »der« Kunstinstanz am französischen Hof im ausgehenden 17. Jahrhundert vordergründig betrachtet durchaus naheliegend, zumal er in den 1680er-Jahren mit dem Grabmal für Le Tellier in Saint-Gervais (1686), dem Grabmal für Charles de Créqui (1688), jenem für Kardinal Mazarin (1689) und dem Ehegattengrab der Louvois (1693) einige wichtige Sepulkralprojekte verantwortete. Anstatt zunächst über einen naheliegenden stilistischen Vergleich zwischen

46 Für Oppenord sprechen sich aus: Auguste Castan, »Le sculpteur Pierre Legros deuxième du nom et le mausolée de la Maison de Bouillon à Cluny«, in: *Réunion des sociétés savantes des Beaux-Arts des départements* 15, 1891, S. 370–386, hier S. 372; Florence Ingersoll-Smouse, *La Sculpture funéraire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1912, S. 91 und Souchal 1981 (Anm. 23), Bd. 2, S. 278; für Hardouin-Mansart zuletzt Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 286f. Zu Le Bruns Projekten vgl. Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, hg. von Lorenzo Pericolo, Genf 2004.

47 Castan 1891 (Anm. 46), S. 372; Ingersoll-Smouse 1912 (Anm. 46), S. 91; Souchal 1987 (Anm. 23), S. 278. Oppenord wurde mit 82 Livres und 10 Sous für die Zeichnung entlohnt, während Audran, so Guiffrey (1888, Anm. 15, S. 332), 500 Livres für den Stich erhielt.

48 Es existieren drei Skizzenbücher aus dieser Zeit, die zeigen, dass Skulptur bei ihm nur im Zusammenspiel von Dekorationsformen für Kamine etc. eine besondere Rolle spielt. Vgl. Gilles-Marie Oppenord, *Livre de fragments d'architectures, recueillis et dessinés à Rome d'après les plus beaux monuments*, hg. von Gabriel Huquier, Paris 1720.

49 Mazel 2009 (Anm. 6), S. 356.

50 Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 286 sowie Abb. 12.





4 Pierre Le Gros d. J., *Grabmonument für die Herzöge von Bouillon*, Detail des Reliefs, ca. 1698–1702, Cluny, Kapelle des Hôtel-Dieu

den Ehegattengrabmälern der de La Tours und der Louvois zu argumentieren – der nur allzu berechtigte Zweifel an Hardouin-Mansarts Autorschaft aufwirft – wurde in der Forschung stattdessen als Hauptargument der um 1698/1699 an den Architekten ergangene Auftrag des Herzogs von Bouillon für das Herzmonument des Prince de Turenne in der Jesuitenkirche in der Rue Saint-Antoine vorgebracht, welcher als Folgeauftrag interpretiert wurde.<sup>51</sup> Bei dem hier vorgeschlagenen *Terminus ante quem* um 1685 wäre Hardouin-Mansarts Autorschaft allerdings auch deshalb fraglich, weil berechtigte Zweifel bestehen, ob vom König protegierte Künstler einen als brisant einzustufenden Auftrag des zu jener Zeit exilierten Kardinals angenommen hätten beziehungsweise hätten annehmen dürfen.

Hingegen wäre die Fortsetzung der Zusammenarbeit zwischen dem Kardinal und dem entlassenen Le Brun nicht nur denkbar, sondern auch plausibel – nicht zuletzt aufgrund der innovativen Komposition des Entwurfs dieses Ehegattengrabmals, das, im Gegensatz zum Louvois-Monument als »dem« Referenzprojekt, für die künstlerische Aufgabe des Grabmals zweifelsohne zu einer wegweisenden Neubestimmung geführt hätte. Dies

<sup>51</sup> Ebd., S. 287 mit Anm. 85. Zu Hardouin-Mansarts Grabmalsprojekten siehe Mazel 2009 (Anm. 6), S. 240f., 246–258 u. S. 297–303. 1693 kam mit dem Entwurf für das Grabmal von Louvois noch ein weiterer prominenter Auftrag hinzu.

liegt vor allem in der Anordnung der Hauptfigurengruppe begründet, in der erstmals die Interaktion der Ehepartner bei zeitgleicher Aufwertung der Rolle der Ehefrau verhandelt wird – ein Novum in der französischen Sepulkralplastik, das näher betrachtet werden soll.

Die von Le Gros gearbeiteten Skulpturen für dieses Ensemble haben die bereits angedeuteten Säuberungsaktionen nach der Flucht des Kardinals weitgehend unbeschadet überstanden. Die beiden Hauptfiguren befinden sich in der Kapelle des Hôtel Dieu in Cluny, obgleich der ursprünglich geplanten Aufstellung dort keinerlei Rechnung getragen wird. Sie flankieren heute den Zugang zum Altarraum und sind entsprechend voneinander separiert.

Frédéric-Maurice de La Tour d’Auvergne wird mit seiner Rüstung *All’antica* wie sein Bruder Henry de Turenne als siegreicher Kriegsheld inszeniert (Abb. 2). Die extrem präsenste Körperlichkeit des Herzogs wird durch den muskulösen Oberkörper, die ebenso muskulösen Unterschenkel und die sehnigen Gliedmaßen unterstrichen. Die dünnen, enganliegenden Beinkleider stehen wiederum in Kontrast zu dem auch stofflich vom Bildhauer bis ins kleinste Detail herausgearbeiteten Harnisch, der die Bauch- und Brustmuskeln besonders betont. Auch in der Darstellung unterschiedlicher Stofflichkeiten offenbart sich Le Gros’ Virtuosität: so bei den filigranen Sandalen, den mit Löwenköpfen verzierten Beinlaschen, dem aus Lederriemen bestehenden Waffenrock und dem von Manschetten gehaltenen Schuppenbrustpanzer, an welchem ein ausladender Mantel befestigt ist. Der Bildhauer führt hier also eine Abfolge von unterschiedlichen Stofflichkeiten und Materialitäten in Marmor vor, die sein Gespür fürs Detail offenbaren, mit dem er auch in der Oberflächenbehandlung überzeugt.

Die individualisierten Gesichtszüge des Herzogs wiederum zeugen von dem Wunsch nach einem lebensnahen Porträt und konkretisieren in Hinblick auf das Turenne-Monument den Prototyp des französischen Heros’. Der Herzog lagert auf einer Plinthe; Körper und Kopf sind über seine linke Schulter gewandt, sodass er sich dem Betrachter im Profil präsentiert, wodurch die markante Bewegung des in diesem Fall noch lebendigen Körpers erfahrbar wird. Diese Bewegung wird durch den Gestus der linken, zur Brust geführten Hand verstärkt, die sich an sein Gegenüber – seine Frau Éléonore de Bergh – richtet, die hier zum ersten Mal in einem Ehegattengrabmal nicht auf die Rolle als trauernde Witwe reduziert, sondern vielmehr zur Hauptakteurin wird (Abb. 3). Die Gewänder der Herzogin sind äußerst opulent gestaltet: Das mit Stickereien besetzte Mieder und die elegante Spitze an Ärmeln und Dekolleté sind filigran und akribisch mit feinsten Bohrungen ausgearbeitet. Der Hermelinmantel tritt mit seiner spezifischen Struktur in Kontrast zum kostbaren Brokatstoff, der mit opulenten Falten und Raffungen kunstvoll arrangiert ist. Auch hier ist die Sorgfalt bei der Darstellung von Stofflichkeiten, die Le Gros an den Tag legte, bemerkenswert. Mit dem Verweis auf die geöffnete, von einem Putto mit einiger körperlicher Anstrengung gehaltene Bibel fordert Éléonore de Bergh die Aufmerksamkeit ihres Mannes aktiv ein. Sie verweist auf die Einsetzung des Messwunders im Lukas-Evangelium, wodurch der fundamentale Unterschied zwischen Katholiken und Protestanten im Eucharistieverständnis visualisiert und zugleich die aus



5 François Girardon, Martin Desjardins und Corneille Van Clève nach einem Entwurf von Jules Hardouin-Mansart, *Ehegattengrabmal der Louvois*, 1693, Tonnerre, Hôtel Dieu



6 Ferdinand Delamonce, *Zeichnung des Grabmals von Jean Baptiste Colbert in Saint-Eustache*, Paris, 1752 (ausgeführt von Antoine Coysevox und Jean-Baptiste Tuby nach einem Entwurf von Charles Le Brun, 1685)

Liebe vollzogene Konvertierung des Herzogs zum wahren Glauben als göttliche Fügung inszeniert werden.

Das narrative Moment dieser Skulpturengruppe wird also durch die intime, bislang für die Gattung des Ehegattengrabmals völlig unübliche Komposition bestimmt, die unter anderem die Liebesheirat des protestantischen Herzogs mit der katholischen Éléonore de Bergh und dessen Konversion zum Thema macht.<sup>52</sup> Anstatt aber die offensichtlich prominente Rolle der Herzogin auf eine assistierende Funktion im Sinne des in der Literatur verbreiteten *Mourant assisté* zu reduzieren,<sup>53</sup> steht wie immer auch die berechnete Frage nach den Interessen des Stifters im Raum. Der Herzog de Bouillon war sich zweifelsohne bewusst darüber, dass ihm die klerikale Laufbahn ohne die 1633 noch vor der Hochzeit vollzogene Konversion des Vaters versagt geblieben wäre. Den militärischen Erfolg und die prinzipale Souveränität des Vaters rühmend wird hier dennoch äußerst bemerkenswert die starke und offenbar prägende Rolle der Mutter visualisiert. Denn sie war es, die in politisch heiklen Situationen das Zepter des Handelns stets in der Hand behielt und die Interessen ihrer Familie bei Hofe erfolgreich und mit besonderem Nachdruck vertrat.<sup>54</sup> Ohne ihr Engagement wäre das Schicksal ihres Mannes, den sie vor der Hinrichtung bewahrte, und im Zuge dessen auch das ihrer Kinder zweifelsohne ein anderes gewesen. Stattdessen avancierte ihr Sohn, Kardinal de Bouillon, zu einem der mächtigsten und einflussreichsten Männer Frankreichs, durch dessen – aus katholischer Perspektive – positiven Einfluss selbst der Vicomte de Turenne in den Schoß der Kirche und damit in den Schoß des Königreiches zurückkehrte. So wird beim de La Tour-Grabmal über Familiengenealogie hinaus »im Medium der Skulptur [...] die Reflexion über historisches Erinnern geleistet, die zugleich die Medialität von Erinnerung einschließt: Geschichte braucht nicht nur ihre Bücher, sondern auch ihre Bilder«<sup>55</sup>, welche hier freilich fragmentarisch geblieben sind.

Der Virtuosität der bildhauerischen Ausführung durch Pierre Le Gros liegt ergo ein innovativer Entwurf zugrunde, der in seiner Komplexität künstlerische Erfahrung und

52 Als erster interpretierte Alexandre Lenoir 1799 die Darstellung als Konversion des Herzogs, so Jackson Harvey 1992 (Anm. 4), S. 288 mit Anm. 101.

53 Ebd., S. 289f.

54 Frédéric-Maurice de La Tour und sein jüngerer Bruder Henry de Turenne waren in den 1630er und 1640er Jahren in mehrere politische Auseinandersetzungen mit dem König beziehungsweise mit Kardinal Richelieu verwickelt, wobei die Verschwörung des Marquis de Cinq-Mars, an der der Herzog partizipierte, ihn das Leben hätte kosten können, wenn die Herzogin Kardinal Richelieu nicht mehr oder minder erpresst hätte. Vgl. Jacques de Langlade, *Memoires de la vie de Frederic Maurice de la Tour d’Auvergne Duc de Bouillon. Souverain de Sedan. Avec quelques particularitez de la Vie et des moeurs de Henri de La Tour d’Auvergne, Vicomte de Turenne*, Amsterdam 1693.

55 Jürgen Wiener, »Die Gefräßigkeit der Zeit. Domenico Guidis Geschichtsallegorie in Versailles«, in: *Medien der Erinnerung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 2009 (Studio humaniora. Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance, 42), S. 201–248, hier S. 208.

malerisches Verständnis voraussetzt, wie es derart zu jener Zeit wohl nur Charles Le Brun in sich vereinte. Dessen Entwürfe basieren wesentlich auf eben jenen malerischen und narrativen Momenten, in denen er Figuren zu einem Ensemble vereint, anstatt sie voneinander zu separieren. Exemplarisch lässt sich dies anhand des Reliefs (Abb. 4) zeigen, welches das Postament des Grabmals schmücken sollte und heute an eben jenem des Herzogs in Cluny angebracht ist. Bei der dargestellten Szene handelt es sich um die Darstellung einer Schlacht, wie sie Le Brun beispielsweise in seinem Alexander-Zyklus und in seinen Zeichnungen mehrfach thematisiert hat. Es ist auffällig, dass im stilistischen Vergleich des Reliefs mit den Darstellungen der *Überquerung des Granikus* (1665) und der *Schlacht von d’Arbèles* (1669) bestimmte, von Le Brun immer wieder variierte Figurentypen auftauchen.<sup>56</sup> Besonders prominent lässt sich dies an dem Gefallenen am rechten unteren Bildrand des Reliefs festmachen, den der Maler etliche Male in anderen Bildzusammenhängen einsetzt, so in den oben genannten Beispielen oder in dem als Stich von Louis Desplaces überlieferten Bild *Herkules bekämpft die Zentauren*.<sup>57</sup>

Ferner sind es die markanten, äußerst expressiven Ausdrücke der ins dramatische Kampfgeschehen involvierten Soldaten, die Le Brun in zahlreichen Studien perfektioniert hat und über die er theoretisch in der *Conférence* über die *Expression des Passions* referierte.<sup>58</sup> Physiognomie ist nicht zuletzt auch für die dargestellten Pferde von entscheidender Bedeutung, deren Körper im Relief in unterschiedlichsten Positionen und aus diversen Blickwinkeln wie in den bereits genannten Beispielen ebenso virtuos inszeniert werden. Sie sind es, die letzte Zweifel an der Autorschaft ausräumen, denn »[o]n ne peut qu’être frappé par leur variété et leur réalisme et Le Brun s’y montre supérieur aux peintres spécialistes des batailles comme Van der Meulen«,<sup>59</sup> wie Jennifer Montagu anerkennend über den »Pferdemaler« Le Brun bemerkte. Basierend auf diesen Beobachtungen ist deshalb davon auszugehen, dass Pierre Le Gros als Erbe von Gaspard Marsys Nachlass seit Kindheitstagen erstens mit der Kunst von Charles Le Brun vertraut war (auch das ist im Übrigen ein triftiges Argument für die Künstlerwahl) und zweitens den offenbar detailliert ausgearbeiteten Entwurf für das Relief handwerklich perfekt und zur vollsten Zufriedenheit seines Auftraggebers umsetzen konnte.

Im Vergleich mit den auf Narrativität und kompositorischer Geschlossenheit beruhenden Entwürfen von Le Brun lassen die von Hardouin-Mansart verantworteten Projekte diese für das de La Tour-Mausoleum so zentralen Aspekte vermissen. Bei Hardouin-Mansart bleiben die Figuren untereinander grundsätzlich isoliert. Malerische Prinzipien,

<sup>56</sup> Zuletzt Thomas Kirchner, »L’Histoire d’Alexandre par Charles Le Brun: entre art et panégyrique«, in: Bénédicte Gady und Nicolas Milovanovic (Hg.), *Charles Le Brun (1619–1690)*, Paris 2016, S. 27–34.

<sup>57</sup> Marianne Cojannot-Le Blanc, »Le Brun, peintre savant?«, in: Ebd., S. 61, Abb. 3.

<sup>58</sup> Le Brun setzte sich in diesen Studien besonders intensiv mit Descartes’ *Passions de l’âme* von 1649 auseinander. Vgl. hierzu zuletzt den Katalogteil von Bénédicte Gady und Nicolas Milovanovic 2016 (Anm. 56), S. 256–279.

<sup>59</sup> Jennifer Montagu, »Le Brun animalier«, in: *Art de France* 4, 1964, S. 310–314, hier S. 311.

für die Charles Le Brun wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit steht, spielen in den Skulpturprojekten des Architekten keine nennenswerte Rolle. So nimmt beispielsweise der verstorbene Kriegsminister Louvois von der neben ihm auf dem Sarkophagdeckel sitzenden Gattin keinerlei Notiz (Abb. 5). Sie von ihm im Übrigen auch nicht. Stattdessen wendet sie ihm den Rücken zu, während sich ihr Blick über ihre rechte Schulter gen Himmel richtet. Die Bibel, die sie in der Hand hält, scheint hier nicht mehr als Requisite zu sein, während diese im Grabmal der de La Tour inhaltlich relevant wird. Es ist also schwer vorstellbar, dass der Architekt zur ungefähr selben Zeit zwei Grabmäler entworfen haben soll, die in ihrer Komposition, ihrer Formsprache und der ikonografischen Komplexität unterschiedlicher kaum sein könnten.

Für Le Brun spricht abschließend noch ein weiteres Detail: Im ursprünglichen Grabmal für Jean-Baptiste Colbert gab es wie beim Grabmal der de La Tour einen kleinen, geflügelten Genius, der rechts auf dem Sarkophagdeckel saß und seine Aufmerksamkeit dem Verstorbenen widmete (Abb. 6). Dabei präsentierte er dem vor ihm in ewiger Anbetung knienden Colbert eine ebenfalls geöffnete Bibel. Im de La Tour-Monument wird diese Figurenkonstellation variiert, angepasst und um die Herzogin, die eine tragende Rolle bekommt, erweitert. Das barocke Verständnis von Räumlichkeit, das für Le Bruns Skulpturenentwürfe eine ebenso entscheidende Rolle wie dasjenige von Narration spielte, hat Hardouin-Mansart zeitlebens nie völlig durchdrungen. Hier ist das Bildverständnis des Malers gegenüber dem des Architekten ein grundlegend anderes.

Abbildung folgende Seite: Thomas Wright (Entwurf) und Daniel Pincot (Ausführung), *Monument für Admiral Georg Ansons Katze* (Detail), 1749, Kalkstein (Bath Stone), Staffordshire, Shugborough Hall, Englands





# Memorialkultur im Garten und Salon. Ein Exkurs zur Geschichte des Tiergrabmals

**Regina Deckers**

»L'aima jusques à la folie [...]«

(aus der Grabinschrift für die Katze der  
Duchesse de Lesdiguières, um 1742)<sup>1</sup>

Die liebevolle Neigung des Menschen zu seinem Haustier, die so weit geht, im Leben und im Tod den Gefährten zu vermenschlichen, mag als Übertreibung unserer Zivilisation erscheinen, ist aber mitnichten ein Phänomen der heutigen Zeit. Eine berühmte Persönlichkeit wie Peggy Guggenheim, die jeden ihrer insgesamt 14 Lhasa-Hunde nach dessen Tod mit dem Kosenamen *Beloved Baby* belegte und sich zudem neben ihren Haustieren bestatten ließ, schloss sich vielmehr einer langdauernden Tradition der Tierbestattung an.

Wie nachdrücklich Menschen gegenüber ihren Hausgenossen und Reittieren, so vornehmlich Hunden, Katzen, Vögeln und Pferden, noch vor den Nutz- und Weidetieren eine besondere Wertschätzung äußerten, geben historisch gesehen spätestens die Totenklagen griechischer und römischer Autoren, sogenannte Tierepikeden, zu erkennen, denen Gerhard Herrlinger 1930 eine ausführliche Studie widmete.<sup>2</sup> Ebenso sind entweder in literarischer Form feierliche Tierbestattungen oder sogar die Abbildung von Haustieren, vor allem Hunden, auf den Grabstelen ihrer Herrschaften überliefert. Namentlich Alexander der Große, der sein Streitross am Todesort mit der Gründung

---

1 Dazu noch Näheres in diesem Beitrag, ferner Anm. 57.

2 Gerhard Herrlinger, »Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung«, in: *Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft* 8, 1930, S. 1–181.



1 Germain Pilon, *Grabfigur der Valentine Balbiani*, 1573/1574, Marmor, 83 x 191 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. M.R. 1643

der Stadt Bukephala würdigte,<sup>3</sup> gab noch römischen Machthabern wie Augustus<sup>4</sup> oder auch Hadrian<sup>5</sup> ein Beispiel für die ehrenvolle Bestattung ihres Schlachtpferdes.<sup>6</sup> Als langvertrautem Freund des Menschen kam aber gerade dem Hund in der Grabplastik eine ähnliche langanhaltende Funktion als Symbol der Treue zu, sei es auf antiken Grabstelen für Sklaven,<sup>7</sup> sei es noch an mittelalterlichen und späteren Tumben zu Füßen des Ver-

3 Quintus Curtius Rufus, *Historiarum Alexandri Magni Macedonis – History of Alexander the Great of Macedonia*, übers. von John C. Rolfe, 2 Bde., Bd. 2, Cambridge, MA. 1962, S. 394–395 (IX, 3, 23).

4 C. Plinius Secundus (d. Ä.), *Naturalis Historiae/Naturkunde*, Bd. 8: Zoologie: Landtiere, hg. u. übers. von Roderich König u. a., München 1976, S. 155. Ebd. auch die Erwähnung weiterer Pferdebestattungen und Grabstätten, u. a. für das Pferd Julius Caesars.

5 Hadrian, in: *Historia Augusta, The Scriptores Historiae Augustae*, übers. von David Magie, 3 Bde., Bd. 1, Cambridge, MA. 1960, S. 20, 12.

6 Vgl. Herrlinger 1930 (Anm. 2), S. 11f.

7 Vgl. Herrlinger 1930 (Anm. 2), S. 9. Beispiele bei Hans Lehner, *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn*, Bonn 1918, S. 325f., Kat.-Nr. 811 und S. 342f., Kat.-Nr. 866. Vgl. Peter Gerlach, »Hund«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Bd. 2, Rom u. a. 1969–1976, Sp. 334–336, hier

- 2 Giulio Romano (Entwurf),  
*Denkmal für einen Hund*,  
 1531/1534, Stuck, Mantua,  
 Palazzo del Te (Giardino segreto)



storbenen, wo sie die Loyalität eines Ehepartners, vornehmlich der Gatten oder eines Gefolgsmannes verkörpern sollten.<sup>8</sup>

In derart symbolischer Rolle fanden Tiere und insbesondere Hunde ihren Platz in der Sepulchralkunst, wohingegen einzelne, ihrer Herrschaft besonders teure Haustiere – auffallend genug – erst in der Frühen Neuzeit und begleitend zur Entwicklung des individuellen menschlichen Porträts in bildlicher Form gewürdigt wurden. Als besonders interessantes Beispiel sei in diesem Zusammenhang Germain Pilon's (1537–1590) Grabfigur der Valentine Balbiani hervorgehoben (Abb.1): Diese ruht nach zeitgemäßem Usus halbaufgerichtet auf dem Sarkophag und wird bei der Lektüre eines Buches durch ein Hündchen begleitet, das entgegen der früheren Tradition nicht zu ihren Füßen liegt, sondern ihr zur Seite gestellt ist. Der kleine Hund tritt hier in der Rolle eines vertrauten Schoßtiers auf,<sup>9</sup> lässt sich jedoch trotz oder sogar wegen der genrehaften Inszenierung der Verstorbenen als Symbol der ehelichen Treue wie auch als Zeugnis der persönlichen Ergebenheit interpretieren, das hier womöglich in Absprache mit dem Witwer und Auftraggeber zur Darstellung kam: Einem zeitgenössischen Gedicht zufolge war das

Sp. 334, zur Darstellung des Hundes als Attribut und Symbol der Treue in Antike und Frühchristentum; ferner Berthold Hinz, »Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 139–218, hier S. 187 und S. 214, Anm. 190.

8 Vgl. Gerhard Schmidt, »Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes«, in: Jörg Garms und Maria Angiola Romanini (Hg.), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Akten des Kongresses in Rom 1985, Wien 1990, S. 13–82, hier S. 76f.; zuletzt auch Elizabeth den Hartog, »The Dog Burials at the Castle of Arkel in Gorinchem. A Study on the Status of Dogs in the Middle Ages«, in: *Tiere auf Burgen und frühen Schlössern*, Petersberg 2016, S. 111–118, hier S. 114–116, zum Hund und zu anderen Symboltieren in der Grabplastik.

9 Vgl. Nicolas Penny, »Dead Dogs and Englishmen«, in: *The Connoisseur* 192, 1976, S. 298–303, hier S. 299.

Hündchen angeblich vor Kummer bald seiner Herrin in den Tod gefolgt und hatte damit selbst ein Abbild an prominenter Stelle ihres Grabmals verdient.<sup>10</sup>

Infolge der humanistisch motivierten Wiedererweckung der griechischen und römischen Kultur erhielten notwendigerweise auch die antiken Ehrenbezeugungen für verstorbene Tiere Aufmerksamkeit,<sup>11</sup> womit sich vor allem die neuerliche Dichtung von Totenklagen, aber auch Einzelfälle wie das mutmaßliche Monument für einen Hund im Giardino segreto des Palazzo del Te in Mantua (Abb. 2) erklären lassen. Das Flachrelief mit der Darstellung eines Hundes, der auf einem Kissen liegt, reiht sich in einen Fries von ursprünglich 17 Szenen aus Fabeln nach Vorlage von Äsop ein, die durch Blendarkaden gerahmt den Hof vor der Grotte umschließen. Die Darbietung des Hundes in Kombination mit vertrauten Elementen des Wandgrabmals – so der Sarkophag und die Einrahmung durch Arkade und Vorhang – geben tatsächlich Anlass zu der Annahme, dass hier an einem privaten Rückzugsort an ein geliebtes Haustier erinnert werden soll, zumal es sich um das einzige Bildfeld handelt, das keine szenische Darstellung enthält. Aufgrund eines brieflich überlieferten Auftrags von Hand Federico Gonzagas II. an Giulio Romano (1499–1546) und dessen wohl daraufhin entstandenen Entwurfs wurde in der Forschung bereits vermutet, dass es sich bei dem derart geehrten Tier um eine Hündin des Bauherrn, Viola, handeln könnte, die mutmaßlich auch auf Tizians Porträt des Mantuaner Markgrafen (1525, Prado, Madrid) verewigt ist.<sup>12</sup> Hunde als Hausgefährten und Rassepferde als Abkömmlinge der eigenen berühmten Pferdezucht waren am Hof in Mantua überaus präsent und abbildungswürdig, wie beispielsweise das Gemälde Tizians und die Ausmalung der Sala dei Cavalli (1525/1527, Palazzo del Te, Mantua) mit den namentlich genannten Rössern vor Augen führen.<sup>13</sup> Desgleichen sind die Namen mehrerer von der Markgrafenfamilie bevorzugter Hunde durch Epitaphien beziehungsweise durch schriftlich überlieferte Grabinschriften erhalten, namentlich im Cortile dei giarelli des Palazzo Ducale, der deshalb auch als Cortile dei cani bekannt ist.<sup>14</sup> Weitere

10 Vgl. zur Geschichte des Grabmals Catherine Grodecki, »Les marchés des Germain Pilon pour la chapelle funéraire et les tombeaux des Birague en l'église Sainte-Catherine du Val des Écoliers«, in: *Revue de l'art* 54, 1981, S. 61–78, hier S. 61–64. Vgl. zum Motiv des Hündchens Michael Levey, *High Renaissance. Style and Civilization*, Harmondsworth 1975, S. 128f.

11 Mit Tiermemorialen der Vormoderne befassen sich auch die aktuellen Forschungen von Fabian Jonietz, so unter anderem der Beitrag »Animal Deaths, Commemoration, and Afterlives at the Gonzaga Court and Beyond«, in: Mark Hengerer und Nadir Weber (Hg.): *Animals and Courts: Europe, ca. 1200–1800*, Berlin 2020, S. 361–396.

12 Penny 1976 (Anm. 9), S. 298; Egon Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore u. a. 1977, S. 130; Rodolfo Signorini, *L'Appartamento della Grotta nella Villa del Te*, Mantua 2013 (Mantua felix, 4), S. 31f.

13 Zur die Rolle der Pferdezucht für die Familie Gonzaga, in Folge derer außer dem Palazzo del Te noch weitere Repräsentationsbauten mit Pferdeporträts ausgeschmückt wurden, vgl. Clare Bradley, »Giulio Romano's Sala dei Cavalli at Palazzo Te and the Tradition of Gonzaga Horse Portraiture«, in: *Civiltà Mantovana* 4. Ser./49, 2014 (138), S. 82–105, insbesondere S. 87–92.

14 Ebendort wurden die Epitaphien für die Hündin Aura, die Isabella d'Este gehörte, sowie für eine

Epigramme erwähnt Ulisse Aldrovandi in seiner *Abhandlung über die vierfüßigen, lebendgebärenden Tiere* (1645), in die er – ganz seiner Profession als Universalgelehrter gemäß – ein Kapitel über die Tradition der antiken Tierepikeden für Hunde einflocht und damit ein Zeugnis über die Wiederbelebung dieser poetischen Gattung in der Frühen Neuzeit ablegte: Das Lob der *Fides* (Treue), das wiederholt in Aldrovandis Auswahl frühneuzeitlicher Epigramme auftritt, mutet wie ein Topos an und ist wohl auch der langdauernden ikonografischen Tradition geschuldet, der gemäß der Hund als Symbol der Treue überliefert ist. Unter drei Inschriften, die Hunden am Mantuaner Hof zugeordnet werden können, ist auch jene für die Hündin Viola im Palazzo Ducale genannt, deren *Fides* ebenfalls gerühmt wird.<sup>15</sup>

Unter dieser Voraussetzung wäre freilich zu überlegen, ob das Relief im Hof des Appartamento segreto innerhalb des Bilderzyklus als Tugendexempel der Treue dienen sollte,<sup>16</sup> ja mehr noch, ob die persönliche Beziehung zwischen dem Bauherrn und seinem Haustier dort symbolisch überhöht und damit vielleicht eben erst als zum künstlerischen Sujet befördert wurde. Sollte das Mantuaner Relief wirklich einem bestimmten Haustier gewidmet sein, so wäre dieses Beispiel freilich ein Gedenkmonument, ähnlich einem Epitaph, das selbst ebenfalls nicht zwingend mit der eigentlichen Grabstätte verbunden sein muss.

Das Vorgehen, einem verstorbenen tierischen Hausgenossen eine Grabstätte im Garten oder ein Gedenkmonument zu widmen, ist zwar schlichtweg auf den Umstand zurückzuführen, dass Tieren Kirchen und Friedhöfe verschlossen waren, sollte aber dennoch dazu beitragen, das Tiergrabmal vor allem im 18. Jahrhundert in die Praktiken der Memorialkultur zu integrieren, vielmehr noch als Miniaturmodell für die aktuellen Formen des Totengedenkens auftreten zu lassen. Insofern wird es im Folgenden unvermeidlich sein, die Entwicklung der Sepulkralkunst im Auge zu behalten, handelt es sich bei den erhaltenen Beispielen der Tierbestattung doch um einen Usus der privilegierten Gesellschaftsschichten, die sich selbst repräsentative Grabstätten oder Grabdenkmäler errichten lassen konnten.

---

Hündin namens Oriana angebracht. Vgl. dazu Clinio Cottafavi, »Palazzo Ducale di Mantova: Cortile dei Cani o dei Giarelli«, in: *Bollettino d'Arte* 3. Ser./26, 1932/1933, S. 139–144, S. 140f. sowie Rodolfo Signorini, »A Dog Named Rubino«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 1978, S. 317–320, hier S. 318, Anm. 14.

15 Ulisse Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres, et de quadrupedibus digitatis oviparis libri duo*, Bd. 2, Bologna 1645, S. 524: »CATELLA VIOLA / LVCINAM INFAELICITER EXPERTA HIC SITA SVM / HOC LVSVS HOC FIDES MERVUIT MONVMENTVM / QVID MIRARE? / FIDES IPSA CANES COELI INCOLAS FACIT«. – Die beiden weiteren Epigramme für die Tiere Rubino und Bellina beziehen sich mutmaßlich auf zwei Hunde Ludovicos III. Gonzaga (1412–1478). Vgl. dazu Signorini 1978 (Anm. 14), S. 317f.; Jonietz 2020 (Anm. 11), S. 372. Zu Lobgedichten auf Hunde außerhalb Italiens siehe auch Hartog 2016 (Anm. 8), S. 111–113.

16 Signorini 2013 (Anm. 12), S. 32.

## Gedenk- und Zimmermonumente

Gerade Gedenkmonumente waren es, die sich im Zeitalter der Aufklärung eines wachsenden Zuspruchs der Hinterbliebenen erfreuten und in profanen Räumen Einzug hielten. Der Rückzug des Totengedenkens auf den privaten Bereich wurde nicht zuletzt durch einen grundlegenden Wandel in der Bestattungskultur vorangetrieben: Seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfolgte aufgrund hygienischer Reformen vielerorts in Europa die Verlagerung der Friedhöfe von den Stadtzentren an die Peripherien menschlicher Ansiedlungen und damit verbunden die geordnete Planung von Grabflächen nach praktischen und sanitären Gesichtspunkten.<sup>17</sup> In Frankreich verpflichtete 1776 ein königlicher Erlass die Städte, neue Friedhöfe außerhalb der Ortschaften anzulegen.<sup>18</sup> Infolgedessen wurden außerdem zentrale Friedhöfe aufgelassen und die enthaltenen Gebeine in abgelegene Ossarien überführt, wie etwa im bekannten Fall des Cimetière des Innocents in Paris, der 1786 stillgelegt wurde.<sup>19</sup> Vor allem die josephinischen Reformen im Habsburgerreich betrafen zahlreiche Aspekte des Bestattungswesens, von dem letztlich erfolglosen Versuch, die sarglose Erdbestattung durchzusetzen, bis hin zur Schließung der städtischen und vorstädtischen Friedhöfe sowie der Anlage von Kommunalfriedhöfen außerhalb von Wien seit den 1780er Jahren.<sup>20</sup>

Abgesehen von den Grabmälern privilegierter Verstorbener in Sakralbauten wurden die Grabstätten folglich dem Lebenskreis der Hinterbliebenen entrückt, womit sich teilweise die Verbreitung von Gedenkmonumenten im Kleinformat, von sogenannten Zimmerkenotaphen, im häuslichen Bereich erklärt.<sup>21</sup> Derartige Miniaturmonumente

17 Barbara Happe, »Die Grundzüge der Friedhofs- und Bestattungskultur von 1800 bis heute«, in: *Das Münster* 63/1, 2010, S. 17–25, hier S. 18f. Barbara Happe weist auf ähnliche Bestrebungen in der Reformationszeit hin, um einerseits die Bindung zwischen Kirche und Grabstätte aufzuheben, andererseits um die Überbelegung der städtischen Friedhöfe zu vermeiden. Barbara Happe, »»Tod ist nicht Tod – ist nur Veredelung sterblicher Natur.« Friedhöfe in der Aufklärung«, in: Norbert Fischer und Markwart Herzog (Hg.), *Nekropolis. Der Friedhof als Ort der Toten und der Lebenden*, Stuttgart 2005, S. 35–57, hier S. 45–47. Vgl. auch Annette Dorgerloh, »Von der Todesfurcht zum Trost in der Natur. Grundlagen für die Entwicklung von Gartengräbern im aufgeklärten Zeitalter«, in: Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier und Marcus Becker (Hg.), *Grab und Memoria im frühen Landschaftsgarten*, Paderborn 2015, S. 89–116, hier S. 90–95.

18 Madeleine Lassère, *Villes et cimetières en France de l'Ancien Régime à nos jours. Le territoire des morts*, Paris/Montreal 1997, S. 39–43.

19 Der Cimetière des Innocents befand sich auf dem Gebiet des Quartier des Halles. Die Gebeine der dort Bestatteten wurden in die Pariser Katakomben gebracht. Zur Gestalt und Geschichte dieses Friedhofs Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983, S. 24 und S. 28, Abb. 30.

20 Felix Czeike, »Bestattungswesen«, in: *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 1, Wien 2004, S. 347f., hier S. 347f. Die dauerhafte Einführung des berüchtigten »Sparsargs«, bei dem mittels einer Klappe am Boden der Tote direkt ins geöffnete Grab befördert werden konnte, scheiterte am Widerstand der Bevölkerung.

21 Babette Stadie-Lindner, *Zimmerkenotaphe. Ein Beitrag zur Sepulkralkultur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts*, Diss., Freie Universität Berlin 1991, S. 65.



3 Claude Michel (Clodion), *Monument für Fifi*, 1772/1773, Terracotta, 32,5 x 20,5 cm, Écouen, Musée National de la Renaissance, Inv.-Nr. ECL 13129

sind vorwiegend im französischen und im deutschen Kulturkreis<sup>22</sup> zu verorten und darüber hinaus durch das zeitgenössische Phänomen der Empfindsamkeit zu erklären.

Der damaligen Sensibilität für Gemütsempfindungen erlaubten Versatzstücke aus der Sepulkralkunst – so beispielsweise Todessymbole, Klagefiguren wie auch persönliche Widmungen – die Erinnerungen an Abschied und Vergänglichkeit innerhalb des eigenen Heims zu kultivieren. Im Unterschied zu bisherigen Darbietungen des *Memento mori* galt die Kontemplation aber nicht mehr allgemein der Endlichkeit alles Irdischen und der eigenen Sterblichkeit, sondern dem Angedenken eines Angehörigen oder einer verehrten Persönlichkeit. Großer Beliebtheit erfreuten sich beispielsweise die Nachbildungen des Grabmals wie auch der Gedenkmonumente für den populären Dichter Christian Fürchtegott Gellert, die nach den Vorbildern Adam Friedrich Oesers (1717–1799) in der Meißener Porzellanmanufaktur hergestellt wurden.<sup>23</sup> Hervorzuheben wäre an dieser Stelle ferner Johann August Nahls (1710–1781) Grabmal für Maria Magdalena Langhans (1751/1752, Hindelbank bei Bern), das als anrührende Erinnerung an eine junge Mutter mit ihrem Kind, aber gleichfalls wegen der anschaulich umgesetzten Auferstehungshoffnung in druckgraphischen und plastischen Nachbildungen zum Sammlerobjekt avancierte.<sup>24</sup> Die Bekanntheit eben dieser Vorbilder dürfte im deutschsprachigen Raum wegweisend zum Erfolg der kleinformatigen Zimmermonumente beigetragen haben, die in adeligen und bürgerlichen Haushaltungen zur Aufstellung kamen.

In Frankreich verdanken die Gattung des Zimmerkenotaphs und insbesondere das Gedenkmonument für Tiere dem Esprit Claude Michels alias Clodions (1738–1814) wesentliche Impulse. Als einziges konkret datierbares und mutmaßlich eines der ersten, aber sicherlich eines der originellsten Tierkenotaphe Clodions ist jenes für den Kanarienvogel Fifi zu nennen (Abb. 3),<sup>25</sup> das der beigefügten Inschrift zufolge wohl in dessen Todesjahr 1772 oder bald danach entstand. Laut langtradiierter Überlieferung

22 Stadie-Lindner 1991 (Anm. 21), S. 8.

23 Timo John, *Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Diss., Universität Halle-Wittenberg 1999, Beucha 2001, S. 150–152, zum Gellert-Denkmal (1774) in Leipzig. Exemplare nach den Modellen Michael Victor Aciers befinden sich zum Beispiel im Grassi Museum für Angewandte Kunst in Leipzig. Dazu auch Stadie-Lindner 1991 (Anm. 21), S. 11f.

24 Vgl. zum Ruhm und zur Rezeption des Grabmonuments in Hindelbank Thomas Weidner, »Die Grabmonumente von Johann August Nahl in Hindelbank«, in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 57/2, 1995, S. 51–102, hier S. 51.

25 Die Abbildung in diesem Band zeigt das Monument im offenbar aktuellen schadhafte Zustand mit dem abgestoßenen Kopf des toten Vogels. Eine Abbildung des unversehrten Monuments bei Guilhem Scherf, »Sculptures d'amateurs«, in: *Clodion. 1738–1814*, hg. von Anne L. Poulet und Guilhem Scherf, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 1992, S. 291–333, hier S. 301.



soll das Monument an den tödlich an einer Fensterscheibe verunglückten Vogel der Comtesse du Barry erinnern, die auch lange Zeit als Auftraggeberin galt.<sup>26</sup>

Das Werk besteht wie auch die anderen bekannten Tiermonumente Clodions aus Terracotta, womit sich zunächst die Frage eröffnet, ob in diesem Fall wie auch sonst jeweils eine Ausführung in dauerhafterem Material geplant war und die Exemplare aus Ton somit nur Modellcharakter besaßen. Auf dem hohen Quader des Sockels sind drei Vögel gleichsam pyramidenförmig angeordnet: Der unterste trägt mit ausgebreiteten Flügeln den starren Leib des toten Tiers und begleitet seinen Gefährten gleich einem Todesgenius ins Jenseits; eine Rolle nach antiker Manier, auf die auch die Fackel in seinen Krallen hindeutet. Der dritte Vogel lugt unter seinem toten Gefährten und einer schweren Draperie hervor, die als Zeichen der Trauer teils über seinen Kopf gezogen ist. Mit den Krallen hält er einen als Schlüssel identifizierbaren Stab gepackt und verbirgt halb eine Sanduhr, die als Vanitassymbol im Hintergrund platziert ist. Einer weiteren möglichen Lesart zufolge könnte auch derselbe Vogel in drei verschiedenen Stadien seines Lebens und Sterbens dargestellt sein: Noch lebendig der entflohenen Vogel, der die Fackel in den Krallen hält, sodann im Zustand der Totenstarre nach dem Unglück und schließlich unter dem Grabtuch, aber mit dem Schlüssel zur ewigen Freiheit versehen.<sup>27</sup> Zweige von Zypressen, die als Friedhofsbäume und Trauergewächse bekannt sind,<sup>28</sup> rahmen die Komposition beidseitig ein.

Am Gedenkmonument eines Haustiers sind hier auf kleinstem Raum und in geradezu hochtrabender Weise Anleihen an vorangehende Grabmonumente des römischen Barock versammelt: Mithilfe der Verhüllung und der Sanduhr zitierte Clodion unverkennbar die Monumente für Ferdinand van den Eynden von François Duquesnoy (1633/1640, Santa Maria dell'Anima, Rom) und für Papst Alexander VII. von Gianlorenzo

26 Albert Jacquot, »Les Michel et Clodion. Résumé biographique«, in: *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne [...] Section des beaux-arts / Ministère de l'instruction [...]*, 1897, S. 667–739, hier S. 737f.: »Tout le monde connaît l'histoire assez peu édifiante de Mme du Barry, mais on ignore sans doute l'affection peu commune qu'elle porta à un oiseau dont la fin fut des plus dramatiques. La catastrophe en question eut lieu au Château de Lussay, chez le Comte de Lauragnais, où Mme du Barry était allée passer quelques semaines. Le petit être qui lui était particulièrement cher et dont elle ne pouvait guère se séparer, mourut là de mort violente et se brisa la tête contre le vitres d'une fenêtre. La comtesse pleura son oiseau favori et voulu lui élever le tombeau que nous reproduisons: Quelque Dorat du temps composa et traça en son honneur l'épithaphe poétique que l'on y peut lire.«

27 Jacquot 1897 (Anm. 26), S. 738: »[...] l'on peut voir l'oiseau favori représenté sous un triple aspect: d'abord fuyant sa cage, le flambeau de la liberté dans les pattes, le bec brisé; ensuite couché et privé de la vie, et en dernier lieu, à l'état de squelette recouvert d'un suaire et tenant la clef de l'éternité. - Un sablier muni d'ailes a trouvé place au milieu de toutes ces allégories funèbres.«

28 Die Vorstellung von der Zypresse als Trauergewächs und Friedhofsbaum wurde im abendländischen Kulturkreis durch den Mythos des Knaben Cyparissus geprägt, der versehentlich einen heiligen Hirsch tötete und danach in ewiger Trauer verharren wollte. Apoll bzw. Phoebus erfüllte seinen Wunsch und verwandelte den Jungen in eine Zypresse. So laut Publius Ovidius Naso, *Metamorphoseon/Metamorphosen*, hg. und übers. von Hermann Breitenbach, Zürich 1964, S. 135–142.

Bernini (1672/1678, St. Peter, Vatikan).<sup>29</sup> Insbesondere fällt auf, dass Clodions verhüllter Todesgenius aus dem Tierreich ähnlich wie Berninis berühmter Vorgänger die räumliche Grenze des Monuments übertritt. Am Grabmal für Fifi weisen der Schlüssel beziehungsweise vielleicht eine abgebrochene Sense und die Fackel der beiden Todesboten auf die Grabinschrift hinab, welche den tragischen Unfalltod des verunglückten Ausreißers beklagt.<sup>30</sup> Die Tafel aus fingiertem Marmor mitsamt ihres pathetischen Inhalts zielt nicht weniger als der ikonografisch anspruchsvolle figürliche Grabschmuck auf das Verständnis eines gelehrten Betrachters ab, setzt die Inschrift doch das Wissen um die antiken Klagegedichte für verstorbene Haustiere voraus.<sup>31</sup> Die bislang spärlichen Forschungen über Tierkenotaphe unterstellen Clodion, er habe mit dem Monument für Fifi bewährte Traditionen der Grabplastik und der Antikenrezeption parodieren wollen.<sup>32</sup> Der damals bereits mehrfach, unter anderem mit dem *prix de Rome* ausgezeichnete Bildhauer wählte sowohl thematisch, nämlich im Themenkreis der Sepulkralkunst und der Totenklage, als auch handwerklich mit dem Werkstoff Ton eben jene Motive und Mittel, die ihm seit seiner Studienzeit in Italien (1762–1771) weitreichende Wertschätzung eingetragen hatten. In diesem Zusammenhang sei nur an die beiden sogenannten *Pleureuses* erinnert, die Clodion zuvor um 1766 in Terracotta modelliert und mit bekannten Attributen der Grabplastik – Trauerschleier, Urne und Sanduhr – ausgestattet hatte.<sup>33</sup>

Vor dem Hintergrund, dass Clodion in eben diesem Zeitraum (um 1773) bereits den Status eines *Agrée* an der Akademie genoss und sich dann dennoch gegen eine akademische Karriere entschied,<sup>34</sup> erscheint die Demonstration seiner Fertigkeiten auf einem derart trivial anmutenden Arbeitsfeld wie dem Tiergrabmal als ein Zeugnis künstlerischer Selbstbehauptung oder auch Selbstironie. Möglicherweise entspringt sogar die Entstehungslegende, die das Monument für Fifi zu einem rührenden Andenken eines verunglückten Hausgenossen erhebt, dieser Selbstinszenierung, denn bislang konnten keine konkreten Beweise für die Herkunft aus dem Besitz der Comtesse du Barry gefunden werden. Vielmehr wird die erste Station für den Verbleib des Monuments mittler-

29 Zu Berninis eigener Bezugnahme auf Duquesnoy vgl. Regina Deckers, *Die »Testa Velata« in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, Diss., Universität Düsseldorf 2006, München 2010, S. 191.

30 »C. Y. G. / VIVANT DANS UN DOUX / ESCLAVAGE / TU JOUISOIS D'UN HEUREUX / SORT/ TA LIBERTÉ CAUSAT TA MORT / PETIT SEREIN POURQUOY / QUITTER TA CAGE / CY. GIT. FIFI / NÉ LE 3 MAY 1767 / MORT LE 7 AVRIL 1772.«

31 Vgl. dazu Scherf 1992 (Anm. 25), S. 300.

32 Ibid., S. 302.

33 Beide heute im Louvre in Paris (Inv.-Nr. RF 1826 und RF 1827).

34 Clodion war offenbar auch wegen zahlreicher weiterer Verpflichtungen und Aufträge niemals imstande, sein Aufnahmestück für die Akademie in Stein auszuführen. Vgl. zu Clodions Werdegang Jules Guiffrey, *Le Sculpteur Claude Michel dit Clodion (1788–1814)*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 8, 3. Per., 1892, S. 478–495, hier S. 490; Guilhem Scherf, »Une Commande royale«, in: *Ausst.-Kat. Paris 1992* (Anm. 25), S. 277–278, hier S. 277f.



4 Claude Michel (Clodion), *Monument für Ninette*, um 1772/1773, Terracotta, 38 x 18 cm, Nancy, Musée Lorrain, Inv.-Nr. 71.2.7

weile im Haushalt des Ehepaars Bergeret vermutet, das ebenfalls als Auftraggeber oder zumindest Ankäufer in Frage kommt.<sup>35</sup>

Clodion konnte durchaus darauf spekulieren, dass die virtuose Darbietung des toten Vogels in Kombination mit einer bewegenden Vorgeschichte, wie sie durch die Grabinschrift angedeutet wird, der aktuellen Vorliebe für sentimentale Sujets entgegenkam. Einen ähnlichen Nerv hatte Jean-Baptiste Greuze getroffen, als er 1765 das Gemälde eines Mädchens, das seinen toten Vogel betrauert, auf dem Salon präsentierte. Zwar können, wie bereits Diderot bemerkte, der tote Vogel und auch der offene Käfig insofern erotisch konnotiert sein, als dass die Trauer des Mädchens über dem Tod des Haustiers hinaus seiner verlorenen Unschuld gilt,<sup>36</sup> jedoch verwendete Greuze ebenso wie Clodion tradierte Motive aus der Grabplastik, hier besonders augenfällig den *Gestus melancholicus* mit dem auf die Hand gestützten Kopf, der auch als Klagegestus bekannt war. Insofern verwundert es ebenso wenig, dass Greuzes klagendes Mädchen seitens des Kunstkritikers Charles-Joseph Mathon de la Cour als Exempel der Empfindsamkeit gelobt wurde.<sup>37</sup> Beiden Kunstwerken gemeinsam ist in erster Linie die Darbietung des totenstarrten Tieres, das rücklings liegend wie auf einer Bühne präsentiert wird und an das Mitgefühl des Betrachters appelliert.

Clodion wiederum dürfte es nicht nur auf die Anteilnahme, sondern gleichermaßen auf die Bewunderung des Publikums angelegt haben, bildete doch die Übersetzung des Vogels mitsamt allen fragilen Einzelheiten in die Plastik eine brillante bildhauerische Leistung, mit der er sich abermals als Meister seines Metiers beweisen konnte. Das

35 Scherf (1992, Anm. 25, S. 302) schränkt jedoch ein, dass der Tod der Ehegattin und Eigentümerin eines eigenen Vogels (Louise-Mélanie de Léry) 1772 die Datierung des Grabmals auf dieses Jahr eingrenzen würde. Die neuerliche Abreise Clodions wie auch ihres Gatten nach Italien setzt hingegen mit dem Jahr 1773 einen *Terminus ante quem* für Entstehung des Monuments wie auch der Schrifttafel fest, sofern diese zusammen mit dem Werk entstand.

36 Diderot konstruierte in seiner Salonbesprechung des Gemäldes eine Hintergrundgeschichte, die der Trauer des Mädchens zugrunde liegt und sich dem Betrachter durch das Symbol des toten Vogels erklärt: Diderots Annahme zufolge soll das junge Mädchen aus Verliebtheit die Pflege ihres Haustiers vernachlässigt haben, sodass der Vogel eingegangen ist. Vgl. Mareike Bückling, »Jean-Baptiste Greuze (1725–1805)/Jean-Jaques Flipart (1719–1782), Das junge Mädchen, das seinen toten Vogel beweint«, in: *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M./München 2009, S. 82–85; zuletzt zur Symbolik des Vogelkäfigs in der Genremalerei Hans Körner, »Jean-Baptiste Pigalles ›Knabe mit dem Vogelkäfig‹ und das ›Mädchen mit Vogel und Apfel‹«, in: *Gefährliche Liebschaften. Die Kunst des französischen Rokoko*, hg. von Mareike Bückling, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebighaus Skulpturensammlung, München 2015, S. 184–203, hier S. 195f. Außerdem geht Hans Körner ausführlicher auf die allegorische Verschleierung der Verführung in der niederländischen Genremalerei und insbesondere im Werk von Greuze ein. Hans Körner, »Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug und sein Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk des Jean-Baptiste Greuze«, in: Hans Körner u. a. (Hg.), *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1986, S. 240–272, hier S. 241–249.

37 Vgl. Körner 2015 (Anm. 36), S. 196.

Gedenkmonument für Fifi erfuhr freilich keine Steigerung seines Anspruchs innerhalb der Sepulkralkunst durch eine dauerhafte Ausführung in Stein, könnte aber immerhin wenig später Clodions Zeitgenossen Jean-Antoine Houdon zu seiner eigenen virtuoson Schöpfung eines marmornen Vogelstilllebens animiert haben.<sup>38</sup> Gleiches trifft auch für die Monumente zu, die Clodion allein in Terracotta für Hunde schuf. Die bekanntesten Exemplare stammen aus dem Besitz des königlichen Finanzverwalters und Adligen Jacques-Onesyme Bergeret de Grandcourt,<sup>39</sup> in dessen Haushalt auch das Vogelkenotaph Eingang fand. Von letzterem wie auch von dem folgend zu betrachtenden Monument für das Hündchen Ninette sind übrigens noch weitere Repliken bekannt,<sup>40</sup> mit denen Clodion seine originellsten Ideen im zeitgemäßen Medium des Zimmermonuments wiederholte und überarbeitete.<sup>41</sup> Diese Nachbildungen waren möglicherweise für Sammler bestimmt, die kleinformatige Kabinettstücke speziellen Inhalts oder aber besonders kunstfertiger Ausführung wünschten, also durchaus auch an Bozzetti und Kleinplastiken aus Ton interessiert waren.<sup>42</sup> Bezeichnenderweise sind tatsächlich alle Tierkenotaphe Clodions zunächst in Privatsammlungen untergekommen.

In der Person des bekanntermaßen tierliebenden Bergeret de Grandcourt hatte Clodion einen Abnehmer für derlei kapriziöse Liebhabereien gefunden, deren Funktion als Erinnerungsstücke damit für den Erstbesitzer nicht in Abrede gestellt werden soll. Eines der Hundemonumente Clodions, möglicherweise jenes für die Hündin Ninette, ist im Inventar unter den Kunstgegenständen im Boudoir, also in einem überaus privaten Raum, aufgeführt, in dem mutmaßlich Sammlerstücke von persönlicher Bedeutung aufgestellt waren.<sup>43</sup>

38 Vgl. zu Houdons Auseinandersetzung mit der Gattung des Stilllebens Regina Deckers, »Natura morta – Stilleben aus Stein«, in: Hans Körner und Roland Kanz (Hg.), *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2006, S. 75–92, hier S. 88–91. Vergleichbar Clodions Tierstücken offenbart auch Houdons Stillleben *La grive morte* (1775/1777, Privatsammlung) die Nutzung einer aus akademischer Sicht als wenig anspruchsvoll bewerteten Kunstform als kreatives Experimentierfeld.

39 Vgl. zur Persönlichkeit Bergeret de Grandcourts Georges Wildenstein, »Un amateur de Boucher et de Fragonard. Jacques-Onésyme Bergeret (1715–1785)«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 58/6, 1961, S. 39–83, hier S. 39–74.

40 Eine weitere Fassung des Monuments für den Vogel Fifi befindet sich im Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie in Besançon (Inv.-Nr. DB.994.1.1).

41 Michèle Beaulieu widerspricht wegen der Wiederholungen der Monumente auch der Möglichkeit, dass es sich um Entwürfe für bleibende Werke in Stein, etwa für Gartenmonumente, handeln könnte, sondern bezeichnet Clodions Zimmerkenotaphe als *Bibelots* (Nippsachen bzw. Liebhaberstücke). Michèle Beaulieu, »Le mausolée de Ninette par Clodion«, in: *Le pays lorrain. Journal de la Société d'Histoire de la Lorraine et du Musée Lorrain* 52, 1971, S. 81–84, hier S. 81.

42 Scherf 1992 (Anm. 25), S. 291f. über die Sammlertätigkeit der Aristokraten, Kenner und Amateure, d.h. der künstlerisch nicht selbst tätigen Akademiemitglieder, im Frankreich des 18. Jahrhunderts.

43 Abgedruckt bei Wildenstein 1961 (Anm. 39), S. 78: »Dans le Boudoir: [...] Item, le modèle d'un tombeau d'un chien sur socle de marbre [...]«



5 Claude Michel (Clodion), *Monument für einen Hund*, vor 1785, Terracotta, 16,5 x 18 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay, Inv.-Nr. J. 206.

Das Monument für Ninette zitiert erneut das zu Clodions Zeit geläufige Repertoire der Grabplastik: Es besteht aus einem hohen Sockel, der bei dem Exemplar aus dem Besitz Bergerets (heute Privatsammlung) ursprünglich den Namen Ninette verriet und eine persönliche Widmung aufwies,<sup>44</sup> wohingegen die bekanntere Fassung (Musée Historique Lorrain, Nancy) nicht beschriftet ist und damit noch weitergehend den Charakter eines Modells bewahrt (Abb. 4).<sup>45</sup> Auf dem Sockel liegt ein Polster, auf dem mit ausgestreckten

44 Das Grabgedicht zit. nach Stadie-Lindner 1991 (Anm. 21), S. 293f., Kat.-Nr. 36: »Si l'esprit, la beauté, les charmes, les talents, / Servaient à prolonger le terme de la vie, / Pauvre Ninette, Hélas! Si chère à Mélanie, / N'eut pas passé la barque au plus de ses ans.« Ebd. erwähnt sind gemalte Marmorimitationen und Beschriftungen, die noch in älteren Verkaufskatalogen beschrieben sind. Der (vorgetäuschte) Marmorsockel des Monuments ist auch im Inventar der Sammlung Bergeret aufgeführt. Dazu hier auch Anm. 43.

45 Das über die Sammlung Le Breton weiterverkaufte Monument mit den Beschriftungen gilt als erste Fassung für Bergeret de Grandcourt, das namensgebend für das zweite Exemplar wirkte. Bei der heute

Läufen ein totes Hündchen aufgebahrt ist. Das Kissen geht allerdings nur bedingt auf entsprechendes Zubehör von Grabfiguren, so von mittelalterlichen *Gisants* oder auch von barocken Büstenporträts, zurück.<sup>46</sup> Die Zurschaustellung von Schoßtieren – zumeist von Hunden, seltener von Katzen<sup>47</sup> – auf einem Kissen hatte sich mittlerweile im Rahmen des höfischen Porträts wie auch des autonomen Tierbildnisses vielmehr europaweit zu einer eigenen Darstellungstradition verselbständigt. Frühe Beispiele sind bereits aus der Renaissance bekannt, etwa das bereits erwähnte Relief aus dem Palazzo del Te in Mantua (Abb. 2). Zahlreicher noch sind Exemplare in der Malerei des 18. Jahrhunderts vertreten,<sup>48</sup> unter denen an dieser Stelle ein Gemälde von François-André Vincent hervorgehoben sei, der nicht nur den Seigneur Bergeret de Grandcourt, sondern in einem weiteren Gemälde auch dessen Hündin Diane auf einem Kissen liegend porträtierte (1774, Musée des Beaux-Arts, Besançon).<sup>49</sup>

Die hinter Ninettes Totenlager postierte Urne mit dem Grabtuch bildet wiederum ein überaus zeitgemäßes Element der Sepulkralkunst, das insbesondere bei Gartenmonumenten zur Anwendung kam, und wird überdies auf der Rückseite in Form eines Räuchergefäßes abgewandelt.<sup>50</sup> Dem zeitgenössischen Geschmack für antike, vor allem griechische Baudenkmäler entspricht das Hundepaar, das in der Funktion von Karyatiden beziehungsweise Atlanten an der Vorderseite die Grabplatte stützt. Mit den Pfoten der Hinterläufe hält jeder der Hunde eine verlöschende Fackel und erinnert somit an die beiden Genien an römischen Sarkophagen, die Lessing 1769 als Personifikationen des Schlafes und des Todes(schlafes) benannte.<sup>51</sup> Ebenso wie bei dem Zimmerkenotaph für Fifi bediente sich Clodion mit dem Zitat des antiken Genius hier abermals eines Motivs, das durch die damals aktuellen archäologischen Studien in die zeitgenössische Sepulkralkunst Eingang gefunden hatte.<sup>52</sup> Die Notwendigkeit, die beiden Vierbeiner

---

in Nancy verwahrten Version aus der Sammlung Paulme handelt es sich um eine Replik Clodions. Vgl. zur Provenienz beider Fassungen Stadie-Lindner 1991 (Anm. 21), S. 293f., Kat.-Nr. 36; Scherf 1992 (Anm. 25), S. 296, Kat.-Nr. 61.

46 Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang an Büstenporträts der Verstorbenen, wie sie beispielhaft in barocken römischen Familienbeziehungsweise Grabkapellen dargeboten werden: in einer Loge oder Nische, betend auf ein Kissen gestützt.

47 Eines der seltenen Katzenporträts stammt von Giovanni Reder (1693–1764), der um 1750 Armellino, den Kater einer römischen Adligen, porträtierte (heute Museo di Roma, Rom). Das Gemälde zeigt den Kater vor einem Vorhang und auf einem Kissen sitzend, im Hintergrund auf einem *Cartellino*, zudem eine Widmung der Besitzerin und ein Sonett auf das geliebte Haustier. Dazu Stefano Zuffi, *Gatti nell'arte*, Schio 2007, S. 196f.

48 Vgl. Robert Rosenblum, »From the Royal Hunt to the Taxidermist. A Dog's History in Modern Art«, in: Edgar Peters Bowron u. a. (Hg.), *Best in Show. The Dog in Art from the Renaissance to Today*, New Haven/London 2006, S. 39–99, hier S. 52–55.

49 Vgl. dazu Wildenstein 1961 (Anm. 39), S. 52; Scherf 1992 (Anm. 25), S. 294, Kat.-Nr. 60.

50 Eine Abbildung der Rückseite bei Scherf 1992 (Anm. 25), S. 298, Kat.-Nr. 61.

51 Gotthold Ephraim Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, Stuttgart 1984, S. 28f.

52 Vgl. dazu auch Stadie-Lindner 1991 (Anm. 21), S. 45f.

ihrer Aufgabe gemäß dabei »Männchen machen« zu lassen, verleiht eben diesem Monument eine Komik, die der anrührenden Wirkung des still hingestreckten Hündchens zuwiderläuft. Mehr noch als das Monument für Fifi wird in der Forschung daher jenes für Ninette als gleichermaßen geistreiche wie heitere Abrechnung mit Konventionen und »Modeerscheinungen« der Sepulkralkunst aufgefasst.<sup>53</sup>

Aus der Reihe der Tiermonumente Clodions ist schließlich noch ein Exemplar zu erwähnen (vor 1785, heute Musée Cognacq-Jay, Paris, Abb. 5), das einzig aus einem flachen Sockel mit einem Kissen besteht, auf dem ein langhaariger Hund sitzt. Möglicherweise spiegelt die Präsentation eines »lebenden« Tieres auf einem klassisch dekorierten Sockel noch Clodions Eindrücke seiner römischen Jahre – etwa der Tierfiguren in der sogenannten Sala degli Animali der Vatikanischen Sammlungen – wider.<sup>54</sup> Diese Einzelskulpturen oder auch Gruppen, die auf ihren Sockeln sitzend, in Bewegung oder kämpfend wiedergegeben sind, zeigen ein vielseitiges Spektrum der antiken Tierdarstellung, sind im Übrigen aber nicht mit frühneuzeitlichen Tierdarstellungen ruhender Schoßtiere auf einem Kissen vergleichbar. Clodion ergänzte also die plastische Darstellung des Schoßhundes um moderne Zutaten wie das Ruhekissen, aber auch um eine schwere Stoffbahn, die hinter dem Hündchen ausgebreitet ist und an Vorhänge und Draperien an barocken Grabmälern denken lässt, mit deren Hilfe der Figureschmuck inszeniert wird.

Bei diesem sitzenden Schoßhündchen handelt es sich erneut um ein Stück aus der Sammlung Bergeret des Grandcourts und vielleicht um eine Vorstufe der weitaus aufwändigeren Konzeption für Ninette.<sup>55</sup> Das noch verhältnismäßig schlichte Werk, das bis auf den Sockel keine weiteren Anleihen aus der Sepulkralkunst aufweist, soll hier auch im Hinblick auf die folgenden Ausführungen als Beispiel für wechselseitige Einflüsse zwischen Zimmerkenotaphen und Gartenmonumenten für Haustiere interessieren. Außer antiken Tierskulpturen stand Clodion in diesem Fall möglicherweise noch ein Grabmonument für die geliebte Katze der Duchesse de Lesdiguières vor Augen, das sich einst im Garten ihres Pariser Adelspalais befand. Ein durch Gabriel de Saint-Aubin illustriertes Exemplar eines Pariser Stadtführers überliefert das Grabgedicht und eine vergleichbare Kombination aus Sockel, Ruhekissen und sitzendem Tier.<sup>56</sup> Die gleichzeitig liebevolle und heitere Grabinschrift könnte Clodion zudem dahingehend beeinflusst haben,

53 Scherf 1992 (Anm. 25), S. 300. Rosenblum (2006, Anm. 48, S. 55) bemerkt zwar den klassizistischen Charakter des Miniaturmonuments, beschreibt es aber auch treffend als »larmoyant«, als Monument, das zugleich zum Weinen und Lachen verleitet.

54 Einen umfassenden Überblick über die Skulpturen der *Sala degli Animali* bietet der Katalog von Alvar González-Palacios, *Il serraglio di Pietra. La Sala degli Animali in Vaticano*, Vatikanstadt 2013, S. 186–304.

55 Scherf (1992, Anm. 25, S. 295, Kat.-Nr. 60) bezieht sich auf das im Inventar der Sammlung Bergeret de Grandcourts aufgelistete Modell eines Hundegrabes, das allerdings auch mit dem Monument für Ninette identisch sein könnte. Vgl. hier dazu auch Anm. 43 und 44.

56 Scherf (1992, Anm. 25, S. 294) verweist auf den Führer von Jean-Aimar Piganiol de La Force mit dem Titel *Description de Paris* (Paris 1742), der in einer von Saint-Aubin illustrierten Ausgabe im Pariser Petit Palais verwahrt wird. Zu dem Monument für die Katze (1690) vgl. auch Jonietz 2020 (Anm. 11), S. 376.





6 Thomas Wright (Entwurf) und Daniel Pincot (Ausführung), *Monument für Admiral Georg Ansons Katze*, 1749, Kalkstein (Bath Stone), Höhe ca. 4,70 m, Staffordshire, Shugborough Hall, England

dass er dem Monument für Ninette einen ähnlich einen anrührend-komischen Charakter verlieh.<sup>57</sup> Das mittlerweile zerstörte Gartenmonument aus Paris war aufgrund seines einfachen Aufbaus den Grabstelen, Säulenmonumenten oder auch Urnengräbern in Landschaftsgärten englischer Manier verwandt, dürfte aber auf französischem Boden Seltenheitswert gehabt haben.

### Grabmonumente im Garten

Eine weitere Möglichkeit, der Verstorbenen im eigenen Umfeld zu gedenken, bot das Gartenmonument, dessen Verbreitung gleichermaßen der aktuellen Naturverehrung sowie der daraus resultierenden Empfänglichkeit für Stimmungen und Gemütsregungen zu verdanken ist.<sup>58</sup> Das Gartengrabmal bildete genauso wie das Zimmermonument ein ideales Vehikel für eine sentimentale Auseinandersetzung mit dem Tod, die sich auch in der Erinnerung an innig geliebte Haustiere niederschlug. Die Verwendung des Gedenkmonuments innerhalb des Landschaftsgartens ließ sich nicht allein auf die Erinnerung an Haustiere ausdehnen, vielmehr noch bot sich in der Natur sogar Gelegenheit, das Tier selbst zu bestatten und mit einem Grabmal zu ehren. Das Auftreten von Tiergrabmalern in der englischen Gartenkunst verpflichtet daher umso mehr dazu, auf den Britischen Inseln nach signifikanten Beispielen zu suchen.

Zum Vergleich mit dem vorangehend genannten Pariser Katzenmonument sei an dieser Stelle das nur wenig jüngere Denkmal für Admiral George Ansons Katze (1749, Shugborough Hall, Staffordshire, England Abb. 6) angeführt, das wegen seiner Form als Urnenmonument eine für die Epoche charakteristische Gartenzier darstellt. Sockel und Urne sind im Größenverhältnis zur obenauf platzierten, bequem zusammengekauerten Katze ausgesprochen bombastisch ausgefallen, sodass diese ungleiche Kombination eine gewisse Komik in sich birgt; eine Wirkung, die vielleicht sogar beabsichtigt war, um dem Garten ein originelles Element hinzuzufügen.<sup>59</sup>

Des Weiteren ist ein Monument hervorzuheben, das im Orangengarten von Chiswick House bei London an die Hündin Lilly erinnert und aus einem schlichten Steinquader

57 Das bei De la Force zitierte Grabgedicht lautet: »Cy git une Chatte jolie: / Sa maîtresse qui n'aima rien, / L'aima jusques à la folie; / Pourquoi le dire? on le voit bien.« Zit. nach dem Abdruck bei Scherf 1992 (Anm. 25), S. 294. Vgl. dazu auch das vierzeilige Grabgedicht für Ninette in Anm. 44.

58 Vgl. dazu auch weiterführend zu den zeitgenössischen Todesvorstellungen und das Verhältnis zur Natur im 18. Jahrhundert Dorgerloh 2015 (Anm. 17), S. 99–116.

59 George T. Nozlopy und Fiona Waterhouse, *Public Sculpture of Staffordshire and the Black Country*, Liverpool 2005, S. 104f. Das Monument wurde nicht durch George Anson selbst, sondern durch seinen Bruder Thomas Anson bei Thomas Wright (Entwurf) und Daniel Pincot (Ausführung) in Auftrag gegeben. Das Monument erinnert durch die Widderköpfe an den Ecken unterschwellig an weitere Haustiere des Auftraggebers und mutet daher wie eine geistreiche Spielerei mit Zitaten antiker und zeitgenössischer Grab- und Baudenkmalen an.

besteht.<sup>60</sup> Der zu einem Sockel gehauene Block trägt zwar keinen figürlichen Schmuck (mehr?), präsentiert auf einer Seite jedoch eine lateinische Inschrift, die ihn eindeutig als Grabmal ausweist.<sup>61</sup> Die Eloge auf Schönheit und Treue der verstorbenen Hündin schließt sich in Ausführlichkeit und sprachlichem Anspruch an die in England vorwiegend seit dem 17. Jahrhundert verbreiteten Klagegedichte für Hunde an, die sich nicht allein auf Grabsteinen und Epitaphien, sondern darüber hinaus auch in publizierter Form erhalten haben. Diese teils humorvollen, teils melancholischen Totenklagen, die den betrauten Hunden in erster Linie Treue, aber auch Wohlgestalt und Geschick bei der Jagd zuschreiben,<sup>62</sup> lassen sich auf antike Vorläufer – so beispielsweise des Dichters Martial<sup>63</sup> – zurückführen. In den erweiterten Umkreis dieser literarischen Denkmäler gehört zudem Frances Coventrys erfolgreicher Gesellschaftsroman *The History of Pompey the Little* von 1751, der die – freilich fiktive – Lebensgeschichte eines Schoßhündchens im zeitgenössischen London erzählt. Nach seinem Ableben wird Pompey von seiner zutiefst getroffenen Besitzerin mit einer Trauerfeier und mit einem Marmorgrabmal im häuslichen Garten bedacht.<sup>64</sup> Zwar stehen die Damen und Herrschaften, die aus Sicht des Titelhelden porträtiert werden, im Mittelpunkt des satirischen Episodenromans, jedoch thematisiert die panegyrische Einführung das historisch enge Verhältnis zwischen Mensch und Hund,<sup>65</sup> dessen Idealisierung durch die sentimentale Beisetzung am Ende wiederum karikiert wird. Der Roman antwortet damit auf den liebevollen Umgang mit Schoßhunden, der durch prominente Beispiele aus dem 18. Jahrhundert belegt ist. Vor diesem Hintergrund erscheint jedoch umso nachvollziehbarer, dass auch auf dem

60 Für den Hinweis auf das Gartenmonument in Chiswick danke ich Kristina Dolata. Das ebendort gewürdigte Haustier gehörte vielleicht der späteren Bewohnerin, der Herzogin Georgiana von Devonshire (1757–1806). Dazu die Auskünfte des Chiswick House and Garden Trust.

61 Die Inschrift lautet: »Sub hoc tumulo Iacet Lilly, canicula / vel omnium iucundissima et diu dilecta / comes. Exemplar magnum canini Ingenii / Formae. Fidelitatis. Humani generis / vitiorum erat expert, sed non omnino / Virtutum. Inimicitia caruit sed non / Amore. / Virtutes suas testantur. Hoc / sepulchrum. Dominae eius lachrymae, et / recordatio non cito peritura. / H.D.« – Die Inschrift wirft freilich die Frage auf, wem die Initialen H.D. zuzuordnen sind, wenn das Grabmal durch ein Familienmitglied der Herzöge von Devonshire in Auftrag gegeben worden sein sollte.

62 Zu diesem Genre ausführlicher der Beitrag von Penny (Anm. 9) 1976.

63 So finden sich bei Marcus Valerius Martialis, *Epigramme*. Lat.-dt. Ausg., hg. von Paul Barié und Winfried Schindler, Berlin 2013, S. 11, 69 (Grabinschrift für einen Jagdhund) folgende Verse: »Amphitheatrales inter nutrita magistros / venatrix, silvis aspera, blanda domi, / Lydia dicebar, domino fidissima Dextro, qui non Erigones mallet habere canem, nec qui Dictaea Cephalum de gente secutus luciferae pariter venit ad astra deae. [...]« Frühneuzeitliche Beispiele nach antiken Vorbildern außerdem bei Herrlinger 1930 (Anm. 2), S. 127, Nr. 68 und Nr. 69.

64 Frances Coventry, *The History of Pompey the Little. Or the Life and Adventures of a Lap-Dog*, London 1751, Kap. 14.

65 Coventry 1751 (Anm. 64), Kap. 1: »And can we, without the basest ingratitude, think ill of an animal, that has ever honoured mankind with his company and friendship, from the beginning of the world to the present moment? While all other creatures are in a state of enmity with us; [...] dogs alone enter into voluntary friendship with us, and of their own accord make their residence among us.«

Kontinent die Platzierung von Tiergrabstätten mit der künstlerischen Gestaltung von Landschaftsgärten assoziiert wurde, galt doch der Garten nach englischem Vorbild als Heimstatt des empfindsamen Naturverständnisses.<sup>66</sup> Außer den zahlenmäßig häufigsten Grabstätten für Hunde sind in einigen europäischen Landschaftsgärten auch Monumente für Affen<sup>67</sup> und Pferde anzutreffen. Das Gefallen an der Ehrung des bevorzugten Reittiers in der Tradition antiker Feldherren dürfte im Jahrhundert Winckelmanns auch durch das neuerwachte Interesse an den antiken Monumenten beflügelt worden sein, unabhängig von der letztlich umgesetzten Gestaltung des Grab- oder Gedenkmonuments.<sup>68</sup>

### **Haustiere in der Naturphilosophie des 18. Jahrhunderts**

Fraglos handelte es sich bei der Zurschaustellung der Tierliebe anhand von Porträts und Tiermonumenten um eine ursprünglich überwiegend aristokratische Gewohnheit. Wie bereits am Beispiel der Pferde am Mantuaner Hof angesprochen wurde, dienten Züchtung und Haltung edler Rassetiere gleichzeitig der fürstlichen Repräsentation. Unter den Hunden erlebte wohl der Mops die steilste Karriere als Schoßtier: Bereits in seinem Herkunftsland China am kaiserlichen Hof gehalten, gelangte er durch die niederländische Ostindien-Kompanie nach Europa.<sup>69</sup> Im 18. Jahrhundert war er als Hausgenosse und Symbol höfischer Geselligkeit geschätzt. Letzterer Aspekt zeigt sich in der Namensgebung des Mopsordens, der als »Ableger« der Freimaurerlogen Damen und Herren des Adels in geschlossenen Zirkeln zusammenführte.<sup>70</sup> Obwohl der Name der Mopsgesellschaft ihren elitären Charakter verrät, steht der Hund doch gemäß seiner traditionellen Bedeutung zugleich für Verbundenheit und Treue innerhalb der Vereini-

66 Der Architekturkenner Johann Gottfried Grohmann (1763–1805) empfahl zum Beispiel in seinem *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und Besitzer von Landgütern* die Anlage eines Pferdegrabs. Dazu der Artikel ohne Verfasserangabe, »Tiergräber«, in: Hanskurt Boehlke (Hg.), *Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850*, Mainz 1979 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, 1), S. 196–197, hier S. 196.

67 Die sogenannte *Affensäule* (um 1785) im Garten des Gutes Windhausen bei Kassel stellt unter den Tiergrabmälern des 18. und 19. Jahrhunderts wohl eher eine Ausnahme dar. Vgl. dazu den Artikel »Tiergräber« 1979 (Anm. 66), S. 197; sowie Susanna Kolbe, *Da liegt der Hund begraben. Von Tierfriedhöfen und Tierbestattungen*, Marburg 2014, S. 20–22.

68 Der Artikel »Tiergräber« (1979, Anm. 66, S. 196) zeigt als Beispiele für Pferdegrabmäler einen neogotischen Entwurf Grohmanns sowie einen Obelisken im Park von Schloss Wildeck (1791). Zu Pferdebestattungen in der Antike auch Anm. 4.

69 Zur Herkunft des Mopses und ausführlicher zur Geschichte des Mopsordens vgl. Hannelore Plötz-Peters, »Agnes, eine Mops-Dame der KPM Berlin«, in: *Keramos* 205, 2009, S. 33–36, hier S. 33, und Stefano Zuffi, *Cani nell'arte*, Schio 2008, S. 214f.

70 Vgl. Anselm Maler, »Nachwort«, in: Anselm Maler (Hg.), *Gabriel Louis Calabre Perau: Der verrathene Orden der Freymäurer und das offenbarte Geheimnis der Mopsgesellschaft*, ND d. Ausg. Leipzig 1745, Habichtswald 2000, o. S.

gung.<sup>71</sup> Das Schoßtier selbst, das eben als Luxus und nicht als Nutztier gehalten wurde, und dessen alleinige Präsentation in Tierporträts kann wohl als Symptom für die Verfeinerung des adeligen Gesellschaftslebens in der Epoche des Rokokos gelten.

Dass Haustiere zu Empfängern intensiver Empfindungen wurden, verwundert nicht in Anbetracht der dem Zeitgeist gemäßen kultivierten Sensibilität; gerade im Hinblick auf Hunde mutet die Idealisierung des treuen Gefährten fast wie eine parallele Erscheinung zum dereinst aktuellen Freundschaftskult an.<sup>72</sup> Die beschriebenen Faktoren im Umgang mit Haustieren lassen sich anschaulich am Beispiel der beiden Geschwister Friedrich und Wilhelmine von Hohenzollern demonstrieren, die beide der Nachwelt als ausgesprochene Hundeliebhaber in Erinnerung geblieben sind. König Friedrich II. von Preußen (1712–1786) hielt sich bekanntlich zeitlebens italienische Windspiele, die keiner unbedingt exklusiven, aber einer überaus empfindlichen Hunderasse angehörten. Insofern konnten sich seine Schützlinge seiner Zuwendung und einer privilegierten Versorgung bei Hof sicher sein.<sup>73</sup> Seine Lieblingshunde ließ er an seinem eigenen späteren Ruheort – auf der Gartenterrasse von Sanssouci – bestatten und gewährte ihnen überdies zuvor jeweils eine feierliche Aufbahrung in der Bibliothek.<sup>74</sup> Wilhelmine, die Markgräfin von Bayreuth (1709–1758), ließ sich als galante Pilgerin und Philosophin gemeinsam mit ihrem Zwergspaniel Folichon<sup>75</sup> porträtieren, der offenbar auch ein Attribut darstellte, das für sie den Stellenwert der

71 »Mopsorden«, in: Eugen Lennhoff und Oskar Posner (Hg.), *Internationales Freimaurer-Lexikon*, Wien 1932, ND Wien/München 1980, Sp. 1058.

72 Vgl. in Bezug auf die Hundemonumente Clodions auch Scherf 1992 (Anm. 25), S. 300; ferner Zuffi 2008, (Anm. 69), S. 229. Ob die Tierfiguren im Schlosspark von Nordkirchen (Westfalen), die Zuffi als Beispiele für die Verbundenheit mit Hunden anführt, zu Grab- oder Gedenkmomenten gehören, ist allerdings fraglich; zudem handelt es sich bei den heutigen Exemplaren um Rekonstruktionen. Dazu Karl E. Mummenhoff und Gerd Dethlefs (Hg./Überarb.), *Schloss Nordkirchen*, Berlin/München 2012, S. 174.

73 Sibylle Prinzessin und Georg Friedrich Prinz von Preußen, *Friedrich der Große. Vom anständigen Umgang mit Tieren*, Göttingen 2012, S. 69; Kolbe 2014 (Anm. 67), S. 11f.

74 Preußen 2012 (Anm. 73), S. 74.

75 Ob Folichon mit einem Gartengrabmal – einer Ruine nach römischem Vorbild im Park der Bayreuther Eremitage – geehrt wurde, ist umstritten. So widerspricht dieser Annahme Peter O. Krückmann. *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, hg. von Peter O. Krückmann, Ausst.-Kat. Bayreuth, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München/New York 1998 (Paradies des Rokoko, 1), S. 135. Helmut-Eberhard Paulus erwähnt die Möglichkeit, dass es sich um ein Hundegrab handeln mag, betont jedoch die Rolle des Monuments als Erinnerung an Wilhelmnes Italienreise. Helmut-Eberhard Paulus »Die ›Römische Ruine‹ von 1756 in der Eremitage zu Bayreuth. Eine Gartenstaffage als Denkmal der Erinnerung an die italienische Reise der Wilhelmine von Bayreuth«, in: *Arx* 31, 2009, S. 53–62, hier S. 54. Sondermann und Kolbe führen die Ruine hingegen als Grabmal auf. Frieder Sondermann, »Notizen über einige Hunde-Epitaphe des Grafen Hoditz (1706–1778)«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115, 1996, S. 16–32, hier S. 31; und Kolbe 2014 (Anm. 67), S. 16. Tatsächlich fallen der Tod Folichons (1755) und die Italienreise Wilhelmnes zeitlich zusammen.

Freundschaft unterstrich.<sup>76</sup> Als Begründerin der Bayreuther Loge des Mopsordens war ihr der Hund als Zeichen der Treue ein vertrautes Leitbild.<sup>77</sup> Den fürsorglichen, ja zärtlichen Umgang ihres Bruders mit seinen Hunden auf seinen sensiblen Charakter und das zeitgemäße Phänomen der Empfindsamkeit zurückzuführen, greift dennoch zu kurz und begründet sich zudem mit den zeitgenössischen Reaktionen auf die Gewalt, der Tiere jenseits des weichen Schlafkörbchens, insbesondere auf der Jagd, ausgesetzt waren.

Die Betrachtung von Tieren als fühllose, automatengleiche Lebewesen, wie sie noch durch Descartes definiert wurden, geriet in der Naturphilosophie des 18. Jahrhunderts zunehmend in die Kritik.<sup>78</sup> Unter den Gelehrten der Aufklärung verstanden Isaac Newton (1643–1727) wie auch der von Friedrich dem Großen zeitweise geschätzte Voltaire (1696–1778) Tiere als leidensfähige und damit dem Menschen ähnliche Geschöpfe.<sup>79</sup> Ferner verkehrte im Umkreis des Preußenkönigs zeitweilig der heutzutage weniger bekannte Graf Albert Joseph von Hoditz (1706–1778). In den Epigrammen, die der ebenso freigeistige wie exzentrische Graf seinen verstorbenen Hunden widmete, kam die Überzeugung zum Ausdruck, dass seine Haustiere nicht nur mit Vernunft begabt seien, sondern auch den Menschen ähnlich über Seelen verfügten.<sup>80</sup> Indessen seine Tiergedichte in antiker Tradition verfasst und wahrscheinlich für Gedenktafeln in seinem Schlossgarten zu Roßwald (heute Slezské Rudoltice, Tschechien) bestimmt waren, berührten sie darüber hinaus Fragestellungen der aktuellen philosophischen Diskurse.<sup>81</sup>

Schon David Hume (1711–1776) hatte in seinem *Treatise of Human Nature* (1739) Tieren ebenso wie dem Menschen Denkvermögen und Vernunft zugesprochen.<sup>82</sup> Friedrich der Große äußerte 1740, kaum später als Hume, ähnliche Gedanken in seinem *Antimachiavell*, den er in Auseinandersetzung mit Machiavellis *Il Principe* als Leitfaden für einen moder-

76 Zu nennen wären an dieser Stelle das Porträt von Antoine Pesne (um 1750) in Schloss Sanssouci, Potsdam, sowie die Skulptur von Johann Lorenz Wilhelm Rantz (1772/1773) im Freundschaftstempel des dortigen Schlossparks. Vgl. auch Ausst.-Kat. Bayreuth 1998 (Anm. 75), S. 50f.

77 Dazu Rudolf Trabold, »Adler und Mops. Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts«, in: *Das vergessene Paradies – Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, hg. von Peter O. Krückmann, Ausst.-Kat. Bayreuth, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München/New York 1998 (Paradies des Rokoko, 2), S. 30–43, hier S. 41f.

78 Zusammenfassend Sondermann 1996 (Anm. 75), S. 27f.; Preußen 2012 (Anm. 73), S. 35–37.

79 Zusammenfassend Preußen 2012 (Anm. 73), S. 28f.

80 Zur Persönlichkeit des Grafen von Hoditz und zu seinem literarischen Werk vgl. Sondermann 1996 (Anm. 75), S. 27–29, insbesondere zu seiner Positionierung im Kontext mit der Entwicklung der frühneuzeitlichen Naturphilosophie.

81 Vgl. zum Schlosspark in Roßwald Sondermann 1996 (Anm. 75), S. 19 u. S. 29–31. Zur mittlerweile zerstörten Anlage gehörte auch das sogenannte »Thränenrevier«, wo wahrscheinlich Epitaphien für Hunde und andere Tiere platziert waren.

82 David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Neuaufl. der Ausg. von 1739, 3 Bde., Oxford 1896 (Abschnitt 16: Of the reason of animals), S. 96: »[...] no truth appears to me more evident, than that beasts are endow'd with thought and reason as well as men.«

nen, aufgeklärten Fürsten verfasste.<sup>83</sup> Darin verurteilte er vehement die Tierhatz, die der Adel seinerzeit gleich einer Lustbarkeit veranstaltete, und beklagte, dass die Jagd den Menschen verrohen lasse. Der Preußenkönig bemerkte bitter:

»Ich will nicht untersuchen, ob Adam die Herrschaft über die Thiere erhalten habe oder nicht; das weis ich aber, daß wir grausamer und räuberischer sind, als die Thiere selbst, und uns dieser vermeinten Herrschaft sehr tyrannisch gebrauchten.«<sup>84</sup>

Im Umkehrschluss werden die Tiere damit zum unverdorbenen Gegenüber des Menschen erklärt, der selbst durch die Ausübung von Grausamkeit die Überlegenheit der Vernunft einbüßt. Trotz des großen Erfolgs seiner Publikation<sup>85</sup> erschienen die Tierliebe und vor allem die innige Zuneigung Friedrichs des Großen gegenüber seinen Hunden vielen Mitmenschen suspekt.<sup>86</sup> Noch Adolph Knigge (1752–1796), der in seiner berühmten Anleitung *Über den Umgang mit Menschen* zusätzlich ein Kapitel der Behandlung der Haustiere widmete, verurteilte zwar einerseits die zeitgenössischen Tierquälereien, andererseits aber genauso die exzessive Tierliebe mancher Zeitgenossen, die eigentlich dem zeitgemäßen Ideal der Vernunft widersprach:

»Habe ich aber diejenigen getadelt, die grausam gegen Thiere verfahren; so muß ich doch auch sagen, daß Andre in die entgegengesetzte Uebertreibung fallen, indem sie mit dem Viehe, wie mit Menschen umgehen. Ich kenne Damen, die ihre Katze zaertlicher umarmen, als ihre Ehegatten; junge Herrn, die ihren Pferden sorgsamer aufwarten, als ihren Oheimen und Baasen, und Maenner, die gegen ihre Hunde mehr Zaertlichkeit, Schonung und

---

83 Vgl. Preußen 2012 (Anm. 73), S. 39.

84 Friedrich II. von Preußen, *Anti-Machiavel oder Versuch einer Kritik über Nic. Machiavels Regierungskunst eines Fürsten*. Nach des Herrn von Voltaire Ausgabe ins Deutsche übersetzt, Frankfurt/Leipzig 1745, Kap. 24, 295f., Anm. 7. Diese Passage ist in der französischen Erstausgabe (Den Haag 1740) noch nicht enthalten, wohl aber in jener durch Voltaire revidierten Ausgabe Friedrich II. von Preußen, *Anti-Machiavel Ou Essai De Critique Sur Le Prince De Machiavel*, Amsterdam 1741, S. 42: »Qu'Adam ait reçu l'empire sur les bêtes, ou non, c'est ce que je ne recherche pas; mais je sais bien que nous sommes plus cruels et plus rapaces que les bêtes mêmes, et que nous usons très-tyranniquement de ce prétendu empire.«

85 Preußen 2012 (Anm. 73), S. 44f. Die Urheberschaft des Buches war seinerzeit ein offenes Geheimnis und steigerte die Nachfrage.

86 Vgl. Preußen 2012 (Anm. 73), S. 69f.

Nachsicht beweisen, als gegen ihre Freunde, welches denn nun freylich ein Verfahren ist, welches ich eben so wenig billigen kann.«<sup>87</sup>

Umso mehr erscheint diese gefühlsbetonte Übertragung menschlicher Freundschaft auf den tierischen Gefährten als symptomatisch für die Naturverklärung der Epoche und in Konsequenz bezeichnend für den Umgang mit dem Tod des Haustiers.

### **Das Tiermonument seit dem 18. Jahrhundert – Frankreich und England im Fokus**

Vor allem seit dem 18. Jahrhundert übertrugen die privilegierten Gesellschaftsschichten das Totengedenken, das den Verstorbenen zunehmend im privaten Bereich von Haus und Garten zuteilwurde, mithilfe von Zimmerkenotaphen und Gartenmonumenten auch auf ihre verstorbenen Schoßtiere. Unter diesen Umständen kann sicherlich nicht von einem massenhaften, aber immerhin von einem gehäuftem Auftreten von Tiermonumenten gesprochen werden, das einer Hinwendung zur Natur und ihren Geschöpfen im Geiste der Aufklärung Rechnung trug. Als Orte der Bestattung boten sich Gärten an, deren scheinbar naturbedingte Gestaltungsweise nach der damals neuartigen englischen Mode die Platzierung persönlicher Grab- und Gedenkmonumente begünstigte. Figürliche wie auch mit Grabgedichten geschmückte Monumente für Gärten und Salons erweisen sich als zumeist anrührende, bisweilen auch humorvolle Erinnerungen an geliebte Hausgenossen, die offenbar die Fantasie der betreffenden Autoren und Künstler herausgefordert haben. Für manchen Auftraggeber mögen die Vorführung und aufwändige Bestattung der eigenen Schoßtiere nicht nur ein Zeichen der Zuneigung, sondern eine Demonstration des Reichtums und Ausdruck eigener kreativer Launen gewesen sein, wie einige der vorangehend genannten Gartenmonumente vermuten lassen.<sup>88</sup>

In der französischen Grabplastik können fraglos die Tiermonumente von Hand Clodions als ikonografisch wie auch handwerklich anspruchsvollste Exemplare ihrer Art angesehen werden: Clodion nutzte das Tiergrabmal als Spielfeld, um mit Zitaten berühmter Vorbilder aus dem Barock und – ganz dem Zeitgeschmack gehorchend – aus der Antike, an die Kunstkenntnis und die humanistische Bildung seiner Auftraggeber zu appellieren, aber auch um Konventionen der Sepulkralkunst humorvoll zu überzeichnen. Insofern verdienen vornehmlich Zimmerkenotaphe für Haustiere nicht allein als Resultat eines gefühlsbetonten Totenkultes, sondern auch als Kunstgegenstände für Sammler Interesse, wurden doch aus dem privaten Charakter der Miniaturmonumente

---

87 Adolph von Knigge, *Ueber den Umgang mit Menschen*, 2 Bde., Bd. 2, Hannover 1788 (12. Kapitel, Abschnitt 6), S. 299. Vgl. ebd. die Abschnitte 2 (zur Jagd), 4 (Einsperren von Tieren, v. a. Ziervögeln) und 5 (Abrichten zum Vergnügen des Menschen).

88 Erinnert sei an dieser Stelle nochmals an das Monument für Admiral Ansons Katze (Abb. 6) wie auch an das Phänomen der Pferdegräber (hier Anm. 68).



und aus ihrer Zueignung an tierische Hausgenossen reizvolle Gestaltungsmöglichkeiten geschöpft, die ein öffentliches Grabmonument für eine Person kaum erlaubt hätte.

Die bisherigen wie auch eigenen Recherchen zur Tierbestattung erlauben nach wie vor nur einen begrenzten Blick auf das Spektrum der erhaltenen Monumente. Unter den künstlerisch anspruchsvolleren Exemplaren sind Clodions Monumente für Fifi und Ninette sicherlich konkurrenzlos im Hinblick auf die geistreiche Konzeption und die Feinheit der handwerklichen Ausführung, allerdings aber auch nur im geschützten Raum einer Privatsammlung vorstellbar. Maßgeblicher für die Verbreitung des Tiergrabmals dürfte in Frankreich und darüber hinaus – so auch im deutschen Raum – der Einfluss der englischen Gartenkunst gewesen sein.<sup>89</sup> Insbesondere die Entstehung von Tierfriedhöfen beziehungsweise Hundegrablegen, die auf den britischen Inseln seit dem 18. Jahrhundert in privaten Gartenanlagen anzutreffen sind,<sup>90</sup> weisen auf die neuzeitliche Selbstverständlichkeit des Tierbegräbnisses voraus.<sup>91</sup>

---

89 In Frankreich erfolgte nur eine sporadische Auseinandersetzung mit dem Landschaftsgarten, bedingt durch die Französische Revolution und die nachfolgenden politischen Entwicklungen, die den Garten – zumindest als Refugium des Adels – in Frage stellten. Vgl. zur diesbezüglichen Debatte im Rahmen der Aufklärung wie auch zur historischen Entwicklung Ana-Stanca Tabarasi, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der Gartenrevolution in Europa*, Diss., Universität Roskilde 2006, Würzburg 2007, S. 197–256.

90 Penny (1976, Anm. 9, S. 300 und 302f.) führt noch weitere englische Hundemonumente als künstlerisch anspruchsvollere Bildhauerarbeiten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts auf, so das Urnenmonument für die Hündin Tirsi (1768) in Saint Paul Waldenbury (Hertfordshire) und das Grabmal für Jock (1806, Southill, Bedfordshire). Als Beispiel für eine Hundegrablege seien ansonsten die an zentraler Stelle im Garten von Dunham Massey Hall (Cheshire, 2. Hälfte 18. Jahrhundert) platzierten Grabplatten genannt.

91 Die weitere Entwicklung der Tierbestattung vom 19. Jahrhundert bis heute bei Kolbe 2014 (Anm. 67). Weitere Beispiele auch bei Jan Toms, *Animals Graves and Memorials*, Oxford 2006.

Abbildung folgende Seite: François-Hubert Drouais, *Le sculpteur Edme Bouchardon devant deux de ses œuvres*, Morceau de réception à l'Académie Royale de peinture, présenté le 25 novembre 1758, Paris, Musée Carnavalet





1 Edme Bouchardon,  
*Erstes Modell für ein  
Grabmonument des  
Kardinals de Fleury,*  
1743, ausgestellt im  
Salon 1743, roter  
Wachs, Holz, Paris,  
Musée du Louvre

# Vom Scheitern der entworfenen *Simplicité*. Edme Bouchardons erste Grabplastik für den Kardinal de Fleury

Wiebke Windorf

Das gescheiterte Grabmalsprojekt für den Kardinal de Fleury von Edme Bouchardon stellt ein herausragendes und zugleich prägendes Beispiel europäischer Funeralkunst der Aufklärung dar, an das heute lediglich die beiden im Louvre befindlichen, nur wenige Zentimeter hohen und teilweise zerstörten Wachsmodele erinnern (Abb. 1–2). Edme Bouchardon hatte im Rahmen des ersten unter König Ludwig XV. in Auftrag gegebenen großen Grabmalsprojekts ein Monument für dessen 1743 verstorbenen ehemaligen Präzeptor und Premierminister Kardinal André Hercule de Fleury anzufertigen, das in der linken Arkade der Kirche Saint-Louis-du-Louvre aufgestellt werden sollte (Abb. 3–4). Den aus einem Wettbewerb von 1743 siegreich hervorgegangenen ersten Entwurf musste Bouchardon nochmals überarbeiten, jedoch auch der zweite Wachsentswurf wurde nicht realisiert. Seit 1750 gilt der königliche Auftrag als endgültig storniert.<sup>1</sup> Das seit

---

1 Zusammenfassung des Vorgangs in *Correspondance des beaux-Arts* 1744, Nr. 12, Archives Nationales (AN) O/1/1907/A: »Le tombeau de M.<sup>gr</sup> le Cardinal de fleury á été ordonné pour Monsieur Orry directeur general des Batimens du Roy a Edme Bouchardon sculpteur du Roy en l'année 1744 – le dernier a travaillé pendant un an et demi à faire les desseins qui son[t] demeures entre les mains de M.<sup>r</sup> Orry, plusieurs esquisses en terre et deux modeles en cire avec le corps d'architecture dont l'un des deux á été choisi et approuvé par Sa Majesté pour estre executé en marbre et en bronzes dorés; depuis la mort de M.<sup>r</sup> Orry cet ouvrage est demeuré en suspend [...]«. Grundlegend auch das Archivmaterial bei Marc Furcy-Raynaud, *Inventaire des sculptures commandées au XVIII<sup>e</sup> siècle par la Direction Générale des Bâtiments du Roi (1720–1790)*, Nachdruck der Ausg. 1909, Nogent-le-Roi 1997, S. 15–17; Marc Furcy-Raynaud, »Inventaire des sculptures exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la Direction des Bâtiments du Roi«, in: *Archives de l'art français/Nouvelle période* 14, 1927, S. V–490, hier S. 47–49. Wichtige Archiv-einträge werden im Folgenden aufgeführt. In meiner Habilitationsschrift wird zum ersten Mal auf der Basis des Archivmaterials systematisch die Genese des komplizierten Auftrags rekonstruiert und präzisiert. Wiebke Windorf, *Tod, Unsterblichkeit und die Nachwelt. Das königliche Grabmonument als Ort für Innovation und Diskurs unter Ludwig XV. (1715–1774)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021 (Passages) (in Vorbereitung zum Druck).



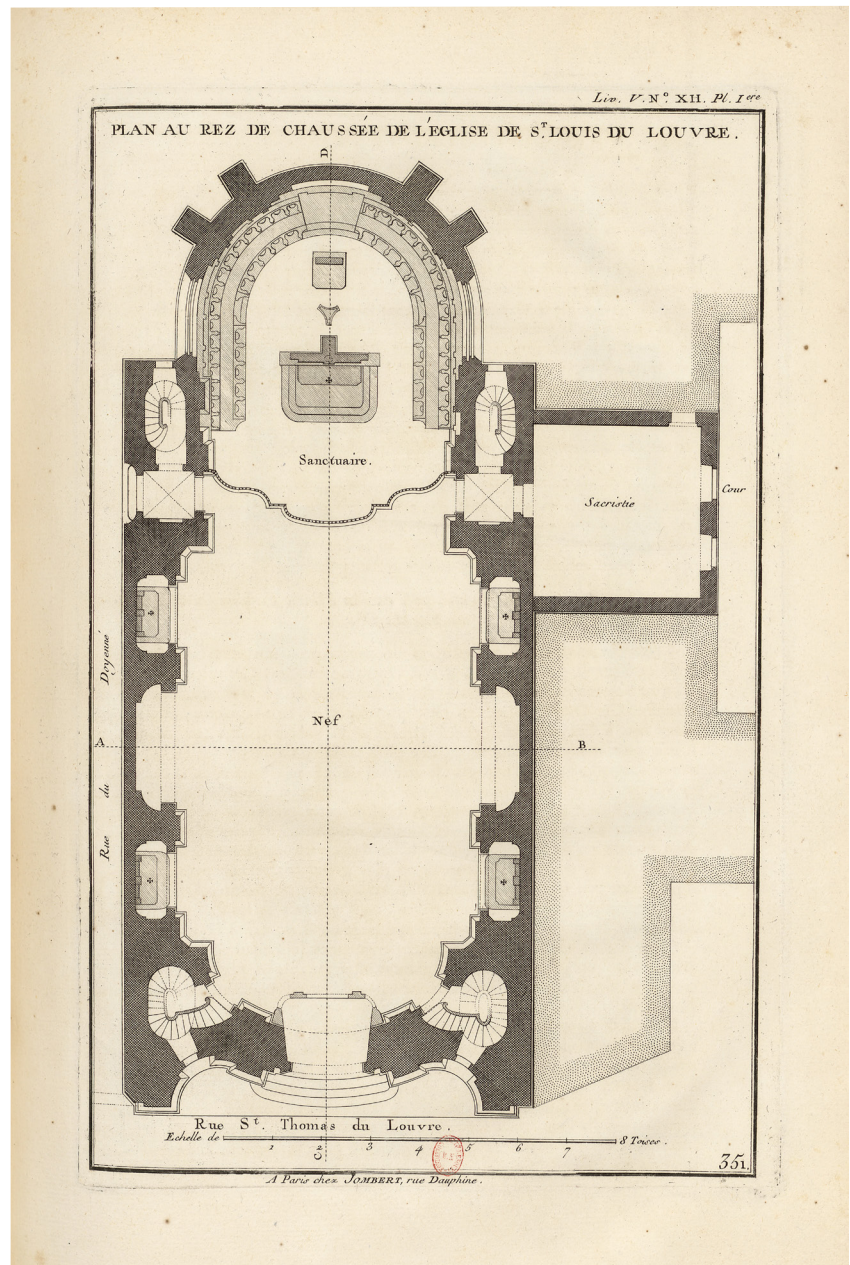
- 2 Edme Bouchardon, *Zweites Modell für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury*, 1743-1744, ausgestellt im Salon 1745, beiger Wachs mit brauner Patina, Paris, Musée du Louvre

den 1760ern bis 1794 in der Kirche aufgestellte Grabmonument für den Kardinal de Fleury schuf Jean-Baptiste Lemoyne d. J. im Auftrag der Nachfahren des Kardinals (Abb. 5).<sup>2</sup>

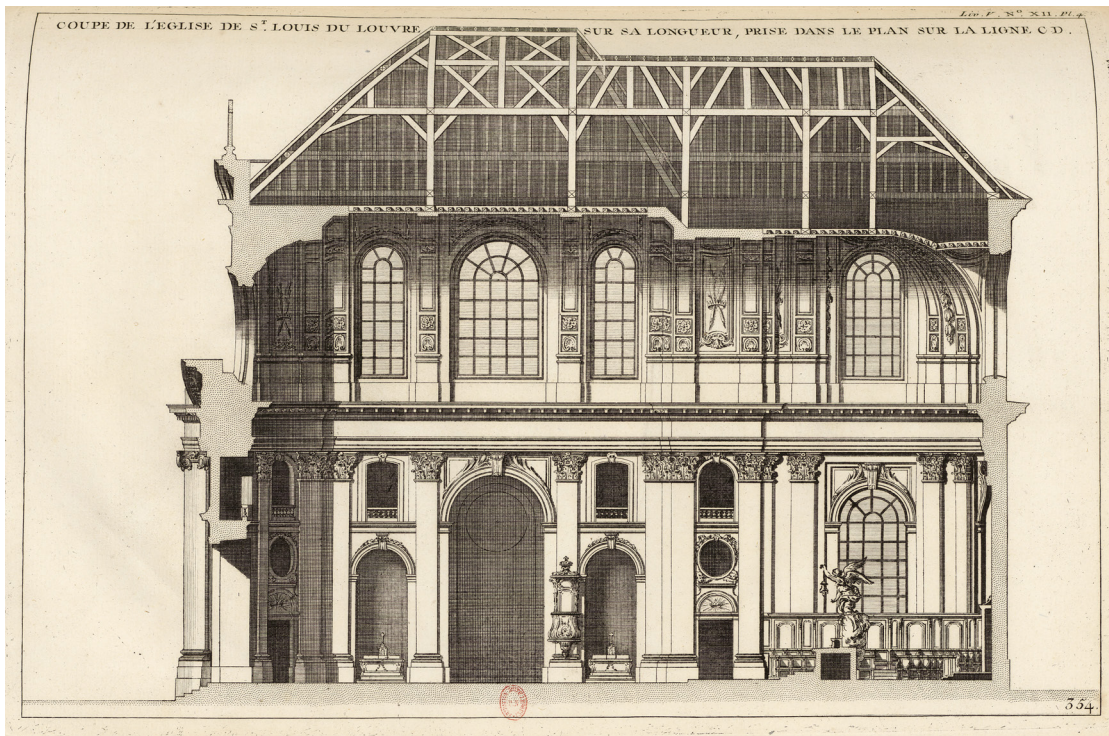
Trotz des Scheiterns des ersten königlichen Sepulkralprojekts soll in diesem Beitrag erstmals die bemerkenswerte und in vielerlei Hinsicht folgenreiche Stellung von Bouchardons Wachsmodellen herausgearbeitet werden. Denn zum ersten Mal im Frankreich des 18. Jahrhunderts steht durch diesen königlichen Wettbewerb die Grabskulptur im Fokus eines breiteren öffentlichen Interesses. Das Fleury-Monument befindet sich

---

2 Zum Grabmal Lemoyne's vgl. Gaston Brière, »Note sur le tombeau du cardinal Fleury par J.-B. Lemoyne. A propos d'un moulage du Musée de Versailles«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1908, S. 112-122; Louis Réau, *Les Lemoyne. Une dynastie de sculpteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1927, S. 64-66, 122-123, 131 u. S. 142, Nr. 45; Mary Jackson Harvey, *French baroque tomb sculpture. The activation of the effigy*, Diss., University of Chicago 1987, Ann Arbor 1988, S. 508-511, Kat.-Nr. 91. Ein Stich nach Jean-Baptiste Lemoyne d. J. befindet sich in D\*\*\* [Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville], *Voyage pittoresque de Paris [...]*, Paris 1778, gegenüber von S. 123, Abb. 3.



- 3 Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou Recueil des plans [...]*, Bd. 3, Paris 1754, Buch 5, Kap. 12, Abb. 1, Grundriss, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF)



- 4 Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou Recueil des plans [...]*, Bd. 3, Paris 1754, Buch 5, Kap. 12, Abb. 4: Coupe de l'Église de Saint-Louis-du-Louvre sur la longueur, Paris, BnF

am Beginn einer Entwicklung, die im zweiten großen königlichen Grabmalsprojekt, nämlich dem für den Marschall von Sachsen, in Hinblick auf die daran anknüpfende, sich über viele Jahre hinziehende öffentliche Diskussion in noch gesteigertem Maße fortgeführt werden wird. Dabei geht es nicht nur darum herauszuarbeiten, welche Aufwertung die »Gattung« Grabmonument durch die Lancierung eines solch beachteten königlichen Projekts erfuhr, sondern auch – andersherum argumentiert – welche Möglichkeiten Bouchardon mit seinen innovativen Lösungen dem König vor einer zunehmend kritischen Infragestellung herkömmlicher Memorialkonzepte für eine neue, darauf reagierende königliche Repräsentationsstrategie offerieren konnte.

Zudem soll die folgenreiche formale Konzeption anhand dieser erstmaligen Analyse verdeutlicht werden. Während die im oberen Teil des ersten Wachsmodells von Bouchardon entwickelte Drehfigur des Kardinals – so sei vorweggenommen – später durch Jean-Baptiste Pigalle zum zentralen Moment seines innovativen Grabmalsprojekts für den Marschall von Sachsen avancieren sollte, stellt darüber hinaus Bouchardons Wagnis der leeren Nischenwand als Ausdrucksträger ein Novum für die Grabplastik dar. Dahingegen bietet Bouchardons zweites Wachsmodell mit dem in den Armen der



- 5 Gabriel de Saint-Aubin, Zeichnung nach Jean-Baptiste Lemoyne d. J., *Grabmonument für den Kardinal de Fleury in Saint-Louis-du-Louvre* (1760–1768, ursprünglich Paris, Saint-Louis-du-Louvre, größtenteils zerstört, die Büste des Kardinals heute in Paris, Garten der ENSBA), 1768, Rouen, Musée des Beaux-Arts



Religion sterbenden Kardinal sowie vor allem mit dem ursprünglich darüber postierten und an einer Säule stehenden, trauernden Genius Frankreichs ein Motiv, das sich zur wahrscheinlich prominentesten (*Pleureuse*)-Figur des klassizistischen Grabmonuments etablieren wird. Aufgrund der Vielzahl an zu untersuchenden Aspekten wird sich dieser Beitrag auf Bouchardons erstes Wachsmodell fokussieren; das Innovations- und Diskurspotenzial der insgesamt drei großen Grabmalsprojekte unter Ludwig XV. ist Gegenstand eines größeren Projekts.<sup>3</sup>

Trotz dieser skizzierten, auf verschiedenen Ebenen wirksamen folgeschweren Bedeutung von Bouchardons königlichem Grabmalsentwurf für den Kardinal de Fleury spiegelt sich diese bis heute nicht in herausragender Forschungsarbeit wider. Vermutlich bei keinem anderen Bildhauer des 18. Jahrhunderts ist die Diskrepanz zwischen dem einerseits großen Bekanntheitsgrad seines künstlerischen Œuvres und der andererseits erstaunlich geringen Anzahl wissenschaftlicher Abhandlungen darüber größer als bei Edme Bouchardon. Mit seinem Reiterstandbild für Ludwig XV., dem Schnitzenden Amor, dem Brunnen in der Rue de Grenelle, seinen unzähligen Porträts, aber auch mit seinen beiden Wachsmodellen für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury gilt Bouchardon zweifelsohne als einer der erfolgreichsten und als einer der vom Hof am häufigsten mit Großaufträgen bedachten Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Dennoch ist sein künstlerisches Schaffen bisher in nur einer Monografie von Alphonse Roserot gewürdigt worden; und die ist zudem vor über einhundert Jahren erschienen. Roserots Verdienst besteht ganz sicher in der Publikation aufschlussreicher Briefe aus dem Privatarchiv der Nachfahren Bouchardons, die sich mittlerweile in den Archives Nationales befinden.<sup>4</sup> Jedoch werden bei Roserot die beiden Wachsmodelle für das Fleury-Monu-

<sup>3</sup> Windorf 2021 (Anm. 1).

<sup>4</sup> Alphonse Roserot, *Edme Bouchardon*, Paris 1910. Davor Alphonse Roserot, »Mausolée du cardinal

ment ebenso wenig analysiert wie im Katalog zur Ausstellung, die 1962 anlässlich seines zweihundertjährigen Todesjahres in Bouchardons Geburtsort Chaumont gezeigt wurde.<sup>5</sup> Bis heute existiert zusätzlich zu Roserots Monografie von 1910 nur die Wiener Dissertation Gerold Webers aus den 1960er Jahren, die allerdings niemals veröffentlicht wurde. Webers Kapitel zu Bouchardons Grabmälern stellt die bislang einzige intensivere, jedoch keineswegs erschöpfende kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Fleury-Projekt dar.<sup>6</sup> Angesichts der generellen, eher als dürftig zu bezeichnenden Forschungslage zu Bouchardon war die 2016 vom Louvre ausgerichtete erste Retrospektive längst überfällig.<sup>7</sup> Obwohl bei einem solchen Großprojekt, aus dem auch ein entsprechend umfangreicher und mit neuen Fotografien ausgestatteter Katalog hervorgegangen ist, bedauerlicherweise die Grabmalkunst nur mit einem kurzen Beitrag von Guilhem Scherf bedacht werden konnte, ist dennoch zu hoffen, dass diese Ausstellung den Anfang einer größeren Aufmerksamkeit für den von der Wissenschaft in Hinblick auf die Funeralskulptur eher vergessenen Künstler bilden mag.<sup>8</sup>

Somit hat der nachweislich große zeitgenössische Erfolg Bouchardons in der Vergangenheit offenbar keinen Anlass zu einer umfassenderen Auseinandersetzung mit dem Künstler gegeben. Jedoch kann auch nicht der hier lediglich – insbesondere in Hinblick auf das Fleury-Projekt – vorliegende Entwurfscharakter der beiden Wachsmodelle Bouchardons, also das »Nichtvorhandensein« eines ausgeführten Monuments, als Kriterium herangezogen werden, um die nicht zufriedenstellende Forschungslage nachzuvollziehen. Denn mit dem besonderen Produktionsprozess in der französischen (Sepulkral-)Skulptur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und damit etwa zwei Bildhauergenerationen vor Bouchardon, hat sich die Forschung beispielsweise intensiv auseinandergesetzt. Dabei versuchte man auch, trotz der unumstrittenen Dominanz im vertraglichen Prozedere wie im zeichnerischen Entwurf vom *Premier Peintre* Charles Le

---

de Fleury, deux maquettes d'Edme Bouchardon«, in: *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne [...] Section des beaux-arts/Ministère de l'instruction publique [...] 17, 1893*, S. 419–435. Im Folgenden werden den zitierten Dokumenten jeweils die aktuellen Signaturen der Archives Nationales (AN) hinzugefügt.

- 5 Paul Vitry, »Les maquettes de Bouchardon pour le tombeau du Cardinal Fleury au Musée du Louvre«, in: *Beaux-arts 1, 1923*, S. 53–54; Anne Claude Philippe de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris 1762.
- 6 Gerold Weber, *Edme Bouchardon. Studien zu seiner Stellung in der französischen Plastik des 18. Jh.*, unveröfftl. Diss., Universität Wien 1965, S. 28–46.
- 7 *Edme Bouchardon. Sculpteur du Roi 1698–1762. Exposition du Bi-Centenaire*, Ausst.-Kat., Chaumont, Archives départementales de la Haute-Marne, Chaumont 1962.
- 8 Guilhem Scherf, »Art funéraire«, in: *Edme Bouchardon 1698–1762. Une idée du beau*, hg. von Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp, Guilhem Scherf und Juliette Trey, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre/Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Paris 2016, S. 340–348. Vgl. jüngst u. a. Édouard Kopp, *The Learned Draftsman: Edme Bouchardon*, Los Angeles 2017; Yvonne Rickert, *Herrscherbild im Widerstreit. Die Place Louis XV in Paris: ein Königsplatz im Zeitalter der Aufklärung*, Hildesheim/Zürich/New York 2018 (Studien zur Kunstgeschichte, 209).

Brun und *Premier Architecte du Roi* Jules-Hardouin Mansart den »tatsächlichen Grad« der Gebundenheit des ausführenden Bildhauers an den vorliegenden zeichnerischen Entwürfen individuell zu eruieren.<sup>9</sup> Vor dem Hintergrund eines solchen Forschungsdiskurses erhält zwangsläufig auch das Stadium der bildhauerischen *Esquisse* beziehungsweise daran anknüpfend des kleinen Modells große Relevanz. Selbst wenn solche speziellen Produktionsmechanismen und -strukturen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in dieser strikten Auslegung wie unter Le Brun und Mansart nicht auf die Situation um 1743 übertragbar sind, bleibt dennoch das kleine bildhauerische Modell ein elementarer Bestandteil des Entwurfs- und Produktionsprozesses. Denn der Entwurfsprozess erfolgte in der Regel von der zeichnerischen Skizze (*Dessin* oder *Esquisse*) über die kleinformatische bildhauerische Erarbeitung einzelner Teile oder der Gesamtkomposition (*Esquisse*, auch aus Terrakotta beispielsweise), wobei nicht immer zwischen der *Esquisse* und dem Stadium des kleinformatischen, die Gesamtkomposition wiedergebenden Modells aus Terrakotta oder Wachs (*Terre cuite*, *Cire*) unterschieden wird. Schließlich mündete dieser Entwurfsprozess im originalgroßen Modell aus Gips (*Plâtre*).<sup>10</sup>

Die allgemeine zeitgenössische – mindestens schon bis in die Zeit Vasaris zurückreichende – Beachtung und Wertschätzung der Zeichnungen und Modelle wurde auch zusätzlich von der Wettbewerbs- und zu jenem Zeitpunkt erneut belebten Ausstellungskultur des Salons begünstigt. Denn eng mit der zeitgenössischen Wertschätzung der *Esquisse* war der Diskurs um den Genie-Begriff verbunden, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann.<sup>11</sup> Ganz konkret aber lässt sich etwa bei Denis Diderot die Vorstellung von der

9 Weber macht auf den zum Teil beispielsweise von Charles Le Brun tolerierten Spielraum in der Ausführung und auf die zum Teil vorliegende große Diskrepanz zwischen Zeichnung und Skulptur aufmerksam. Gerold Weber, »Überlegungen zum künstlerischen Procedere in der französischen Skulptur des 18. Jahrhunderts«, in: Peter Volk (Hg.), *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, Akten des internationalen Kolloquiums München 1985, München 1986, S. 51–58, hier S. 53. Vgl. auch Jennifer Montagu, »Charles Le Brun and his sculptors. A reconsideration in the light of some newly identified drawings«, in: *The Burlington magazine* 118, 1976, S. 88–94, hier S. 94. Zwar gibt auch Claire Mazel ein differenzierteres Bild von der Beziehung zwischen Auftraggeber, *Premier Peintre du Roi* und Bildhauer wieder und beschreibt die zunehmende Wertschätzung der Arbeit des Bildhauers trotz seiner Gebundenheit an den fremden Entwurf, jedoch wird der tatsächliche Bezug zwischen Zeichnung und ausgeführtem Monument nicht weitergehend thematisiert. Claire Mazel, *La mort et l'éclat. Monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, Rennes 2009, S. 293–294, 301 u. S. 314.

10 Bisher fehlt eine Abhandlung, die sich diesem besonderen Entwurfsprozedere in der französischen Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in einem größeren Umfang – auch vor dem Hintergrund der uns vorliegenden Verträge – widmet.

11 Dazu mit einer Besprechung der zeitgenössischen Kommentare von Abbé du Bos, dem Comte de Caylus und Diderot vgl. Guilhem Scherf, »Diderot et la sculpture«, in: *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David...*, hg. von Michel Hilaire, Sylvie Wuhrmann und Olivier Zeder, Ausst.-Kat., Montpellier, Musée Fabre/Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Paris 2013, S. 129–189, hier S. 141–142. Zur Genie-Debatte im 18. Jahrhundert hier nur Pierre Francastel, »L'esthétique des Lumières«, in: Ders. (Hg.), *Utopie et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le Pragmatisme des Lumières*, Paris 1963, S. 331–357, besonders S. 339–340; Michael Nerlich und Hubert Sommer, *Genie. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes*



6 Edme Bouchardon, *Entwurf des Grabmonuments für Papst Clemens XI.*, 1728–1732, rotbraune Kreide, zwei aneinandergesetzte Bögen, altmontiert, Mainz, Landesmuseum

*Esquisse* als unmittelbarer Ausdruck des Genies finden, wobei auch er unter jener nicht nur die zeichnerische, sondern auch bildhauerische, also dreidimensionale Skizze (aus Terrakotta beispielsweise) verstand.<sup>12</sup>Zudem haben einige Grabmalsentwürfe Bouchardons, möglicherweise gerade weil sie nicht realisiert wurden, spätere Grabmalausführungen anderer europäischer Künstler in besonderem Maße beeinflusst – und dies gilt nicht nur für den letztlich vom König verworfenen Auftrag Bouchardons für das Grabmonument

des Kardinals de Fleury, dessen Plan wie bereits erwähnt dann einige Jahre später von Fleurys Nachfahren aufgegriffen und durch Jean-Baptiste Lemoyne d. J. ausgeführt wurde (Abb. 5). So hat Bouchardon beispielsweise schon während seiner römischen Zeit als

---

von der Renaissance zur Aufklärung, Diss., Universität Marburg 1942, hg. von Michael Nerlich, Frankfurt a. M. u. a. 1998; Rudolf Wittkower, »Imitation, Eclecticism, and Genius«, in: Earl R. Wasserman (Hg.), *Aspects of the Eighteenth Century*, 2. Aufl., Baltimore 1967, S. 143–161; Peter-Eckhard Knabe, »Génie«, in: Ders. (Hg.), *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972, S. 204–238; Herbert Dieckmann, »Diderot's conception of genius«, in: Ders. (Hg.), *Studien zur europäischen Aufklärung*, München 1974 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 22), S. 7–33; sowie Eva Hausdorf, *Monumente der Aufklärung. Die Grab- und Denkmäler von Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) zwischen Konvention und Erneuerung*, Berlin 2012, S. 212–215, mit weiterführender Literatur. Grundlegend zu Diderots Genie-Begriff Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745–1763*, Paris 1973, besonders S. 403–417. Zu den zeitgenössischen Terrakottamodellen einschlägig *L'esprit créateur. De Pigalle à Canova. Terres-cuites européennes 1740–1840*, hg. von James David Draper und Guilhem Scherf, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre/New York, Metropolitan Museum of Art/Stockholm, Nationalmuseum, Paris 2003.

12 So zum Beispiel in folgendem Zitat Diderot an Falconet, 6. September 1768, in: Georges Roth und Jean Varloot (Hg.), *Diderot. Correspondance*, 16 Bde., Paris 1955–1970, hier Bd. 8, 1962, S. 106–151, hier S. 133: »Quoiqu'il en soit, la terre cuite est l'affaire du génie; le marbre est la fin de l'ouvrage.« Vgl. dazu sowie zu weiteren Zitaten bereits bei Scherf 2013 (Anm. 11), S. 142.

- 7 Jacques Autreau (Entwurf);  
Hyacinthe Rigaud (Por-  
trät); Simon-Henri Thomas-  
sin (Stich), *Portrait des André  
Hercule de Fleury nach Hyacinthe  
Rigaud, präsentiert von Diogenes*,  
[vor 1741], Paris, BnF



Erster, und damit etwa 30 Jahre vor Pietro Bracci, ein Papstgrabmal mit einer stehenden Figur entworfen, zu dessen Ausführung es ebenso wie beim Fleury-Projekt niemals kam (Abb. 6).<sup>13</sup>

Vor diesen speziellen Entwurfs- und Produktionsmechanismen des ausgehenden 17. und mittleren 18. Jahrhunderts in Frankreich sollte demnach mit einer großen

<sup>13</sup> Hiermit ist gattungsspezifisch das erste Grabmonument für einen Papst in stehender Haltung gemeint. Vgl. zum Wettbewerb für ein Grabmal für Papst Clemens XI. Roserot 1910 (Anm. 4), S. 22; Weber 1965 (Anm. 6), S. 190–191; Anne-Lise Desmas, »Sous les toits du palais Mancini à Rome: un dessin nouvellement attribué d'Edme Bouchardon pour le tombeau de Clément XI Albani«, in: Guilhem Scherf und Cordélia Hattori (Hg.), *Dessins de sculpteurs*, 2 Bde., Paris 2008–2009, hier Bd. 1, 2008, S. 87–101; Anne-Lise Desmas, *Le ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes 1724–1758*, Rom 2012 (Collection de l'École française de Rome, 463), S. 302–311. Zur Rötzelzeichnung vgl. auch Gerold Weber, »Études et documents. Quelques dessins inédits d'Edme Bouchardon«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1968, S. 191–200, hier S. 191–194; Anne-Lise Desmas, »Edme Bouchardon,

wissenschaftlichen Sensibilität für den bildhauerischen Entwurf zu rechnen sein, sodass im Entwurfscharakter der Wachsmodele ebenfalls nicht der Grund für das Ausbleiben entsprechender wissenschaftlicher Bearbeitungen liegen dürfte.

Gerade angesichts der Berühmtheit Bouchardons und der folgenreichen neuartigen Entwürfe – auch wenn sie im Fall des Fleury-Projekts im Stadium des Modells stehen geblieben sind – und dabei nicht zuletzt der außergewöhnlichen Qualität der Wachsreliefs scheint das bisherige geringe wissenschaftliche Interesse umso weniger erklärlich. Daher werden hier die komplizierten Auftrags- und Produktionsmechanismen differenzierter herausgearbeitet. Durch die oftmals viel zu kurz kommende Objektanalyse soll dem ausführenden Künstler zum ihm zumindest von seinen Zeitgenossen bereits attestierten Renommee ein Stück weit zurückverholfen werden.

### André-Hercule, Cardinal de Fleury und Saint-Louis-du-Louvre

Der Kardinal de Fleury war von 1723 bis zu seinem Tod 1743 *Ministre d'État* unter König Ludwig XV., füllte jedoch tatsächlich seit 1726 inhaltlich das Amt des *Premier Ministre* aus, dessen Titel er niemals offiziell trug.<sup>14</sup> Im Stich, der vor 1741 und laut Bildunterschrift von Fleurys *Valet de Chambre* Honoré Barjac in Auftrag gegeben sein muss, präsentiert der antike Philosoph Diogenes von Sinope Hyacinthe Rigauds berühmtes Porträt des Kardinals de Fleury im Schein einer Laterne (Abb. 7).<sup>15</sup> Fleury wird zum elementaren Bestandteil einer Anekdote des antiken Philosophen, der sich bei Tage, ausgestattet mit einer

---

Projet pour le tombeau du pape Clément XI Albani«, in: *Edme Bouchardon 1698–1762. Une idée du beau*, hg. von Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp, Guilhem Scherf und Juliette Trey, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre/Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Paris 2016, S. 132–133, Kat.-Nr. 54. Die erste ausgeführte stehende Papstfigur in einem Papstgrabmal stammt von Pietro Bracci für das Grabmonument Benedikts XIV. von 1764 bis 1769.

- 14 Vgl. »Fleury (André Hercule de)«, in: Michel Antoine, *Le gouvernement et l'administration sous Louis XV. Dictionnaire biographique*, Paris 1978, S. 104–105; »Fleury, André-Hercule de«, in: Arnaud de Maurepas und Antoine Boulant (Hg.), *Les ministres et les ministères du siècle des lumières (1715–1789). Étude et dictionnaire*, Paris 1996, S. 73–78 (auch mit weiterführender Literatur); Michel Antoine, *Louis XV*, Paris 1989, S. 265–309; Klaus Malettke, *Die Bourbonen*, Bd. 2: Von Ludwig XV. bis zu Ludwig XVI., 1715–1789/92, Stuttgart 2008, S. 33–44. Zu Fleurys politischer Stellung vgl. auch Michel Antoine, *Le conseil du roi sous le règne de Louis XV*, Genf 1970, S. 202–205; Peter R. Campbell, *Power and politics in old regime France 1720–1745*, London u. a. 1996, S. 110–113.
- 15 Jacques Autreau (1657–1745) hat den Entwurf geliefert, Kupferstecher war vermutlich Simon Henri Thomassin (1687–1741). Zu Honoré Barjac vgl. Evrard Tilton de Tillet, *Second supplément du parnasse françois, ou suite de l'ordre chronologique des poètes et des musiciens que la mort a enlevés depuis le commencement de l'année 1743. jusqu'en cette année 1755*, o. O. o. J., S. 29: »[...] ce fut Honoré Barjac, Valet-de-chambre favori du Cardinal, qui s'attiroit l'affection de tous les courtisans par ses manieres polies & obligeantes, qui a consacré ce monument de son attachement & de son respect [den Stich; Anm. d. Verf.] à cette Eminence.«

Laterne, auf einem mit Menschen angefüllten Marktplatz vergeblich auf die Suche nach einem Menschen gemacht hatte.<sup>16</sup> Mit dem Kardinal habe der Philosoph endlich einen gefunden, so die Unterschrift des Medaillons: »Derjenige, den der Zyniker [Diogenes; Anm. d. Verf.] einst vergeblich gesucht hat, siehe da, er ist gefunden und zugegen.«<sup>17</sup>

Tatsächlich deckt sich die hier im Stich vermutlich durch Fleurys Vertrauten Barjac initiierte Würdigung der menschlichen Qualitäten des Kardinals auch mit dem Grundtenor seiner Kritiker. Denn während sein politisches Wirken, das dem durch die vielen Kriege unter Ludwig XIV. gebeutelten Frankreich zumindest zeitweise außenpolitische und wirtschaftliche Entspannung brachte, sowohl von zeitgenössischen Beobachtern als auch noch aktuell in Chaussinand-Nogarets Biografie durchaus kritisch nachgezeichnet wurde, scheint gemeinhin Einigkeit über die Fleury zugeschriebenen herausragenden charakterlichen Eigenschaften zu bestehen.<sup>18</sup> Jenseits der von Barjac übermittelten Botschaft des Stichts sowie der grundsätzlich positiv ausgerichteten Inhalte der *Oraisons funèbres* wie hier derjenigen von Neuville oder Vicaire werden auch seitens seiner Kritiker vor allem Fleurys *Simplicité*, *Désintéressement* und *Charité* als außergewöhnlich hervorgehoben.<sup>19</sup>

In der *Histoire du patriotisme françois* von 1769 heißt es demzufolge auch, Ludwig XV. habe mit der Errichtung eines Grabmonuments für den Kardinal de Fleury der Nachwelt nicht nur seine Achtung, sondern auch seine Freundschaft ausdrücken wollen, die er für seinen Lehrer und Minister empfand.<sup>20</sup> Denn über die nationale Dankbarkeit hinaus

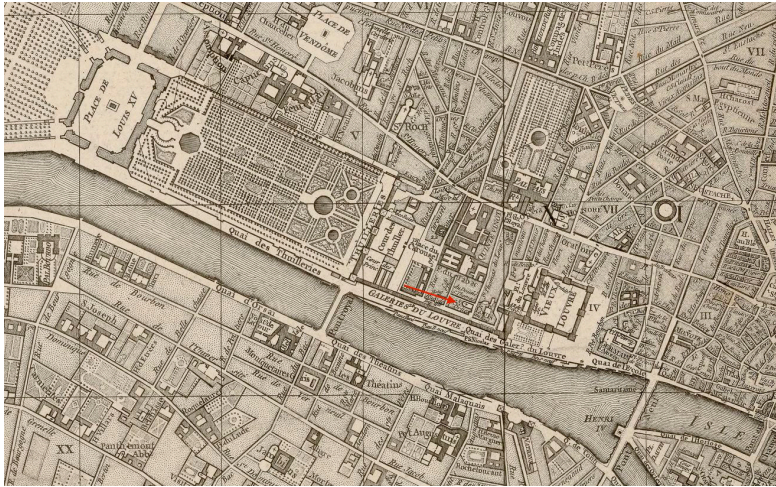
16 Zu Diogenes vgl. Klaus Döring, »Diogenes aus Sinope«, in: Hellmut Flashar (Hg.), *Die Philosophie der Antike*, Bd. 2/1: Sophistik, Sokrates, Sokratik, Mathematik, Medizin, Basel 1998 (Grundriss der Geschichte der Philosophie), S. 280–295, hier S. 293.

17 Die Unterschrift des Medaillons lautet: »Quem frustra quaesivit cynicus olim ecce inventus adest.«

18 Zu einer positiven Einschätzung des politischen Geschicks Fleurys kommt Arthur Mccandless Wilson, *French Foreign Policy During the Administration of Cardinal Fleury 1726–1743. A Study in Diplomacy and Commercial Development*, Cambridge, MA. 1936, S. 3–4 u. S. 347. Zwar generell dem Grundtenor zustimmend bilanziert Guy Chaussinand-Nogaret jedoch kritischer. Guy Chaussinand-Nogaret, *Le Cardinal de Fleury. Le Richelieu de Louis XV*, Paris 2002, S. 96, 184–185 u. S. 193–195, auch aufschlussreich mit zeitgenössischen Stellungnahmen von Voltaire, Saint-Simon, Walpole. Davor ebenfalls sehr kritisch zusammenfassend Antoine 1970 (Anm. 14), S. 205. Resümmierend mit weiterführender Literatur Maurepas und Boulant 1996 (Anm. 14), S. 77–78.

19 [Charles Frey de] Neuville, *Oraison funebre de S. E. Monseigneur le Cardinal de Fleury, Ministre d'Etat, &c. Prononcée au service fait par ordre du Roi, dans l'Eglise de Paris, le 25. Mai 1743*, Paris 1743, S. 8, 77; [Philippe] Vicaire, *Oraison funebre de S. E. Monseigneur le Cardinal de Fleury, Ministre d'Etat. &c. Prononcée au service fait par ordre de l'Université de Caën dans l'Eglise des RR. PP. Cordeliers, le II. Juin 1743 [...]*, Caën 1743, S. 13, 34 u. S. 35. Zu Fleurys *Désintéressement* und *Simplicité* auch Chaussinand-Nogaret 2002 (Anm. 18), S. 187.

20 M. [ohne Vornamen] Rossel, *Histoire du patriotisme françois ou nouvelle histoire de France, Dans laquelle on s'est principalement attaché à décrire les traits de Patriotisme qui ont illustré nos Rois, la Noblesse & le Peuple François, depuis l'origine de la Monarchie jusqu'à nos jours*, 6 Bde., hier Bd. 6, Paris 1769, S. 474: »[...] Louis XV, pour faire connoître à la postérité les sentiments d'estime & d'amitié dont il honora son Précepteur & son Ministre, lui a fait ériger, dans l'Eglise de Saint-Louis du Louvre, un Mausolée [...].«



- 8 Gilles Robert de Vaugondy (Stadtplan); Guillaume-Nicolas Delahaye (Stich), *Plan de la ville et des faubourgs de Paris, divisé en ses vingt quartiers*, Paris 1760, Paris, BnF, Ausschnitt, bearbeitet

hatte André-Hercule als Lehrer Einfluss auf die Erziehung und Entwicklung des jungen Königs genommen.

Am 29. Januar 1743 starb Kardinal de Fleury im Alter von fast 90 Jahren. Roserot hat einen Brief vom ersten Hofarchitekten Ange-Jacques Gabriel im Auftrag des *Directeur Général des Bâtiments du Roi*, Philibert Orry, an Bouchardon publiziert, der bereits neun Tage nach dem Tod des Kardinals angefertigt wurde. In diesem Schreiben wird der Bildhauer um die Einreichung eines Entwurfs für ein vom König geplantes Grabmal zu Ehren des Kardinals gebeten. Das Grabmal solle in der Kirche Saint-Louis-du-Louvre in einer großen Arkade mit Kapellennische links vom Eingang errichtet werden (Abb. 3–4). Ein entsprechendes Arkadenmodell aus Holz werde gerade von einem Tischler angefertigt (Abb. 1). Zur Konzeption des Modells schreibt Gabriel aufschlussreich:

»Der König und der Minister haben die Vorstellung, dass Sie Ihrer Fantasie freien Lauf lassen; der Ort, das Thema und der Anlass werden Ihnen Unterstützung leisten, und ich zweifle durchaus nicht daran, dass Ihre Talente in diesem Werke erstrahlen werden.«<sup>21</sup>

Außerdem erwähnt Gabriel, dass neben Bouchardon auch die Bildhauer Jean-Baptiste Lemoyne d. J. und Adam le Cadet um Einreichung eines Entwurfs gebeten wurden.

<sup>21</sup> Gabriel an Bouchardon, 9. Februar 1743, AN AB/XIX/4228, dossier 10, Nr. 3 (Roserot 1893, Anm. 4, S. 420, jedoch unter Angabe des Privatarchivs der Nachfahren; Scherf 2016, Anm. 8, S. 341, Anm. 10): »L'Intention du Roy et du ministre est que vous donniez carrière a votre Imagination; le lieu, le sujet et



Dieser Brief ist von außerordentlichem Informationsgehalt, um uns das Prozedere eines königlichen Grabmalauftrags im 18. Jahrhundert zu verdeutlichen. Erstens wird in der Regel mit einem Vermittler der Akademie kommuniziert. Zweitens wird eine kleine Auswahl von angesehenen Akademiekünstlern angesprochen, die entgegen der gängigen von Furcy-Raynaud etablierten Meinung zunächst einmal ihrer Kreativität freien Lauf lassen durften.<sup>22</sup> Sie erhalten keine strikten Vorgaben, sondern nur die unbedingt notwendigen Informationen zum architektonischen Rahmen. Drittens arbeiten die ausgewählten Bildhauer in Konkurrenz zueinander ihre Entwürfe aus, die zunächst in Versailles in einer kleinen Gruppe um den König diskutiert und dann im Salon öffentlich ausgestellt werden.<sup>23</sup> Das zeigt einerseits, dass der König dieses Projekt zu einem öffentlichen Kunstwettbewerb machen wollte, handelt es sich doch um ein Projekt zu Ehren eines wichtigen Staatsdieners. Andererseits wird deutlich, dass die Ehrung dieses wichtigen Staatsministers durch den König in Stellvertretung für die dankbare Nation aber auf einem künstlerischen Entwurf basiert. Damit wird dem Künstler nicht nur die künstlerische Kompetenz, sondern auch das inhaltliche Ermessen für eine solche Verehrung in Marmor übertragen. Nimmt der König zwar durch die Wahl der kleinen Gruppe Einfluss auf das zu erstellende Erinnerungsobjekt, ist dem Wettbewerbscharakter eine beachtliche Offenheit seitens des Königs immanent, um sich von der ausgewählten Vielfalt gewissermaßen inspirieren zu lassen. Auch wenn in weiteren Schritten Modifikationen vom König formuliert wurden, erfolgten diese immer auf der Grundlage der bereits eingereichten Entwürfe der aus dem Wettbewerb siegreich hervorgegangenen Künstler.

Die im Brief Gabriels genannte Kirche Saint-Louis-du-Louvre gab es in folgender architektonischer Gestaltung noch nicht einmal einhundert Jahre (Abb. 3–4). Jacques-François Blondel berichtet in seiner *Architecture française* von 1754, dass die Kirche ursprünglich dem Heiligen Thomas Becket geweiht gewesen sei, jedoch 1739 während einer Messe einstürzte. Daraufhin beauftragte 1740 Kardinal de Fleury den Silberschmied und Architekten Thomas Germain (1673–1748) mit der Errichtung einer neuen Kirche unter dem Patronat des Heiligen Ludwig.<sup>24</sup> Die Kirche hieß fortan Saint-Louis-du-Louvre

---

le motif doivent vous prêter du secours, et je ne doute point que vos talents ne brillent dans cet ouvrage.«

- 22 Furcy-Raynaud 1927 (Anm. 1), S. XV: »Les sculpteurs sont rarement libres de l'invention; ils doivent obéir aux indications précises qui leur sont imposées, soit pour les ensembles, soit pour les statues isolées.«
- 23 Aus einem anonymen Brief an Bouchardon vom 3. August 1743 (Musées de Chaumont, Inv.-Nr. 2007.3.134) erfahren wir, dass sich sowohl Gabriel als auch der Dauphin für Bouchardons Entwurf ausgesprochen haben und der Autor Bouchardon gratuliert. Dieser Brief wurde zuerst von Roserot (Roserot 1893, Anm. 4, S. 419–420) zitiert, aber damals als dem Archiv von Gustave Lailaut de Wacquant, Chaumont, zugehörig angegeben.
- 24 Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des Eglises, Maisons royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs de cette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux. Avec la description de ces Edifices, & des*



9 Edme Bouchardon, *Erstes Modell für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury*, 1743, Paris, Musée du Louvre

und befand sich an der Kreuzung der Rue Saint-Thomas-du-Louvre, die das Palais Royal mit der Seine verband, und der Rue du Doyenné – was ungefähr dem heutigen Standort des Pavillon Denon des Louvre auf Höhe der Pyramide entspricht. Die Rue du Doyenné verlief jedoch entgegen Blondels Grundriss entlang der rechten Kirchen- seite, wie unzählige historische Stadtpläne belegen können (Abb. 8). Étienne Joseph Bouhots Gemälde von 1822 mit dem Eingang des Musée Royal zeigt die Ruine des Chors von Saint-Louis-du-Louvre, deren Zerstörung im Zuge der Neugestaltung des Quartier du Louvre 1811 begann und sich bis 1852 hinzog.<sup>25</sup>

Bei Saint-Louis-du-Louvre handelt es sich um eine Saalkirche mit einem 37,5 *Pieds* (11,43 m) breiten und etwa 59 *Pieds* (18 m) langen Schiff und einem 43,5 *Pieds* (13,30 m) tiefen, halbrund abschließenden Chor.<sup>26</sup> Die Schiffswände gliederten korinthische Pilaster, zwischen denen sich jeweils zwei kleinere Arkaden mit Altarnischen und darü-

ber liegenden Tribünen zur Aufnahme weiterer Personen befanden. Zwischen den beiden kleineren Arkaden füllten ebenso tiefe, jedoch längere und höhere Arkaden den Wandabschnitt zur Gänze aus. Laut Gabriels Brief war die linke Arkade für das Grabmal Fleurys vorgesehen. Es existieren drei zeitgenössische Quellen, die unterschiedliche Auskünfte über die Maße von Arkade und zu erstellendem Kunstwerk geben: Blondels Grundriss, der in *Toise* eingeteilt ist, Caylus' Angaben in seiner Monografie zu Bouchardon und die Maße, die in einem Text Bouchardons aufgeführt werden. Die divergierenden Aussagen berücksichtigend müsste ungefähr von einer Arkadentiefe zwischen 1,83 m und 1,95 m

*Dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment*, 4 Bde., Paris 1752–1756, hier Bd. 3, 1754, Buch 5, S. 63–66. Zu einer präzisen Rekonstruktion des Auftrags vgl. aktuell Aurélien Scheers, »Saint-Louis-du-Louvre, une église royale, collégiale et paroissiale du XVIII<sup>e</sup> siècle à Paris (1735–1852)«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France* 141, 2016, S. 77–94, hier S. 77–81.

25 Vgl. Étienne Joseph Bouhot, *Blick auf den Haupteingang des Musée Royal mit der Ruine von Saint-Louis-du-Louvre*, ausgestellt im Salon 1822, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. DL1989-2. Vgl. zur Fertigstellung des *Grand Dessin* Jean-Claude Daufresne, *Louis Visconti, Hector Lefuel 1852 à 1870*, in: Ders. (Hg.), *Louvre & Tuileries. Architecture de papier*, Liège u. a. 1987, S. 255–272.

26 Blondel 1754 (Anm. 24), Bd. 3, Buch 5, S. 63–64, Angaben dort in *Pieds*.

- 10 Edme Bouchardon, *Erstes Modell für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury*, 1743, Paris, Musée du Louvre



ausgegangen werden. Im Vergleich zur geringen Tiefe ist die Öffnung der Nische zum Schiff hin mit 3,66 m bis 5,64 m relativ breit. Bei einer Arkadenhöhe von ungefähr 9,24 m bis 10,67 m müsste demnach Bouchardons erster Grabmalsentwurf in etwa 6 m hoch gewesen sein, die Figuren mit ca. 1,92 m leicht überlebensgroß.<sup>27</sup>

Es ist schwierig, diese Größenverhältnisse mit anderen Nischengrabmälern in den jeweiligen Kirchen zu vergleichen. Dennoch kann zumindest festgehalten werden, dass es sich um einen kleinen, schmalen Kirchenraum mit einem fast ebenso langen, durch ein Gitter abgetrennten Chorraum handelt. Das wesentliche, das Kirchenschiff zentralisierend ausrichtende Motiv stellt die große Mittelarkade dar, für die das Grabmonument vorgesehen war. Saint-Louis-du-Louvre war eine von Kardinal de Fleury erbaute, dem Namenspatron seines Schülers und des späteren Königs geweihte, kleine Kirche, in welcher letzterer wiederum ein Grabmal zu Ehren des Erbauers der Kirche und seines persönlichen Mentors an prominenter Stelle errichten lassen wollte.

<sup>27</sup> Blondel 1754 (Anm. 24), Bd. 3, Buch 5, nach S. 66, Abb. 1: Höhe der Arkade: keine Angabe; Länge der Arkade: 2 *Toise* (12 *Pieds*; 3,66 m); Tiefe der Arkade: 1 *Toise* (6 *Pieds*; 1,83 m). Caylus 1762 (Anm. 5), S. 67: Höhe: etwas mehr als 35 *Pieds* (10,67 m); Länge: 18,5 *Pieds* (5,64 m); Tiefe: 6 *Pieds*, 4 *Pouces* (1,95 m). Bouchardons Text, publiziert von Roserot 1893 (Anm. 4), S. 424: Höhe: 30 *Pieds*, 3 *Pouces* (9,24 m); Länge: 13 *Pieds*, 6 *Pouces* (4,15 m); Tiefe: keine Angabe; Figuren in der Ausführung: 6 *Pieds*, 3 *Pouces* (1,92 m). Die unterschiedlichen Angaben betreffen hauptsächlich die Ausmessung der Arkade und können deshalb nicht als Argument für die Vorlage unterschiedlicher Modelle herangezogen werden.

### »[...] pour ne plus s'occuper que des grandeurs éternelles« – Bouchardons erstes Wachsmo- dell

Bouchardon wird sich nach Erhalt des Briefes von Gabriel im Februar 1743 vermutlich direkt mit diesem Projekt beschäftigt haben. Aus den Beschreibungen des *Livret* vom Salon 1743 entnehmen wir, dass neben Bouchardon nicht nur die von Gabriel im Brief angekündigten Künstler Lemoine und Adam le Cadet ihre Entwürfe zum Grabmal ausgestellt, sondern auch Vinache und Ladatte sich zumindest am Wettbewerb beteiligt haben.<sup>28</sup>

Das von Bouchardon auf dem Salon ab August 1743 präsentierte rote Wachserelief in der hierzu vom König bereitgestellten, einen Meter hohen Holzarkade besteht aus einem unteren Sockelteil, auf welchem sich – eingefasst von sitzenden Löwen – zwei Frauen gestalten kniend an einen großen Globus anlehnen (Abb. 1, 9). Auf einem höheren, dahinterliegenden Sarkophagaufsatz wendet sich der ebenfalls kniende Kardinal de Fleury in einer Drehbewegung zum rechten Betpult. Links davon sitzt ein geflügelter Putto, der drei Kränze in den Händen hält und zum Kardinal blickt (Abb. 10). Aufgrund der Beschreibung des präsentierten Modells im *Livret* des Salons erhalten wir detaillierte Auskunft über die Ikonografie des Grabmonuments:

»Zunächst sieht man, als Hauptobjekt, Seine Exzellenz auf einem Betstuhl kniend. Auf derselben Ebene, auf seinem Grab, hinter ihm, sitzt der Genius Frankreichs, der in der Gestalt eines traurigen Kindes drei Kränze in den Händen hält, welche Seine Exzellenz ihm anscheinend überreicht hat, um sich einzig und allein noch der ewigen Herrlichkeit zu widmen. Der erste dieser Kränze, welcher aus Lorbeerblättern besteht, bringt seine Hingabe für den Ruhm des Königs und des Staates zum Ausdruck. Der zweite, aus Eichenlaub, den die Alten Bürgerkrone nannten, ist das Symbol seiner Liebe für das Vaterland und seiner Umsicht, mit der er die Völker geführt hat. Der dritte schließlich ist aus Olivenzweigen, ein gängiges Attribut des Friedens, und zeigt an, welches das glückliche Ziel war, auf das er alle seine Absichten ausgerichtet hatte. Am Fuße des Grabs sitzen zwei Löwen, von denen einer die besiegte Hydra zertritt, während der andere die Maske hält, die er der Täuschung entrissen hat, sowie die verlöschende Fackel der

28 *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale; Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Orry, Ministre d'Etat, Contrôleur General des Finances, Directeur General des Bâtimens [...]; dans le grand Salon du Louvre. Par les soins du Sieur Portail, Garde des Plans et Tableaux du Roy. A commencer le 5. jour d'Aoust 1743. pour finir à la S. Loüis inclusivement, Paris 1743, S. 15, Nr. 51 (»Le Moyne«); S. 22–24, Nr. 83 (»Vinache«); S. 26–29, Nr. 101 (»De La Datte«); S. 34–35, Nr. 106 (»Adam, le Cadet«). In der Habilitationsschrift (Windorf 2021, Anm. 1) wird dahingegen nachgewiesen, dass zwar Vinache mit einer Beschreibung seines Entwurfs im *Livret* aufgeführt wird, jedoch tatsächlich während der Salon-Ausstellung nicht mit einem Modell vertreten war.*



- 11 Stich nach Guillaume Coustou d. Ä, *Grabmonument für den Kardinal Dubois in Saint-Honoré* (um 1725, Paris, ursp. Saint-Honoré, heute Saint-Roch), zwischen den Nummern 296 und 298, Chapelle de la Vierge, A27176. (signet), Paris, BnF

Zwietracht. Zwei Träger, die das Grab stützen, eröffnen zwischen sich einen Bereich, in den das Emblem der Ewigkeit platziert wurde, so wie man es aus der Antike kennt: eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt und somit einen vollendeten Kreis bildet, in dessen Mitte eine geflügelte Sanduhr demgegenüber die Anzahl und Knappheit der Tage anzeigt, die wir auf Erden verbringen. Weiter unten, auf einer Plattform, die aus einer doppelten Plinthe besteht und einen Vorbau bildet, stützen sich zwei Tugenden in Gestalt wehmütiger Frauen auf den Erdball\* (\*der Erdball ist ein Symbol, das vor allem die Staatsführung repräsentiert. Die Menschen der Neuzeit verwenden ihn, ebenso wie die Alten, überall dort, wo diese Gabe dargestellt werden soll. Bei Bedarf können hierfür unendlich viele Beispiele zitiert werden.), auf dem sich vor allem Europa als der Teil der Welt ausmachen lässt, in dem das Ansehen Seiner Exzellenz am weitesten verbreitet ist, weil insbesondere dieser Kontinent der Gegenstand seiner Arbeitstätigkeit war. Eine dieser Tugenden, die sich durch das Ruder, das sie in der Hand hält, sowie durch den Spiegel und die Schlange zu ihren Füßen auszeichnet, steht für die Billigkeit, die Weitsicht und die Weisheit, welche seine Amtsführung begleiteten. Die andere, welche die Religion verkörpert, ist an ihrem Schleier und ihrem Kreuz erkennbar sowie an der antiken Schriftrolle oder dem Buchband, auf den sich ihr rechter Arm stützt, und an dem sehnsüchtig flehenden Blick, den sie gen Himmel richtet [...].«<sup>29</sup>

Bouchardon hat sich in der Gestaltung der Allegorien auf die beiden wesentlichen charakterlichen Eigenschaften und Fähigkeiten des Kardinals konzentriert: seine kluge

29 Explication 1743 (Anm. 28), S. 31–33, Nr. 102 (»Bouchardon«): »[...] On y voit d'abord, comme l'objet principal, S. E. à genoux sur un Prie-Dieu. Au dessus de son Tombeau, derrière Lui & sur le même Plan, est le Génie de la France qui, sous la Figure d'un Enfant éploré, tient trois Couronnes que Son E. semble lui avoir remises, pour ne plus s'occuper que des grandeurs éternelles. La première de ces Couronnes, qui est de Laurier, exprime son zèle pour la gloire du Roy & de l'Etat. La seconde, qui est de Chêne, & que les Anciens nommoient *Couronne Civique*, est le symbole de son amour pour la Patrie, & de son attention à ménager les Peuples. La troisième enfin est d'Olivier, attribut ordinaire de la Paix, annonce quel étoit le terme heureux où tendoient toutes ses vûës. Au pied du Tombeau sont deux Lions, dont l'un écrase l'Hydre vaincu, tandis que l'autre tient le Masque qu'il a arraché de l'Erreur, & le Flambeau de la Discorde prêt à s'éteindre. Deux Consoles qui supportent le Tombeau, laissent entr'elles un champ où l'on a placé l'Emblème de l'Eternité, exprimée à l'antique, par un Serpent qui se mordant la queue, forme un cercle ou rond parfait, au milieu duquel un Sable ailé marque par opposition le nombre & la rapidité des jours que nous passons sur la terre. Plus bas, & sur une plate-forme formée par une double plinthe qui décrit un avant-corps, sont deux Figures de Vertus affligées, qui s'appuyent sur le Globe de la terre,\* (\*Le Globe de la Terre est un symbole particulièrement affecté au Gouvernement. Les Modernes d'accord en cela avec les Anciens, l'ont employé dans toutes les occasions où il a fallu représenter cette Vertu. On en pourroit citer, s'il étoit besoin, une infinité d'exemples.) où l'on distingue sur tout l'Europe, comme la partie du monde où la réputation de S. E. s'est le plus répandue,

Staatsführung und Religiosität, die in der Symbiose das – im buchstäblichen und übertragenen Sinne – Fundament für die Ehrerbietung Frankreichs, dargestellt durch den Genius Frankreichs mit den vom Kardinal nun zurückgegebenen drei Kränzen, ausmachen.

Grundsätzlich folgt der Künstler einer seit Bernini etablierten formalen und inhaltlichen Nischenstrukturierung. Diese zeichnet sich durch eine untere die Tugenden als Basis des irdischen und auch anzunehmenden himmlischen Erfolgs und Ruhms charakterisierende Ebene sowie durch eine obere ikonografisch davon enthobene Sphäre mit *Priant* oder Sitzfigur aus. In den prominenten Papst- und Kardinalsgrabmonumenten von Gianlorenzo Bernini, Domenico Guidi und Filippo Carcani wurde oftmals in vergleichbarer Arkadensituation diese Organisation der Nische auf verschiedenartige Weise erprobt. Nach einem nur flüchtigen Blick in das Album Bouchardon des Louvre wird deutlich, dass sich der Bildhauer besonders an jenen gelöst, sich anschmiegenden Personifikationen und Figuren der römischen Meisterwerke während seines immerhin neunjährigen Romaufenthalts übte. Diese Grabmalsorganisation mit oder ohne Nische wäre ohne Bernini nicht denkbar gewesen; dies gilt auch mehr oder weniger für die drei bedeutendsten Kardinals- beziehungsweise Staatmännergrabmonumente Frankreichs im 17. Jahrhundert. Gemeint sind diejenigen für die Kardinäle Richelieu (1675–1694) und Mazarin (1689–1693) sowie dasjenige für den Finanzminister Colbert (1685–1687) in Paris. Bei den Grabanlagen für Colbert und Mazarin fließen die römischen Prägungen ebenso wie die ältere Grabmalstradition aus Saint-Denis ein. Doch erst unter Einbeziehung auch von jüngeren, zwar weniger prominenten, jedoch nicht minder qualitätsvollen Lösungen aus Frankreich wie Nicolas Coustous Grabmonument für Kardinal Forbin Janson in Beauvais oder Guillaume Coustou d. Ä. Pariser Monument für Kardinal Dubois um 1725 ergibt sich ein umfangreiches Formenrepertoire, das Gabriel und Bouchardon zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe beziehungsweise der Konzeption präsent gewesen sein dürfte (Abb. 11). Obwohl die bewusste Übernahme bestimmter Elemente dieser gattungsspezifischen Sepulkraltradition für geistliche und staatliche Würdenträger evident ist und sicherlich auch vom Auftraggeber intendiert war, sind es die scheinbar nur kleinen, aber bedeutsamen Akzente, mit denen Bouchardon im ersten Wachsmo- dell die Grabplastik auf neue Lösungen vorbereiten wird.

---

parce qu'elle a été plus particulièrement l'objet de ses travaux. Une de ces Vertus caractérisée par le Gouvernail qu'elle tient à la main, par le Miroir & le Serpent qui sont à ses pieds, marque l'équité, la prévoyance & la sagesse qui accompagnent son administration. L'autre qui représente la Religion, est reconnoissable à son Voile & à sa Croix, de même qu'au Rouleau ou Volume antique sur lequel son bras droit est posé, & à la flâme ardente qu'elle élève & dirige vers le Ciel [...].«

## Bouchardons Konzept der Drehfigur und der Leere

Aufgrund der *Devis* und *Mémoires*, die in den Pariser Archives Nationales aufbewahrt werden, wissen wir, dass Bouchardon auf seine beiden Entwürfe bezogen für anderthalb Jahre an Zeichnungen, Tonmodellen und zwei Wachsmoellen mit dem architektonischen Körper der Arkade gearbeitet hat.<sup>30</sup> Eine in Harvard aufbewahrte Rötelseichnung, die von Guilhem Scherf als *Dessin préparatoire* zum ersten Wachsmoell von 1743 im Rahmen einer Ausstellung über Pajou erwähnt wird, besteht aus sieben unregelmäßigen Teilen desselben Papiers und gibt Aufschluss über Bouchardons Arbeitsweise (Abb. 12).<sup>31</sup> Die wesentlichen Elemente der Komposition sind ähnlich angelegt. Dennoch ist der Aufbau insgesamt gestreckter und pyramidal konzipiert, um die flache und hohe Nischenwand auszufüllen. Gleichzeitig konzentriert sich das Gewicht der Komposition auf die Mitte, mit den enger zusammengerückten Personifikationen, der massiven Sockelzone und dem sich nach oben hin verjüngenden Sarkophag. Trotz dieser Kompaktheit unterscheidet sich der Entwurf gerade durch seine Kleinteiligkeit vom Wachsmoell. Dies wird besonders in der Darstellung des Engels mit dem Kardinalswappen am oberen Nischenabschluss augenscheinlich. Während eine solche Kombination aus Engel oder *Fama* mit Wappen oder Posaune im römischen Seicento sehr geläufig war, ließ Bouchardon dieses füllende und die Kleinteiligkeit der Komposition betonende Element im Wachsmoell weg.

Im Wachsmoell geht es nicht um die Demonstration einer inhaltlichen Diskrepanz zwischen der unteren, den Allegorien vorbehaltenen und der oberen »entrückten« Zone mit dem zum Altar und in die Ewigkeit blickenden *Priant*. Ein solcher Aufbau betont die ewigliche Entrückung und damit den nicht mehr irdischen Zustand des Verstorbenen. Dieser wird oftmals – auch als *Priant* – mit einem Selbstbewusstsein zur Schau gestellt, um einerseits – beispielsweise bei den Papstgrabmälern – an die dauerhafte Würde des von ihm repräsentierten Amtes zu erinnern und um andererseits mit dieser Demonstra-

30 Zusammenfassung des Vorgangs in: *Correspondance des Beaux-Arts 1744*, Nr. 12, AN O/1/1907/A: »Le tombeau de M.<sup>se</sup> le Cardinal de fleury á été ordonné pour Monsieur Orry directeur general des Batimens du Roy a Edme Bouchardon sculpteur du Roy en l'année 1744 – le dernier a travaillé pendant un an et demi à faire les desseins qui son[t; Anm. d. Verf.] demeures entre les mains de M.<sup>r</sup> Orry, plusieurs esquisses en terre et deux modeles en cire avec le corps d'architecture dont l'un des deux á été choisi et approuvé par Sa Majesté pour estre executé en marbre et en bronzes dorés; depuis la mort de M.<sup>r</sup> Orry cet ouvrage est demeuré en suspend. Bouchardon á reçu en quatre payemens, la somme de quatre mille livres, qui est à imputer sur les ouvrages qu'il a deja fait concernant ledit tombeau. La compte des sommes qui ont été payées á Bouchardon sur la statue de l'amour, est juste il ne lui reste à recevoir sur cet ouvrage conformement á l'arreté qui en á été fait par Monsieur de Tournehaut que celle de trois mille deux cent livres.«

31 Guilhem Scherf, »Dessins de sculpteurs: quelques feuilles de Bouchardon, Vassé, Pajou et Gois«, in: Ders. (Hg.), *Augustin Pajou et ses contemporains*, Akten des internationalen Kolloquiums, Paris 1997, Paris 1999, S. 401–428, hier S. 404.





- 12 Edme Bouchardon, *Entwurf für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury*, 1743-1744, Rötel auf sieben zusammengesetzten und aufgeklebten unregelmäßigen Papierstücken, Rahmenlinie aus schwarzer Tinte, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Jeffrey E. Horvitz

tion eine solche Ewigkeit für sich qua Monument, wenn nicht einzufordern, so doch in Erinnerung zu rufen.

Dahingegen entwickelt Bouchardon ein Wechselspiel von gestischen und mimischen Gegensätzen, die sich in rhythmisch einander öffnenden und voneinander abkehrenden Bewegungen offenbaren. Jede Figur hat ein »formal gegensätzliches Pendant« sowohl in der ihr zugehörigen »ikonografischen« Zone sowie in der – inhaltlich und formal betrachtet – benachbarten Zone als auch in der darüber oder darunter gesetzten. Dieser rhythmisch dargestellte Zwiespalt findet in der Anlage der Kardinalsfigur den größten Ausdruck (Abb. 10). Im Gegensatz zur Harvard-Zeichnung rechts aus dem Zentrum gerückt, doch mit der Mitte durch seinen langen geschwungenen Mantel verbunden wendet sich der Kardinal vom Genius Frankreichs ab und weist dessen Huldigung zurück. Er konzentriert sich aber auch noch nicht auf das vor ihm aufgestellte Betpult, sondern blickt mit leicht vornüber gebeugtem Oberkörper hinunter. In der Drehung vom Genius Frankreichs zum Betpult und damit im Übergang vom Leben zum Tod schaut der Kardinal zurück zum irdischen Geschehen und zu seiner Verantwortung für Frankreich. Zugleich blickt er aber auch auf die Personifikation der Religion und damit auf das, dessen er sich in Zukunft widmen wird. In der hier minutiös erarbeiteten Gestik des Kardinals und in der Konsequenz der gesamten Anlage ist dieses Hinunterschauen nicht als ein Verweis auf seine ruhmvollen Tugenden zu verstehen, sondern im Gegenteil als Zeichen seiner unermüdlichen Aufopferung und aufrichtigen Fokussierung auf das für ihn Wesentliche – sein Glaube und die Sorge um das Wohl Frankreichs und Europas –, selbst in der Stunde des Todes. Trotz dieser rhythmischen Wiederkehr von Ab- und Zuwendung kulminiert schließlich die Erzählung im ersten Wachsmo- dell mit dem Verweis auf das Betpult und dem sich in Gebetshaltung bringenden Minister in der Aussicht auf ein religiös geprägtes jenseitiges Weiterleben. Bei einer solch differenzierten Ausarbeitung dieser übergeordneten und im Vergleich zu anderen Grabmaldarstellungen viel stärker individualisierten Charakterisierung des Protagonisten in seiner doppelten Exemplarität als Staatsmann und Geistlicher verwundert es nicht, dass der aufmerksame, gesenkte Blick des vornüber gebeugten, sichtlich schwer Abschied nehmenden Kardinals auch den von links nahenden Kirchgänger eingeschlossen hätte.

Schließlich hat Bouchardon selbst formuliert, als er im *Livret* des Salons schrieb, dass dieses Grabmalsensemble nur von einer einfachen Kartusche mit dem Wappen des Kardinals – bestehend aus Blumen und Löwen – und einer Zypressengirlande bekrönt werde, »um durch diese Schlichtheit seiner extremen Bescheidenheit in allem, was ihn persönlich betraf, Rechnung zu tragen.«<sup>32</sup> Der Künstler hat damit auf eine nischenfüllende, die zu erwartende himmlische Ehrung darstellende Engelsgruppe ver-

32 Explication 1743 (Anm. 28), S. 33, Nr. 102 (»Bouchardon«): »[...] On a mis au haut de la Contretable, qui sert de fond à ce Mausolée, le Cartouche des Armes de S. E. orné d'une simple guirlande de Cyprès, pour répondre par cette simplicité à son extrême modestie dans tout ce qui le regardoit personnellement.«

zichtet und die Leere der Arkade in Kongruenz zu seiner in der unteren Zone des Monuments vorgenommenen Interpretation des Kardinals verstanden.

Ein solches von Bouchardon auf dem Salon vorgestelltes und unter den Rahmenbedingungen des Wettbewerbs entwickeltes Konzept lediglich auf eine Anlehnung an das Grabmonument Mazarins zu reduzieren, was in der Regel als einzige Einordnung in den wenigen kurzen Katalogeinträgen zum Entwurf erfolgt,<sup>33</sup> wird dem hier skizzierten komplexen Inhalt des Monuments, zu dessen narrativer Differenziertheit sicher formal die bewegte Allegorie beitragen konnte, in keiner Weise gerecht. Denn es gelingt dem Bildhauer, in dem ihm zur Verfügung stehenden sepulkralen Rahmen die menschliche Einzigartigkeit des Kardinals mit künstlerischen, teils sogar für diese Aufgabe neu entwickelten Strategien glaubhaft herauszustellen. Letztlich lehnt sich Bouchardons Interpretation des Kardinals an die Aussage des oben beschriebenen Stichts an, auf welchem sogar der Zyniker Diogenes den Kardinal de Fleury als den vorbildlichen Menschen präsentiert, den er zuvor so lange vergeblich gesucht hatte (Abb. 7).

### **Innovation und Scheitern der entworfenen *Simplicité***

Das Neuartige an Bouchardons Entwurf besteht demnach weder in der Anlage des Ganzen noch in den bewegten Allegorien, sondern vielmehr in der konsequent und künstlerisch überzeugend durchgeführten Interaktion des Grabmalpersonals. Trotz der Reichhaltigkeit der Narration – zu sehen etwa auch an den Löwen, die eine erloschene Fackel zu Füßen haben oder gegen die Hydra kämpfen – ist das Wechselspiel der Figuren zugespitzt auf die Ausarbeitung einer ganz individuellen Ikonografie des Verstorbenen, der für die Nation als verdienstvoll und charakterlich vorbildhaft dargestellt wird. Die Zurschaustellung der besonderen *Simplicité* des Staatsmanns wird trotz der vielfigurigen Anlage und vielfältigen Gestik durch die kompositorische Entscheidung gewährleistet, indem der Künstler die Leere der Arkadenwand als Ausdrucksträger integriert. Auf diese Weise lässt sich das Erscheinungsbild der eigentlich großen Grabmalsanlage in ihrer Arkadensituation optisch reduzieren, ohne auf Personal oder die Komplexität der Narration verzichten zu müssen.

Bouchardons Aufstellungsstrategie, mit der er im Wachsmo­dell experimentierte, hätte darüber hinaus zu der vom *Directeur Général des Bâtiments du Roi* Philibert Orry geplanten Verortung des Grabmonuments in Saint-Louis-du-Louvre gepasst. Im Gegensatz zu Inszenierungen wie derjenigen des in zentraler Position errichteten Grabmonuments für Kardinal Richelieu, die das Kircheninnere auf ein Gehäuse für das Monument reduzier-

33 Seit Roserots Publikation (1893, Anm. 4) hält sich diese primäre Kategorisierung in der Sekundärliteratur, beispielsweise bei Vitry (1923, Anm. 5, S. 54), nicht zuletzt auch in den Louvre *Feuillets* zu Bouchardon. Vgl. Guilhem Scherf, »Edme Bouchardon (1698–1762)«, in: Musée du Louvre (Hg.), *Louvre feuillets*, Bd. 3, Paris 2003, Kap. 5/27, o. S.

te, sollte die Anlage in Saint-Louis-du-Louvre an die Wand der Saalkirche gerückt werden (Abb. 3–4). Allerdings hätte aufgrund der enormen Ausmaße der Arkade sowie der durch das Gitter vorgenommenen räumlichen Trennung des Schiffs vom Chor dennoch nicht auf eine zentrale Positionierung des Grabmonuments im Kircheninnenraum verzichtet werden müssen. Auf all diese Faktoren inklusive der narrativen Einbeziehung des Kirchgängers durch die Beugung des Kardinals nimmt Bouchardons erster Entwurf Rücksicht. Der Künstler bietet im Medium der Skulptur dem König eine in dessen Augen angemessene Würdigung seines Mentors und Freundes an, die, ohne in der Ausstattung zu bescheiden und damit für einen königlichen Auftrag unangemessen sein zu müssen, an die Sepulkraltradition mit Sarkophag und *Priant* anknüpfen kann (was vermutlich gewünscht war) und dennoch einen neuen Fokus mit Hilfe narrativer Elemente zu legen vermag. Das künstlerische Angebot eines solchen königlichen Memorialkonzepts hätte die Verdiensthaftigkeit seines politischen Wirkens in Kombination mit der Bescheidenheit seines Charakters sowie seiner Religiosität und der daraus resultierenden Aussicht auf ein zu erwartendes religiös geprägtes Jenseits als etwas Erstrebenswertes, vom König in Stellvertretung für das Volk in Dankbarkeit Geehrtes und damit in Marmor Darstellungswürdiges zur Schau gestellt. Mit seiner künstlerischen Inszenierung hätte Bouchardon bereits in den 1740ern dem König im Medium des Grabmonuments eine Lösung offeriert, wie eine königliche Positionierung innerhalb eines sich gerade erst entwickelnden – von einer geistigen Elite in Frankreich verstärkt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geführten – religions- und institutionskritischen Diskurses hätte aussehen können. Diderot und Voltaire gelten dabei als wichtige Protagonisten dieses Diskurses. Letzterer fordert in seinem *Dictionnaire philosophique portatif* und anderen Schriften mehr Tugendhaftigkeit und Aufrichtigkeit von den Geistlichen, die er als heuchlerisch und machtbesessen verurteilt. Insbesondere wird der ohnehin angeprangerten institutionellen Allianz von Herrscher und Geistlichen vorgeworfen, den Glauben der Menschen an Widersinniges und Absurdes aufrechtzuerhalten und durch eine drohende Höllenrhetorik die Furcht des Volks für ihre niederen Machtmotive zu instrumentalisieren.<sup>34</sup>

Ludwig XV. hätte mit der Ausführung dieses Grabmalskonzepts den Fokus auf die Ehrung eines Geistlichen gelegt, der sich in der Ausübung seines Amts als Kardinal und oberster Minister sowohl auf kircheninstitutioneller als auch auf politischer Ebene trotz aller zeitgenössischer Kritik Respekt verschafft hat. Bouchardon hat seine Interpretation des Kardinals auf die *Simplicité* und Religiosität des Kardinals konzentriert, womit er den Kern dieser zeitgenössischen Vorwürfe gegen die Geistlichkeit im Kunstwerk thematisiert und Fleury quasi auf der Basis innovativer künstlerischer Entscheidungen als

---

34 Voltaire, »Cinquieme lettre sur la religion anglicaine«, in: Ders., *Lettres Ecrites de Londres. Sur les Anglois et autres sujets*, London 1737, S. 18–21, hier S. 21; Voltaire, »Abbé« [1765], in: Alain Pons (Hg.), *Voltaire. Dictionnaire philosophique*, Paris 1994, S. 39–40. Und Denis Diderot, »Observations sur l'instruction de l'impératrice de Russie aux députés pour la confection des lois«, in: Paul Vernière (Hg.), *Diderot. Œuvres politiques*, Paris 1963, S. 342–458, hier S. 347.

ein positives Gegenbeispiel inszeniert hätte. In diesem Sinn ist das Innovationspotenzial und die Diskursfähigkeit des Künstlers Bouchardon im ersten Modell zu verstehen. Wenn weiter oben von einer Vorbereitung Bouchardons auf neue Lösungen für die Aufgabe des Grabmonuments geschrieben wurde, ist damit gemeint, dass Bouchardon in seinem vom ersten Entwurf erheblich abweichenden zweiten Wachsmo­dell für den Kardinal de Fleury sodann solche neuen künstlerischen Strategien vertieft (Abb. 2). Nun stellt er den Aspekt der nationalen Verdiensthaftigkeit in der Figur des trauernden Genius Frankreichs noch über die dem Kardinal zugesprochene Religiosität und eröffnet damit nicht nur dem innerkirchlichen Grabmonument, sondern vor allem auch einer königlichen Memorialstrategie eine neuartige und den zeitgenössischen Diskussionen angepasste Lösung.<sup>35</sup>

Auch für andere Künstler bot Bouchardon mit den Inventionen des ersten Entwurfs neue Ausdrucksmöglichkeiten für die Sepulkralplastik an. Seine dort entwickelte Vorstellung von Ehrerbietung ist bezeichnenderweise gerade im zweiten großen Grabmalauftrag unter Ludwig XV., dem berühmten Grabmonument für den Marschall von Sachsen, von Jean-Baptiste Pigalle wieder aufgegriffen worden. Pigalles ursprünglicher und angereicherter, jedoch dann auf Wunsch des Königs modifizierter Entwurf sah ebenso einen im Sterben begriffenen Protagonisten vor, der beim Schreiten in den offenen Sarkophag in einer Oberkörper torsion auf seine irdischen Errungenschaften zurückblickt, nämlich auf die besiegten Tiere als Symbol der besiegten Nationen.<sup>36</sup> Die im Grabmonument neuartige Torsion, die diesen Zwiespalt im Übergang zwischen Leben und Tod genauso wie Bouchardons Kardinalsfigur hätte formulieren können, lenkt ebenfalls den Blick auf das elementare Anliegen des Militärführers, womit seine kriegerische Bereitschaft für Frankreich und auch sein Bedauern über das »Zurücklassenmüssen« im Augenblick des Todes gemeint ist.

Hätte der Beraterstab um den König Bouchardons erste Konzeption besser verstanden und die zu jenem Zeitpunkt eher ungewohnte Drehung des Kardinals sowie die Leere

<sup>35</sup> Vgl. Windorf 2021 (Anm. 1).

<sup>36</sup> Vgl. Abel-François Poisson de Vandières an François-Bernard Lépicié, 19. März 1753, AN O/1/1905, Dossier 2, Nr. 3 (Jules Guiffrey, »Le tombeau du maréchal de Saxe par Jean-Baptiste Pigalle. Correspondance relative à ce monument (1752–1783)«, in: *Nouvelles archives de l'art français* 3/7, 1891, S. 161–234, hier S. 166–167, jedoch ohne Archivsignatur; Marc Furcy-Raynaud, »Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lepicié et Cochin, Teil I«, in: *Nouvelles archives de l'art français* 3/19, 1903, S. V–383, hier S. 33–34, jedoch andere Archivsignatur und unvollständig): »[...] Le s' Pigalle ayant la Liberté de perfectionner son Dessein, il seroit à propos d'examiner avec Luy si, dans l'Esquisse, l'action du héros descendant au Tombeau est assés marquée, et si la position de la tête ne seroit pas plus expressive pour la situation du moment si, au Lieu d'être tourné vers le Lyon et le Léopard, il envisageoit la mort avec la même fierté.« Dazu ausführlich Wiebke Windorf, »Jean-Baptiste Pigalles Grabmal des Maréchal de Saxe (1753–1777): Manifestation einer irdischen Unsterblichkeit«, in: Stefanie Muhr und Wiebke Windorf (Hg.), *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute*, Berlin 2010, S. 25–43.

des oberen Arkadenabschlusses als Teil der Interpretation ausgehalten sowie eine präzisere Vorstellung von der räumlichen Situation in der Kirche gehabt (denn der vornübergebeugte Kardinal hätte in der überhöhten Position die ihm zustehende formale Gewichtung durchaus erlangt – aber nicht den fokussierten Blick Richtung Altar), so hätte er ihn nicht um eine zweite Version bitten müssen. Die tatsächlichen Beweggründe für den königlichen Meinungsumschwung sind zumindest nach derzeitigem Kenntnisstand des Archivmaterials nicht dokumentiert. Auf die Salon-Ausstellung des ersten Wachsmodells ab dem 5. August 1743 folgt Gabriels Brief vom 29. September 1743 an Bouchardon, in welchem er den Künstler darüber informiert, dass Bouchardons letzte (Entwurfs-)zeichnung (»votre dernier desseing«) angenommen wurde.<sup>37</sup> Damit war der Startschuss für eine weitere Wachsausführung gegeben, die dann im Salon 1745 wiederum ausgestellt wurde (Abb. 2).

Lediglich der Comte de Caylus mutmaßt in seiner 1762 erschienenen Vita Bouchardons zur königlichen Umorientierung vorsichtig, dass das Ministerium noch ein weiteres Modell wünschte, in dem die Figur des Kardinals den zusätzlichen Figuren weniger untergeordnet wäre.<sup>38</sup> Ob die mangelnde kompositorische Herausarbeitung der Kardinalsfigur im ersten Wachsmodell tatsächlich der ausschlaggebende Grund für Bouchardons Sieg mit Auflage war, kann nicht letztgültig bestätigt werden. Dennoch war Caylus nicht nur Freund und Förderer Bouchardons, sondern muss als einer der Hauptakteure der »Kunstszene« jener Zeit betrachtet werden, der nicht nur über beste Kontakte zu den Künstlern, sondern ebenso zum Hof und den Ministern verfügte.<sup>39</sup>

Es ist demnach davon auszugehen, dass Caylus sehr gut informiert war. Und obwohl sich der zweite Wachsentwurf eklatant vom ersten Modell unterscheidet, wird bereits bei oberflächlicher Betrachtung deutlich, dass Bouchardon der Kardinalsfigur im zweiten Wachsmodell eine zentralere Position zugeteilt hat. Des Weiteren gibt ein Brief Aufschluss darüber, dass der König beziehungsweise der *Directeur* beim zweiten großen königlichen Grabmalsprojekt für den Marschall von Sachsen Jean-Baptiste Pigalle ebenfalls darum bat, die sich auch in einer Drehbewegung befindliche Figur des Marschalls

37 Gabriel an Bouchardon, 29. September 1743, AN AB/XIX/4228, dossier 10, Nr. 6 (Roserot 1893, Anm. 4, S. 426, jedoch unter Angabe des Privatarchivs der Nachfahren; Scherf 2016, Anm. 8, S. 341, Anm. 12): »M. le Controleur general m'ordonne de vous mander que vostre dernier desseing est agrée, Monsieur, et que vous serez chargé de faire le tombeau de M. le cardinal de Fleury. Il veut garder encore vos desseings [...]«

38 Caylus 1762 (Anm. 5), S. 70–71: »[...] Cependant, le Ministère ayant paru desirer quelque temps après un autre modèle, dans lequel la figure du Cardinal fût moins subordonnée aux figures accessoires, Bouchardon composa celui que je vais décrire.« Zu Caylus allgemein Samuel Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus. L'homme, l'artiste, l'antiquaire*, Paris 1889; Joachim Rees, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765)*, Weimar 2006. Zu Caylus und Bouchardon vgl. Marc Fumaroli, *Le comte de Caylus et Edme Bouchardon. Deux réformateurs du goût sous Louis XV*, Paris 2016.

39 Dazu ausführlich Fumaroli 2016 (Anm. 38).

stärker auszuarbeiten und nach vorne schauen zu lassen.<sup>40</sup> Vieles spricht demnach dafür, dass die sich drehende Figur Fleurys einen Kritikpunkt darstellte.

Wenn wir Caylus Glauben schenken und man die Position des Kardinals bemängelte, stellte möglicherweise die scheinbar formale Nähe zum Grabmonument für den Kardinal Dubois einen Anlass für den Änderungswunsch des Königs dar (Abb. 11). Selbst wenn sich Historiker wie Dupilet oder Chaussinand-Nogaret neuerdings eher um eine Relativierung des von einigen Zeitgenossen geäußerten Vorwurfs eines verschwenderischen und unmoralischen Lebenswandels des Kardinals Dubois bemühen,<sup>41</sup> kann die mit Fleury in besonderem Maße verbundene außerordentliche *Simplicité* und sein Altruismus dennoch nicht in Bezug zur Person Dubois' und dessen charakterlichen Eigenschaften gesetzt werden. Für die Argumentation bedeutend ist weiter, dass sich ähnlich wie bei Bouchardons Konzeption auch Coustous Kardinal Dubois – entgegen des ursprünglich geplanten Aufstellungsorts rechts vom Altar in Saint-Honoré – in der dann tatsächlich vorgenommenen Platzierung durch die Kopfhaltung vom Altar abwendete. In der zeitgenössischen *Guide*-Literatur wird zwar auf den Grund der Abwendung Dubois' hingewiesen,<sup>42</sup> jedoch demonstriert bereits diese für notwendig erachtete Erklärung die mit der Skulpturenaufstellung grundsätzlich verbundene Problematik. Obwohl Bouchardons Narration eine Drehung Fleurys zum Altar vorsah, ist es durchaus möglich, dass eine Assoziation mit Dubois' irritierendem und durch die vorgenommene Aufstellung auch zweideutig zu verstehendem Monument im Vornhinein vermieden werden sollte.

Weiterhin ist auch nicht auszuschließen, dass sich Philibert Orry beziehungsweise der König in der Aufforderung zur Nachbesserung von der Kritik und Empfehlung durch Charles-Étienne Pesseliers *Lettre sur les quatre Modèles* haben beeinflussen lassen. Darin

40 Abel-François Poisson de Vandières an François-Bernard Lépicié, 19. März 1753, AN O/1/1905, Dossier 2, Nr. 3 (Guiffrey 1891, Anm. 36, hier S. 166–167, jedoch ohne Archivsignatur; Furcy-Raynaud 1903, Anm. 36, hier S. 33–34, jedoch andere Archivsignatur und unvollständig).

41 Für den Hinweis in Bezug auf die ähnliche Körperhaltung von Dubois und Fleury danke ich Hans Körner. Dupilet betont zwar einerseits das ehrgeizige und korrumpierende Verhalten Dubois', versucht jedoch andererseits, das Bild des raffgierigen Kardinals, der an Orgien teilgenommen hat, zu relativieren. Vgl. Alexandre Dupilet, *Le cardinal Dubois. Le génie politique de la Régence*, Paris 2015, S. 346–348. Auch Guy Chaussinand-Nogaret hinterfragt die Glaubwürdigkeit einiger Quellen (*Vie privée du cardinal Dubois*, Marquis d'Argenson, *Mémoires et Journal inédit* etc.) und bemüht sich jenseits der Verurteilungen durch die Historiker des 19. Jahrhunderts um eine differenzierte Einordnung des Kardinals. Vgl. Guy Chaussinand-Nogaret, *Le Cardinal Dubois 1656–1723 ou une certaine idée de l'Europe*, Paris 2000, S. 154–160.

42 Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris [...]*, 2 Bde., Paris 1787, hier Bd. 1, S. 313; [Jacques-Antoine] Dulaure, *Nouvelle description des curiosités de Paris. Contenant l'Histoire & la Description de tous les Etablissements, Monumens, Edifices anciens & nouveaux, les Anecdotes auxquelles ils ont donné lieu, les événemens remarquables dont ils ont été le théâtre, enfin tout ce qui peut intéresser les Etrangers & les Habitans de cette ville*, 2 Bde., 3. Aufl., Paris 1791, hier Bd. 2, S. 32–33. Vgl. dazu einschlägig François Souchal, *Les frères Coustou. Nicolas (1658–1733) – Guillaume (1677–1746) et l'évolution de la sculpture française du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Paris 1980, S. 167.

kritisiert er Bouchardon, er habe mit Blick auf den sich konkav wölbenden Sockelbau seine Ideen nicht auf den für das Monument vorgesehenen Standort in der Kirche abgestimmt. Vor allem wirft er aber dem von der »schockierenden Leere der Arkade überzeugten« Künstler eine »Sterilität der Erfindung« vor, die nicht im Einklang mit dem reichen *Sujet* stehe.<sup>43</sup> Schließlich rät er, das Problem der nackten Arkade zu lösen, indem der Künstler den Blick des Betrachters stärker auf die Figur des Kardinals konzentrieren solle. Diese Aufforderung entspricht der späteren Vermutung von Caylus, die er dann 1762 als ausschlaggebenden Grund für die Korrekturwünsche des Ministers angibt.<sup>44</sup> Pesselier empfiehlt schließlich, den Kardinal stehend im vollen klerikalen Ornat wiederzugeben.<sup>45</sup>

Abgesehen von der vorgeschlagenen Standfigur sind jedoch wesentliche Anregungen Pesseliers ebenfalls in der bereits besprochenen Harvard-Zeichnung vorzufinden: Der kompakte, gestrecktere Aufbau betont stärker die mittig platzierte Kardinalsfigur, die in einer konzentrierteren Haltung ohne Genius wiedergegeben ist (Abb. 12). Die von Pesselier als zu stark agierend kritisierten Löwen, die Bouchardon sicher auch mit Verweis auf das Wappen des Kardinals eingefügt hat, fungieren in der Harvard-Zeichnung lediglich als herkömmliche Sarkophagstützen.<sup>46</sup> Und entgegen Bouchardons Aussage der *Simplicité* ist nun der Nischenbogen mit der traditionellen *Fama*- beziehungsweise Engelsgestalt mit Wappen gefüllt. Ob Bouchardon mit der Zeichnung auf die grundsätzliche Kritik Pesseliers reagiert oder – was wahrscheinlicher ist – die Zeichnung vor dem ersten Wachsmodell angefertigt und der Kritiker sogar eher Bezug zu solchen anfänglichen Konzepten genommen hat, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen.<sup>47</sup> Zumindest wird in der Korrespondenz, in welcher zwischen *Desseings, Esquisses en terre* und *Modèles en cire* differenziert wurde, von der Annahme eines Entwurfs – hier verstanden als zeichnerischer Entwurf (»desseing«) – und nicht etwa des Wachsmodells

43 Charles-Étienne Pesselier, *Lettre sur les quatre Modèles exposés au Salon, pour le Mausolée de Son Eminence Monseigneur le Cardinal de Fleury*, o. O. o. J. [1743], S. 381–390, hier S. 384. Zum Literaten und Enzyklopädisten Pesselier vgl. M. [ohne Angabe des Vornamens] Castilhon, »Éloge de M. Pesselier«, in: *Le Nécrologe des hommes célèbres de France, par une société de gens de lettres. Année 1764*, Bd. 1, Maastricht 1775, S. 17–26. Pesseliers Auseinandersetzung mit den Salonmodellen wird ausführlich in Windorf (2021, Anm. 1) analysiert.

44 Caylus 1762 (Anm. 5), S. 70–71.

45 Pesselier o. J. [1743] (Anm. 43), S. 386: »[...] mais il en faut toujours revenir à la nécessité de remplir le vuide de la Chapelle; & ce nud est un défaut qui, joint aux autres, rend ce Modèle impracticable dans l'exécution; il auroit donc fallu du moins pour réparer une partie de ces vices de composition, que M. Bouchardon eût fixé tous les regards des Spectateurs sur sa Figure principale, c'est-à-dire M. le Cardinal, en l'animant par une attitude différente de celle où il est; on aimeroit mieux voir S. E. debout & revêtu de tous ses habits d'honneur dans l'instant, où la certitude qu'elle va mourir, glaceroit d'effroi tout autre que ce Ministre. Il se soutiendrait d'une main sur une ancre, symbole de l'espérance que donne l'Evangile qu'il tiendrait de l'autre, & conserveroit l'air noble d'une sainte & humble confiance.«

46 Ebd., S. 385–386.

47 Scherf sieht die Harvard-Zeichnung auch eher zum ersten Wachsmodell gehörig. Vgl. Scherf 1999 (Anm. 31), S. 404.



- 13 Edme Bouchardon, *Contre-épreuve einer Rötzelzeichnung für ein Grabmonument eines Kardinals* [vermutlich vor 1732], Mainz, Landesmuseum



berichtet.<sup>48</sup> Es ist deshalb nicht ganz auszuschließen, dass der Bildhauer die Harvard-Zeichnung, die zudem mit den geklebten Papierteilen als Resultat einer Erprobungsphase der Arkadennische verstanden werden muss, auch erst im Rahmen der geforderten konzeptionellen Nachbesserungen nach der Ausstellung des ersten Wachsmodells erarbeitet hat.

Dagegen sei jedoch die These aufgestellt, dass die Harvard-Zeichnung ein eher traditionelles Vokabular aufweist, das an vermutlich ältere Grabmalskonzeptionen Bouchardons beispielsweise aus Rom erinnert. Im Landesmuseum Mainz befindet

48 Gabriel an Bouchardon, 29. September 1743, AN AB/XIX/4228, Dossier 10, Nr. 6 (Roserot 1893, Anm. 4, S. 426, jedoch unter Angabe des Privatarchivs der Nachfahren; Scherf 2016, Anm. 8, S. 341, Anm. 12): »M. le Controleur general m'ordonne de vous mander que vostre dernier desseing est agrée, Monsieur, et que vous serez chargé de faire le tombeau de M. le cardinal de Fleury. Il veut garder encore vos desseings [...]«

sich etwa eine *Contre-épreuve* zu einer Rötelzeichnung für ein Grabmonument eines Kardinals, die bisher keine konkretere wissenschaftliche Einordnung erfuhr (Abb. 13).<sup>49</sup> Dabei handelt es sich um eine *Priant*-Figur im Profil mit fokussiertem Blick nach vorne, auf einem Sarkophag in ewiger Anbetung verharrend, während in den Nischen stehende weibliche Personifikationen wiedergegeben sind. Aufgrund des Hintergrunds mit Nischenfiguren und den unterschiedlichen Nischenproportionen kann die Rötelzeichnung nicht als Entwurf im Rahmen des Fleury-Wettbewerbs gelten, worauf Weber hinweist.<sup>50</sup> Wegen der Übernahme eines eher römischen Vokabulars wird die der *Contre-épreuve* zugrunde liegende Rötelzeichnung tendenziell in Bouchardons römische Zeit bis 1732 datiert. Vor dem Hintergrund einer solchen bei den Pariser Monumenten bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts dominierenden und damit traditionelleren *Priant*-Figurenkonzeption ohne Torsion (mit Sarkophag) und zusätzlich in Anbetracht der Rechtfertigung Bouchardons im *Livret* besonders für die Leere der Arkadenwand – eventuell in Absetzung zu älteren Entwürfen wie jener aus Harvard –, ist eine Datierung für die Harvard-Zeichnung vor dem ersten Wachsmodell wesentlich wahrscheinlicher. Es bleibt schließlich festzuhalten, dass diese traditionellen Elemente der Zeichnung – ob vor dem ersten, oder weniger wahrscheinlich, vor dem zweiten Entwurf – ohnehin verworfen wurden. Zudem ging das zweite Modell, dessen vermutlich zeichnerischer Entwurf im Brief vom 29. September 1743 offiziell angenommen wurde, nicht aus einer Nachbesserung des ersten Wachsmodells hervor, sondern sah eine radikale Kompositionsänderung mit einer inhaltlichen Verschiebung vor.

Hier sei nur darauf hingewiesen, dass dieses zweite Wachsmodell seit jeher lediglich als Anlehnung an Girardons Grabmonument Richelieus verstanden wurde.<sup>51</sup> Unbeachtet blieb jedoch, dass Bouchardon auch hier – trotz oder gerade aufgrund des Entwurfscharakters – mit der stehenden geflügelten und weinenden Genius-Figur an der Säule im Hintergrund und zuvor schon in Saint-Sulpice mit einer ebenfalls stehenden weiblichen Figur ein Grabmalskonzept eingeführt hat,<sup>52</sup> das bei einem Blick auf Vassés

49 Vgl. die rudimentäre Nennung bei Weber 1968 (Anm. 13), S. 194. Im Mainzer Ausstellungskatalog werden eher generelle Anmerkungen zum Bestand von Bouchardons Zeichnungen gemacht, aber nicht speziell zu dieser *Contre-épreuve*. Vgl. *Französische Graphik des Barocks und Rokokos*, hg. vom Landesmuseum Mainz, Konzept und Bearbeitung von Norbert Suhr, Ausst.-Kat. Mainz, Landesmuseum, Mainz 2014, S. 401–402. Vgl. zuletzt mit einer Zusammenfassung der bisherigen Forschungen Édouard Kopp, »Edme Bouchardon, Étude de monument funéraire«, in: *Edme Bouchardon 1698–1762. Une idée du beau*, hg. von Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp, Guilhem Scherf und Juliette Trey, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre/Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Paris 2016, S. 346, Kat.-Nr. 215.

50 Weber 1968 (Anm. 13), S. 194.

51 Roserot 1893 (Anm. 4), S. 427–428; Vitry 1923 (Anm. 5), S. 54; Scherf 2003 (Anm. 33), o. S.

52 Gemeint ist das Grabmonument für die Herzogin von Lauraguais, nach 1735, ursprünglich Paris, Saint-Sulpice, verschollen. Vgl. beispielsweise Dezallier d'Argenville 1778 (Anm. 2), S. 353: »Un peu plus loin se remarque le tombeau de la duchesse de Lauraguais, il est composé d'une Figure de femme, éplorée & appuyée contre une colonne. Ce petit monument admirable est de Bouchardon.« Vgl. dazu auch Guilhem Scherf, »Dessins de monuments funéraires de Bouchardon, Falconet, Broche et Pajou«, in:

*Pleureuse*-Konzeptionen und Guillaume Coustous d. J. Monument für den Dauphin und die Dauphine in Sens insbesondere die Entwicklung der Funeralplastik ab der zweiten Jahrhunderthälfte maßgeblich prägen sollte.<sup>53</sup> Demnach können nicht nur der zweite angenommene, aber – so die Korrespondenz in den Archives Nationales – aufgrund des Rücktritts Philibert Orrys nicht ausgeführte Entwurf,<sup>54</sup> sondern auch Bouchardons ältere Grabmalsentwürfe (wie die stehende Papstfigur im Entwurf für ein Grabmonument Clemens XI.) sowie ausgeführte Monumente das außerordentliche Innovationspotenzial des Künstlers verdeutlichen. Die enorme Tragweite des ersten (und später auch zweiten) Fleury-Entwurfs im Rahmen einer europäischen Sepulkralskulptur ist damit keineswegs als singulär in Bouchardons Œuvre zu verstehen und wird im bereits erwähnten Forschungsprojekt den ihr zustehenden Raum erhalten. Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen sind die bisherigen Versäumnisse der wissenschaftlichen Forschung zu Edme Bouchardons Grabmalsskulptur umso unverständlicher.

---

Geneviève Bresc-Bautier, Françoise Baron und Pierre-Yves Le Pogam (Hg.), *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon 2007, S. 207–217, hier S. 207–208.

- 53 *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs de l'Academie Royale; Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Orry, Ministre d'Etat, Grand Trésorier - Commandeur des Ordres du Roy, Contrôleur General des Finances, Directeur General des Bâtimens [...]; dans le grand Salon du Louvre. Par les soins du Sieur Portail, Garde des Plans et Tableaux du Roy. A commencer le jour de S. Loüis 25. d'Aoust 1745. pour durer un mois*, Paris 1745, S. 17–18, Nr. 73: »[...] M. le Cardinal de Fleury couché entre les bras de la Religion, & soutenu par cette Vertu [...]. Un spectacle si touchant [...], excitent les justes regrets du Génie de la France, & lui font répandre des larmes, dont il arrose le pied de la colonne funeraire, qui porte l'Urne destinée à renfermer les cendres de son Eminence [...].«
- 54 Die politischen Gründe für das Scheitern von Bouchardons Fleury-Auftrag werden ebenfalls in der erwähnten Habilitationsschrift (Windorf 2021, Anm. 1) diskutiert.



1 Jean-Baptiste Pigalle, *Monument to Marshal Maurice of Saxony*, 1776, Strasbourg, temple Saint Thomas

# Stratas of Memory. The Steps in Pigalle's Tomb of Marshal Maurice of Saxony

Étienne Jollet

*Encore* about Pigalle's tomb of Marshal Maurice of Saxony (fig. 1), but this time not so much the figures as the planes—the various layers of the monument,<sup>1</sup> with a special emphasis on what is at the center. These steps play a major role in this work, being the most characteristic of mausoleums since the origin of such monuments. Marigny, the *Directeur Général des Bâtiments* of the period, sums up the project he chose this way: “It is the one where the hero seems to descend into the grave that Death opens at his feet.”<sup>2</sup> A question of “steps”: both a place (the steps) and an action (a step—here, forward). What is of importance here is the idea of illusion—in two different senses. First, illusion as unreality; as a feature of life, as opposed to death, as the ultimate reality: a life in which so many temptations (celebrity, sensual pleasures) can be considered illusions. Then, illusion as a mean to reinforce reality: the steps belong to a fictional topography which has several peculiarities, all of them drawing attention to the mixing of reality and fiction (an un-real world). The steps here are a way to place the monument in a fictional space, united by a common downward movement, where we find the different layers that usually constitute a tomb, on which the various signifying motifs (symbols, allegories, ornaments) are located. The steps refer also to the principle of gravity, the one which reigns in the real world. Finally, these steps lead to the open coffin which is itself so close to the real space in which the beholder is situated: that is, outside of the fictional space. The interplay thus defined permits the tomb to be placed in some sort of general interweaving between fiction and reality,

- 
- 1 Victor Beyer, *Le Mausolée du Maréchal de Saxe*, Strasbourg, 1994; Laurence Vander Veken, “Représentation et conception de la mort dans le Monument funéraire du Maréchal de Saxe de Jean-Baptiste Pigalle”, in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* 21, 1999, pp. 77–94; Wiebke Windorf, “Jean-Baptiste Pigalle Grabmal des Maréchal de Saxe (1753–1777): Manifestation einer irdischen Unsterblichkeit”, in Stefanie Muhr and Wiebke Windorf (eds.), *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute*, Berlin, 2010, pp. 25–43.
  - 2 “[...] c'est celui où le héros paraît descendre au tombeau que la mort ouvre à ses pieds” (letter from Vandières to Lépicié, 19 March 1753, in Marc Furcy-Raynaud (ed.), “Correspondance de M. de Marigny avec Coppel, Lépicié et Cochin”, in *Nouvelles archives de l'art français* 1903, pp. 33–34).



Gravé par Nicolas DUPUIS

Collection de l'auteur

LA STATUE DE LOUIS XV. par J.-B. LEMOINE  
Monument élevé à Rennes par les États de Bretagne.

2 Nicolas Gabriel Dupuis, *Monument to Louis XV at Rennes*, 1754, Paris, BnF

That relationships exist between these levels is by no means a novelty, as they provide the link between the allegories on both sides of the grave with the deceased. Bernini and others did the job well before: the interplay between the seated figure and the allegories on one side, between the fictional and the real places on the other side, in Alexander VII's famous tomb at Saint Peter's Basilica in Rome. What was new here was this type of an animating configuration, being used now in another type of props for remembrance: the royal monument. Pigalle's master, Jean-Baptiste II Lemoyne, began his project for the statue of Louis XV at Rennes in 1748, not long before the moment when Pigalle elaborates his project: there, he accentuates the links between the king and allegories of *Hygeia*, goddess of health and the figure of Brittany (fig. 2): *Hygeia* has an arm on the base of the statue of Louis XV; Brittany gesture towards it; Louis XV's arms seem to point at both figures.

What we see here is some sort of "contamination", the influence of the structure of a tomb on the design of a public monument—and that was entirely new at the time. I would like to associate this concept to the strange texts written by the architect Pierre Alexis Delamair in the 1730s, as in the *Livre de la pure vérité* of 1737, a manuscript of the

but also between the expressiveness of the figures and the one of the levels on which they are placed. I will study first the significance of the steps as a place for allegories, in the sense of personifications. I will then deal with the allegory of the place, and the meaning created through the context and association with other works where steps have an unequivocal signification. I will finish by addressing the way in which the steps define a new relationship between the fictional space and the "real space", to use David Summers' formula.

**The steps:  
a place for allegorical personifications**

Maurice of Saxony's tomb includes a succession of horizontal levels: a pyramid, referring to immortality; a place for the deceased; a coffin and a base on which the marshal's coat of arms is surrounded by a

Bibliothèque de l’Arsenal.<sup>3</sup> He proposed a new type of public monument that would feature not just one but several figures. He wrote that the architects and sculptors:

“have wrongly imagined until now that a variety of human figures places on a the same platform bore too much of a resemblance to a tomb, like those, for example, at Saint-Denis in the Chapel of the Valois.”<sup>4</sup>

His words are a testimony to the interdependence between the two forms, where the tomb lends a sense of legitimacy to the representation of a multitude of characters on the same tier.

The difference in Maurice of Saxony’s tomb is the existence of narrative relationships. They are even easier to notice due to the use of a common color, white, for the figures: it creates a sensual link between them, in contrast with the different types of marble, the turquoise blue of the pyramid, the green of the sarcophagus, and the grey *Gris de Senones* of the pyramid. And the question of this link is here central here: it is illustrated by the hand of France clasping the hero’s arm, a way to evoke the relationship of the French people to their salvation and the victory of Fontenoy.

So a hero on steps. Usually, that what is called the “terrace”, the fictional surface on which the protagonists act, is flat. Here, the status of the steps is unclear. We have no testimony by Pigalle; only documents of the monument’s reception can help—though there are limitations with such sources. For most of the numerous authors, anonymous or not, who wrote about the monument during the long period of its creation—say, from 1753 to 1777—there are the gradations (“degrés”), the steps or tiers against the the pyramid in the background.<sup>5</sup> But there is also the way down to the grave, and then, finally, what unifies the monument is the fact that the standing figures form part of the narration, since Death opens the lid of the coffin, a feature which might not have been present in the beginning, if we refer to a drawing from the art market.<sup>6</sup> These steps accompany the movement of the main figure: downwards. This is the particular feature, which distinguishes this monument from others that are similar, such as the project identified by Victor Beyer in an collection in Basel and attributed by the author to

3 Pierre-Alexis Delamair, *Le Livre de la pure vérité*, 1717, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 3054.

4 “[...] Tous les architectes et sculpteurs, même parmi ceux des savants fort discernés, se sont spécieusement imaginés jusqu’à présent qu’une multiplicité de figures pédestres posées sur une même plate-forme sentait trop le tombeau comme celles faites par exemple à Saint Denis dans la Chapelle des Valois.”

5 “Lettre à un ami sur le tombeau du maréchal de Saxe”, in *Collection Deloynes*, vol. 11, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, p. 236: “Le lieu de la scène est au pied d’une pyramide, symbole de l’immortalité [...] La pyramide est élevée sur plusieurs degrés, au bas desquels on voit un sarcophage ou tombeau. Cinq figures font tout le sujet.”

6 Alexis Bordes, *Esquisse pour le tombeau du maréchal de Saxe*, Dessins et tableaux anciens du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, vente du 15 septembre au 20 octobre 2006.



3 Jean-Baptiste II Lemoyne, *Project for a tomb*, Basel, private collection

Jean-Baptiste II Lemoyne, in which the tomb is opened by a human figure, an not by Death (fig. 3);<sup>7</sup> no clear movement towards the grave is really seen. And the step forward changes everything: in Lemoyne's version, opening the grave can be interpreted as a sign: death is coming. It reminds us of the fact that here the movement in the fictional space is a direct visualisation of a metaphor. According to Charles Huré's *Dictionnaire universel de l'écriture sainte* (1715), "'To walk down to the grave' means to die".<sup>8</sup> This is what we see here. The marshal is shown dying: it is a type of action, located in a specific space, with the surrounding figures participating in the narration. The most problematic aspect of the personification of France is, in fact, its location. Several texts express the feeling that this personification of France in relation to its place is not proper. A text from October 1756 suggests that France should be seated "in a place that is more decent than on the steps of a pyramid".<sup>9</sup>

Such a criticism belongs to a culture of propriety and of conformity to implicit rules of behaviour, but also present was more sophisticated system of valorisation of place. The

7 Victor Beyer, "La triple sépulture de Maurice de Saxe à Saint Thomas de Strasbourg", in *AAF* 25, 1978, pp. 181-190.

8 Charles Huré, "Tombeau", in *Dictionnaire universel de l'écriture sainte*, Paris, 1715, p. 832: "'Descendre dans le tombeau', c'est mourir."

9 "Réponse d'un élève de l'académie royale de peinture et de sculpture : à l'auteur de la petite brochure ayant pour titre: 'Observations sur le projet du mausolée de M. le Maréchal de Saxe'", October 1756, in *Collection Deloynes*, vol. 11, p. 232, 3 p. ms.: "La France, dites-vous, aurait dû être dans un lieu plus décent, assise sur un Trône, ou sur un Trophée. Je réponds qu'il n'est point question ici de nous représenter la France sur un Trône."



steps are to be associated with a reference to scale, a progression by degrees: a notion well known in the academic field as *Gradus at Parnassum*, but which exists also in the religious literature on the Counter-Reform. The powerful cardinal Bellarmine published his *Escalier spirituel portant l'âme à Dieu par les marches des créatures* in 1616, mentioned in the first lines of the *Introduction à la vie dévote* by Saint François de Sales, which was still very popular in France during the 18<sup>th</sup> century. There is a *Scala coelestis* which leads to God—the one which, according to Howard Hibbard, is represented in Poussin's *Madonna of the Steps*.<sup>10</sup> Is it present in Pigalle's work? The number of steps corresponds to various stages, so what be the significance of the evolution from five, as in the drawing of the Musée Magnin (fig. 4), to three? And, obviously, the *Scala coelestis* is hardly a way to describe a movement in the opposite direction, towards the earth. But in fact this *Scala coelestis* is conceived of in two ways, as in Bernard de Clairvaux's conception borrowed by theologians like Fénelon, still popular in the middle of the 18<sup>th</sup> century: there are two directions, a *Scala humilitatis* up to the sky, and a *Scala superbiae*, a way down for the proud. This could be the one represented in Pigalle's monument—but it could also be seen in a positive perspective: the *Kenosis*, the way of becoming humble. This is not really the case here, as far as the facial expression is concerned—a very proud one, based on what one knows about Maurice of Saxony's pride. Nevertheless, what is shown is a moving away from glory, step by step, which corresponds with the flags and allegoric personifications of the vanquished nations: to go down, to accept the common fate—death.

Or memory: since the figure not only goes to the coffin, but also in the direction of the beholder: in the direction of living people. There is also another topographical level: where the tomb itself and the two lateral figures, Hercules and Death, stand. So what is defined here is a scalar link between the fictional space and the one of the beholder. In this reading, Pigalle's steps are no longer an exception, but on the contrary one more example of the valorisation of the link between the two spaces due to what can be described as stairs, a spatial link recurrent in religious painting in Paris during the first half of the 18<sup>th</sup> century.

### From fictional to real place: steps as stairs

The first major exemple declining such a configuration might be René-Antoine Houasse's *Pentecost* at Saint Merri—before 1710 (fig. 5). Here the steps lead the beholder to the top. But it is Charles-Antoine Coypel who, in different Parisian churches in the first half of the century, made popular this way of depicting space. Three of these must be mentioned. The first is the *Ecce Homo* painted for the church of the Oratoire in 1729, destroyed but fortunately engraved by Joullain (fig. 6); an impressive configuration where there is a

<sup>10</sup> Howard Hibbard, *Poussin. The Holy Family on the Steps*, London, 1974.



4 Jean-Baptiste Pigalle, *Preparatory drawing to the tomb of Maurice of Saxony*, Dijon, Musée Magnin

strong contrast between the standing figure and, on the steps beneath, a mourning female figure on the left, and on the right a man pointing with his right hand in the direction of the Saviour. We discover here a composition that is similar to that of our monument. What is very useful is the comment written by the artist himself in the *Mercure de France* of

June 1729: “This great man at the very center of the turmoil and confusion has created this order and the sort of majestic arrangement which imposes itself as soon as one looks at it.”<sup>11</sup> The second work by Coyppel that we can compare with our monument is again in Saint Merri—in fact a kind of adaptation of the older work of Houasse (fig. 7). It was completed in 1749 with the help of Pierre Louis Subro, a painter of architecture. I would like to stress here the fact that the table in front of Christ plays the role that the coffin does in Pigalle’s work: it both closes the scene to the front and welcomes people coming from below. But the most comparable example might be the work for the altar of Saint Nicolas du Louvre, with an *Entombment of Christ*, of 1734 (fig. 8), where there is movement downwards to the grave, and importantly a direct link between the scales and, in front, an altar which is also the grave. It is a composition of the whole setting, wrote the Abbé Du Maine in his description in the *Mercure de France* of October 1734, of “a table, a picture and a glory”<sup>12</sup>—the table here being the altar, designed by the painter himself in a shape like that one of of Pigalle’s projects, the pedestal of the Saxe Monument which was condemned by Vandières: called a “piédestal” by Marigny, when he asked Pigalle on August 11, 1754 to “entirely suppress the round shape” of the “pedestal”.<sup>13</sup> The angels are in-

11 “[...] ce grand homme au milieu même du tumulte et de la confusion, a conféré cet ordre et cette espèce d’arrangement majestueux qui impose dès le premier coup d’œil”, in *Mercure de France*, June 1729, p. 1290.

12 *Mercure de France*, October 1734, p. 2169: “[...] d’une Table, d’un Tableau et d’une Gloire [...].”

13 Archives Nationales, O1 1908, 1754, p. 92: “[...] il faut en supprimer entièrement le rond.”

- 5 René-Antoine Houasse, *Pentecost*, 1690, Paris, Musée Carnavalet (formerly Paris, Saint Merri)



volved in the drama—and may be even more so in the print, which Pigalle might have seen. And, beneath, a Veronica, alongside the Marshal’s coat of arms—two ways of referring to the identity of the deceased.

There is no direct link between Coypel and Pigalle; but they knew each other at the *Académie royale de peinture et de sculpture*, where Pigalle was *Reçu* (became a full member) in 1744, and Coypel became director of the institution in 1747; the churches mentioned above were rather close to Pigalle’s place of residence in rue Meslay; and the prints by Joullain circulated in Paris. So I think there is a further reaching relationship: the presence of stairs in front of paintings, as a way to define nobility for the figures above, the model being the *School of Athens* that Pigalle might have discovered in Rome during his stay from 1735 to 1741. Herein we can find a preliminary of a monument to *Grands Hommes avant la lettre*, especially with Aristotle standing proudly and Diogenes, in front of him, sitting on the stairs, like France in the monument to the Marshal of Saxony.

But referring to this revival of the depiction of stairs in painting is not enough: there is another important example of the use of scale, in popular culture, where the downward movement is present, and, even more significantly, so is Death. It is the corpus of works on the *Ages of Man*. A popular Spanish print from the beginning of the 19<sup>th</sup> century which certainly has its roots in the culture of France of the 18<sup>th</sup> century, it not only shows the figure of a soldier who is in the age of 30, but also, in the foreground, a composition similar to what of Pigalle’s mausoleum (fig. 10): Death on the right, a naked figure on the left and above, Christ seen from the front. This is part of a long tradition in which various fundamental motifs of Pigalle’s tombs were presented and committed to the same principles of a literal visual transcription of “gnomic” knowledge—proverbs, maxims, aphorisms, etc., as the “un pied dans la tombe” in Niccolo Nelli’s print that portrays an older man with a leg in a grave (fig. 9) or Jörg Breu’s example with the coffin beneath (fig. 11). But, after all, when stepping down to limbo, Christ is not humble anymore—there are no other contemporary works to compare with, just Mantegna’s *Descent*



6 François Joullain after Charles-Antoine Coyppel, *Ecce Homo*, 1729, etching and engraving, Paris, BnF



7 Charles-Antoine Coyvel, *The Pilgrims of Emmaus*, 1749, Paris, Saint Merri



8 François Joullain after Charles-Antoine Coyvel, *Entombment of Christ*, 1734, Paris, BnF

to *Limbo*, with a door on the ground that we may associate with the lid of a coffin. And this way down means that the steps are no longer just a place for allegorical personifications, but that they work too as an allegory of what is at the centre of our attention here: the passage into another world.

### The mausoleum for Maurice of Saxony and “real spaces”



9 Anonymous, *The Ages of Man*, before 1834, Spain, Marseille, Mucem

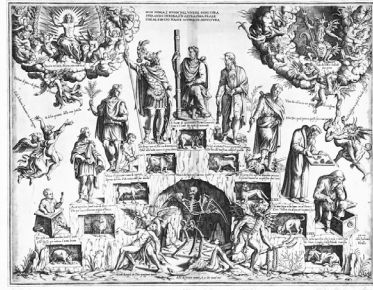
The notion of “real space”, as described by David Summers, is interesting for our study due to the fact that it not only refers to the space in which the beholder exists but also to the surface on which a painting is painted, or the surfaces of the bodies, or the various planes: foreground, middleground, and background of a representation.<sup>14</sup> The steps at the center describe, in an intense and dramatized way, the relationship between the horizontal and the vertical, and at the same time they convey the idea of a passage in two ways: first, the passage from one step to another; second, the passage into the coffin. This visual poetics around the threshold reminds us the one deployed by Watteau in *The Shop Sign of Gersaint*: here it is inverted, in that we’re stepping upwards, rather than down, but we are still moving from one world into another. This here is the main issue, the one Michel-Ange Slodtz also translated spatially in the tomb of Languet de Gergy in Saint-Sulpice, created in the same years, from 1750 to 1757. But the concept can be also dramatised as in the frontispice of La Font de Saint-Yenne’s *L’Ombre du grand Colbert*, of 1752, where the shadow of the great minister is deliberately falling down into the abyss, when seeing what is happening to the Louvre (fig. 12).

On the topic of the relationship of the monument with the real space, I must refer again to Charles Antoine Coyppel’s works, since they all include an interaction with what is outside the painting. At the *Oratoire*, in 1729, Coyppel introduced a third objective: “the place of the scene could, in being unified with the architecture of the church, make it seem bigger, and my work would be even more illusory.”<sup>15</sup> And it is the same in Saint Nicolas du

14 David Summers, *Real Spaces*, New York, 2003.

15 “Lettre de M. Coyppel [...] au révérend père de La Tour”, in *Mercure de France*, June 1729, p. 1291: “Enfin

- 10 Nicolo Nelli (attr. to) after Cristofano Bertelli (attr. to), *The Ages of Man*, ca 1580, Spain, London, British Museum



Louvre, where Coypel's work, according to the Abbé Du Maine, is "composé d'une Table, d'un Tableau et d'une gloire."<sup>16</sup> He described the interaction between the work and the surrounding space:



- 11 Jörg Breu, *The Ages of Man*, ca 1540, woodcut, Gotha, Landesmuseum

"Its edge is linked to the theme and belongs to it; because there is with the picture an artificial edge which has the thickness of a portico, the real edge of which builds the foreground. The steps, of the same imitation marble as the portico, occupy the lower part and come to join the tiers of the altar, and thus of the top of the tomb."<sup>17</sup>

We see the same result in Saint-Merri, in 1749. Here the pleasant, absorbing account of illusion seems to both corroborate and contradict Marian Hobson's book, *The Object of*

---

que le lieu de la scène pût en s'unissant à l'architecture de l'Eglise l'accroître et rendre mon ouvrage plus trompeur."

16 "Lettre de M. l'abbé du Maine [...] à M.D.L.R.", in *Mercure de France*, October 1734, p. 2170.

17 Id., pp. 2172-2173: "Sa Bordure est liée au Sujet et en fait partie ; car il se joint au Tableau une Bordure feinte qui représente l'épaisseur d'un Portique, dont la Bordure réelle forme le devant. Des Marches, du même marbre (feint) que ce Portique, occupent le bas et reviennent rejoindre le gradin de l'Autel et par conséquent le dessus du Tombeau."

*Art* which explains how, around 1750 again, there was a shift: no longer a “soft illusion”, a gratifying mixture of fiction and reality, as in Coypel’s works and in Pigalle’s but a “hard illusion”, where only that which corresponds to the material characteristics of an object is taken into account. Various texts of the period described this phenomenon. The most characteristic might be Suard’s comment in 1786: “I don’t know what is the setting of the scene : I see Maurice descending the steps, without seeing any building to which these steps would belong.”<sup>18</sup> Cochin, on a more philosophical level, asks a critic of the *Observateur littéraire*:

“What does it mean ‘because the physical is rightly what is concentrated on, what most strikes the artists who are consistent enough that they do not need metaphysical illusions’: does it simply mean that the artists can’t represent anything without pretending it has a physical consistency? Then it was not necessary to twist your sentence in order to say something so ordinary.”<sup>19</sup>

Here, Pigalle mixes the two modes to a third: a “soft illusion”. Nevertheless there were many negative reactions to some of the features of his works, symptomatic of proponents of an opposing artistic conception. The main debate centred on the direction in which the lid of the coffin opens: it can’t be so, since it would prevent the marshal from entering the grave. One could show who that, in fact, it is possible to slip down the steps and descend easily. This kind of coherence was emphasized by Denis Diderot, who in the case of the monument to Maurice of Saxony imagined two grenadiers sharpening their sabres on the stone of the tomb.<sup>20</sup> We might understand this as a consequence resulting from criticism of the mixed allegory—half history, half allegory—, but this position was not new, such ideas had already been expressed by Abbé Dubos in 1719.

What may have been new here was this confrontation between the work and the beholder in the very particular context of the church of Saint Thomas. Firstly, it is surprising that we see this constellation where an altar would usually be placed, and that the descent of the marshal emphasises the association between grave and altar. Secondly, the pictorial dimension is enhanced by the scenography and its design that creates a play of

18 Jean-Baptiste Suard, “Eloge de Pigalle”, in *Mélanges de littérature* 3, Paris, [1760], pp. 285–309; *Collection Deloynes*, vol. 11, p. 898: “Je ne sais quel est le lieu de la scène : je vois Maurice descendant des degrés sans voir aucun édifice auquel ces degrés appartiennent.”

19 Charles-Nicolas Cochin, *Les Misotechnites aux enfers*, Paris/Amsterdam, 1763, p. 10: “Que veut dire, car le physique est avec raison ce qui occupe, ce qui saisit le plus les Artistes qui ont assez de consistance pour n’avoir pas besoin des illusions métaphysiques. Veut-il simplement que les Artistes ne peuvent rien représenter, qu’ils ne lui supposent une consistance physique? Alors ce n’était pas la peine d’entortiller ta phrase pour dire une chose si commune.”

20 “Salon de 1767” in Jules Assézat and Maurice Tourneux (eds.), *Œuvres complètes de Diderot*, vol. 11, Paris, 1875–1877, p. 356.



- 12 Jacques-Philippe Le Bas after Charles Eisen, frontispiece of *L'ombre du Grand Colbert* by La Font de Saint-Yenne, 1752, etching, Paris, BnF



*D.L.F. inven. Eisen idæam expres. Le Bas ære calav.*

L'OMBRE DU GRAND COLBERT.

light, with the stain-glass window, named E on the plan—the windows on the right, from the point of view of the beholder—given by M. d’Antigny, informant of M. d’Angiviller about Pigalle’s work. Thirdly, the nature of the predominantly frontal view: we can see a connection here with Coyvel’s work, and evidence of the concepts that lend the work a pictorial quality. This was made possible by the destruction of the rood screen in the nave. And there are some elements in the monument that describe a new articulation of the interweaving between two and three-dimensions: like the pyramid which, from further away, seems to translate depth in a vertical sense, where the lines that are orthogonal to the princilan plane meet. In the work itself, the artist made a major change, redirecting the marshal’s gaze away from the animals, and turned it instead towards Death, there is no clue to really know exactly what he is looking at. And, a discrete but important feature, the upper edge of the lid of the coffin is slanted slightly, which creates some movement in the composition. This effect is enhanced by the horizontal lines formed by the steps, and those that extend to the left and to the right below the windows which make the slant even more perceptible. But in the other direction, always down: *encore* down; as an inevitable fact that, even with the bravura both of the marshal and the artist, everything is going down: the real steps, as do the steps of the vault, where the real corpse remains.

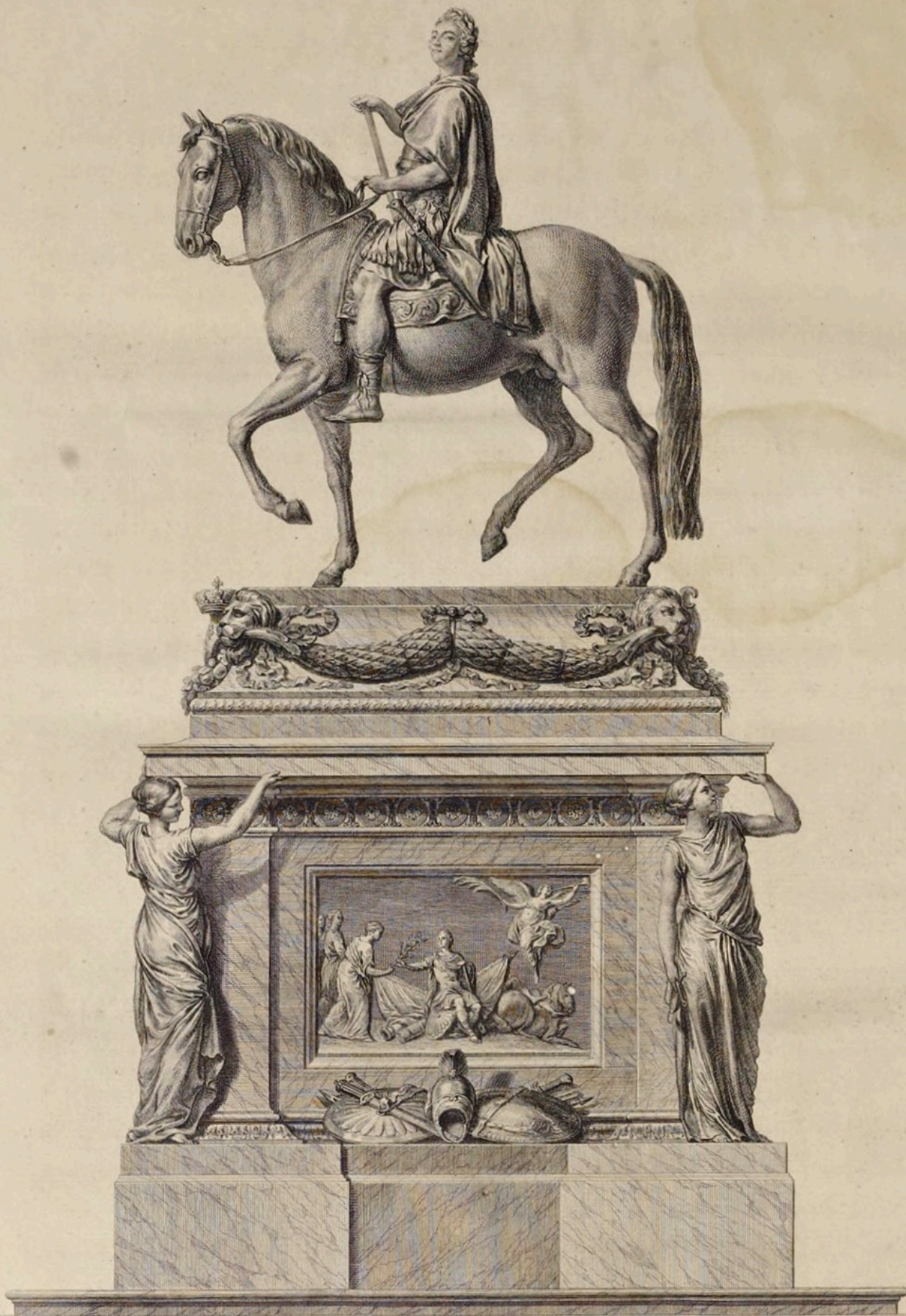
Pigalle’s project for the Marshal of Saxony presented a new approach in the art of the funeral monument: the juxtaposition of various elements, the ambiguity of beeing something between grave and altar, and then, in the space of Saint Thomas, the consequence of the creation of some sort of a cult around the figure, which is somehow still surprising to us today. This corresponds to ideas of levels, topographical levels, and levels of reality which are associated with each other here in a joined movement. It would be easy to define the monument in terms of a teleological framework, considering the monument as a precedent for ones dealing in an even more complex way with the levels of reality, as we can state with the monument to Madame Favart by Jean-Jacques Caffiéri or Canova’s monument to Maria Cristina in the Augustinerkirche in Vienna. Such a play on the multiplicity of “degrés” can bee understood both as “levels” and “degrees” that describe places and qualities. This is based on the topographical sense of the word as well the causal, as something defining the implicit legitimacy of the presence of a figure in a particular place: as here, for the marshal, simultaneously above and descending. At the same time, what Pigalle experienced was that this complex series of steps of spatial relationships in which movement and immobility are associated with a play on the notion of threshold, was located so far from Paris that it might have remained largely unseen by the public. Of course, this was not the case: a real form of tourism was documented and two prints circulated, one by Christian de Méchel and the other by Cochin et Dupuis. But it was no longer what the artist seemed eager to create: the meeting of the body standing upright with the viewer, whose gaze is directed upwards, and the marshal moving downwards, somewhere near the lid of the coffin; nobody looking inside, into the invisible inside of the grave; into the meaning of the grave; or into all of the memories associated with both

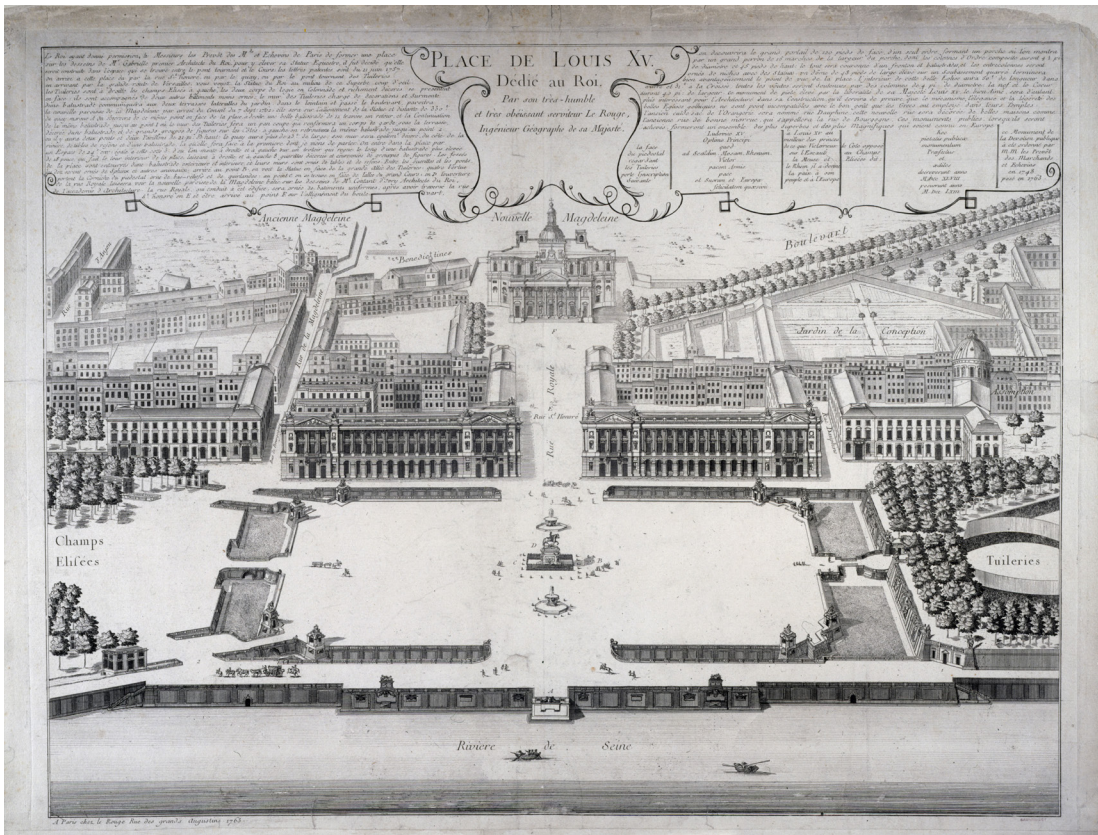
lives. It is here that studying such a work can teach us a lot about what it might mean to face a monument, how we or the artwork finds a way to avoid the central void—death, or the absence of sense; which is also a way to learn about the work of visual art generally speaking; thanks to a step on a step, a step downward, a step forward. The questioning continues, with Duchamp's *Nude descending a staircase, N° 2*:<sup>21</sup> from one step to another—to the totality, which is the mystery of the animation of a human figure.

---

21 Marcel Duchamp, *Nude descending a staircase - No. 2*, 1912, 147 x 90 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Abbildung folgende Seite: Benoît Louis Prevost, *Reitermonument Ludwig XV von Edme Bouchardon für die Place Louis XV*, Tafel aus Pierre Jean Mariette, *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte [...] de la statue équestre de Louis XV*, Paris 1768





1 Georges Louis Le Rouge, *Place de Louis XV*, 1763, Radierung, 50,4 x 66,3 cm, Paris, Musée Carnavalet, Cabinet des arts graphiques

# Pierre Pattes *Monumens*. Grab- und Denkmal im Kontext des *Embellissement*

Yvonne Rickert

## Einleitung

Der Prunkband des französischen Architekten Pierre Patte *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* erschien 1765, zwei Jahre nach der Einweihung der Reiterstatue Ludwigs XV. auf der Pariser Place Louis XV, der heutigen Place de la Concorde (Abb. 1).<sup>1</sup> Dieser Königsplatz und das in dessen Mitte aufgestellte Denkmal nehmen in der genannten Publikation einen gewichtigen Raum ein. Der Autor berichtet darin über den ersten der zwei ausgeschriebenen Wettbewerbe um die Gestaltung der Place Louis XV, beschreibt zahlreiche eingegangene Projekte sowie den schließlich ausgewählten Plan des königlichen Architekten Ange-Jacques Gabriel. Patte legt zudem den Fortschritt der Wissenschaften und Künste dar und bietet dem Leser eine ausführliche Abhandlung über die Geschichte und Bedeutung der Ehrendenkmäler für Herrscher und *Grands Hommes*. Die Forschung hat sich den Band als wertvolle Quellensammlung zu französischen Königsplätzen zu Nutze gemacht, insbesondere hinsichtlich der Pariser Place Louis XV. Zudem hat sie sich immer wieder mit der Frage nach den Zielen auseinandergesetzt, die der Autor mit der Herausgabe anstrebte. Vor allem wurden die Ansichten Pattes hinsichtlich eines sinnvollen und überlegten Urbanismus herausgearbeitet und die Modernität des Werkes aufgezeigt: Dieses kann als Vorläufer eines Wettbewerbsbuches beziehungsweise eines Stadtplanungsbuches bezeichnet werden.<sup>2</sup> Auf diesen

---

1 Vgl. Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des Arts & Sciences sous ce règne, ainsi que d'une description des Honneurs & des Monumens de gloire accordés aux grands Hommes, tant chez les Anciens que chez les Modernes; et suivis d'un choix des principaux projets qui ont été proposés, pour placer la statue du Roi dans les différens quartiers de Paris*, Paris 1765. Weitere Auflagen folgten 1767 und 1772.

2 Vgl. Mae Mathieu, *Pierre Patte. Sa vie et son œuvre*, Paris 1940, S. 61 u. S. 63; Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille 1988, S. 169–193; Hélène Lipstadt, »Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions«, in: Eve Blau und Edward Kaufman (Hg.), *Architecture and its image*.

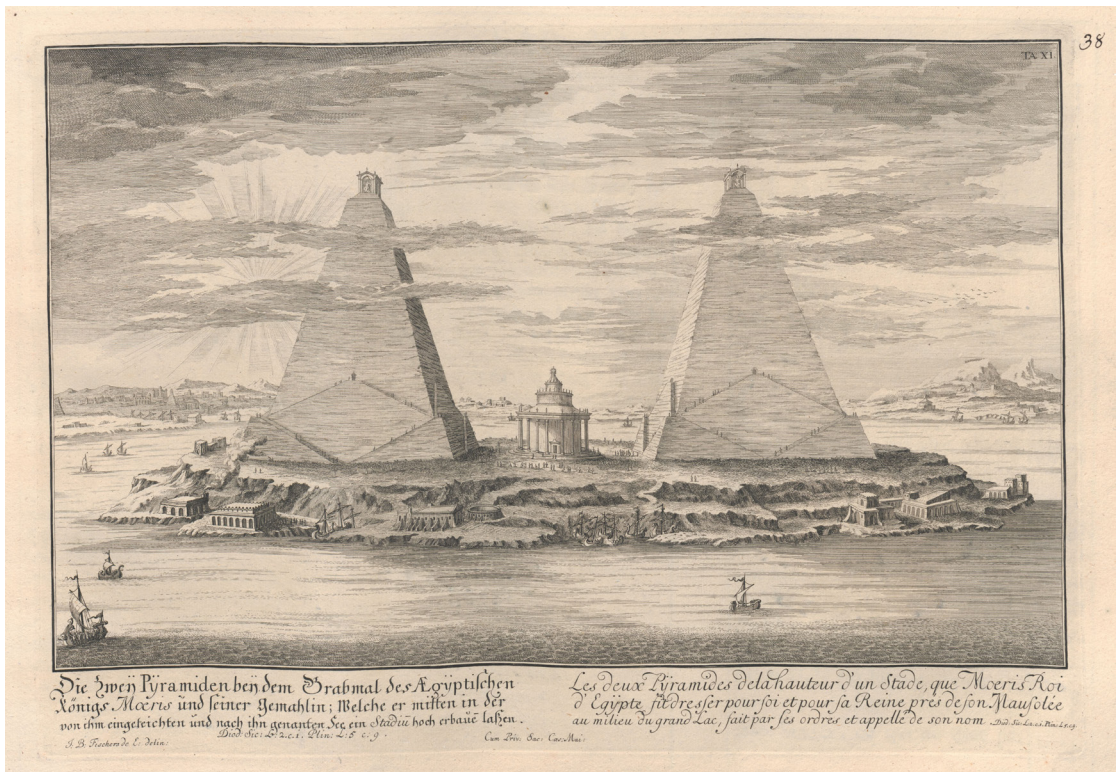
Erkenntnissen basierend soll im Folgenden auf die von Patte dargestellten Zusammenhänge von Grab, Denkmal und *Embellissement* eingegangen werden, um zu zeigen, inwiefern diese Themenkomplexe eng miteinander verwoben sind. Wenn der Prunkband in der bisherigen Forschung als Ausdruck der Lobpreisung des französischen Königs verstanden wurde, soll das Werk hier auf eine kritische Haltung gegenüber der Krone hin untersucht werden, die zwar oftmals indirekt, aber beständig geäußert wird. Zum einen wird die in den *Monumens* aufgezeigte Entwicklungsgeschichte von Grabmal und Denkmal genauer betrachtet werden. Dabei wird die These verfolgt, dass Patte durch eine solche vergleichende Entwicklungsgeschichte eine relativierende Sicht auf Ludwig XV. und seine Denkmäler im öffentlichen Raum zu vermitteln versucht. Zum anderen wird die zeitgenössische Aufstellungspraxis der Monumente diskutiert. Es wird sich erweisen, inwiefern sich dem *Embellissement* zugrunde liegende Ideen darauf auswirkten und wie Forderungen nach einem umfassenden *Embellissement* von Paris negativ auf den König zurückfallen konnten. Schließlich wird zu untersuchen sein, in welchem Ausmaß der im 18. Jahrhundert verstärkt laut werdende Wunsch nach Ehrenstatuen für die *Grands Hommes* auch in Pattes Band zum Ausdruck kommt. Es soll verdeutlicht werden, wie es dem Autor gelingt, das Vorrecht des Königs auf Monumentalstatuen seiner Person, die zu Lebzeiten öffentlich aufgestellt werden, in Frage zu stellen. In diesem Zusammenhang wird ein von Patte entworfenes Projekt für ein *Embellissement* der Innenstadt von Paris neu bewertet werden.<sup>3</sup>

---

*Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture*, Montreal 1989, S. 109–137, hier S. 122; Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris 1995, S. 392–400; Sophie Descat, »Pierre Patte. Théoricien de l'urbanisme«, in: Michel Le Moël (Hg.), *Urbanisme Parisien au siècle des Lumières*, Paris 1997, S. 58–65; Sophie Descat und Eric Monin, »Did function outweigh aesthetics? Re-reading the ›Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV‹ by Pierre Patte (1765)«, in: Miguel Figueira de Faria (Hg.), *Praças reais. Passado, presente e futuro*, Akten des Kolloquiums vom 23.–25.11.2006 in Lissabon, Lissabon 2008, S. 117–128, hier S. 117; Franziska Dunkel, »Pierre Patte. Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV (1765)«, in: Vittorio Magnago Lampugnani, Katia Frey und Eliana Perotti (Hg.), *Anthologie zum Städtebau*, 3 Bde., Bd. 1.1, Berlin 2008, S. 468–477. Einen aktuellen Überblick zu Patte bietet der Eintrag von Thomas Wilke, »Pierre Patte«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon-Internationale Künstlerdatenbank-Online*, URL: [https://www.degruyter.com/view/AKL/\\_00100738?rskey=cKONGO&result=21&dbq\\_o=Pierre+Patte&dbf\\_o=akl-fulltext&dbt\\_o=fulltext&o\\_o=AND](https://www.degruyter.com/view/AKL/_00100738?rskey=cKONGO&result=21&dbq_o=Pierre+Patte&dbf_o=akl-fulltext&dbt_o=fulltext&o_o=AND) [letzter Zugriff: 06.07.2019].

- 3 Zu der indirekten Kritik an Ludwig XV., die von Patte in dem *Recueil* geübt wird, vgl. Yvonne Rickert, »Une célébration du roi? Pierre Patte et ses Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV«, in: *Les Cahiers de Framespa* 11, 2012, URL: <https://journals.openedition.org/framespa/1842> [letzter Zugriff: 26.08.2019]. Die Forschungen zu den *Grands Hommes* sind umfangreich. Einen guten Einstieg bieten Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris 1998; Thomas W. Gaetgens und Gregor Wedekind (Hg.), *Le culte des grands hommes 1750–1850*, Paris 2009 (Passagen/Passages, 16).





- 2 Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Die zwei Pyramiden bei dem Grabmal des ägyptischen Königs Moeris und seiner Gemahlin*, Grafik

### Relativierung des Königsbildes – Pattes Entwicklungsgeschichte von Grab- und Denkmälern

In dem Werk *Monumens* beschreibt Patte die verschiedensten Ehrenmonumente, welche die Ägypter, Assyrer, Griechen, Römer und Europäer errichtet haben. Er verfolgt dabei zwei Ziele: Erstens versucht er die Bedeutungen und Funktionen von Grab- und Denkmälern aufzuzeigen. Zweitens strebt er durch die entwicklungsgeschichtliche Einordnung und Kontextualisierung der Denkmäler Ludwigs XV. eine Infragestellung der Einzigartigkeit des Herrschers an.

In die Entwicklungsgeschichte von Denkmälern, die für Könige und *Grands Hommes* errichtet wurden, reihen sich laut Patte Grabmäler ebenso wie Personenmonumente ein (Abb. 2). Bezeichnend ist, dass der Autor in seiner Geschichte der Denkmäler als erstes Beispiel ein Grabmal anführt.<sup>4</sup> Eventuell möchte er dadurch vermitteln, dass die Ent-

<sup>4</sup> Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 72.

wicklung der Königsdenkmäler auf derjenigen von Grabmälern basiert. Zudem ermöglicht ihm dieses Vorgehen, strukturelle Eigenheiten und Wertigkeiten zwischen Gräbern und Denkmälern herauszustellen. Dieses zuerst genannte Monument, auf das Patte eingeht, ist das Grabmal, welches angeblich für den sagenhaften König Moeris in Ägypten geschaffen wurde.<sup>5</sup> Laut Herodot hatte Moeris einen See anlegen lassen, der die Wassermassen des überschwemmten Nil aufnahm.<sup>6</sup> Als Dank hätten die Untertanen auf dem See eine Insel angelegt, auf der zwei Pyramiden erbaut wurden. Obenauf seien die Personenmonumente des Königs und seiner Frau, jeweils auf einem Thron sitzend, errichtet worden.

Von den zahlreichen weiteren Monumenten, die Patte erläutert, sei noch auf zwei andere verwiesen. Zum einen nennt er das Grabmal für Maussollos, König von Karien, welches zwischen 377 und 353 v. Chr. in Halikarnassos angefertigt wurde.<sup>7</sup> Es zählt zu den sieben Weltwundern und wurde im heutigen Bodrum an der Südwestküste der Türkei öffentlich zugänglich und gut sichtbar aufgestellt. Ein weiteres Beispiel betrifft nicht einen Herrscher, sondern den Philosophen Zenon von Kition, den Gründer der Stoiker.<sup>8</sup> Ihm wurden zu Lebzeiten die Schlüssel der Stadt Athen überreicht. Nach seinem Tod (um 262 v. Chr.) ehrte man ihn mit einem goldenen Kranz und schuf ihm per Dekret des Senats ein Grab auf dem Kerameikos-Friedhof in Athen. Laut Patte sollte so gezeigt werden, dass man Zenon zu Lebzeiten und nach seinem Tod würdigte.<sup>9</sup> Der Autor führt demnach nicht nur Herrschergräber an, sondern auch Grabmäler verdienter Bürger wie etwa dasjenige eines Philosophen. Es wird sich im weiteren Verlauf der Argumentation noch herausstellen, dass dieser Umstand von Bedeutung ist.

Des Weiteren nimmt Patte Beispiele von Denkmälern in seinen *Recueil* auf, die in engem Bezug zu einer Kirche aufgestellt sind. Er scheint dadurch die strukturellen und inhaltlichen Zusammenhänge zwischen Kirche, Grab und Denkmal verdeutlichen zu wollen. Patte erwähnt etwa die Reiterstatue des Colleoni sowie andere ähnliche Beispiele, von denen zwei kurz erläutert werden sollen. Neben bekannteren Beispielen in Pisa, Florenz und Venedig nennt Patte auch heute weniger bekannte Personenmonumente wie diejenigen in Pavia und Ferrara. In Pavia wurde ein aus Ravenna dorthin verbrachtes Reiterstandbild gegenüber der Kathedrale aufgestellt; laut Patte zeigt es Kaiser Antonius Pius.<sup>10</sup> Es handelt sich um den Regisole (Sonnenkönig) vor dem Dom, eine 1796 zerstörte spätantike Reiterstatue, die mangels Inschrift unter anderem als eine Darstellung des

5 Vgl. zu Folgendem ebd., S. 72.

6 Vgl. Herodot, *Historien*, Buch 2, S. 101 u. S. 149. Vgl. zu dem Grabmal Thomas H. von der Dunk, *Das Deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 479 u. S. 482.

7 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 76; vgl. zu dem Grabmal von der Dunk 1999 (Anm. 6), S. 68–71.

8 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 78.

9 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 78, der auf Diogène Laërce, *Vie de Zénon*, verweist.

10 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 82.

Antonius Pius interpretiert wurde.<sup>11</sup> Die Statue wurde 1937 durch ein neues von Francesco Messina entworfenes Denkmal für den Regisole ersetzt. In Ferrara standen gegenüber der Kathedrale zwei Statuen am Castello Estense, das Reitermonument des Niccolò d'Este und das seines Sohnes Borso d'Este, Herzog von Mantua.<sup>12</sup> Zudem beschreibt Patte in seinem *Recueil* ein eigenes Projekt für das *Embellissement* von Paris und sieht vor, eine Statue des regierenden Königs vor einer Kirche aufzustellen. Darauf wird unten noch weiter einzugehen sein.

Die Argumentation der heutigen Forschung erinnert in Ansätzen an die Darlegungen in Pattes *Recueil*. Es wird im Allgemeinen angenommen, dass sich das öffentliche freistehende Personendenkmal aus den im engen Kontext von Kirche und Friedhof errichteten Grabmälern und Ehrenstatuen entwickelt habe.<sup>13</sup> Dies können etwa das Monument des Cangrande della Scala in Verona, dasjenige des Bartolomeo Colleoni in Venedig und das des Gattamelata in Padua bezeugen (Abb. 3-4).<sup>14</sup> Diese Denkmäler sind alle im Nahbereich von Kirchen aufgestellt worden. In Padua hatte man die 1453 enthüllte Reiterstatue des Erasmo da Narni (Gattamelata) auf dem damaligen Friedhofsbezirk vor der Basilica del Santo errichtet.<sup>15</sup>

Nachdem gezeigt wurde, dass Patte für seine Geschichte der Monumente sowohl Grab- als auch Denkmäler heranzieht, ist zu fragen, wie er diese charakterisiert und welche Eigenschaften und Wertigkeiten er ihnen zuordnet. Patte erläutert vor allem die Vorbildfunktion der Denkmäler und Ehrenfeiern. Drei ausgewählte Textauszüge sollen

11 Vgl. von der Dunk 1999 (Anm. 6), S. 95.

12 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 84.

13 Vgl. Dietrich Erben, *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*, Sigmaringen 1996, S. 21; Brendan Cassidy, *Politics, Civic Ideals and Sculpture in Italy, c. 1240-1400*, London 2007, S. 149-200.

14 Vgl. Herbert Keutner, »Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8, 1956, S. 138-168, hier S. 138-140; Erben 1996 (Anm. 13), S. 21; Henrike Christiane Lange, »Padoue, statue équestre de Gattamelata«, in: François Lemée, *Traité des statuës*, hg. von Diane H. Bodart und Hendrik Ziegler, 2 Bde., Bd. 2, Weimar 2012, S. 180-184, hier S. 182; Volker Hunecke, *Europäische Reitermonumente. Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis Napoleon*, Paderborn 2008, Kapitel 1, besonders S. 23-29; Ulrich Keller, »Reiterstandbild«, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, 2 Bde., Bd. 2, 3. Aufl., München 2014, S. 301-307; Panofsky zählt 1964 die Statue des Gattamelata nicht zur Grabplastik. Erwin Panofsky, *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.

15 Vgl. dazu Lange 2012 (Anm. 14), S. 183.



3 *Grabmal des Cangrande I. della Scala*, um 1330,  
Verona, Santa Maria Antica

4 Donatello, *Reiterstandbild des Gattamelata (Erasmus da Narni)*, 1446-1453, Bronze, Höhe ca. 3,40 m,  
Ersatz des Sockelreliefs durch moderne Kopien,  
Padua, Piazza del Santo



als Beispiele herangezogen werden. In einem Abschnitt, den Patte dem Bericht über antike Ehrenfeiern widmet, erklärt er das Ziel von Lobreden:

»Le but de ces discours étoit d'exalter le courage de ces généreux soldats & d'exciter les citoyens à les imiter, par la vue de la gloire dont ces braves défenseurs de la patrie étoient comblés pour jamais.«<sup>16</sup>

Solche Lobreden auf Soldaten, die anlässlich von Ehrenfeiern vorgetragen wurden, sollen die zuhörenden Bürger zur Nachahmung der patriotischen Taten, die die Geehrten auszeichnen, auffordern. Zudem führt Patte an, dass es bei den Griechen in der Antike Sitte war, nach einem Sieg den mutigsten Krieger öffentlich auszurufen. Diese Maßnahme sei außerordentlich geeignet, die Offiziere und Soldaten zu Mut und Furchtlosigkeit im Kampf zu animieren. Zudem sei es ein Leichtes, Menschen zu *Grands Hommes* zu erziehen, wenn man dem Volk die Liebe zur Ehre ins Gedächtnis einschriebe:

»Dans la plus haute antiquité, il étoit d'usage chez les Grecs, après une victoire, d'adjuger le prix de la gloire, & de déclarer publiquement quel étoit celui qui s'étoit le plus distingué par sa bravoure pendant l'action. [...] Rien n'étoit plus capable d'inspirer aux officiers & aux soldats, de la valeur & de l'intrépidité dans les combats. [...] Qui peut imprimer dans l'esprit des peuples l'amour de la gloire, réussit facilement à former de grands hommes.«<sup>17</sup>

Patte spricht den *Grands Hommes* eine gewichtige Bedeutung zu, wenn er erklärt, dass auf ihnen der Ruhm des Staates basiere:

»Ce sont les grands hommes qui font, dans tous les temps, la gloire d'un état; & il importe à sa prospérité de graver dans tous les cœurs de nobles impressions, des sentiments forts & magnanimes. Par ces hommages éclatans, rendus à la mémoire de ceux qui avoient bien mérité de la patrie, on élevoit l'ame des citoyens, on les rendoit enthousiastes du bien public: c'étoit leur dire, Imités ces hommes célèbres, dont le ciseau, perpétue les actions généreuses, & rendez-vous dignes, comme eux, des mêmes honneurs, & de l'admiration de l'univers.«<sup>18</sup>

Betrachtet man eingehend die von Patte angeführten Beispiele, scheinen Triumphfeierlichkeiten und Statuen der verdienten Bürger oder *Grands Hommes* diese Vorbildfunktion

---

16 Patte 1765 (Anm. 1), S. 75.

17 Ebd., S. 73.

18 Ebd., S. 71.

besonders gut zu erfüllen: Diese seien am besten geeignet, den Betrachter zur Nachahmung guter Taten zu motivieren. Daraus könnte rückschließend gefolgert werden, dass Patte die Königsdenkmäler und Grabmonumente für die Erziehung der Betrachter als weniger geeignet bewertet. Patte äußert sich dazu nicht genauer. Es bleibt nur zu vermuten, dass er Ehrenfeiern oder Statuen der *Grands Hommes* für die positive Beeinflussung des Betrachters als besonders fruchtbar erachtet, da es sich bei den Geehrten zwar um herausragende Personen handelt, allerdings um Untertanen, nicht um Herrscher. Erklären ließe sich dies mit dem Umstand, dass dem normalen Betrachter Tugenden von Souveränen aufgrund der sozialen Distanz als unerreichbar erscheinen könnten, Verdienste von Bürgern hingegen als erstrebenswert.

Hinsichtlich der Grabmonumente, die zumeist in Kirchen oder auf Friedhöfen stehen, bleibt festzuhalten, dass ihnen eine geringere Aufmerksamkeit als den auf öffentlichen Plätzen aufgestellten Statuen zuteil wird. Aus diesem Grund sind sie für die Belehrung der Untertanen weniger geeignet als öffentliche Statuen verdienter Bürger.<sup>19</sup> Eine solche Argumentation lässt sich für die 1770er Jahre auch bei Johann Georg Sulzer in seinem Artikel *Denkmal* in dessen Lexikon *Allgemeine Theorie der schönen Künste* nachweisen. Sulzer wirbt dort für die Statuen von *Grands Hommes*, für Statuen verdientvoller Bürger. Sie sollen aber auf öffentlichen Plätzen für möglichst viele Betrachter sichtbar aufgestellt werden und nicht auf wenig frequentierten Friedhöfen:

»Man stelle sich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spaziergänge in den nächsten Gegenden um die Stadt herum, mit solchen Denkmälern besetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienstvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde; so wird man leicht begreifen, was für grossen Nutzen solche Denkmäler haben könnten. Man muß sich in der That wundern, daß ein so sehr einfaches Mittel die Menschen auf die nachdrücklichste Weise durch die Beyspiele ihrer Vorfahren zu jedem Verdienst aufzumuntern, fast gar nicht gebraucht wird. Diese Nachlässigkeit beweiset unwidersprechlich, wie wenig man es darauf anlegt, die Menschen zum Verdienst und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnügt sich an den Begräbnisstellen, wo niemand gerne hingeht, das Andenken der Verstorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jederman mit Vergnügen besucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den besten Theil der Bürger versammeln könnte, sieht man nichts, das irgend einen auf rechtschaffene Gesinnungen abzielenden Gedanken erwecken konnte. In Athen war einer der öffentlichen Spaziergänge, eine bedekte Säulenlaube, in welcher die Thaten der ver-

19 Patte selbst schlägt solche Statuen in seinem eigenen Projekt für eine Place royale und ein *Embellissement* vor. Dazu genauer weiter unten im Aufsatz und Patte 1765 (Anm. 1), S. 227.

dientesten Bürger abgemahlt waren.\* Was wäre leichter, als alle Spaziergänge durch Denkmäler, nicht blos zu verschönern, sondern zu Schulen der Tugend, und der grossen patriotischen Gesinnungen zu machen?

\* Der Portikus oder die Stoa, darin Zeno die Philosophie gelehrt hat, die daher die stoische genannt wird.«<sup>20</sup>

Sulzer plädiert also – ähnlich wie Patte – für Denkmäler verdienter Bürger auf öffentlichen Plätzen. Wenn Patte auf die positive Erziehungsfunktion öffentlicher Statuen zu sprechen kommt, führt er – wie Sulzer – meist Denkmäler der *Grands Hommes* an und keine Grabmäler oder Herrschermonumente.

Zu den weiteren bedeutenden Aufgaben der Denkmäler zählen die Erinnerungsfunktion und die Vermittlung diverser Botschaften an den Betrachter. Patte geht auf diese Aspekte nur indirekt ein. Sie sind aber im hiesigen Zusammenhang wichtig, um die Eigenschaften von Grabmal und öffentlichem Denkmal zu beschreiben.<sup>21</sup> Auf Königsplätzen werden im Gegensatz zu Grabmälern politische Interessen und Botschaften des Herrschers zu Lebzeiten vermittelt. Somit kann auf die gegenwärtige und zukünftige Situation des Dargestellten und seiner Umgebung eingewirkt werden. Beim Grab stehen vorwiegend die Erinnerungsfunktionen sowie die Interpretation vergangener Ereignisse und erlangter Verdienste im Vordergrund, die die verstorbene Person betreffen. Doch auch die Vorbildhaftigkeit des Verstorbenen, die auf die Betrachter einwirken soll, spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle. Während das Grabmal als Skulpturenensemble in der Kirche vorwiegend Bezug auf die Sterblichkeit der Person nimmt – wenn auch die Unsterblichkeit evoziert wird – stehen die Königsdenkmäler vorwiegend für das unvergängliche Königtum. Sie zeigen eben nicht nur den vergänglichen Körper des Herrschers, sondern auch das Königtum: Durch ihre aufeinander bezugnehmende Aufstellung innerhalb von Paris unterstreichen sie die Beständigkeit der Dynastie. Die neuen Königsdenkmäler mussten sich somit an den bestehenden messen. An dieser Stelle setzt die Argumentation Pattes ein. Er geht auf die Bedeutung des Vergleichs von Herrschern ein, wenn er Ludwig XIV. als einzigartig herausstellt, Ludwig XV. aber an anderen Herrschern misst.<sup>22</sup> In der Schrift des Juristen François Lemée *Traité des Statuës*, die im Jahr 1688 erschien, wurde noch Ludwig XIV. das Anrecht auf eine Statue allein aufgrund seines Ranges und seiner herausragenden Stellung als absoluter Monarch zugestanden.<sup>23</sup>

20 Johann Georg Sulzer, »Denkmal«, in: Ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771–1774, hier Bd. 1, 1771, S. 238–240, hier S. 238.

21 Vgl. dazu genauer Viola Belghaus, »Grabmal«, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, 2 Bde., Bd. 1, 3. Aufl., München 2014, S. 434–442; Keller 2014 (Anm. 14); Dietrich Erben, »Denkmal«, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, 2 Bde., Bd. 1, 3. Aufl., München 2014, S. 235–243.

22 Vgl. dazu Rickert 2012 (Anm. 3).

23 Vgl. François Lemée, *Traité des statuës*, hg. von Diane H. Bodart und Hendrik Ziegler, 2 Bde., Bd. 1, Weimar 2012, S. 322.

Patte sollte knappe 80 Jahre später den aktuellen König nicht mehr als einzigartig darstellen, sondern in eine Entwicklungsgeschichte einreihen. Zwei Beispiele seien diesbezüglich angeführt. Die Abfolge der Herrschermonumente, die zeitlich vor demjenigen für Ludwig XV. in Paris entstanden sind, wird als »magnifique avenue« beschrieben, an deren Ende die Denkmäler Ludwigs XV. stehen:

»[...] Ensuite est une Introduction sur la manière d’honorer les grands Hommes, tant chez les anciens que chez les modernes, avec une description des trophées qu’on leur a érigés dans tous les temps. C’est comme une magnifique avenue qui conduit aux monumens élevés à Louis XV, & où l’on rencontre tous les Héros qui ont été l’honneur du monde, avec les tributs d’hommage & de reconnaissance qu’ils ont obtenus du genre humain.«<sup>24</sup>

Diese Äußerung kann als Herrscherlob, aber auch als Relativierung Ludwigs XV. verstanden werden, denn er steht zwar am bisherigen Endpunkt dieser Entwicklung, ist aber nur ein König unter anderen. Damit kein Zweifel an der nur mehr beschränkten Einzigartigkeit des regierenden Königs beim Leser aufkommen konnte, verdeutlicht Patte, dass Ludwig XIV. noch als alleiniger Herrscher über das Universum dargestellt wurde. Er erläutert: »Alexandre, Auguste, Louis XIV éblouirent seuls, dans leur siècle, tout l’univers.«<sup>25</sup> Diese Taktik, Kritik durch den Vergleich zu üben, findet sich auch bei Voltaire.<sup>26</sup>

Zudem wird Ludwig XV. in Pattes Band mit den Erfolgen ausländischer Regenten konfrontiert. In der Zusammenfassung des »Tableau du progrès« wird Frankreich als Vorbild für Europa herausgestellt, jedoch werden auch andere bedeutende Herrscher gelobt, die das 18. Jahrhundert geprägt hätten.<sup>27</sup>

Fragt man nach den Voraussetzungen für das Anrecht auf eine öffentliche Statue Ludwigs XV., gibt Patte zum einen die Prosperität an, die durch Etablierung des Friedens ermöglicht wurde. Zum anderen nennt er den Fortschritt der Künste, ebenfalls die Frucht der Friedenszeiten. Mithin habe der König aufgrund seiner Qualitäten als Eroberer und Friedensbringer Anrecht auf eine Statue.<sup>28</sup> An anderer Stelle, an der Patte auf ein Detail

24 Patte 1765 (Anm. 1), Avant-Propos, o. S.

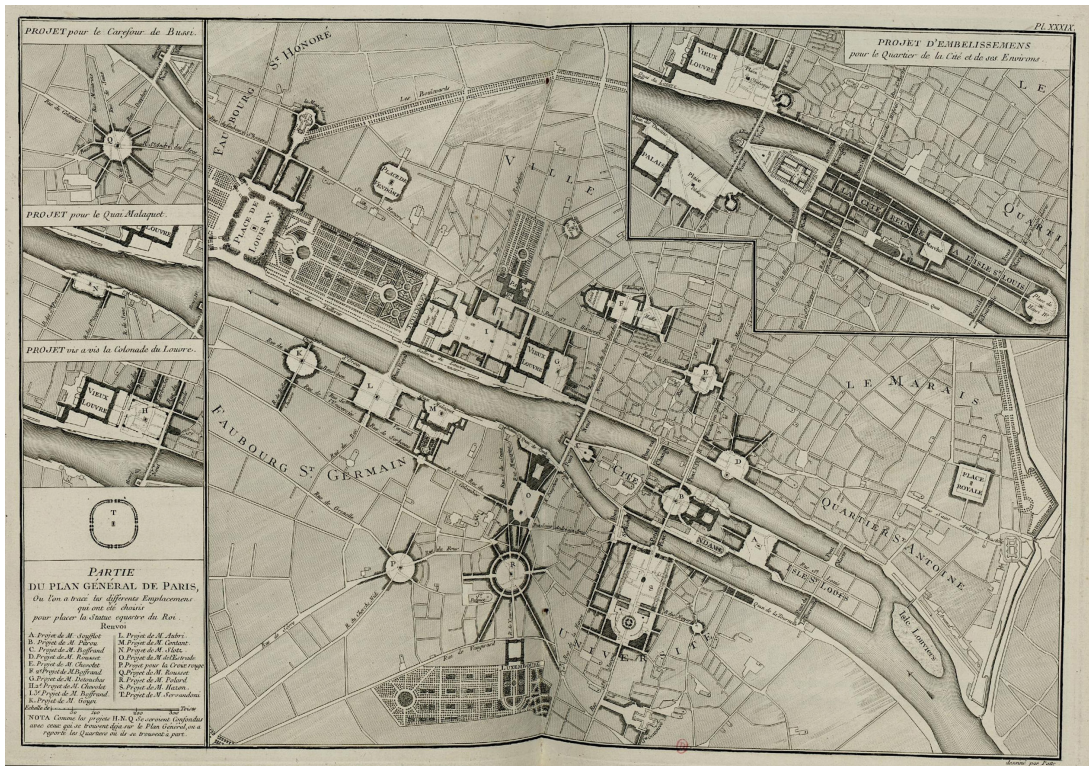
25 Patte 1765 (Anm. 1), S. 68.

26 Vgl. Voltaire, »Le Siècle de Louis XIV«, in: *Voltaire. Œuvres historiques*, hg. von René Pomeau, Paris 1957, S. 603–1274; Voltaire, »Précis du Siècle de Louis XV«, in: *Voltaire. Œuvres historiques*, hg. von René Pomeau, Paris 1957, S. 1297–1571. Ein Gegenbeispiel aus dem Jahr 1766 ist der Band von Lévy, der verkündet, dass das Zeitalter Ludwigs XV. dasjenige seines Vorgängers bereits überholt habe oder zumindest bald übertreffen werde. Vgl. dazu [Jean-Baptiste-Michel de Lévy], *Journal historique, ou fastes du règne de Louis XV, surnommé le Bien-Aimé*, 2 Bde., Bd. 1, Paris 1766, S. vii.

27 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 68.

28 Vgl. ebd., S. 119.





5 Pierre Patte, *Partie du plan général de Paris*, Radierung, 33,2 x 47,3 cm

der Planungsphase der Pariser Place Louis XV zu sprechen kommt, räumt er dem König das Anrecht auf eine Statue allein aufgrund seiner »bonté«, der Gutherzigkeit, ein.<sup>29</sup>

Im folgenden Abschnitt soll die hier bereits erwähnte Aufstellungspraxis der Denkmäler genauer in den Blick genommen werden.

### Zeitgenössische Denkmal- und Aufstellungspraxis im öffentlichen Raum – Forderung nach *Embellissement* als latente Kritik am König

Der *Plan général de Paris*, den Patte in seinem *Recueil* veröffentlicht, zeigt einige der Projekte für einen Königsplatz zu Ehren Ludwigs XV., die im Rahmen eines ersten Architekturwettbewerbs 1748 eingereicht wurden (Abb. 5). Es wird deutlich werden, dass die Standortsuche für die Place Louis XV in Paris und die Debatten um die Frage, wie und wo das Denkmal des Königs aufgestellt werden sollte, mit einer allgemeineren

29 Vgl. ebd., S. 120.

Diskussion um das *Embellissement* der Hauptstadt zusammenhingen.<sup>30</sup> Es sei hier darauf hingewiesen, dass man unter dem Begriff *Embellissement* die Verschönerung der Stadt verstand, aber auch die Verbesserung der städtischen Strukturen, der Hygiene und der Versorgung der Bevölkerung.<sup>31</sup> Eine Vielzahl an Plänen und Ideen, die für die Errichtung der Platzanlage eingereicht wurden, sowie die zeitgleich stattfindenden öffentlichen Debatten um die Aufstellungspraxis von Denkmälern und zugehörigen Platzanlagen, brachten zahlreiche dem *Embellissement* dienliche Vorschläge hervor. Diese Projekte und Debatten können helfen, die damaligen Anforderungen an Königsplätze besser zu verstehen. In einem anonym veröffentlichten Brief vom Juli 1748 werden Empfehlungen für einen Königsplatz vorgebracht.<sup>32</sup> Vor allem wird der Wunsch deutlich, Sichtachsen in die Planungen mit einzubeziehen:

»[...] c'est qu'un bel Edifice se multiplie pour l'ornement d'une Ville, autant de fois que vous donnez de points differens pour le voir, [...] j'ajoute encore que si les lieux, d'où vous faites envisager un beau Bâtiment, sont les lieux les plus fréquentés de la Ville, ceux par lesquels ses habitans & les Etrangers passent le plus souvent, c'est une seconde façon de le multiplier.«<sup>33</sup>

Ähnlich argumentiert ein Autor, der die Königsstatue im Hof des Louvre aufgestellt wissen wollte: »Quels points de vuë de tous côtés! L'une du plus beau fleuve de la France, & de la plus grande ruë de Paris, l'autre du Palais des Tuilleries, & l'autre enfin de cette belle colonnade, le chef-d'œuvre de l'Architecture!«<sup>34</sup> In weiteren Quellen werden solche Forderungen nach Sichtachsen, Straßenverbindungen und Perspektiven erneut laut.<sup>35</sup> Ein anderer nennenswerter Aspekt ist der Bezug des Reiterdenkmals auf eine Kirche. Es

30 Vgl. zuletzt dazu Richard Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York 2007, S. 81–94. Der Autor zeigt, dass die Diskussionen um den Platz, um die Vollendung der Louvreostfassade und um das *Embellissement* aus den Jahren 1748/1749 für die Entstehung der öffentlichen Meinung und der damit einhergehenden Kunstkritik von Bedeutung gewesen sind.

31 Vgl. Jean-Louis Harouel, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1993, S. 9–10; Philippe Genestier, »Embellissement«, in: Pierre Merlin und Françoise Choay (Hg.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, 3. Aufl., Paris 2010, S. 290–291.

32 Der Autor des Briefes ist wahrscheinlich Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Vgl. dazu Wittman 2007 (Anm. 30), S. 81.

33 *Mercure de France*, Juli 1748, S. 147–153, hier S. 152 (Lettre à M. de la Bruere sur le Projet d'une Place pour la Statue du Roi).

34 *Mercure de France*, Dezember 1748, Bd. 1, S. 106–108, hier S. 108 (Destination, proposée pour le vieux Louvre, signiert J. B. D. D. N.); vgl. dazu auch Wittman 2007 (Anm. 30), S. 84.

35 Vgl. *Mercure de France*, März 1749, S. 94–98 (Remarques sur le plan proposé dans le *Mercure*, premier volume de Décembre, pour placer la Statuë du Roi, signiert L.A.C.); Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 4041, fol. 105v. (Mémoire sur la Place projetée au Carrefour de Bussy).

wird vorgeschlagen, die Königsstatue vor der Kirche Saint-Sulpice aufzustellen, sodass man nach der Ehrung Gottes dem Herrscher huldigen könne:

»[...] l’Eglise de S. Sulpice n’est-elle point l’ouvrage de la liberté & du regne de ce Roi? Son portail n’est il point assés majestueux pour former le côté principale d’une belle Place, où les plus nobles habitans de Paris, sortant de rendre leur culte au Tout-Puissant, seroient avertis par la représentation du Roi qu’ils verroient en face au milieu de cette Place, de ce qu’ils doivent, après Dieu, à leur Prince?«<sup>36</sup>

Bereits Jean-Louis Cordemoy, ein französischer Kanoniker und Prior, fordert in seinem 1706 veröffentlichten Traktat *Nouveau traité de toute l’architecture* die Offenheit von Plätzen und den Zugang durch mehrere Straßen: »Une des beautés, à mon goût, des places publiques, seroit qu’elles fussent percées de plusieurs côtés, qu’elles eussent de belles issues; en un mot, qu’elles enfilassent de grandes rues bien larges & bien droites.«<sup>37</sup> Zudem solle man auf den Plätzen Brunnen bauen.<sup>38</sup> Auch erwartet Cordemoy, dass öffentliche Plätze, zu denen er die Pariser Königsplätze zählt, eine gewisse Größe aufweisen, da sie anlässlich von Festen eine große Anzahl von Personen aufnehmen müssten: »Comme ces places sont faites naturellement pour les spectacles, ou pour le trafic & pour contenir ainsi un peuple nombreux, on ne peut manquer de leur donner une vaste étendue.«<sup>39</sup>

Die Verbindung von Stadtvierteln wurde in der Schrift *Essai sur l’architecture* von Marc-Antoine Laugier gefordert. Sie ist erstmals 1753 anonym erschienen, zeitgleich mit der Ausschreibung des zweiten Wettbewerbs um die Gestaltung der Place Louis XV. Laugier

36 *Mercure de France*, Oktober 1748, S. 63–66, hier S. 65 (Autre Lettre adressée au même Auteur). Vgl. dazu Wittman 2007 (Anm. 30), S. 82.

37 Vgl. Jean-Louis Cordemoy, *Nouveau traité de toute l’architecture*, Paris 1706, S. 200. Vgl. dazu Katia Frey, »Jean-Louis Cordemoy, Nouveau traité de toute l’architecture (1706)«, in: Vittorio Magnago Lampugnani, Katia Frey und Eliana Perotti (Hg.), *Anthologie zum Städtebau*, 3 Bde., Bd. 1.1, Berlin 2008, S. 317–319.

38 Vgl. ebd., S. 200.

39 Ebd., S. 194. Auf die bedeutende Größe eines Königsplatzes verwiesen noch weitere Autoren, so etwa Niccolo Servandoni, der ein Amphitheater auf dem Platz plante. Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 210: »Il pensa que rien ne seroit plus digne d’une ville comme Paris, que d’avoir un édifice de ce genre, où, dans les jours de fêtes & de réjouissance, elle pourroit rassembler ses citoyens, donner à ses spectacles plus d’étendue & de liberté, en procurant aux spectateurs toutes les facilités du concours, sans les exposer aux troubles de l’affluence.« Vgl. auch Richard Louis Cleary, *The Place Royale and Urban Design in the Ancient Régime*, Cambridge 1999, S. 123.

stellte sich einen Platz als Verbindungselement vor. Diesen vergleicht er mit einer Waldkreuzung, auf der mehrere Wege aufeinanderstoßen:

»Une place pour être belle doit être un centre commun, d'où l'on peut se répandre en différents quartiers, & où de différents quartiers on peut se réunir; il faut donc que plusieurs rues y aboutissent, comme les routes d'une forêt dans un carrefour.«<sup>40</sup>

Viele dieser Vorschläge wurden mit dem Bau der Place Louis XV eingelöst. Die diskutierten Ideen haben gemeinsam, dass sie Aspekte des *Embellissement* in Bezug auf den geplanten Königsplatz vorbringen. Da zahlreiche verwertbare Ideen für ein *Embellissement* der Stadt im Rahmen des ersten Wettbewerbs für eine Place Louis XV eingereicht wurden, hat Patte diese Projekte auf einem Stadtplan von Paris eingezeichnet.<sup>41</sup> Der Ort der zukünftigen Anlage war noch nicht festgelegt, daher verteilen sich die Planungen auf die gesamte Stadt. Dieser Umstand kam Patte entgegen, denn er wünschte sich ein umfassendes *Embellissement* der Hauptstadt.<sup>42</sup> Die Vorschläge konnten zudem als Anreiz für spätere städtische Modernisierungen dienen, die nach Ansicht des Autors dringend notwendig waren.<sup>43</sup> Die Bedeutung, die er den von Plätzen ab- oder zugehenden Straßen zuspricht, ist auf dem Plan ersichtlich. Sie sind grafisch herausgehoben und so als bedeutendes urbanistisches Strukturelement gekennzeichnet.<sup>44</sup> Doch nicht nur Patte misst der Straße einen hohen Stellenwert bei; auch etwa Marc-Antoine Laugier und Jacques-François Blondel gehen auf die Bedeutung der auf Plätze führenden Straßen ein.<sup>45</sup> Die Nützlichkeit der Platzanlagen ist für Patte demnach ausschlaggebend. Ihm scheint das *Embellissement* sogar wichtiger zu sein als die Errichtung der Königsstatue. Der Autor sieht die Places royales als öffentliche Plätze an, im Gegensatz zu Blondel, der

40 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753, S. 189; vgl. Cleary 1999 (Anm. 39), S. 129–130.

41 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), Planche XXXIX.

42 Vgl. ebd., S. 212.

43 Vgl. Mathieu 1940 (Anm. 2), S. 61. Zu dem Plan vgl. Jean Boutier (Hg.), *Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, étude, carto-bibliographie et catalogue*, unter Mitarbeit von Jean-Yves Sarazin und Marine Sibille, Paris 2002, S. 307–308.

44 Patte untersucht die Straßen und Abwassersysteme ausführlich: *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris 1769. Vgl. zum Thema Harald Robert Stühlinger, »Grenzen, Wege und Profile«, in: *Die Stadt. Ihre Erfindung in Büchern und Graphiken*, hg. von Ulrich Maximilian Schumann, Harald Robert Stühlinger, Paul Tanner und Margit Unser, Ausst.-Kat. Zürich, ETH Graphische Sammlung, Zürich 2009, S. 70–93, hier S. 80–82; Descat 1997 (Anm. 2), S. 61; Descat/Monin 2008 (Anm. 2), S. 119.

45 Vgl. Laugier 1753 (Anm. 40), S. 188–189 u. S. 258–265; Jacques-François Blondel, *Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils [...]*, 4 Bde., Bd. 3, Paris 1752–1756, S. 103. Auch die Sichtbarkeit und die Sichtachsen des Platzes wurden als wichtig erachtet, etwa von Augustin-Charles Daviler und Blondel, vgl. Augustin-Charles Daviler, *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique et des arts qui en dépendent [...]*, Paris 1755, S. 270; Blondel 1752–1756, Bd. 3, S. 103.

die Königspätze der Ehrerbietung der Herrscher vorbehält und nur Markt- und Handelsplätze als öffentliche Plätze versteht.<sup>46</sup>

Patte moniert in dem abschließenden Kapitel *Des embellissements de Paris* den Zustand von Paris in Bezug auf Modernität, Sauberkeit und Schönheit.<sup>47</sup> Die Häuser seien in einer chaotischen, zufälligen Anordnung gebaut, die Fahrzeuge brächten die Fußgänger in Gefahr, schlussendlich: Die Stadt sei zum Teil in einem schlechten und veralteten Zustand, der sich seit drei Jahrhunderten nicht wesentlich geändert habe.

»C'est un amas de maisons entassées pêle-mêle, où il semble que le hasard seul ait présidé. Il y a des quartiers entiers qui n'ont presque pas de communication avec les autres: on ne voit que des rues étroites, tortueuses, qui respirent par-tout la mal-propreté, où la rencontre des voitures met continuellement la vie des citoyens en danger, & cause à tout instant des embarras. La Cité sur-tout n'a presque point changé depuis trois siècles [...]«<sup>48</sup>

Zudem bemängelt der Autor, dass mitten im bevölkerungsreichen Zentrum das Hôtel-Dieu stehe, in dem viele Patienten versorgt werden, die ansteckende Krankheiten hätten. Patte sorgt sich demnach nicht nur um die Verschönerung der Stadt, sondern auch um praktische Fragen wie Gesundheit und Hygiene. Aus demselben Grund schlägt er vor, die Friedhöfe außerhalb der Stadt anzulegen.<sup>49</sup> Diese Forderungen waren Teil einer hochaktuellen Debatte.<sup>50</sup>

Ein weiteres wichtiges Thema stellt die Wasserversorgung dar. Während der Regierungszeit Ludwigs XIV. hatte sich Jean-Baptiste Colbert dafür eingesetzt, die Wasseranlagen zu modernisieren. Auch wenn dieses Projekt nach seinem Tod nicht weiterverfolgt

46 Vgl. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*, par J. F. Blondel, Architecte, dans son *École des Arts*, 6 Bde., Bd. 2, Paris 1771-1777, S. 256; Descat/Monin 2008 (Anm. 2), S. 121.

47 Vgl. zum *Embellissement* u. a. Harouel 1993 (Anm. 31); Daniel Rabreau, »De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIII<sup>e</sup> siècle«, in: *Architecture et comportement* 6/1, 1990, S. 39-62; Sophie Descat, *L'embellissement urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle. Éléments du beau, éléments du sublime*, 2010, URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/47818362.pdf> [letzter Zugriff: 26.08.2019]; Marianne Rodenstein, *Mehr Licht, mehr Luft. Gesundheitskonzepte im Städtebau seit 1750*, Frankfurt a. M./New York 1988, S. 15-48; Bernard Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, 2. Aufl., Paris 2001, S. 243 u. S. 397-399.

48 Patte 1765 (Anm. 1), S. 212-213.

49 Vgl. ebd., S. 213-214 und dazu Descat 1997 (Anm. 2), S. 64.

50 Vgl. Patte 1769 (Anm. 44), S. 41-47.

wurde, wird es von Patte gelobt und als vorbildlich herausgestellt.<sup>51</sup> Implizit wird damit Ludwig XV. vorgeworfen, in diesen Fragen zögerlich zu reagieren.<sup>52</sup>

Auch durch das Lob an der sich vorbildlich verhaltenden Zarin Katharina II. von Russland, die einen Wettbewerb um die Verschönerung ihrer Kapitale ausrichtete, werden der französischen Regierungsspitze indirekt Vorwürfe gemacht, zu wenig zu handeln. Patte stellt in seinem *Recueil* die Frage, warum man in Frankreich nicht den Mut habe, das Vaterland zu verschönern: »Une Princesse, dans le fond du Nord [Impératrice de Russie], vient de nous donner l'exemple de ce que nous devrions entreprendre. Pourquoi n'aurions-nous pas aussi le courage d'orner notre patrie?«<sup>53</sup>

Mit gutem Beispiel voranschreitend präsentiert Patte ein eigenes Projekt für das *Embellissement* des ältesten Kerns der Hauptstadt. Es soll im letzten Abschnitt näher betrachtet werden.

### **Königsdenkmal – Bürgerdenkmal: Die Forderung nach Statuen für *Grands Hommes***

Patte hebt die positive Bedeutung der Statuen von *Grands Hommes* heraus und nennt zahlreiche Beispiele solcher Denkmäler, die teilweise zu Lebzeiten der geehrten Personen aufgestellt wurden. Daher fordert er auch deren vermehrte Errichtung. Sein eigenes, allerdings nicht verwirklichtes Projekt für ein *Embellissement* von Paris, zu dem auch ein Königsplatz zählt, sieht ebenfalls Monumente verdienstvoller Männer vor, die in Sichtweite der Königsstatue hätten aufgestellt werden sollen. Es soll im Folgenden gezeigt werden, wie Patte durch seine vielfältigen Aussagen und Vorschläge bezüglich dieser Denkmäler versucht, – so die These – dem König das alleinige Anrecht auf monumentale Personenstatuen, die im öffentlichen Raum zu Lebzeiten gesetzt werden, streitig zu machen. Zudem wird zu erläutern sein, inwiefern sein Projekt als eine Unterstützung der Parlamentarier und damit als eine latente Kritik am absolutistischen Königtum zu verstehen ist.

Das Vorgehen Pattes, auf subtile Weise seine Beanstandungen zu äußern, ist im gesamten *Recueil* spürbar. Es ist nur durch eine genaue und umfassende Untersuchung des gesamten Bandes möglich, diese indirekte Kritik systematisch aufzudecken. Doch sprechen zahlreiche Einzelbeispiele, von denen hier nur einige erläutert werden können, für die kritische Haltung des Autors.<sup>54</sup>

Mehrere Abschnitte in dem *Recueil* bezeugen, dass sich der Autor für die Errichtung von Personenstatuen der *Grands Hommes* einsetzt. In einer Passage bezüglich der fran-

<sup>51</sup> Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 215–220.

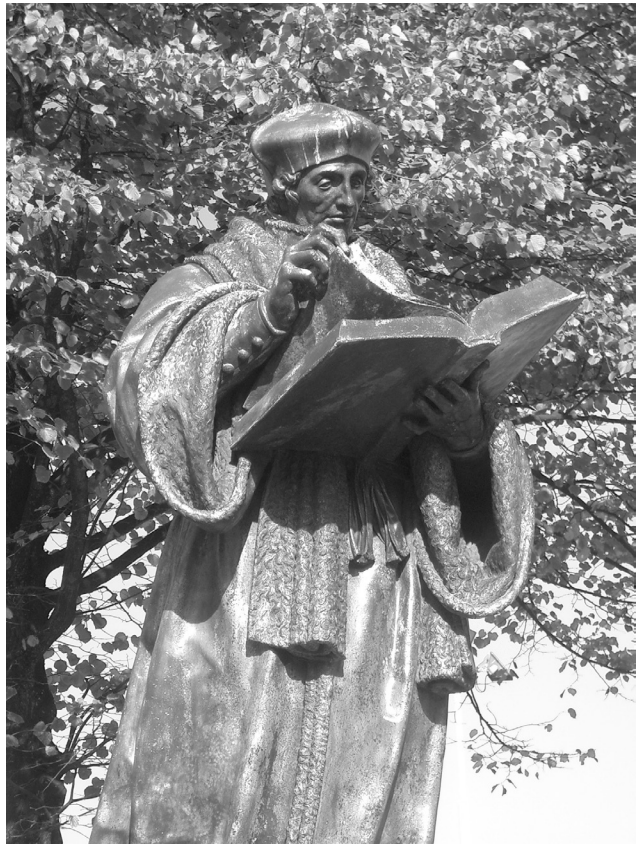
<sup>52</sup> Vgl. zur fehlenden *Embellissement*-Strategie Ludwigs XV. seit 1760 Harouel 1993 (Anm. 31), S. 148–149.

<sup>53</sup> Patte 1765 (Anm. 1), S. 221.

<sup>54</sup> Eine umfassendere Untersuchung des *Recueil* wird in der Dissertation der Autorin vorgenommen.

zösischen Monumente wagt er es sogar, sein Bedauern darüber auszudrücken, dass nur den Königen Denkmäler errichtet würden: »Il n'est pas d'usage d'élever en France des monuments aux grands généraux ou aux hommes célèbres; les Rois seuls obtiennent cette distinction.«<sup>55</sup> Wie bereits weiter oben angemerkt, versteht er die *Grands Hommes* als Basis für den Ruhm des Staates: »Ce sont les grands hommes qui font, dans tous les temps, la gloire d'un état [...]«<sup>56</sup> Die verdienten Bürger nehmen damit für die Untertanen eine erzieherische Vorbildfunktion ein und sollen aus diesem Grund öffentliche Statuen erhalten.

Auch die Beispiele von Bürgerstatuen, und eben nicht Herrscherstatuen, die Patte anführt, zeugen von seinem Engagement für die Ehrung der *Grands Hommes*. Er nennt unter anderem das prägnante Beispiel des Denkmals für Erasmus von Rotterdam (Abb. 6).<sup>57</sup> Dem 1536 verstorbenen Gelehrten wurde anlässlich der Empfangsfeierlichkeiten von Philipp II. und Maria von Ungarn im Jahr 1549 eine Personenstatue aus Holz errichtet; 1557 wurde sie durch ein steinernes Standbild ersetzt. Schließlich stellte man 1622 die heute noch erhaltene, von Hendrick de Keyser geschaffene Bronzestatue auf einem öffentlichen Platz auf.<sup>58</sup> Es handelt sich wohl



6 Hendrick de Keyser, *Erasmus von Rotterdam*, 1622 gegossen, Bronze, Rotterdam, Grote Kerkplein

Yvonne Rickert, *Herrscherbild im Widerstreit. Die Place Louis XV in Paris: ein Königsplatz im Zeitalter der Aufklärung*, Hildesheim/Zürich/New York 2018 (Studien zur Kunstgeschichte, 209).

<sup>55</sup> Patte 1765 (Anm. 1), S. 93.

<sup>56</sup> Ebd., S. 71.

<sup>57</sup> Ebd., S. 86.

<sup>58</sup> Vgl. Jonathan Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Oxford 1995, S. 392–393. Israel verweist auf die problematische Errichtung von Statuen aufgrund der religiösen Spannungen in den Niederlanden. Die Daten der Vorgängerstatuen weichen in der Literatur voneinander ab. Er (ebd., S. 392) nennt als Datum für die Errichtung der Holzstatue 1549, datiert deren Zerstörung auf

um das erste öffentliche Standbild in Europa, welches im 17. Jahrhundert nicht einem Monarchen, sondern einem verdienten Bürger gewidmet wurde.<sup>59</sup>

Patte erwähnt auch das Denkmal des berühmten Dichters der Spätantike Claudian, das auf dem Trajansforum öffentlich aufgestellt wurde – allerdings erst nach dem Tod des Poeten. Trotzdem handelt es sich um eine Ausnahme, wie Patte durchaus bewusst ist, denn er merkt an, dass solche Statuen für verdiente Bürger in Rom eigentlich nur in Bibliotheken, also in Innenräumen, errichtet wurden.<sup>60</sup>

Der Autor beschreibt aber auch einige Statuen der *Grands Hommes*, von denen überliefert oder anzunehmen ist, dass sie im öffentlichen Raum zu Lebzeiten der Dargestellten aufgestellt wurden. Es kann hier allerdings nicht Anliegen sein, zu prüfen, ob diese Überlieferungen der Wahrheit entsprechen. Vielmehr ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, dass Patte solche Denkmäler, auch wenn sie womöglich nicht existiert haben, nennt und dass daran seine Wertschätzung dieser Statuen abzulesen ist. Selbst wenn er nicht immer den genauen Umstand der Errichtung erklärt, ist anzunehmen, dass der gebildete Leser die entsprechenden angeführten Beispiele gekannt hat oder sich darüber leicht informieren konnte. Die in den Fußnoten in Pattes *Recueil* angegebenen, meist antiken Quellenschriften, in denen die genannten Beispiele oft genauer erläutert werden, erweisen sich als Hilfestellung für den Leser. Etwa nennt er eine Statue für Cloelia, von der er nur angibt, dass sie in Rom an einem öffentlichen Ort aufgestellt worden sei. Cloelia war eine sagenhafte Heldenfigur, die 508 v. Chr. aus der Gefangenschaft des Etruskerkönigs Porsenna entfliehen konnte.<sup>61</sup> Obwohl der Autor gerade in diesem Fall keine Fußnote mit einem weiterhelfenden Literaturverweis gesetzt hat, wird der interessierte Leser vielleicht auf die Quelle gekommen sein, in der die Details nachzulesen sind. So wird bei Livius berichtet, dass Cloelia aufgrund ihres Heldenmuts an der *Via Sacra* bereits zu ihren Lebzeiten auf dem Hügel Velia ein Reiterstandbild erhielt.<sup>62</sup>

Patte berichtet zudem von Statuen für Sieger der Olympischen Spiele, die vermutlich zu deren Lebzeiten, öffentlich (an dem Ort, an dem sie gekrönt wurden sowie im Hei-

---

1572, nennt aber für die Errichtung der Steinstatue kein Datum. Patte (1765, Anm. 1, S. 86) datiert die Holzstatue auf das Jahr 1540, die Steinstatue auf 1557. Ich folge hier den Angaben in von der Dunk 1999 (Anm. 6), S. 349 u. S. 662–663, Anm. 233.

59 Vgl. von der Dunk 1999 (Anm. 6), S. 349.

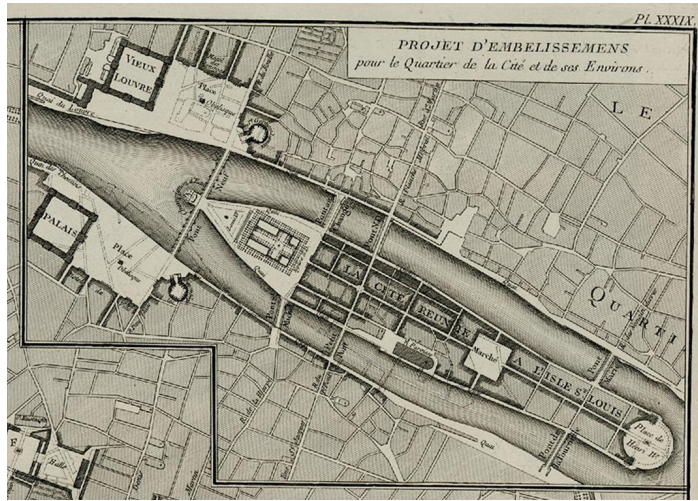
60 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 82; Heinz Hofmann, Enzo Degani und Pierre Hadot, »Claudianus«, in: *Der Neue Pauly*, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester, URL: [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e300260](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e300260) [letzter Zugriff: 24.08.2019].

61 Vgl. René Bloch und Karl-Ludwig Elvers, »Cloelia«, in: *Der Neue Pauly*, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester, URL: [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e302020](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e302020) [letzter Zugriff: 24.08.2019]; Götz Lahusen, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse*, Rom 1983, S. 56 u. S. 109.

62 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 78; Livius 2,13,11.



- 7 Pierre Patte, *Partie du plan général de Paris* (Detail), Radierung, 33,2 x 47,3 cm



matland) errichtet wurden.<sup>63</sup> Er verweist in diesem Zusammenhang auf Charles Rollins *Histoire ancienne*, die einem französischen Leser geläufig gewesen sein wird.<sup>64</sup>

Die Tendenz, auch solche Beispiele von zu Lebzeiten öffentlich aufgestellten Personenstatuen von *Grands Hommes* in seine Geschichte der Denkmäler aufzunehmen, spricht nicht nur für seinen Wunsch nach der Errichtung solcher Personenstatuen. Sie lässt auch die Vermutung zu, dass diese Statuen dem König in seinem Anrecht auf eine öffentlich aufgestellte Statue noch während seines Regnums Konkurrenz machen sollen.

Hinsichtlich dieser Absicht wird Pattes eigenes Projekt für ein *Embellissement* in Paris genauer betrachtet (Abb. 7). Dieses sieht vor, die Île du Palais mit der Île Saint-Louis zu verbinden und auf diesem Verbindungsstück einen Markt zu errichten. Der Autor integriert diesen Plan oben rechts in den Gesamtplan von Paris. Als einzige Bauwerke sollten die Kirche Notre-Dame sowie das Waisenhaus bestehen bleiben.<sup>65</sup> Er plant, auf der Île du Palais eine neue Kathedrale östlich hinter der bestehenden Place Dauphine zu erbauen.<sup>66</sup> Das auf dem Pont Neuf stehende Reitermonument Heinrichs IV. sollte von dort auf die östliche Spitze der Île Saint-Louis auf einen neu zu erbauenden runden Platz transloziert werden. Der Pont Neuf würde mit Statuen der »grands hommes de la nation«

<sup>63</sup> Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 77.

<sup>64</sup> Vgl. Charles Rollin, *Histoire Ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Mèdes et des Perses, des Macedoniens, des Grecs*, 12 Bde., Bd. 5, Amsterdam 1730-1739, S. 87-88. Patte 1765 (Anm. 1), S. 76, Fußnote b, gibt an: »tome V, page 58 et suiv.«

<sup>65</sup> Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 227. Vgl. zu dem Projekt Céline Illig, »Le projet monumental de Pierre Patte pour l'île de la cité à Paris (1765)«, in: Daniel Rabreau und Dominique Massounie (Hg.), *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Étienne Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris 2006, S. 144-154.

<sup>66</sup> Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 226-227.

geschmückt werden.<sup>67</sup> Gegenüber dem neuen Kirchenportal sollte eine Statue Ludwigs XV. aufgestellt werden.<sup>68</sup> Ähnlich wie bei der realisierten Place Louis XV in Paris hätte sich das Denkmal von einem Kirchenbau abgehoben.<sup>69</sup> Links und rechts der Seine plant er jeweils einen zum Fluss offenen Platz. An dem rechten Seineufer sollte vor der Louvrefassade ein Platz mit einem Obelisken entstehen. Die Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois hätte für die Verwirklichung dieses Projektes zerstört werden und an der Ecke Quai de la Mégisserie und Rue du Roule, also etwas östlich des vorherigen Standortes, wieder in Form einer Rotunde aufgebaut werden müssen. Auf dem von Patte vorgesehenen Platz waren öffentliche Gebäude angedacht, die bisher fehlten: etwa ein *Garde-meuble*, ein *Hôtel des monnaies* oder ein Salzspeicher. Gegenüber, auf der linken Seineseite, hätte ebenfalls eine Rotunde an der Ecke Quai des Augustins und Rue Dauphine erbaut werden sollen, um die Kirche der Augustiner zu ersetzen. Auf dieser Seite des Flusses sieht er zudem einen weiteren Platz mit einem Obelisken und einem neuen Rathaus vor.<sup>70</sup> Als Pendant zum Louvre sollte daneben ein Bauwerk entstehen, welches als Parlamentsgebäude, *Chambre des comptes* und *Cour des aides*, als *Châtelet* und Gefängnis hätte dienen können. Das Projekt sieht eine radikale städtische Veränderung vor.

Dieser nicht verwirklichte Plan für ein *Embellissement* der Île du Palais und Île Saint-Louis, so die These, birgt in sich Kritik am König. Patte bringt eine hochpolitische Idee in seinem Vorschlag zum Ausdruck. Östlich des Louvre, dem ehemaligen Königssitz, plant er einen Platz mit Gebäuden, die zum Teil die Staatsautorität unterstützen. Gegenüber diesem Areal, auf der anderen Seite der Seine, wäre ein weiterer Platz erbaut worden, der mit Parlamentsgebäude und neuem Rathaus der städtischen Macht gewidmet gewesen wäre. Dadurch hätte dieser ein sichtbares Gegengewicht zur königlichen Autorität dargestellt.<sup>71</sup> Die Neuerbauung der Kathedrale hätte die religiöse Macht herausgestellt, sodass alle drei stützenden Institutionen der Gesellschaft an einem Ort präsent gewesen wären. Genauer zu verstehen ist dieser Entwurf Pattes nur vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse. 1749 hatte sich die Lage zwischen König, *Parlement* und Klerus stark angespannt, da letztere mit der Einführung eines neuen Steuergesetzes nicht einverstanden waren. Dieses sah vor, dass auf alle Einkünfte zwanzig Prozent abzuführen seien, auch von demjenigen des Klerus' und des Adels, die bisher von einer solchen Steuer nicht betroffen waren. Diese *Affaire du vingtième* bedeutete einen Angriff der Krone auf die privilegierten Schichten und stieß daher auf immensen Protest. Dieser verstärkte sich noch aufgrund eines anderen Streitpunktes: die Verweigerung der Austeilung der Sterbesakramente an die Jansenisten. Der Pariser Erzbischof Christophe de Beaumont veranlasste, dass den Jansenisten, die unter den Adelligen und Angehörigen

67 Ebd., S. 227.

68 Vgl. ebd., S. 227.

69 Vgl. Illig 2005 (Anm. 65), S. 151.

70 Vgl. Patte 1765 (Anm. 1), S. 228.

71 Vgl. zu diesem Aspekt Illig 2005 (Anm. 65), S. 150.

des *Parlement* viele Sympathisanten hatten, die letzten Sakramente verweigert würden, wenn sie ihren religiösen Vorstellungen nicht abschwören. Daraufhin schaltete sich das *Parlement* ein. Die Blockadehaltung dieser Instanz, möglich durch das Recht auf Remonstrationen, wurde in den Folgejahren zur Regel. Damit einher ging eine latente Infragestellung des absolutistischen Herrschaftssystems. Durch das Remonstrationsrecht war das *Parlement* in der Lage, die Registrierung königlicher Edikte zu verweigern oder zumindest Einwände zu äußern.<sup>72</sup> Das *Parlement* versuchte, basierend auf der verbrieften Unabhängigkeit ihrer Institution, sich von der Macht des Königs zu emanzipieren. Pattes Projekt kann vor diesem politisch-historischen Hintergrund und aufgrund seiner bereits verdeutlichten Tendenz zur Kritik an der Monarchie als Plädoyer für die Unabhängigkeit des *Parlement* verstanden werden. Auch wenn der *Recueil* auf Herrscherlob abzielt, ist doch seine Bereitschaft zur Unterstützung der Angehörigen des *Parlement* als Gegengewicht zur königlichen Macht zumindest als weitere Intentionen des Werkes nicht von der Hand zu weisen.<sup>73</sup> Die subtile Einbettung seiner Beanstandungen in Herrscherlob ermöglicht es dem Autor, der Zensur zu entgehen. Wenn das eigene Stadtverschönerungsprojekt Pattes in der Forschung bisher dahingehend verstanden wurde, dass sich das *Parlement* gegenüber der Macht des Königs zurückzunehmen habe, wird meiner Ansicht nach eine andere Interpretation der Planungen verkannt. Pattes Plan sieht vor, den Parlamentskomplex auf der Île du Palais zu zerstören. Der neue Standort hätte sich nun nicht mehr im Zentrum der Stadt befunden, sondern an der rechten Seineite, die oft überflutet wurde – auch wenn Patte vorschlägt, die Seine dort zu verbreitern, um die Überschwemmungen zu verhindern. Doch abgesehen von diesem Nachteil konnte das neue Parlamentsgebäude nun mit dem Louvre konkurrieren und von allen Passanten zu Wasser und zu Land gesehen werden. Der neue Standort kann demnach auch als eine Parteinahme für die Eigenständigkeit des *Parlement* und dessen Aufgabe, ein Gegengewicht zum König zu bilden, verstanden werden. Dafür spricht auch die von Patte geplante Errichtung der Statuen von *Grands Hommes*, die in Sichtweite des Königsdenkmals auf dem Pont Neuf hätten errichtet werden sollen. Leider spezifiziert Patte weder, welche *Grands Hommes* dargestellt werden könnten, noch, ob es sich um noch lebende oder bereits verstorbene handeln sollte. Folgendes Zitat verdeutlicht aber noch einmal seine diesbezüglichen Ansichten:

»Toutes les portions circulaires des trottoirs de ce pont pourroient être ornées de figures de bronze élevées sur des piédestaux, représentant la plupart des grands hommes de la nation. C'est ainsi que tous nos monuments publics devroient retentir de la gloire de ces héros immortels, dont les noms dureront autant que la monarchie. Dans l'emplacement de la place

<sup>72</sup> Vgl. Barbiche 2001 (Anm. 47), S. 109-110.

<sup>73</sup> Diese Interpretation erwähnt Illig (2005, Anm. 65, S. 150), hält sie aber für undenkbar, da Pattes Werk ihrer Ansicht nach nur Herrscherlob anstrebt.

Dauphine, en face du portail de la Cathédrale, seroit érigée la statue du Monarque bienfaisant qui nous gouverne, dont la grandeur seroit admirablement caractérisée par ce glorieux cortège.«<sup>74</sup>

Er fordert, dass alle öffentlichen Monumente den Ruhm der *Grands Hommes*, der unsterblichen Helden, verkünden sollen. Ihre Namen bestünden solange fort wie die Monarchie. Zudem wird laut Patte die Großartigkeit des Königs erst durch die *Grands Hommes* deutlich; er scheint also von diesen abhängig zu sein.

Bedenkt man, dass es sich bei den von Patte geplanten Statuen der *Grands Hommes* durchaus um Denkmäler von Angehörigen des *Parlement* handeln könnte, wird der Zweck seines Projekts noch augenscheinlicher: Seine Vorschläge könnten seine Bereitschaft zur Unterstützung des *Parlement* zum Ausdruck bringen und damit eine indirekte Kritik der Krone anstreben.

## Fazit

Für Patte spielt der Vorbild- und Erziehungscharakter von Denkmälern eine entscheidende Rolle. Seinen Beispielen zufolge können öffentliche Personenstatuen und die Denkmäler der *Grands Hommes* diese Aufgabe besonders gut erfüllen.

Die Einreihung der für Ludwig XV. in Paris errichteten Reiterstatue in die von Patte aufgezeigte Entwicklungsgeschichte von Denkmälern sowie der Vergleich des regierenden Königs mit anderen Herrschern vermitteln den Eindruck, dass Ludwig XV. zwar als Endpunkt dieser Entwicklung fungiert, aber nicht mehr als einzigartig herausgestellt wird. Hingegen wird sein Vorfahre Ludwig XIV. als unübertrefflich beschrieben.

Für die Places royales mit Königsmonument werden für das Allgemeinwohl dienliche Aspekte eingefordert und die Bedeutung des *Embellissement* hervorgehoben. Die Kritik an dem unzureichenden *Embellissement*, vor allem in Paris, gleicht einem indirekten an den Herrscher gerichteten Vorwurf, sich zu wenig dafür einzusetzen. Zudem versucht Patte die königliche Autorität zwar diskret, aber durchgängig durch seinen Einsatz für die *Grands Hommes* zu relativieren. In seinem *Recueil* lassen sich mehrere Hinweise finden, die auf eine latente Kritik am Vorrecht des Königs auf öffentlich aufgestellte Monumentalstatuen seiner Person zu Lebzeiten abzielen. Die Untersuchung des von Patte eigens vorgebrachten Projekts für ein *Embellissement* von Paris und eine Place royale konnte zeigen, dass auch in diesem Zusammenhang durch das positive Herausstellen der *Grands Hommes*, des *Parlement* und damit der städtischen Macht eine Relativierung der absolutistischen Gewalt des Herrschers angestrebt wurde.

---

74 Patte 1765 (Anm. 1), S. 227.

Abbildung folgende Seite: Pierre-Maximilien Delfontaine, *Alexandre Lenoir*, 1799, Öl auf Leinwand, 220 x 161 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles



# Wo der *Citoyen* dem Dialog der Toten lauschen sollte. Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français* und sein Öffentlichkeitskonzept

**Birgit Ulrike Münch**

Im Spätherbst des Jahres V der Revolution – also 1797 – erschien im *Journal d'économie publique* ein Artikel des Schriftstellers und Kritikers Sébastien Mercier über Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français* und insbesondere über die dort gewählte chronologische Ordnung, die der Wechsel vom Depot zum Museum mit sich gebracht hatte:

»Quelle source de réflexions pour le spectateur contemplatif! La même charette, qui, quelques jours auparavant, avoit conduit son ami au supplice, rouloit lentement à ce dépôt [...]. Il en résulta un spectacle unique, le plus curieux, le plus imposant, le plus neuf qui ait frappé à la fois mon œil et mon imagination: les saints et les dieux mytologiques, les héros, les vierges, les évêques, les cardinaux, les vases etrusques [...]. C'étoit le véritable miroir de notre révolution. Quels contrastes, quels rapprochements bizarres, quels yeux du sort et du caprice [...]. Elle a voulu faire des chapelles en l'honneur des artistes, distinguer, séparer les siècles, marquer les progrès de la sculpture; elle a renversé le temple de la méditation et de la pensée [...]. La froide simetrie a chassé ce désordre sublime[...]. Helas! C'est aujourd'hui le cabinet d'un curieux, ce n'est plus l'Univers d'un penseur.«<sup>1</sup>

Das Resümee fiel also zutiefst enttäuscht aus. Zuvor, so Mercier, sei das Depot ein wahrer Spiegel der Revolution gewesen, mit all seinen Facetten und Kontrasten. Diese wunderbare Unordnung zwischen Kardinälen, Medaillons, Büsten, Heiligen und etruskischen Vasen habe den Besucher in seiner meditativen Kontemplation unterstützt. Man habe

---

1 Louis-Sébastien Mercier, »Sur le dépôt des Petits-Augustins, dit: Le Musée des Monumens Français«, in: *Journal d'économie publique, de morale et de politique*, 5 Bde., Bd. 5, Paris 1797, S. 325-329.

damals zwischen den Grabmälern und Mausoleen wandeln können, die berühmtesten Persönlichkeiten waren zum Betrachter hinabgestiegen, man konnte in diesem Tal Josaphat – mithin am Ort der Totenaufstehung – spazieren, den Mund der Verstorbenen berühren, in Richelieus Ohr flüstern und die einzelnen Jahrhunderte hätten sich verbunden zu einem Dialog der Toten. Nun jedoch sei der Tempel der Meditation und der Besinnung zerstört und es herrsche eine monotone, fade Regelmäßigkeit, eine kalte Symmetrie vor, die die Jahrhunderte voneinander trenne und »le désordre sublime«, die erhabene Unordnung, verjagt habe. Heute, so resümiert Mercier, sei dies das Kabinett eines *Curieux* und nicht mehr länger das Universum eines Vordenkers.

Gemessen an der kurzen Zeit seiner Existenz – von 1795 bis zum Jahr 1816 – wurde das *Musée des Monuments français* in der Forschung bislang relativ ausführlich analysiert. Es erweist sich dadurch zugleich als ein erstaunlich gut mit unterschiedlichsten publizierten wie primär in den Archives Nationales liegenden Quellen dokumentiertes<sup>2</sup> Stück früher Museumsgeschichte, das vor allem aufgrund seiner Relevanz, letztlich aber auch aufgrund seines unwiederbringlichen Endes im Jahr 1816 zumindest auf den ersten Blick ein klar umrissenes Kulturphänomen darstellt.<sup>3</sup>

Allein die Liste der von Lenoir selbstverlegten Editionen des Katalogs des *Musée* ist enorm: Bereits im Juni 1793 hatte Lenoir einen 28-seitigen knappen Führer über die Objekte des temporären Depots herausgegeben, der unter dem Titel *Notice succincte des objets de sculpture et architecture réunis au Dépôt provisoire national rue des Petits-Augustins* veröffentlicht wurde.<sup>4</sup>

Courajod beschreibt diese Notice 1878 folgendermaßen: »La Notice succincte est, en effet, un inventaire complet ou presque complet de tout ce qui était entré chez Lenoir depuis 1790 jusque vers le milieu terminé et remis à l'imprimerie.«<sup>5</sup> Der *Notice* folgten ab 1797 verschiedene Ausgaben der nun auf 240 Seiten angewachsenen *Description historique et chronologique*, ab 1810 und hierauf in wiederum mehreren Editionen erschien das Werk unter dem Titel *Musée impérial des Monuments français ou Mémorial de l'histoire de France*. Rund 40 weitere Monographien und Artikel stammen ebenfalls aus der Feder Lenoirs. Auch andere Autoren der Zeit publizierten überaus viel, aber Lenoirs Kataloge haben für ihn insofern eine besondere Relevanz, da sie nicht nur Daten, Fakten und Inventar des *Musée* beinhalten, sondern auch die Intention und Philosophie seines Schöpfers und so-

<sup>2</sup> Siehe vor allem die im Folgenden behandelten Schriften Lenoirs.

<sup>3</sup> Das *Musée* wird in einzelnen Kapiteln behandelt bei: Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994, hier Kapitel 5: Alexandre Lenoir and the Museum of French Monuments; ferner Alice von Plato, *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2001, zugl. Diss. masch. Universität Hannover 1999, S. 35-62.

<sup>4</sup> Alexandre Lenoir, *Notice succincte des objets de sculpture et architecture, réunis au dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins, par Alexandre Lenoir, garde dudit Dépôt*, Paris 1793.

<sup>5</sup> Louis Courajod, *Alexandre Lenoir Son Journal Et le Musée de Monuments Française*, 3 Bde., Bd. 1, Paris 1878, S. 10.



mit das Manifest des Projekts darstellen. Letztlich bilden sie aber auch – und dies ist ein ebenso wichtiger Punkt – das konstant mitlaufende Korrektiv des sich in einem ständigen Umstrukturierungsprozess befindlichen Museums.

Bereits 1878–1887 war das dreibändige Werk mit Dokumenten des Museums und Annotationen des Kunsthistorikers Louis Courajod erschienen<sup>6</sup>, weitere Werke zu ausgewählten Einzelaspekten wie der religiösen Skulptur<sup>7</sup>, zur Person Lenoirs<sup>8</sup>, zur Systematisierung des einzelnen Objekts<sup>9</sup>, zur *Material culture* und Sammlungsgeschichte<sup>10</sup>, zum Charakter des Nationalmonuments<sup>11</sup> oder zum Konzept des Elysée-Gartens, der noch weitaus stärker als das Museum selbst eine besondere Wirkung auf die Besucher ausstrahlte, wie etwa Rehm eingehend analysierte.<sup>12</sup> Trotz der vorhandenen und teilweise aufbereiteten Quellen und der skizzierten bislang geleisteten Forschung wurde die Frage, welche spezifische Kunstöffentlichkeit Lenoir in seinen Schriften für sein *Musée* intendierte, nicht weiter verfolgt.

- 
- 6 Louis Courajod, *Alexandre Lenoir. Son Journal Et le Musée des Monuments Français*, 3 Bde., Paris 1878–1887.
- 7 Jaques Vanuxem, »La sculpture religieuse au Musée des Monuments Français«, in: *Positions des thèses des anciens élèves de l'Ecole du Louvre pour obtenir le diplôme de l'Ecole du Louvre (1911-1944) [et] 1944-1952. Positions des thèses soutenues par les élèves agrégés de 1945 à 1953 et des mémoires présentés par les élèves libres de 1948 à 1953 pour obtenir le diplôme supérieur et le diplôme simple de l'Ecole du Louvre*, Paris 1956, S. 200–203.
- 8 Charles Nicolas Allou, »Notice sur la vie et les travaux d'Alexandre Lenoir«, in: *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France*, XCI/VI, Paris 1842, S. 4–26; sowie Dominique Pulot, »Alexandre Lenoir et les Musées des Monuments français«, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire*, 3 Bde., Bd. 1: La République, Paris 2008, S. 1515–1544.
- 9 Ekaterini Kepetzis, »Musealisierung, Kategorisierung, Katalogisierung des Objekts im ›Musée des Monuments Français‹. Rekreation von Geschichte und Identität nach der Katastrophe«, in: G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch (Hg.), *The Challenge of the Object. 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art. Congress Proceedings*, Nürnberg 2013 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums: Wissenschaftlicher Beiband 32;1), S. 360–364.
- 10 Alexandra Stara, *The Museum of French Monuments 1795–1816. »Killing art to make history« (The histories of Material Culture and Collecting, 1700–1950)*, Farnham 2013. Stara legt ein Hauptaugenmerk auf die Kritik an Lenoirs Konzept vonseiten Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy auf Grundlage seiner Kunsttheorie, primär Kapitel 4: Opposition, S. 123–145, zuvor bereits Alexandra Stara, »National History as Biography: Alexandre Lenoir's Museum of French Monuments«, in: Kate Hill (Hg.), *Museums and Biographies*, Woodbridge 2012, S. 265–276.
- 11 Dominique Pulot, »Naissance du monument historique«, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1985, (XXXII), S. 418–550; Édouard Pommier, »Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire«, in: Michel Vovelle (Hg.): *Les images de la Révolution française. Actes du colloque des 25–27 octobre 1985*, Paris 1988, S. 57–78.
- 12 Ulrich Rehm, »Ein Schlafplatz der Geschichte. Alexandre Lenoirs ›Jardin Elysée‹«, in: Claudia Denk und John Ziesemer (Hg.), *Der bürgerliche Tod. International Council on Monuments and Sites*, Regensburg 2007 (Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 44), S. 122–131. Ferner zum Jardin Elysée Roland Recht, »L'Elysée d'Alexandre Lenoir: nature, art et histoire«, in: *Revue Germanique internationale*, 1997 (7, Le paysage en France et en Allemagne autour de 1800), S. 47–57.



1 Pierre-Maximilien Delfontaine, *Alexandre Lenoir*, 1799, Öl auf Leinwand, 220 x 161 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles

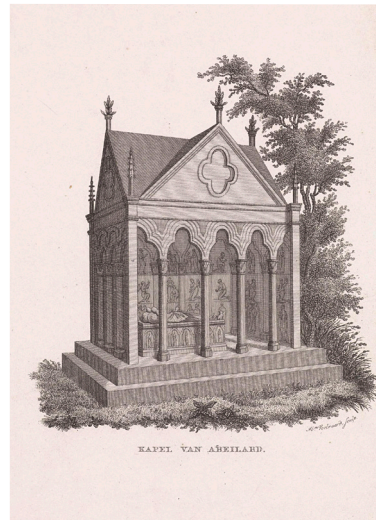
Der Ursprung des Museums war ein Depot im ehemaligen Pariser Kloster der *Petits-Augustins*, in welchem man primär Statuen und Grabmäler untergebrachte, die im Zuge der Revolution teilzerstört oder von ihrem ursprünglichen Standort entfernt worden waren. Es war zwar nur eines von mehreren Depots für den nun in Nationaleigentum übergegangenen Kirchenbesitz, unter diesen aber das größte.<sup>13</sup> Der Maler Gabriel François Doyen war ab September 1790 von der Regierung damit beauftragt worden, die erhaltenswerten Kunstobjekte der Metropole zusammenzustellen, wie auch Stein in seiner Arbeit skizzierte.<sup>14</sup> Doyens Assistent war bereits zuvor Lenoir gewesen, nach Doyens Übernahme einer Professur an der St. Petersburger Akademie konnte Lenoir offizieller Konservator des Depots im ehemaligen Augustinerkloster werden (Abb. 1).<sup>15</sup>

13 Per Dekret wurde dies am 15. Oktober 1790 verfügt, siehe hierzu Ministère de l'instruction publique et de beaux-arts, *Inventaire général des richesses d'art de la France*, 3 Bde., Bd. 3: Monuments religieux, S. 148.

14 Henri Stein, *Le peintre G.F. Doyen et l'origine du Musée des Monuments français*, Paris 1888.

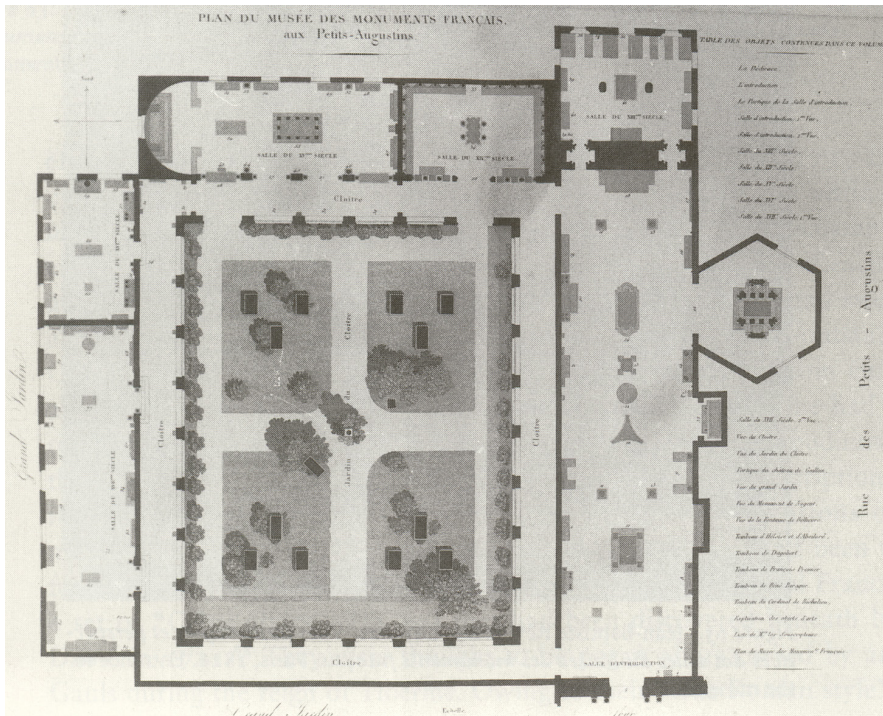
15 Stara 2013 (Anm. 10), S. 13f.

- 2 Abraham Veelward, *Grabmal des Abélard und der Héloïse im Elysée des Musée des Monuments français*, nach 1817, Radierung, 20,3 x 12,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Bis zur Genehmigung eines Museums am 21. Oktober 1795 vergingen somit fünf Jahre, und danach verblieb dem *Musée* noch Zeit bis zum Jahr 1816, in welchem seine Schließung angeordnet wurde. Wie bekannt, entwickelte Lenoir einen beispiellosen Ehrgeiz, um an möglichst viele noch erhaltene Artefakte zu gelangen. Gezeigt wurden die Überreste der »tyrannie royale«, wie die Grabmäler der französischen Königsfamilie aus Saint-Denis, sowie zahlreiche weitere Fragmente von Skulpturen und Denkmälern. Teilweise wurden aus verschiedenen teilzerstörten Werken neue Kunstwerke zusammengesetzt oder gar neu in Auftrag gegeben, wie etwa das an Berühmtheit alle anderen Grabmäler des *Musée* übertreffende Grab Abaelards und Eloises, das im so genannten *Elysée*, im Garten aufgestellt wurde (Abb. 2). Neben Lenoir, der sich durchaus als Künstler verstand, arbeiteten Architekten und Bildhauer wie etwa Antoine-Marie Peyre oder Antoine-Laurent Vaudoyer an der Restaurierung und Neuschaffung von Werken.

Sukzessive sollte in dieser Zeit eine chronologische Anordnung der einzelnen Räume vom 13. bis zum 17. Jahrhundert um den zentralen ehemaligen Klosterhof herum gruppiert erfolgen (Abb. 3). Dem Betrachter sollte mittels einer mit verschiedenen Beleuchtungssystemen arbeitenden Konzeption die neue Herrschaft der rationalen *Lumières* vermittelt werden, etwa erreicht durch betont schwache Beleuchtung in den feuchten und kalten Räumen des französischen Mittelalters, begonnen mit dem Saal des 13. Jahrhunderts (Abb. 4), der dann von Raum zu Raum eine schrittweise »Erhellung« folgte (Abb. 5). Zuerst fertiggestellt war das 17. Jahrhundert, auch mit dem *Elysée*-Garten war 1796 begonnen worden (Abb. 6). Der die Besucher besonders beeindruckende Raum zum 13. Jahrhundert folgte hiernach. Die Eingangshalle, die Werke aus allen Epochen zusammenbrachte, wurde im Jahr 1799 fertiggestellt (Abb. 7), der Raum zum 18. Jahrhundert wurde nicht realisiert, ebenso wenig wie ein kurzfristig angedachter Raum des 19. Jahrhunderts zu Ehren Napoleons.

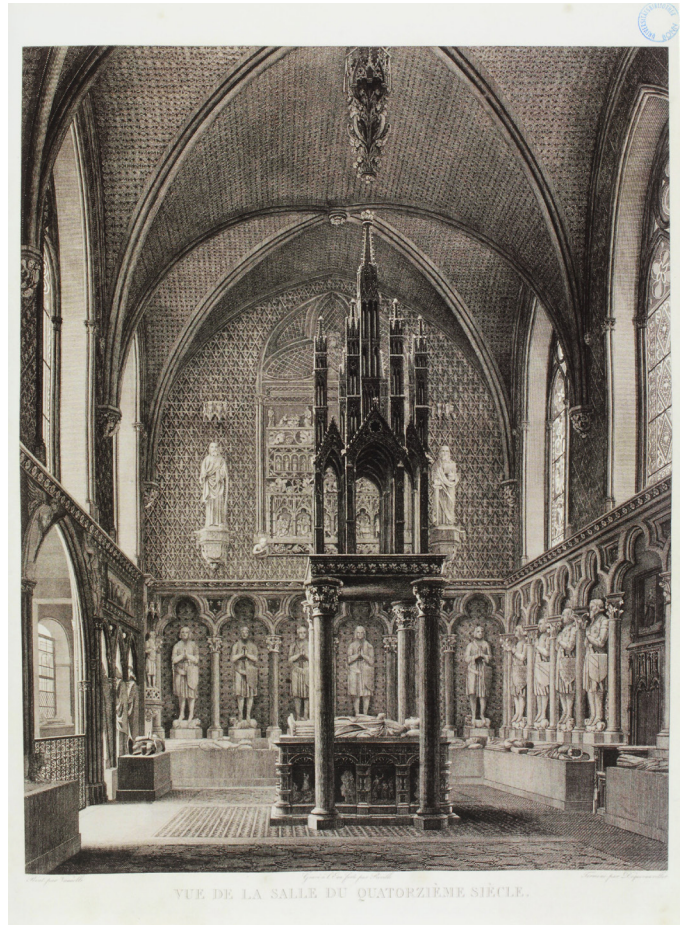


3 Jean-Baptiste Réville, *Grundriss des Musée des Monuments français*

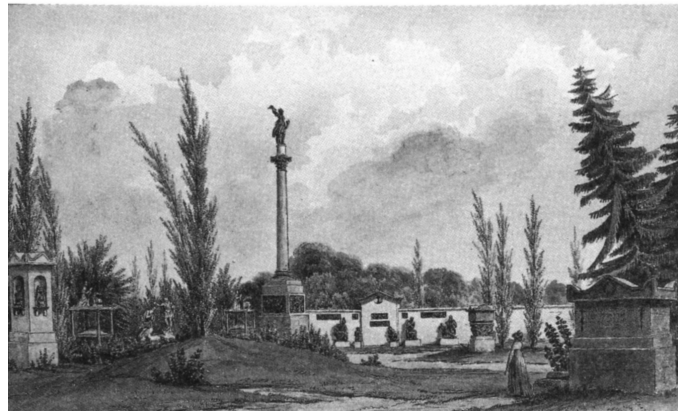


4 Jean-Lubin Vauzelle, *Saal des 13. Jahrhunderts des Musée des Monuments français*, Aquarell, 52,5 x 37,5 cm, Paris, Musée du Louvre

- 5 Jean-Baptiste Réville, *Der Saal des 14. Jahrhunderts*, Grafik aus Roquefort-Flaméricourts *Vues pittoresques et perspectives des salles du musée*, Paris 1816, Kupferstich, 48,7 x 38,3 cm



- 6 Nach Jean-Lubin Vauzelle, *Garten des Musée des Monuments français*, Radierung



Bereits im Juni 1793 hatte Lenoir einen 28-seitigen knappen Führer über die Objekte des temporären Depots herausgegeben, der unter dem Titel *Notice succincte des objets de sculpture et architecture réunis au Dépôt provisoire national rue des Petits Augustins*<sup>16</sup> gedruckt wurde. Courajod beschreibt diese *Notice* 1878 folgendermaßen: »La *Notice* succincte est, en effet, un inventaire complet ou presque complet de tout ce qui était entré chez Lenoir depuis 1790 jusque vers le milieu terminé et remis à l'imprimerie.«<sup>17</sup>

Lenoir beschreibt sich selbst in der halbseitigen Einleitung als Schüler der Académie Royale und als »garde dudit Dépôt« seit November 1790, was am 18. Oktober 1792 nochmals *par Décret du Corps Législatif* bestätigt worden sei. Auch hier ist bereits ein Hinweis auf seinen Lehrer angefügt, den er als »Citoyen Doyen, membre de la Commission des Monuments« benennt.<sup>18</sup> Die *Notice* endet mit der Laufnummer 256, Ausstattungsstücke aus dem Château de Saint-Maur, genauer »Un petit dessus de table en breche d'Alep« und dem Hinweis: »Il en est resté plusieurs autres, n'ayant pas reçu d'ordre pour les enlever.«<sup>19</sup> Am Ende der Publikation wendet sich Lenoir an den Leser:

»Je compte donner au Public, lorsque mes occupations me le permettront, la notice des différentes objets que j'ai réunis, et qui sont, dés-à-présent, confiés à ma garde, ainis que de ceux qui viendront par la suite, afin de mettre la NATION à même de connoître une partie de ses richesses.«<sup>20</sup>

Nach Aussage Lenoirs sollte die Öffentlichkeit und auch die staatliche Kommission gleichermaßen anhand der *Notice* überprüfen können, ob die Sammlung ebenso wie seine kuratorischen Fähigkeiten den Ansprüchen genügten. Die *Notice* wurde daher kostenlos von Lenoir verteilt und versandt.<sup>21</sup> Auch der Druck erfolgte durch ihn selbst direkt im Depot. Dies lässt zwei Schlüsse zu: Zum einen war das kleine Bändchen im Selbstverlag ein erster konkreter Schritt Lenoirs in Richtung einer Transformation des Depots, das einer ständigen Aufnahme von Objekten und auch Abgabe von Kunstwerken unterworfen war, hin zu einem Museum. Gerade auch die Angabe Lenoirs, die Öffentlichkeit möge sich von seinen Leistungen ein Bild machen, zeigt aber gleichsam, dass seine Position zu dieser Zeit keineswegs gefestigt war.

Das kostenlos versandte Büchlein Lenoirs wurde von der Kommission divergierend aufgenommen, primär aufgrund der Tatsache, dass Lenoir im Alleingang ohne Absprache

<sup>16</sup> Lenoir 1793 (Anm. 4).

<sup>17</sup> Courajod 1878 (Anm. 5), Bd. 1, S. 10

<sup>18</sup> Lenoir 1793 (Anm. 4), S. 1.

<sup>19</sup> Ebd., S. 27.

<sup>20</sup> Ebd., S. 28.

<sup>21</sup> Albert Lenoir u.a. (Hg.), *Archives du musée des Monuments français* (Inventaire général des richesses d'art de la France), 3 Bde., Bd. 2: Deuxième partie: documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français, Paris 1886, S. 59f. »Cette Notice, ainsi qu'on le verra par un document publié ci-après, parut en juin 1793 et fut distribuée gratuitement par Lenoir.«



7 Jean-Lubin Vauzelle, *Eingangshalle im Elysée des Musée des Monuments français* 1816, Aquarell, 38,6 x 42,3 cm, Paris, Musée du Louvre

gehandelt hatte, als er das Buch – wohl auch auf eigene Kosten – in Druck gab. Die Kommission spricht von »quelques erreurs [...] parce qu'il a été fini sans sa participation«, lobt aber am Ende dennoch die Schönheit der Objekte und ihre Präsentation.<sup>22</sup>

Bereits einen Monat nach der Drucklegung der *Notice*, am 9. Juli – inwieweit dieser Besuch mit der Veröffentlichung derselben in Zusammenhang gebracht werden kann, ist nicht eindeutig zu sagen, liegt jedoch nahe – besuchte der Innenminister Dominique Joseph Garat das Depot und verlangte in einem Schreiben am 22. Juli eine große Anzahl von Gemälden und anderen Objekten, die zur kurz bevorstehenden Öffnung des Louvre gebraucht würden. Lenoir wehrt sich hiergegen in einem Schreiben, das er noch am gleichen Tag verfasste und in welchem er seine Verwunderung darüber zum Ausdruck bringt, dass der Minister, der doch anscheinend seine Arbeit sehr schätze, wie er bei seinem Besuch betont habe, nun die Herausgabe einer solch großen Anzahl an Werken fordere. Er, Lenoir, sei auch daran interessiert, der Nation ihre Schätze öffentlich zu machen. Man möge daher direkt selbst für das Depot im *Petits-Augustins* überlegen, ob man

22 »[...] ne renferme pas moins un exposé des beautés dans ce genre que la Commission a fait recueillir.«  
Siehe Courajod 1878 (Anm. 5), Bd. 2, S. 218.

die kleine Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich machen könne, um die Translokation der Objekte zu vermeiden und sie im Konvent belassen zu können.<sup>23</sup> Garat antwortete kurze Zeit später, am »13 thermidor de l'an I [31. Juillet 1793]« mit folgenden Worten:

»Il est ordonné au citoyen Lenoir, garde du Dépôt provisoire des monuments établi dans les bâtiments du ci-devant couvent des Petits-Augustins, de faire ouvrir ce Dépôt tous les jours, matin et soir, depuis le 3 août prochain jusqu'au 18 du même mois inclusivement, et de prendre avec la commission des monuments toutes les mesures d'ordre et de décence qui pourront se concilier avec les facilités que nos frères des départements doivent trouver dans l'examen des objets d'art que le Dépôt renferme.«<sup>24</sup>

Demnach stimmte das Ministerium einer temporären Öffnung des Konventsdepots zu, und zwar täglich morgens und abends vom 3. bis zum 18. August. Anlass für diesen Termin waren die Feierlichkeiten zum Jahrestag der Erstürmung der Tuilerien, weshalb auch die Eröffnung des Louvre auf den 10. August 1793 terminiert wurde. Sieben Tage vor und acht Tage nach diesem Jubiläum konnten somit die in der Quelle genannten »frères des départements« – gemeint sind wohl die aus allen Teilen Frankreichs zu diesem Ereignis in Paris erwarteten Vertreter der Nationalgarde, denen das Studieren der Kunstwerke, die das Depot beherbergte, auf diese Weise ermöglicht werden sollte – das Depot besuchen.

Die Öffentlichkeit sollte jedoch nicht nur die kuratorischen Fertigkeiten Lenoirs und die Qualität seiner Sammlung begutachten, sondern auch seine Kenntnisse bei der Restaurierung von Kunstwerken. Eingehend wird in der *Notice* beschrieben, dass Lenoir einen Tintoretto, der der Komposition und der Ausführung nach das gesamte Genie des venezianischen Malers repräsentiere, wiederhergestellt hatte, nachdem dieser in mehr als dreihundert Einzelteilen angekommen war und zunächst in mühevoller Arbeit habe sortiert werden müssen.<sup>25</sup> Auch die Neuauflage der *Notice* sendet Lenoir an die Kommission

---

23 Ich folge hier der Zusammenfassung von Stara 2013 (Anm. 10), S. 15, da sich das entsprechende Dokument, das in den Archives Nationales unter AN F 17\*3/24, fol 55 aufbewahrt wird, während meiner Recherchen im entsprechenden Archiv 2010 und 2013 nicht im angegebenen Karton befand.

24 Albert Lenoir u. a. (Hg.), *Archives du musée des Monuments français* (Inventaire général des richesses d'art de la France), 3 Bde., Bd. 1: Première partie: papiers de M. Albert Lenoir, membre de l'Institut, et documents tirés des archives de l'Administration des Beaux-arts, Paris 1883, Dokument XII, S. 11 (Brief des Innenministers Garat an Lenoir).

25 »Ce tableau, formé de la réunion de plus de trois cents morceaux détachés que l'avois apporté religieusement dans un sac, a été rétabli par les soins du citoyen Guilmar, qui, jusqu'à présent, a restauré les tableaux du dépôt provisoire, jognant au mérite de bien savoirs poser, nétoyer et enlever une peinture, le talent précieux, le touches ses repeints dans le style et le genre de l'original, comme le public sera à même d'en juger, par cette restauration«, in: Lenoir 1793 (Anm. 4), S. 12.



und legt im Begleitschreiben, datiert auf den 16. August 1794, die Gründe dar, in welcher Weise der Öffentlichkeit das *Dépôt provisoire* nutzen könne:

»Citoyens, si, lorsqu'on a confié à mes soins la réunion des peintures et sculptures des Maisons religieuses du Département de Paris dans und dépôt provisoire, pour l'instruction future, j'ai été assez heureux pour remplir dignement mes devoirs; si le zèle patriotique et les lumières des Représentants et des artistes distingués qui composent le Comité d'Instruction publique et la Commission des Arts réunis, ont arrêté l'anéantissement et la destruction des chefs-d'œuvre qui jadis décoraient les temples des fanatiques, les palais du tyran et les maisons de ses coalisés, ne serait-il pas satisfaisant, pour leur Conservateur, de vous en donner une notice exacte qui vous mit à même de connoître les richesses nationales en peinture, sculpture, marbres, colonnes, etc., et, qui procurât en même temps aux artistes la facilité d'en tirer avantage pour leurs études?«<sup>26</sup>

In diesem Schreiben spricht Lenoir – dies ist wichtig zu betonen – noch immer nicht explizit von einer künftigen Unterweisung aller Bürger, sondern beschränkt sich primär darauf, den »zèle patriotique«, also den patriotischen Eifer zu loben und zwar primär jener, die verantwortlich dafür seien, dass die Gemälde und Skulpturen aus den »Maisons religieuses« von Paris in einem provisorischen Depot vereint würden. Hier benennt er diejenigen Kommissionen lobend, die diese Zusammenführung veranlasst hätten: der *Comité d'Instruction publique* und die *Commission des Arts réunis*. Beiden Einheiten gehörten zahlreiche Künstler an, die dafür zu loben seien, die Zerstörung von herausragenden Meisterwerken zu verhindern. Diese Kunstwerke seien wörtlich übersetzt aus den Tempeln der Fanatiker und den Palästen der Tyrannen – somit der geistlichen wie weltlichen Herrschaft – »gerettet« worden, wodurch nun ermöglicht werde, die nationalen Kulturgüter der Malerei, Skulptur und Architektur kennenzulernen. Neben diesem Aspekt der allgemeinen Bewahrung des Nationalerbes wird jedoch noch betont, dass dies gleichzeitig den Künstlern dienlich sei, da eine derartige Sammlung ihre Studien erheblich erleichterte. Im Abschnitt zur mittelalterlichen Skulptur wird dieser Aspekt noch genauer ausgeführt:

»J'ai eu soin, chaque fois qu'il m'a été possible, de réunir au Dépôt dont je suis le conservateur, tout ce qui peut donner des idées des anciens costumes, soit civils, d'hommes et de femmes, soit militaires, selon les grades. J'espère que cette réunion sera intéressante par la suite, pour les artistes qui voudraient rendre des vêtements, qu'ils auraient peine à trouver si la surveillance et les attentions de la Convention nationale n'eussent point auto-

<sup>26</sup> Lenoir u. a. 1883 (Anm. 24), S. 169f.

risé ces conservations par le décret ci-dessus cité. Ces monuments, réunis ainsi, ne doivent être regardés que comme un rassemblement de mannequins, vêtus selon les époques auxquelles ils appartiennent et suivant les places qu'occupaient ceux qu'ils représentent.«<sup>27</sup>

Seit der Öffnung habe er sich – so Lenoir – bemüht, die »idées des anciens costumes« vorstellen zu können und erfahrbar zu machen. Dies bedeutet, dass die Ausstellung sowohl das Studium ziviler Kleidung für Männer und Frauen oder auch Kinder, als auch militärische Kleidung unterschiedlichster Grade erlaube. Wiederum wird die Künstler-schaft als Adressat angesprochen, da sie anhand dieser Zusammenschau die Möglichkeit erhalte, anhand chronologisch sortierter Räume, Kostümkunde zu betreiben.<sup>28</sup> Der letzte Satz des zitierten Abschnitts ist insofern interessant als dass er hier vorschlägt, die Skulpturen als »rassemblement de mannequins« – also als eine Ansammlung von Mode- oder Gliederpuppen<sup>29</sup> – anzusehen. Diese seien gemäß der jeweiligen Epoche gekleidet, der sie angehörten und besetzten die Plätze derjenigen, die sie repräsentierten. Von Plato bezeichnet diese Charakterisierung als revolutionär.<sup>30</sup> Diese Einschätzung geht meines Erachtens jedoch zu weit, da sich Lenoir in einer Lage befand, die im Grunde keine andere Formulierung zuließ: Im Sommer 1794 konnte Lenoir die Öffentlichkeit und pädagogische wie künstlerische Bildung anhand der Skulpturen der von ihm im selben Text als Tyrannen bezeichneten Persönlichkeiten doch kaum anders rechtfertigen als durch eine Neutralisierung der einzelnen Person und durch eine Kontextualisierung in ihre jeweilige Epoche durch die Kleidung, die sie trug. Denn bereits am 6. März 1794 war ein Schreiben des Vizepräsidenten der *Assemblée générale* veröffentlicht worden, in welchem es darum ging, die Kirche des *l'Hôpital de la Charité* in einen »Tempel der Vernunft« umzuwandeln. Alle Kunstobjekte, namentlich jene, die in den ehemaligen Konvent der *Petits-Augustins* zu dem *Chargé du Dépôt* Lenoir gebracht worden seien, sollten dahingehend überprüft werden, ob sie die Ideen des Fanatismus transportierten. Wenn dies zuträfe, sollten sie umgehend entfernt werden.<sup>31</sup> Der stets formulierte Hinweis auf Künstler war

<sup>27</sup> Ebd., S. 169.

<sup>28</sup> In einem Schreiben vom 17. August 1794 wird die chronologische Aufstellung der Sammlung durch Lenoir von der *Commission temporaire des arts* lobend erwähnt. Ebd., S. 19, Dokument XXI.

<sup>29</sup> Von Plato 2001 (Anm. 3), S. 46, widmet sich ebenfalls diesem Zitat und übersetzt *Mannequin* mit dem Begriff »Modepuppe«, da die Puppe hier jedoch in Zusammenhang mit dem Künstler genannt wird und die Gliederpuppe aus Wachs oder Holz (ndl. mannekijn=kleines Männchen) zu einem wichtigen Utensil des Künstlers zählt, liegt die vorliegende Übersetzung wohl näher.

<sup>30</sup> Ebd., hier S. 46.

<sup>31</sup> »Considérant combien il es important, our propager les principes du républicanisme, d'accélérer l'exécution de tous les moyens nécessaires pour mettre la ci-devant église de l'hospice de l'Unité [gemeint ist hier das Hôpital de la Charité; Anm. d. Verf.] dans l'état convenable pour en faire le Temple de la Raison. Arrête que tous les tableaux et autres objets qui pourraient rappeler les idées du fanatisme en seront retirés sans délai. L'Assemblée nomme à cet effet les citoyens Poulain et Auvray qu'elle charge

- 8 Hubert Robert, *Plünderung der Königsgrabmäler in Saint-Denis*, Öl auf Leinwand, um 1793, 54 x 64 cm, Paris, Musée Carnavalet



- und dies scheint ein wichtiger Umstand zu sein - unverfänglich, da hierdurch die Nützlichkeit betont wurde, um derentwillen sowohl die Hülle, also die Kleidung, als auch die nackte Körperlichkeit präsentiert wurde. Im zweiten Band seiner Publikation *Musée des Monumens Français ou Description Historique et chronologique* widmet Lenoir ein ganzes Kapitel der Exhumierung oder besser Plünderung der Leichname in Saint-Denis (»corps des rois, des reines, des princes et princesses, et des hommes célèbres qui y avaient été inhumés pendant près de quinze cents ans«).<sup>32</sup> Er selbst wohnte im Herbst 1793 dieser Aktion bei. Teilweise wurden die Leichname über einen längeren Zeitraum öffentlich zur Schau gestellt. Diese Zerstörung der Grabmäler sowie Mausoleen und Totenschändung der französischen Könige war vom Nationalkonvent am 31. Juli angeordnet und auf den 10. August terminiert worden.<sup>33</sup> Ein im *Musée Carnevalet* befindliches Gemälde von Hubert Robert zeigt dieses Ereignis (Abb. 8). Am 15. Oktober wurde Henri Vicomte de

---

de se concerter avec la Commission des tableaux et monuments, et avec le citoyen Lenoir, chargé du Dépôt existant dans la maison dite des Petits-Augustins, pour assurer l'exécution du présent arrêté, et ce dans le plus bref délai«, in: Lenoir u. a. 1883 (Anm. 24), Dokument XX, S. 19.

32 Alexandre Lenoir, *Musée des Monumens Français, ou Description Historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art*, 5 Bde., Bd. 2, Paris 1806, Bericht der Exhumierung: cvi verso-cxxxij.

33 Siehe den entsprechenden Eintrag in: *Moniteur universel*, Freitag, 2. August 1793, Absatz XI: »Les tombeaux et mausolées des ci-devant rois, élevés dans l'église de Saint-Denis, dans les temples et autres lieux, dans toute l'étendue de la république, seront détruits le 10 août prochain.«

Turenne aus seinem *Tombeau de marbre* geborgen. Er ist gleichzeitig der erste Leichnam, den Lenoir ausführlicher in seiner *Description* beschreibt:

»Turenne fut trouvé dans un état de conservation tel, qu'il n'était point déformé, et que les traits de son visage n'étaient point altérés. Les spectateurs surpris admirèrent, dans ces restes glacés, le vainqueur de Türkheim; et, oubliant le coup mortel dont il fut frappé à Saltzbach, chacun d'eux crut voir son âme s'agiter encore pour défendre les intérêts de la France.«<sup>34</sup>

Das Publikum sei erstaunt gewesen, trotz der Leichenstarre (»restes glacés«) in den Gesichtszügen des Feldherren Turenne den Sieger von Türkheim wiedererkannt zu haben, und – so Lenoir weiter – es erinnere sich noch gut daran, dass er für die Interessen Frankreichs gekämpft habe. Während die anderen Leichname eingekalkt und in Erdlöcher geworfen wurden, insgesamt wohl an die 180 Personen, erfuhr die Leiche Turennes eine andere Entwicklung: Einzig seine sterblichen Überreste wurden in das *Musée des Monuments français* verbracht, nachdem sie zunächst im Jardin des plantes bestattet worden waren und sich heute im Invalidendom befinden.<sup>35</sup> Vor der Bestattung im Jardin des plantes, wohl direkt vor Ort in Saint-Denis, fertigte Lenoir eine Zeichnung des Toten an (Abb. 9). Vor der Überführung in den Jardin des plantes sei Turennes Leiche jedoch – so Lenoir – von einem Wächter in die kleine Sakristei der Kirche gebracht worden, »où il la fit voir pendant plus de huit mois, moyennant une rétribution«.



9 Alexandre Lenoir, *Exhumierter Leichnam des Turenne*, Aquarell, 1793, 52,4 x 40,5 cm, Paris, Musée du Louvre

Der nächste relevante Schritt zu einer Öffnung des *Dépôts* hin zu einer musealen oder doch »öffentlicheren« Sammlung kann anhand eines Berichts rekonstruiert werden, den Lenoir im Jahr 1795 an den *Comité de l'instruction publique* sandte. Hierin erläutert er zunächst die Entwicklung seit dem Jahr 1791, in welchem die Nationalversammlung die Einrichtung der Depots und die Nominierung der *Commission des monuments*, der zahlreiche Künstler angehörten, beschlossen hatte.<sup>36</sup> Er habe – und auch dieses Beispiel ist meiner Ansicht nach wiederum überaus geschickt ausgewählt – vor allem das Grabmal

34 Lenoir 1806 (Anm. 32), Bericht der Exhumierung, S. cvij.

35 Joseph-François Michaud und Jean-Joseph François Poujoula, *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, Paris 1838, S. 315–317.

36 Lenoir u. a. 1883 (Anm. 24), Dokument XXV, S. 22.

Philippe de Commines, sowie dessen Frau Hélène de Chambes und Tochter »comme intéressant pour l'histoire« empfunden – und er benennt in diesem langen Abschnitt ebenjenes Grabmal als erstes.<sup>37</sup> Der in Renescure in der Grafschaft Flandern geborene Historiker und Diplomat, war als ehemaliger Berater des Königs Ludwigs XI. an Intrigen gegen die stellvertretende Regentin Anne Beaujeu bzw. gegen Karl VIII. verwickelt, daraufhin für einige Zeit gefangengenommen und vom Hof verbannt worden. Er verfasste ein umfassendes Kompendium zur französischen Geschichte und wurde hierfür als einer der ersten kritischen modernen Autoren gefeiert, wie es der Literaturkritiker Charles Augustin Sainte-Beuve (1804–1869) formulierte. Für Lenoir konnte dieses Grabmal ideal als Beispiel zitiert werden, da der Historiker – obendrein noch mit seiner Familie – ein gutes und unverfängliches Beispiel für Kritik, Veränderung und Modernität war. Über das berühmte Mausoleum Richelieus gibt Lenoir hingegen lediglich zu Protokoll, er habe die abgebrochene Kardinals-nase eingesammelt und wieder angeklebt, da sie durch einen Säbelhieb abgebrochen war, ebenso wie sich bei den Assistenzfiguren noch Hiebe der Bajonette zeigten.<sup>38</sup>

Den Wechsel vom Depot zum Museum spricht Lenoir direkt an, indem er erläutert, dass man ihm den Vorwurf mache, »de faire un Museum (sic!) d'un Dépôt«<sup>39</sup>, was zu viel Sorgfalt und ebenso zu viel finanziellen Aufwand für ein Provisorium bedeute. Da es sich jedoch um die Künste und um die Staatspolitik handele, die er mit seiner Kraft bewahre, würde er hoffen, dass diese Bemühungen eines Tages verstanden und adäquat gewürdigt würden. Ferner listet er penibel seine unterschiedlichen Publikationen und ihre Folgeeditionen auf, die die Geschichte und Chronologie aller Monumente des Depots wiedergeben.<sup>40</sup> Der Bericht wechselt immer wieder zwischen akribischer, monotoner Auflistung der geleisteten Arbeit und Einschüben, die beinahe euphorisch die Relevanz der Bewahrung des Kulturguts anhand einzelner Beispiele betonen. So schreibt er etwa über das heute wieder in Saint-Denis befindliche Grabmal Franz I.:

»Je dois vous rappeler que ce monument funèbre est le plus beau qui ait été exécuté. Il est tout en marbre, orné de seize colonnes, de bas-reliefs et de deux figures précieuses pour les connaissances anatomiques. On sait que l'époque de l'établissement de ce monument est celle de la renaissance des

37 »L'évacuation des Grands-Augustins procura au Dépôt des monuments précieux. Je regarde comme intéressant pour l'histoire le tombeau de Philipp de Comines. Cet historien, vivant dans le quinzième siècle, y est représenté avec sa femme et sa fille.« Siehe ebd., Dokument XXV, S. 22–23. Teile des Grabes befinden sich heute im Louvre.

38 Ebd., Dokument XXV, S. 23.

39 Ebd., Dokument XXV, S. 24–25, hier S. 24.

40 Ebd., Dokument XXV, S. 26.

arts en France, et que plusieurs artistes appelés de l'Italie travaillèrent en concurrence à ce tombeau.«

Auch in dieser Beschreibung, die die herausragende Schönheit des mit sechzehn Säulen gestalteten Grabmonuments Franz I. betont, wird sich an die kunstinteressierten Laien und auch an die Künstlerschaft gewandt. Das Grabmal sei für die italienischen Bildhauer eine künstlerische Herausforderung gewesen, dessen Perfektionierung von ihnen erreicht werden wollte. Primär an die französische Nation und vor allem die junge Generation wendet sich Lenoir hingegen am Ende des Schreibens:

»La République française veut des écoles publiques et des musées, où ses enfants puissent étudier tous les arts sans bourse délier. Heureusement le Comité d'instruction publique et la Commission temporaire regetteront toutes les entraves, pour adopter des mesures vraiment dignes d'une nation libre.«<sup>41</sup>

Die Einführung von Museen als Bildungsinstitution wird hier im Zusammenhang mit den öffentlichen Schulen genannt, die innerhalb einer französischen Republik den Schülern, im Original als »enfants« bezeichnet, das Studium der Künste ermöglichten und zwar »sans bourse délier« – ohne irgendwelche Kosten.

Wäre es somit – so Lenoir – nicht besser, diese Monumente an diesem Ort zu belassen, als sie wiederum zu zerstören und aus dem Zusammenhang zu bringen? Dieses Museum der Zukunft, das diese Kulturgüter eines Tages bekomme, sei noch nicht geplant, aber bis zu dieser Entscheidung sollten die Kunstwerke im Depot verbleiben.<sup>42</sup> Am Ende des Abschnitts kommt Lenoir nochmals auf seine Ideen zur Verstetigung und Öffnung des Depots zu sprechen:

»Je rapelle à votre sollicitude une demande que je vous ai faite relativement à une autorisation pour réunir au Dépôt toutes les statues du moyen âge propres à la chronologie de l'art, et particulièrement à la chronologie des costumes, suite à laquelle j'attache beaucoup d'importance, et que je cherche à compléter, s'il est possible.«<sup>43</sup>

An die »Fürsorgepflicht« des Komitees appellierend, schlägt Lenoir hier wiederum den Bogen zur Kostümkunde. Sie ist es, die er chronologisch sortiert zeigen möchte, und zwar

---

41 Ebd., S. 27.

42 »Les galeries qui recevront un jour les monuments nationaux n'étant pas encore projetées, il s'écoulera un temps considérable avant leur placement définitif, et ce chef-d'œuvre sera conservé.« Siehe ebd., S. 28.

43 Ebd.

anhand der mittelalterlichen Skulptur. Hierauf habe er bereits sein Hauptaugenmerk gelegt, und es gehe ihm sofern möglich um eine Vervollständigung der Sammlung.

Die offizielle, wenn auch vorläufige Genehmigung der Schaffung eines solchen Museums mit der erstmaligen Nennung der Bezeichnung *Musée des Monuments français* wurde am 21. Oktober 1795 vom Komitee erteilt. Ab diesem Zeitpunkt solle zunächst kein einziges Monument das *Musée* verlassen, und die Kunstwerke seien in chronologischer Ordnung zu präsentieren.<sup>44</sup>

Nach der Schaffung des Museums wird *Le public* in den unterschiedlichen Museumsführern meist in folgender Reihung definiert:

»Le Musée des Monumens Français fixe, depuis longtems, l'attention des artistes et de tous les amateurs nationaux et étrangers. Cet établissement, vraiment national, a été commencé en 1790, par M. Alexandre Lenoir. [...] On sait que les monumens de ce Musée sont disposés, par ordre chronologique, dans des salles ornées des princes et des personnages célèbres de l'époque à laquelle chacune d'elles est consacrée, et décorée avec l'architecture convenable à chacune des ces époques. Cette heureuse classification par siècle, de tous les monumens de ce Musée, facilite singulièrement les observations de l'artiste, de l'historien ou de l'amateur instruit, et fait de ce Musée une véritable Histoire monumentale de la monarchie française. Aussi les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les architectes et les décorateurs viennent tous les jours y étudier l'histoire et les progrès de l'art, ainsi que les costumes civils et militaires de différens Ages de notre monarchie.«<sup>45</sup>

Neben dem nicht spezifizierten *Public* sind die *Artistes* und die *Amateurs nationaux et étrangers* genannt. Es ist dem Autor stets wichtig zu betonen, dass das *Musée* seit 1794 durchgehend geöffnet gewesen sei; donnerstags von 10 bis 15 Uhr und sonntags von 10 bis 16 Uhr, im Winter jedoch nur bis 15 Uhr.<sup>46</sup> Die verschiedenen Museumsführer waren auch auf Englisch vorhanden und konnten neben dem *Musée* bei dem Buchhändler Levrault, in London bei einem Buchhändler namens John Bell erworben werden.<sup>47</sup>

Neben der Angabe der Öffnungszeiten für *Le public* machte Lenoir in seinem Vorwort noch weitere Bemerkungen zu den intendierten Adressaten des Museums. So ist in

44 Ebd., S. 35.

45 Alexandre Lenoir, *Musée royal des Monumens français, ou Mémorial de l'Histoire de France et de ses monumens*; par Alexandre Lenoir, Paris 1815, S. 7.

46 Le Musée des Monumens français est ouvert au public le Jeudi, depuis dix heures jusqu'à deux; et le Dimanche, depuis dix heures jusqu'à quatre, en été; et jusqu'à trois en hiver, siehe ebd., Titelblatt.

47 »Le Musée des Monumens français est ouvert au public le Jeudi, depuis dix heures jusqu'à deux; et le Dimanche, depuis dix heures jusqu'à quatre, en été; et jusqu'à trois en hiver.« Siehe ebd., Kolophon.

der Ausgabe von 1815 zu lesen, dass das Museum bereits lange die Aufmerksamkeit von Künstlern, Historikern und *Amateurs* sowohl national wie international gefunden habe. Maler, Skulpteure, Graveure und Architekten kämen gar mehrfach, um den Fortschritt der Geschichte der Kunst zu bestaunen, da das Museum eine Monumentalgeschichte der französischen Monarchie darstelle, die primär anhand der Kleidung – hier wird wiederum auf die für die Künstler so relevante Kostümkunde verwiesen – in diesen Räumen erlebbar sei.

Bereits im Jahr 1816 ordnete Ludwig XVIII. schließlich die Rückführung der königlichen Grablege nach Saint-Denis an, was das Museum Lenoirs wiederum in ein Depot verwandelte oder – deutlicher formuliert – das Ende des *Musée des Monuments français* einleitete. Lenoir versuchte alles, um eine Schließung seines *Musée* zu verhindern. Ein undatiertes, aber wohl im Herbst 1816 verfasstes Schreiben an den König beginnt wiederum mit der Relevanz des *Musée* für die unterschiedlichen Partikularöffentlichkeiten:

»Déjà vingt-cinq années de ma vie, Sire, ont été employées à la composition de ce Musée, dont l'existence devient plus précieuse à Paris, depuis la perte des tableaux italiens et des statues antiques. D'ailleurs, il est reconnu que dans une grande ville, les collections, les musées et les bibliothèques, en servant à l'instruction, rendent aussi un tribut au trésor public, par le séjour des étrangers qui viennent les visiter. La foule des amateurs de toutes les nations qui ne cessent de se rendre aux Petits-Augustins en est la preuve.«<sup>48</sup>

Eine große Stadt benötige Museen, Sammlungen und Bibliotheken, die sich durch die Staatskasse finanzieren ließen. Hierfür würden jedoch auch zahlreiche Besucher aus dem Ausland kommen, Lenoir beschreibt diese Besuche als nicht abreißenden Besucherstrom von *Amateurs de toutes les nations*. Im Folgenden bietet er sich ein jährliches Salär von fünftausend Francs aus, was eine geringe Summe in Anbetracht der Relevanz der Sammlung sei.<sup>49</sup> Den Abtransport der Königsgrabmäler werte er durchaus als richtigen Schritt, aber – so Lenoir – was solle mit den anderen Monumenten passieren, die ihrem Herkunftsort unwiederbringlich entnommen worden seien? Als letzte Rettung schlägt Lenoir schließlich vor, das *Musée* zu belassen, die Saint-Denis-Monumente zwar nach dorthin zurück zu bringen, in Abgüssen jedoch weiterhin im *Musée* zu zeigen, um die Chronologie nicht zu zerstören.<sup>50</sup> Doch das *Musée* solle mehr sein als ein Museum mit Originalen und Abgüssen, wie Lenoir am Ende des Schreibens ausführt. In dieser

48 Lenoir, Schreiben an den König, undatiert, Ende 1816, in: Lenoir u. a. 1883 (Anm. 24), S. 437.

49 Ebd., S. 437.

50 »Je pense donc que l'on peut avoir à Paris un Musée de l'art français en conervant aux Petits-Augustins les monuments qui n'ont plus d'asile, et en faisant contre-épreuver ou mouler toutes les statues qui retourneraient à Saint-Denis, et les autres pièces destinées à être restituées, essentielles cependant à la chronologie de l'histoire de France ou à celle de nos arts.« Siehe ebd.



Passage nähert sich Lenoir interessanterweise der Forderung Merciers an, die am Beginn des Kapitels zitierten Zeitungsartikel propagiert worden ist – oder genauer, die Mercier in Lenoirs Museum vermisste: das Museum als Inspirationsquelle und des Dialogs über Jahrhunderte hinweg, als Ort der Kontemplation des Betrachters, als *Temple de la méditation et de la pensée* für alle Toten:<sup>51</sup>

»[...] et dans les lieux où ils étaient, on renonçait à cette entreprise dispendieuse, et dans la supposition que l'on conserverait le Musée tel qu'il est maintenant, ne pourrait-on pas le sanctifier en établissant dans son intérieur une chapelle, et en y attachant un chapelain, qui, tous les jours, dirait une messe en mémoire des personnes dont les mausolées existent aux Petits-Augustins? Le public serait admis à prendre part à cet acte religieux. Tous les bustes, statues ou monuments qui rappellent des idées autres que celles des vertus morales, seront retirés et placés dans une salle particulière. Cette institution sainte et religieuse camerait les âmes inquiètes [...] et réunirait la diversité des opinions sur la nature du Musée; car on ne peut pas se dissimuler que les mausolées rassemblés où ils sont aujourd'hui, ne trouvant plus dans les temples où ils gagneraient pas à y être réunis et ils perdraient l'interet qu'ils présentent aux Petits-Augustins par leur ensemble.«<sup>52</sup>

Das Museum sollte – so schlägt Lenoir vor – eine Kapelle im Inneren haben und einen Geistlichen, der täglich eine Messe abhalten würde für jene Personen, deren Mausoleen und Gräber sich im *Musée des Petits-Augustins* befänden. Die Öffentlichkeit sei eingeladen, täglich diesem Gottesdienst (*Acte religieux*) beizuwohnen. Alle Büsten, Statuen und Monumente, die nicht dem tugendhaften Ideal entsprechen würden, würden nicht ausgesondert, wohl aber in einen anderen Saal verbracht werden. Auf diese Weise könne man, so Lenoir, mit dem Umstand umgehen, dass die Mausoleen ihres ursprünglichen Bestimmungsortes unwiederbringlich entfremdet seien. Das Museum würde – so ein weiterer interessanter Aspekt, den Lenoir hervorhebt – die Reichhaltigkeit oder Vielfalt der Ansichten über das Wesen eines Museums zusammenführen. Man könnte durch die Schaffung einer Kapelle die Bezeichnung *Musée royal des Monuments français* ergänzen durch die *Chapelle royale de la Reine Marguerite* – was auf die Stifterin des Klosters der *Petits-Augustins*, Königin Marguerite de Valois zurückgehen würde, der ersten Frau König Heinrichs IV.<sup>53</sup> Der Vorschlag Lenoirs wird zwar abgelehnt, interessant ist jedoch, wie Lenoir nun versucht, sämtliche Möglichkeiten einer Verstetigung des *Musée* vorzustellen. Wäre sein Vorschlag bewilligt worden, dann wäre damit im Grunde

<sup>51</sup> Mercier 1797 (Anm. 1), S. 325–329.

<sup>52</sup> Lenoir et al. 1883 (Anm. 24), S. 438.

<sup>53</sup> Ebd., S. 439.

das von Mercier in seinem Zeitungsartikel geforderte kontemplative Pathos, das sich dem Betrachter eröffnet hätte, hergestellt gewesen.

Die genaue Analyse der unterschiedlichen Schriften Lenoirs demonstriert, dass das Depot und spätere Museum in den *Petits-Augustins* keineswegs von Beginn an »der Öffentlichkeit« uneingeschränkt zugänglich war, wie dies noch immer *opinio communis* der Forschung ist.<sup>54</sup> Vielmehr handelt es sich um wechselnde Partikularöffentlichkeiten, die sich aus der spezifischen Situation Lenoirs ergaben, der dem Komitee nicht nur seine Anstellung verdankte, sondern auch die gesamte Zeit über mit dem parallel entstehenden Louvre konkurrierte. Lenoir muss sich im Laufe der kurzen Zeit der Existenz mit unterschiedlichen Machthabern arrangieren, und dies gelingt ihm am besten – und hiervon war der Künstler Lenoir anscheinend überzeugt – über die »unverfängliche« Betonung der Relevanz des *Musée* für die Künstlerschaft. Das Studium der historischen Persönlichkeiten, etwa aus der Königsgrablege in Saint-Denis, und die Darstellung ihrer Kleider sowie ihrer Körperlichkeit konnte von Künstlern intensiv studiert werden – über die historische Person sagte dies jedoch nichts aus. So konnte ihm keinesfalls der Vorwurf einer Verherrlichung der abgesetzten Monarchen angelastet werden. Die Künstler werden in sämtlichen Schriften Lenoirs immer wieder an erster Stelle als anvisiertes Publikum genannt. Auf der anderen Seite betonte Lenoir stets erneut die Relevanz des *Musée* für die aus dem In- wie Ausland anreisenden Laien, denen so die französische Kultur nahegebracht werden könne. In einem letzten Abschnitt des ausführlich zitierten Briefes an den König Ende des Jahres 1816 schreibt er, dass mit der Einführung einer Kapelle im *Musée* sowohl moralische als auch utilitaristische wie wirtschaftliche Interessen befriedigt werden könnten. Paris würde dann ein reicheres, schöneres und vollkommeneres Westminster erhalten als es London besäße. Die das *Musée* besuchenden Engländer würden dies bestätigen können<sup>55</sup> und man werde berühmt bei den Ausländern, den Künstlern und den Intellektuellen.<sup>56</sup>

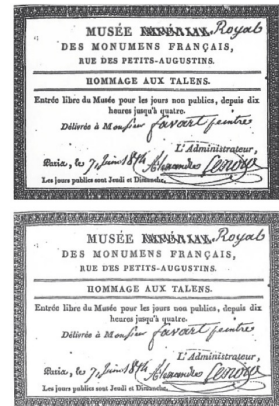
Das *Musée des Monuments français* und sein dahinterstehendes Öffentlichkeitskonzept bieten einen interessanten Einblick in die unterschiedlichen Öffentlichkeitsphären, die von kurzfristigen Ereignissen wie etwa dem Jahrestag der Erstürmung der Tuileries, aber

54 Stellvertretend sei hier lediglich der ansonsten sehr fundierte Aufsatz Ulrich Rehms zitiert: »Es gelang Lenoir, am 25. Oktober 1795 von der »Commission des Arts« zum »conservateur« ernannt zu werden, und schon im darauf folgenden Jahr wurde das Depot in den Räumen der *Petits Augustins* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.« Siehe Rehm 1997 (Anm. 12), S. 124.

55 »Par cette proposition que je hasarde, la morale, l'utilité et l'économie, tout serait satisfait, et Paris posséderait réellement un Westminster plus riche, plus beau et plus complet que celui de Londres; les Anglais qui visitent tous les jours les Petits-Augustins, forcés d'admirer la collection de nos monuments, en conviennent eux-mêmes.« Siehe Lenoir u. a. 1893 (Anm. 24), S. 439.

56 »[...] et dont la célébrité n'est point équivoque parmi les étrangers, les artistes et les himmes de lettres nationaux.« Siehe ebd.

ebenso von persönlichen Ambitionen des Depotleiters Lenoir geprägt gewesen sein konnten. Das Schrifttum zu Lenoirs Projekt ist enorm und lässt im Gegensatz zu vielen anderen Projekten die Möglichkeit zu, zumindest teilweise die unterschiedlichen Öffentlichkeiten des Museums zu erschließen. Auch wenn im Zentrum der vorliegenden Ausführungen der theoretische Ansatz stand – also die von Lenoir in unterschiedlichen Textgattungen formulierte Öffentlichkeit – lassen sich auch bezüglich der Praxis – etwa durch Presseartikel unterschiedlichster Art<sup>57</sup>, Berichte von Reisenden und Besuchern – vielfältige Informationen sammeln. Die Resonanz war äußerst heterogen. Friedrich Schlegel, der das *Musée* wohl im Jahr 1802 besichtigte – ein Besuch, der später in seinen *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* thematisiert wurde – sprach von der verirrtten Phantasie der Bildhauer bei Betrachtung solch »nacketer auf ihren Särgen ausgestreckt liegender Leichname«<sup>58</sup>, während Wilhelm von Humboldt, der drei Jahre zuvor das *Musée* besucht hatte, enthusiastisch die chronologische Präsentation der Geschichte lobte.<sup>59</sup> Andere Reisebeschreibungen skizzierten eher die Raumeindrücke, wie etwa der Bericht des Staatsmannes Karl von Berckheim, der den Besuch des Kabinetts für das 13. Jahrhundert als durchaus angsteinflößendes Erlebnis schildert,<sup>60</sup> oder John Pinkerton, der das *Musée* als eines der interessantesten Pariser Museen wahrnimmt.<sup>61</sup> Diverse Autoren schildern den mehrmaligen Besuch des *Musée*, etwa die Niederländerin Henrica Rees van Tets, die in ihrem Reisetagebuch im Jahr 1819 am 13. April notierte, nach Jahren nochmals beim *Musée des Petits-Augustins* gewesen zu sein, wo nun die chronologische Reihung zerstört sei – »ont causé une perte considérable à l' Histoire, car c'était véritablement un cours d'histoire de France« – und die meisten Stücke bereits fortgebracht worden seien. Interessant ist, dass Rees van Tets beschreibt, dass sich etwa das Monument Franz I. im *Musée* befände, aber unmittelbar vor der Verlegung nach Saint-Denis stehe.<sup>62</sup> Sie habe nach dem



10 Eintrittskarten für das *Musée des Monuments français*, Paris, Archives Nationales

57 Zu den unterschiedlichen Besucherstimmen siehe auch Stara 2013 (Anm. 10), S. 78-85. Sie erwähnt etwa einen euphorisch gestimmten Artikel der *Semaines critiques ou gestes de l'an V* von 1797, siehe auch in: *Description*, VI, S. 7-10.

58 Friedrich Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1959, S. 2-152, hier S. 104.

59 Wilhelm von Humboldt, »Musée des Petits-Augustins«, in: Ders., *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Werke in 5 Bänden, Bd. 1, hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1960, S. 519-552.

60 Karl von Berckheim, *Lettres sur Paris 1806-1807*, Heidelberg 1807, S. 261.

61 John Pinkerton, *Recollections of Paris in the Years 1802-3-4-5*, 2 Bde., Bd. 1, Köln 1806, S. 207.

62 Maurice Garçon, *Voyage d'une Hollandaise en France en 1819*, hg. von Jean-Jaques Pauvert, Paris 1966, S. 20f.

Verbleib verschiedener Grabmäler gefragt und anscheinend Jahre nach der Schließung des Depots Einlass erhalten. Wenige Tage später, am 23. April, besucht sie den Friedhof Père-Lachaise und findet dort die Grabkapelle von Abélard und Héloïse wieder, die erst seit kurzem hier sei und die sie bereits Jahre zuvor im *Musée des Petits-Augustins* besichtigt hatte.<sup>63</sup> Nach der Schließung des *Musée* waren die dort noch Monate oder Jahre verbliebenen Kunstwerke somit einer niederländischen Touristin zugänglich. Auch der Bericht des Engländers Patrick Neill, der im Auftrag der *Caledonian Horticultural Society* im Herbst 1817 auf Reisen war, enthält eine Notiz über das *Musée*. Am 29. September war er »according to a previous arrangement«<sup>64</sup> im *Musée* zugegen und konnte die Säle des 13. bis 17. Jahrhunderts<sup>65</sup> wie auch den Elysée-Garten noch in seiner ursprünglichen Gestalt beschreiben:

»The monastic garden of this place has become a select cemetery for the men of genius of former times; the ashes of Des Cartes, Moliere, Masion, and many others, now resting here. The mausoleum of Abelard and Eloise adds considerable interest to this scene.«<sup>66</sup>

Der Abschnitt enthält eine Fußnote, in welcher Neill einen nochmaligen Besuch im August des Jahres 1821 beschreibt, bei welchem fast alle Monumente an andere Orte verbracht worden seien. Auch hier wird nochmals das hochbeliebte Grab von Abélard und Héloïse genannt; es sei »transferred to the new and truly picturesque cemetery of Père La Chaise.«<sup>67</sup> Selbst im Jahr 1821 waren – so gibt die Quelle Auskunft, noch einige wenige Stücke im *Musée des Monuments* zu sehen – und anscheinend auch der Öffentlichkeit noch immer zu bestimmten Zeiten zugänglich.

Ein letzter Hinweis auf die unterschiedlichen Öffentlichkeiten des *Musée* sei genannt: Es haben sich Eintrittskarten erhalten (Abb. 10), die persönlich von Alexandre Lenoir im Juni 1814 ausgestellt worden sind. Handschriftlich wurde hier aus dem *Musée National* ein *Musée Royal* gemacht. Das Ticket, so ist zu lesen, sei ein »Entrée libre du Musée pour

63 »La plupart des tombeaux sont entourés de fleurs et d'arbustes, et l'on en voit, où un banc placé dans un petit parterre de trois pieds carrés, fort soigné et orné des fleurs consacrées au sentiment, prouve les regrets et les fréquentes visites des survivants. Une chapelle antique renferme les restes d'Abélard et d'Héloïse: après bien des courses qu'on leur a fait faire d'un bout de la France à l'autre, on les a enfin placés ici depuis peu. Je les acais vus autrefois au Musée des Petits-Augustins.« Siehe Garçon 1966 (Anm. 62), S. 35.

64 Patrick Neill, *Journal of a Horticultural tour through some parts of Flanders, Holland, and the north of France, in the autumn of 1817*, Edinburgh 1823, S. 450.

65 »Separate halls for the 13th and five following centuries succeed. The 17th is extremely rich; the monuments of almost all the great men and geniuses of the reign of Louis XIV. being here assembled, from the monarch himself down to Le Nôtre his gardener.« Siehe ebd., S. 450f.

66 Ebd., S. 451.

67 Ebd.

les jours non publics, depuis dix heures jusqu'à quatre«. Weiter unten wird angegeben, dass die öffentlichen Tage der Donnerstag sowie der Sonntag seien. Im vorliegenden Fall wird das Ticket auf einen gewissen Monsieur Farat ausgestellt, der ein Maler gewesen sei. Dies bedeutet, dass es Sonderöffnungen gab, die außerhalb der Öffnungstage lagen und möglicherweise profitierten primär Künstler von diesen – ein Künstlerpublikum, das Lenoir wohl zu manchen Zeiten aufgrund seines großen Interesses zu bändigen suchte, wie ein Brief an den Innenminister vom 23. August 1813 belegt:

»Monsieur, L'affluence des peintres, des dessinateurs qui viennent étudier le paysage dans le jardin du Musée des Monuments français, jointe à celle du public, rend de jour en jour le service du jardin plus difficile, pour ne pas dire impossible. J'ai pensé qu'il était nécessaire, et même urgent, pour simplifier le service et pour la conservation des monuments et des plantes qu'il contient, d'entourer les uns et les autres de barrières en bois, afin d'en écarter les approches et d'en rendre l'inspection beaucoup plus facile au sieur Hortus, chargé seul de les surveiller.«<sup>68</sup>

Lenoir bittet hier um Erlaubnis, Holzbarrieren aufstellen zu lassen, um Monumente wie Pflanzen zu schützen. Die zahlreichen Zeichnungen und Gemälde des Gartens legen die Vermutung nahe, dass sich hier Maler und Zeichner oft aufhielten, um die Grabmonumente zu malen. Auch innerhalb dieser Bitte an den Innenminister ist die Formulierung interessant, dass die Anwesenheit der Maler und Zeichner »jointe à celle du public« schwierig, wenn nicht sogar impraktikabel sei. Lenoir nimmt auch hier wiederum die Künstlerschaft aus der großen Masse der Öffentlichkeit heraus. Nicht zuletzt diese Passagen verdeutlichen, wie oben bereits formuliert, dass es Lenoir in viel stärkerem Maße als bislang angenommen zwar um eine Unterweisung des Volkes geht, diese jedoch überaus eng an die Künstlerschaft geknüpft ist, der sich Lenoir selbst hinzurechnet. Der Künstler ist dazu imstande, die glorreiche Gegenwart und Zukunft Frankreichs im wahrsten Sinne zu erschaffen und, dies beweist Lenoir und mit ihm die für ihn tätigen Architekten und Bildhauer, gleichzeitig die Geschichte oder Vergangenheit der Grande Nation umzuschreiben. Und erst dieses Ergebnis, das bei Lenoir im Grunde nie zur völligen Gänze fertiggestellt sein konnte, wäre letztlich für die Öffentlichkeit aller *Citoyens* bestimmt gewesen.

68 Siehe Albert Lenoir u. a. (Hg.), *Archives du musée des Monuments français* (Inventaire général des richesses d'art de la France) 3 Bde., Bd. 3: Troisième partie: inventaires, correspondance, pièces administratives, etc. tirés des archives du musée et déposés aux Archives nationales, 1897, S. 138.

A LA MEMOIRE  
DE PIERRE GAREAU  
NÉGOCIANT  
DÉCÉDÉ À PARIS LE 30 AOUT 1815  
ÂGÉ DE 49 ANS.

SA VEUVE ET SES NEUF ENFANS  
LUI ONT FAIT CE MONUMENT.



# Ortsbestimmungen. Öffentliche und private Räume im französischen Grabmal des 19. Jahrhunderts

Hans Körner

## Die ersten *Pleureuses* des Père-Lachaise und ihre Vorbilder

Erst Napoleon setzte 1804 das bereits 1776 unter Ludwig XVI. und 1790 von der Assemblée Nationale verfügte Verbot der innerstädtischen Bestattung konsequent in die Praxis um.<sup>1</sup> Die damit in Gang gebrachte Vertreibung der Toten aus den innerstädtischen Kirchhöfen und den Kirchen<sup>2</sup> in die drei neuen großen Friedhöfe jenseits der Grenzen von Paris hatte hygienische und ideologische Gründe. Die Wegnahme der privilegierten Orte (im Kirchenraum), die intendierte Egalisierung der Toten, führte auf der anderen Seite zur sozialen und künstlerischen Rivalität der Gräber, die sich zunehmend dichter auf dem Père-Lachaise, dem Cimetière de Montmartre und dem Cimetière du Montparnasse drängten. Wie wurden die neuen Distinktionen hergestellt? Wie verorteten sich die mit ihrer Vertreibung aus den hergebrachten (religiösen) Kontexten ortlos gewordenen Gräber neu? Und – das wird die abschließende Frage sein – was geschieht analog oder durch Rückwirkung mit dem traditionell im Kirchenraum situierten Grabdenkmal?

Zunächst fanden die Gräber auf den neuen Pariser Friedhöfen noch reichlich Platz. Die vorerst vergleichsweise wenigen Grabstätten, die sich auf den riesigen Arealen verteilten, waren eingebettet in eine Parklandschaft, deren Bepflanzung und deren Wegeführung das Konzept des englischen Landschaftsgartens übernahm.<sup>3</sup> Diese Übersetzung

- 1 Gustave Pessard, *Paris nouveau et ancien. Précis de l'histoire de Paris* [...], Paris 1892, S. 82; Maurice Levailant, *Les tombes célèbres*, Paris 1926 (Pour connaître Paris), S. 41 u. S. 47; Anna Maria Götz, *Die Trauernde. Weibliche Grabplastik und bürgerliche Trauer um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 50.
- 2 1785 setzte bereits die Überführung der Skelette aus den Pariser Friedhöfen in die »Katakomben« ein. Michel Ragon, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris 1981, S. 77.
- 3 Richard A. Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, MA./London 1984, S. 303ff.

– zuerst realisiert von Alexandre-Théodore Brogniart ab 1808 im Père-Lachaise – war insofern naheliegend, als bereits im englischen Garten des 18. Jahrhunderts die Totenmemoria in Form von Denkmälern für Verstorbene zelebriert und mit Begriff und Gestimmtheit von Natürlichkeit verbunden worden war.<sup>4</sup>

Grabstatuen der Verstorbenen, der Angehörigen, plastische Allegorien, die die Verdienste des Verstorbenen memorierten, ihn betrauernten, gehörten in den Anfängen nicht zum üblichen Bestand der Pariser Friedhofsgräber. Stendhal bedauerte das. In seiner Kritik des Salons von 1824 äußerte er den Wunsch, dass an den belebtesten öffentlichen Orten in Paris Statuen aufgestellt würden. Er verband diesen Wunsch mit der Hoffnung, die reiche Klasse könnte irgendwann auch die Mode kreieren, die Gräber ihrer Familien auf dem Père-Lachaise mit Statuen zu schmücken.<sup>5</sup> Wäre es Stendhal vergönnt gewesen, Paris im späten 19. Jahrhundert zu sehen, in der Zeit, als eine schon damals von einigen beklagte »Statuenmanie« die Stadt mit steinernen und bronzenen »Großen Männern« (sehr viel seltener auch »Großen Frauen«) regelrecht bevölkerte,<sup>6</sup> hätte er sich in seiner prophetischen Botschaft bestätigt fühlen können. Vielleicht hätte er, für den Nacktheit und Skulptur, körperliche Inaktivität, Dämmung der Leidenschaften und Skulptur untrennbar verbunden waren,<sup>7</sup> aber auch Probleme mit den Herren in Anzug und Zylinder, gelegentlich (wie in Dalous Denkmal für Alphanth) mit Regenschirm und mit den handelnden und expressiv empfindenden Denkmalsstatuen gehabt. Stendhals Wunsch, der Père-Lachaise möge zum Ort von Grabmalsskulptur werden, ist ebenfalls in überreichem Maße erfüllt worden. Bemerkenswert ist allerdings, dass Stendhal nicht die moralisch-didaktische Funktion der Denk- und Grabmäler im Sinne hatte, sondern sich von ihnen eine gesteigerte ästhetische Empfindsamkeit für Werke der Skulptur versprach.<sup>8</sup>

Als Stendhal seine Salonkritik schrieb, hatten einige wenige Statuen bereits Einzug in den Père-Lachaise gehalten. Das erste Grabmal auf dem Père-Lachaise, das mit einer großformatigen Statue ausgestattet wurde, war das des am 30. August 1815 verstorbenen Pierre Gareau (Abb. 1). François-Dominique-Aimé Milhomme schuf für die Grabstätte eine sitzende Frauenfigur, die ihr Gesicht kummervoll in den Händen birgt. Mit dieser *Pleureuse* setzt die eindrucksvolle Reihe von trauernden Frauen auf den Pariser Friedhöfen ein.<sup>9</sup>

4 Ebd., S. 200ff.

5 Stendhal, »Musée Royal. Exposition de 1824 (1824)«, in: *Stendhal: Salons*, hg. von Stéphane Guégan und Martine Reid, Paris 2002, S. 58–148, hier S. 144.

6 Maurice Agulhon, »La ›Statuomanie‹ et l'histoire«, in: *Ethnologie française*, nouv. série 8, 1978, S. 145–172, passim.

7 Stendhal, »Salon de 1827, Art. V. Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827 [...] (1828)«, in: *Stendhal: Salons*, hg. von Stéphane Guégan und Martine Reid, Paris 2002, S. 149–169, hier S. 158.

8 Stendhal 2002 (Anm. 5), S. 144.

9 Die Familie ließ Milhomme Modell in Carrara in Marmor übertragen. Zum Zerwürfnis zwischen Auftraggeber und Künstler: Anonym, *Notice sur la vie et les ouvrages de Milhomme, statuaire*, Paris 1844, S.



- 1 François-Dominique-Aimé Milhomme, *Grabmal von Pierre Gareau* (gest. 1815), 1815/1816, Paris, Cimetière du Père-Lachaise, Division 10



Die Voraussetzungen hatte die im Kirchenraum situierte Funeralkunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bereitgestellt. Milhommes Trauernde lässt sich, Antoinette Le Normand-Romain zufolge, zurückführen auf Antonio Canovas Relief auf der Grabstele für Giovanni Volpato in der römischen Basilica dei Santi Apostoli.<sup>10</sup> Näher kämen wir Milhommes *Pleureuse* mit der Grabstele für den Grafen von Souza-Holstein in Sant'Antonio dei Portughesi. Die Richtung Canova stimmt jedenfalls. Schon die französischen Grabmäler des späten 17. und 18. Jahrhunderts integrierten gelegentlich eine nicht mehr nur traditionell als Tugendallegorie oder etwa auch als Allegorie der Künste motivierte *Pleureuse*: Genannt sei die im Louvre aufbewahrte, auf dem Boden Kauernde, die sich vom in der Revolution zerstörten Grabmal für Joseph Durey de Sauroy, den Marquis du Terrail erhalten hat, sowie die in ihrem Schmerz zusammensinkende Frau, die ehemals in Saint-Merry – heute ebenfalls im Louvre – vor dem (verlorenen) Medaillon mit dem Bild des verstorbenen Paul-Esprit Feydeau de Brou die Hände rang (Abb. 2).

---

68f. Allg. zur Figur der »Trauernden« am Grabmal Götz 2013 (Anm. 1), passim.

10 Antoinette Le Normand-Romain, »Mémoire de marbre«. *La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris 1995, S. 144f.

Die Übertragung der *Pleureuse* der Grabmäler des 18. Jahrhunderts aus den Kirchenräumen in den öffentlichen Friedhof fällt zunächst unter Begräbnisluxus und wurde entsprechend rezipiert. Moniert wurde, dass einem Kaufmann wie Gareau, sei er auch noch so wohlhabend, eine solche Auszeichnung nicht zustehe. Die Vorwürfe bestätigen den vorsätzlich demokratischen Status der neuen Friedhöfe, und sie signalisieren eine neue, nicht mehr standesmäßig definierte Hierarchie der Gräber.<sup>11</sup> Zugleich definiert die *Pleureuse* am Grabmal des Pierre Gareau die Zuwendung zum Verstorbenen neu. Die private Trauer der Familie am Grabmal und die allgemeine melancholische Stimmung, die Gartenmonumente gerne evozieren, wurden im Gareau-Grabmal vermittelt: Das heißt, die individuelle Trauer der Witwe und der gemeinsamen Kinder wurde mit der *Pleureuse* Millhommes einerseits veröffentlicht; andererseits fokussierte sich die freischweifende und unspezifische Gestimmtheit des gerührten Gartenbesuchers auf den einen Toten und den einen eingegrenzten Begräbnisplatz.

Ohne ihren Allgemeinheitsanspruch aufzugeben, können sich die *Pleureuses* beziehungsweise die Allegorien der *Douleur* am Grabmal individualisieren. Schon beim Gareau-Grabmal stellt sich die Frage, ob die für die Errichtung des Grabmals verantwortliche Witwe Françoise-Sophie Boucheseiche nicht in der Figur der Trauernden als *Allégorie réelle* wiedererkannt werden wollte. Wie Millhommes sitzende Trauernde Vorgängerin zahlreicher großformatiger bis lebensgroßer sitzender und kauender Figuren am Grabmal ist, so beginnt mit der wenig später realisierten Allegorie der Trauer, die sich an das Grabmal Louis-Sébastien Gurlots (gest. 1816) anlehnt – eine anonyme Terrakotta –, die Geschichte der großen stehenden Trauerfigur am Pariser Friedhofsgrabmal (Abb. 3). In diesem Fall wurde die Identifikation der Witwe mit der Allegorie explizit gemacht. Die Grabinschrift klärt darüber auf, »dass seine trauernde Witwe es [das Monument; Anm. d. Verf.] errichtet hat, dessen Statue ihre Gesichtszüge trägt.«<sup>12</sup>

Auch diese Konkretisierung und Privatisierung der Allegorie der Trauer hat Voraussetzungen im 18. Jahrhundert. Nach dem Tod des Vaters, vergab Mme de Feuquières den Auftrag für das Grabmal des Malers Pierre Mignard in der Pariser Jakobinerkirche – heute fragmentiert aufgestellt in Saint-Roch. Zunächst hatte sie eine Allegorie der vor François Girardons Büste des Künstlers trauernden Malerei im Sinn. Als sie 1735 Jean-Baptiste Lemoyne d. J. in das Grabmalsprojekt einbezog, entschied sie sich, selbst in die Rolle der Trauernden und Betenden zu schlüpfen.<sup>13</sup> Houdon ließ in dem für die Kirche in Saint-Aubin d'Ennery bei Pontoise konzipierten Grabmal für das Herz des Grafen von Ennery dessen Witwe mit der gemeinsamen Tochter und die Schwester an die Stele mit dem Profilbild des Grafen herantreten. Am spektakulärsten ist wohl Jean-Baptiste Pigalles Grab-

11 Antoinette Le Normand-Romain, »La richesse du XIX<sup>e</sup> siècle«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 109–122, hier S. 110.

12 »[...] par sa veuve désolée dont cette statue représente les traits.« Zit. nach Roger Charneau, Antoine Stéphani und Pierre Chanu, *Les ailes et le sablier. Le jardin-musée du Père-Lachaise*, Paris 1997, S. 36.

13 Michael Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven/London 1993, S. 91.

- 2 Louis-Claude Vassé, *Trauernde vom Grabmal des Paul-Esprit Feydeau de Brou* (gest. 1767), um 1771, Paris, Musée du Louvre



- 3 Anonym, *Grabmal für Louis-Sébastien Gourlot* (gest. 1816), um 1816, Paris, Cimetière du Père-Lachaise (Original der *Pleureuse*, Paris, Musée Carnavalet)

mal des Grafen d'Harcourt, der in seiner Familiengrabkapelle in Notre-Dame die letzte Ruhe fand, ein Grabmal, dessen Ikonografie die sentimental und insofern sehr modernen Fantasien der Witwe spiegelt (Abb. 4). Die untröstliche Witwe eilt zum Gatten, der sich kurzfristig wiederbelebt aus seinem Sarkophag erhebt; der Tod verdeutlicht der vergeblich Hoffenden jedoch mit der abgelaufenen Sanduhr, dass die Wiedervereinigung der Gatten nur in der Erinnerung oder prospektiv im Jenseits möglich ist.<sup>14</sup>

Die eben genannten Beispiele hatten und haben ihren Ort im sakralen Kontext. Der sakrale Kontext stabilisiert im Vorhinein das Verhältnis von Privatem und Öffentlichem, denn Widerspruch von Privatem und Öffentlichem existiert im Raum der Kirche nur vorläufig. Wer auf heiligem Boden – im Kirchenraum, auf dem Kirchhof – beerdigt ist, hat seinen Körper der Institution der Kirche überantwortet. Er hat sich zum Teil der von der Kirche vertretenen Allgemeinheit der Toten gemacht und steht doch als unvertretbares Individuum vor seinem Richter. Öffentlichkeit und Privatheit verschränken und differenzieren sich zwar auch in der Kapelle der Harcourt in Notre-Dame, doch sind sie anders aufeinander bezogen als im modernen Friedhof, dessen Raum Foucault als »Heteropie« bestimmt hat.<sup>15</sup> Die räumlichen und sozialen Beziehungen innerhalb der Gräberstädte konstituieren sich neu und meist anders als in den Räumen der Lebenden. Die Konstellation, in die die Monumente zueinander kommen, war nicht planbar, nicht vorhersehbar. Insofern lässt sich diese Konstellation auf den kommunalen und zunehmend laizisierten Pariser Friedhöfen<sup>16</sup> – die immer dichter und einander immer stärker räumlich bedrängenden Grabmäler – auch als »wilder Kontext« (Wolfgang Kemp) beschreiben.<sup>17</sup> Die Witwe des Grafen Harcourt musste sich nicht in diesem »wildem Kontext« des Friedhofs durchsetzen; die Trauernden auf dem Pariser Père-Lachaise, dem Cimetière de Montmartre oder dem Cimetière du Montparnasse, müssen es und sie tun es.

Die Einräumung eines privaten Ortes im öffentlichen Raum des Friedhofs schließt also in anderer Weise als dies in der öffentlich präsenten Familienkapelle im Kirchenraum geschieht, die Entscheidung ein, das Private zu veröffentlichen. Das Andere ist nicht zuletzt die Konkurrenzsituation, der sich das kommunale Pariser Friedhofsgrabmal stellen muss. Kunst war in dieser Konkurrenzsituation ein Distinktionskriterium. Die Kunst des Bildhauers und des Architekten konnte ein Grabmal vor anderen ästhetisch auszeichnen,

14 Zu Darstellungen der Witwe und zu den Allegorien der »ehelichen Liebe« im französischen Grabmonument der Aufklärung v. a. Erika Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles 2009, S. 93ff.

15 Michel Foucault, »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig 1991, S. 34–46, hier S. 41f.

16 Béatrice de Andia, »Napoléon le préfère entre tous«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 10–25, hier S. 16. Mit der Restauration setzte allerdings nochmals eine Phase der Zurückeroberung der kirchlichen Zuständigkeit für die Friedhöfe ein. Madeleine Lasserre, *Villes et cimetières en France de l'ancien Régime à nos jours. Le territoire des morts*, Paris/Montréal 1997, S. 131ff.

17 Zum Begriff des »wildem Kontexts« Wolfgang Kemp, »Masaccios ›Trinität‹ im Kontext«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, S. 45–72.

- 4 Jean-Baptiste Pigalle, *Grabmal des Grafen Claude-Henry d'Harcourt* (gest. 1769), 1771-1776, Paris, Notre-Dame, Chapelle Harcourt



konnte durch den gelungenen Appell an die Emotionalität des Friedhofsbesuchers auch die Aufmerksamkeit des nicht persönlich dem/der/den Verstorbenen verbundenen Friedhofsbesuchers auf sich lenken. Schließlich konnte Kunst gelegentlich den beschränkten Platz, den das Grabmal auf dem Friedhofsareal beanspruchen darf, neu definieren. Um derartige Ortsbestimmungen ist es mir im Folgenden zu tun.

### Ortsbestimmungen im Friedhofsgrabmal und die Politisierung des Grabmals

Die Durchlässigkeit von Privatem und Öffentlichem auf dem Friedhof war die Bedingung der Möglichkeit der Politisierung des für die Grablege ausgegrenzten Raumes. Auch die Figur am Grabmal für den an beiden Revolutionen von 1830 und 1848 in vorderster Front beteiligten Arztes, Publizisten und Oppositionspolitikers François-Vincent Raspail meint die Gattin des Verstorbenen, Henriette-Adélaïde geb. Troussot (Abb. 5). Die Relation dieser völlig verschleierte Gestalt zum Grabmal ist komplex. Raspail war 1848 als einer der Organisatoren einer pro-polnischen Demonstration, die in der verfassunggebenden Nationalversammlung zu tumultuösen Zuständen führte und als Umsturzversuch angesehen wurde, festgenommen, 1849 verurteilt und für Jahre erst in Vincennes, später in der Festung von Doullens eingekerkert worden.<sup>18</sup> Während seiner Haft verstarb die Gattin; François Raspail übermittelte über seinen Sohn

<sup>18</sup> Dora B. Weiner, *Raspail. Scientist and Reformer*, New York/London 1968, S. 209ff.

Camille noch aus dem Gefängnis Antoine Etex den Auftrag und eine Entwurfszeichnung für das Grabmal auf dem Père-Lachaise.<sup>19</sup> Etex – er teilte die politischen Ansichten Raspails und war ihm persönlich verbunden<sup>20</sup> – sah zunächst vor, die Gattin Raspails mit der Tochter Marie Apolline vor der Grabkapelle darzustellen.<sup>21</sup> Im ausgeführten Grabmal ist die Tochter nicht mehr dabei und die nun völlige Verschleierung Henriette-Adélaïdes mit dem Leichentuch weist sie als Tote aus, die durch das Gitter der ein Gefängnis vorstellenden Grabkammer dem eingekerkerten Gatten ein Zeichen des Abschieds – Jouins Beschreibung zufolge den letzten Händedruck<sup>22</sup> – gibt. Inschriftlich ist der exakte Todeszeitpunkt, das Gefängnis von Doullens und ein Abschiedgruß eingetragen. Das Grabmal auf dem Père-Lachaise ist die gemeinsame letzte Ruhestätte des Ehepaars – François-Vincent Raspail wurde 1878 hier bestattet. Die Verschleierte ist eine Allegorie des Todes und eine Allegorie der Gattenliebe, und jeweils sind dies *Allégories réelles*, denn die Allegorien konkretisieren sich in Henriette-Adélaïde.

Mit der Raspails Kerker im Gefängnis von Doullens abbildenden Grabkapelle bleibt das republikanische Ethos des Verstorbenen aktuell – die Ortsbestimmung war eine klare politische Aussage. Die Gattin, für die das Grabmal konzipiert worden war, fungiert im Grabmalkontext nicht als individualisierte *Pleureuse*, da sie ihrem Gatten im Tod vorausgegangen ist. Gleichwohl bringt sie den emotionalen Ausdruck der *Pleureuse* mit, die allerdings jetzt zur Trauer über die Willkür der Obrigkeit umgebildet ist. Mehr noch: Da die tote Gattin als Gespenst dem gefangenen Ehemann ein letztes Adieu sagt, kommt auch eine erhebliche Dosis an Unheimlichem ins Spiel, die durchaus als Drohung an diejenigen verstanden werden konnte, die die republikanischen Freiheiten unterjochten. Die Anklage verschärfte sich insofern noch, als der Verdacht laut wurde, Henriette-Adélaïde sei selbst Opfer staatlicher Gewalt geworden: Bei einem ihrer regelmäßigen Besuche im Gefängnis von Vincennes befahlen sie nach dem Essen in der Gefängnisküche Übelkeit und Krämpfe. Sie erholte sich davon nie mehr. Raspail war überzeugt, dass das Leiden der Gattin und ihr Tod von einer Arsenvergiftung herrühre.<sup>23</sup> »Mein Gefängnis war für diese himmlische Seele ein Todesurteil.«<sup>24</sup> An ihrer Beerdigung durfte der Gefangene

19 Ausführlicher zur Auftragsgeschichte Bruno Chénique, *La vie et l'œuvre d'Antoine Etex, Manuskript, Mémoire de Maîtrise (extrait)*, Paris 1988, S. 20f.

20 Stefan Eric Püngel, »Etex, Jean Antoine«, in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 35, München/Leipzig 2002, S. 254–256, hier S. 255.

21 Götz 2013 (Anm. 1), S. 55.

22 Henry Jouin, »La Sculpture dans les cimetières de Paris«, in: *Nouvelles archives de l'art français* 13, 1897, S. 97–348, hier S. 147.

23 Weiner 1968 (Anm. 18), S. 235.

24 »[...] ma prison a été pour cette âme céleste une condamnation à mort.« Brief Raspails an Marceline Desbordes-Valmore. Zit. nach Patricia Bédéi und Jean-Pierre Bédéi, *François-Vincent Raspail. Savant et Républicain rebelle*, Paris 2005, S. 232.

- 5 Antoine Etex, *Grabmal für François-Vincent Raspail* (gest. 1878) und *Henriette-Adélaïde Troussot* (gest. 1853), 1854, Paris, Cimetière du Père-Lachaise, Division 18



nicht teilnehmen; die 50 000 jedenfalls, die dem Sarg Adelaïdes zum Père-Lachaise folgten, machten die Bestattung zu einer eindrucksvollen politischen Demonstration.<sup>25</sup>

Als Etex 1854 die Arbeit am Grabmal abschließen konnte, hieß der Gegner Napoleon III., und falls diesem die offensichtliche Ähnlichkeit der gespenstischen Henriette-Adélaïde Raspail mit Daumiers schauerlichem »Fantôme« (das Gespenst des von der Chambre des Pairs zum Tode verurteilten Marschalls Michel Ney) aufgefallen sein sollte, das die Abgeordneten als Mörder brandmarkt, dann war die in der Grabmalsikonografie mitschwingende Drohung noch offensichtlicher.<sup>26</sup> Jedenfalls: Als Etex seine Zeichnungen für das geplante Grabmal dem Kaiser vorlegte, muss, Etex' Erinnerungen zufolge, Napoleon III. brüsk bis erschrocken reagiert haben.<sup>27</sup>

Ortsbestimmung im französischen Grabmal des 19. Jahrhunderts meint nicht illusionistische Überspielung, sondern wechselseitige Aufladung. Die Umcodierung der Grab-

<sup>25</sup> Ebd., S. 232.

<sup>26</sup> Le Normand-Romain 1995 (Anm. 10), S. 162.

<sup>27</sup> Weiner 1968 (Anm. 18), S. 237.

kapelle zur Gefängniszelle in Doullens munitioniert sowohl den konkreten Ort auf dem Père-Lachaise als auch den memorierten Ort der Einkerkung. Eine ähnlich radikale, aber anders veranschaulichte Weise der Ortsbestimmung eines Grabmals mit entsprechender »Munitionierung« der interferierenden Orte stellt René de Saint-Marceaux' Grabmal für den Abbé Miroy in Reims dar (Abb. 6). Charles Miroy hatte Waffen für den Widerstand gegen die preußischen Truppen unter dem Altar seiner Kirche in Cuchery bei Reims verborgen.<sup>28</sup> Als das aufgedeckt wurde, stellte man ihn am 12. Februar 1871 – obwohl der Waffenstillstand bereits ausgerufen war – umgehend vor ein Erschießungskommando. Vier Monate später wurde eine Subskription ausgeschrieben, um dem als Märtyrer verehrten Abbé ein Grabdenkmal zu errichten. Der Auftrag ging an den in Reims geborenen René de Saint-Marceaux. Miroy im Grabbild Saint-Marceaux' liegt auf dem Bauch. So muss man ihn sich wohl nach der Hinrichtung vorstellen, doch so war ein Toter auf der Grabplatte zuvor nie dargestellt worden.

Nur eine kunsthistorische Voraussetzung gibt es: 1867 hatte Jean-Léon Gérôme die von den Bonapartisten als Mord gebrandmarkte Hinrichtung von Napoleons Marschall Michel Ney am 7. Dezember 1815 memoriert (Abb. 7). Ein ungewöhnliches Gemälde, das seine Dramatik gerade aus der Rücknahme jeder Dramatik bezieht: Die Hinrichtung ist bereits vollzogen; das Erschießungskommando zieht ab und lässt den einsamen Leichnam zurück. Nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Banalität erschüttert das Gemälde – bildbeherrschend ist die schmutzige und von den Kugeln und Einritzungen markierte Erschießungsmauer, betont unheroisch der abgeworfene Zylinder und das Liegen des Erschossenen auf dem Bauch. Gérômes ungewöhnliche Bilderfindung geschah in einem Gemälde, einem noch nicht einmal sonderlich großen; das Bild ist wenig mehr als einen Meter breit. Saint-Marceaux' Abbé Miroy ist demgegenüber eine lebensgroße Grabfigur auf einem öffentlichen Friedhof. Ein bemerkenswertes Stück Skulptur, ein Hauptwerk der Grabplastik des 19. Jahrhunderts. Und insofern eben auch politisch brisant. Die Brisanz hätte sich in der Pariser Salonausstellung manifestiert, wäre sie nicht von höherer Warte aus neutralisiert worden. Zwar wurde das Modell für die bronzene Grabfigur mit einem Preis ausgezeichnet, auf dem Salon von 1872 durfte es jedoch nicht gezeigt werden. Schließlich war Reims zu diesem Zeitpunkt noch eine besetzte Stadt.<sup>29</sup>

Wenig mehr als ein halbes Jahr nach Abzug der Besatzungstruppen wurde das Grabdenkmal auf dem Cimetière du Nord von Reims eingeweiht (17. Mai 1873).<sup>30</sup> Ein »strahlender Sockel« solle das Grab werden, auf dem sich mit Miroy die »Starken« gegen den Feind erheben werden, so der Appell, den ein im Jahr der Einweihung des Grab-

<sup>28</sup> Hierzu und zum Folgenden Véronique Alemany-Dessaint, »Saint-Marceaux et Reims. De la gloire à l'oubli«, in: *Les Saint-Marceaux. Une famille d'artistes en 1900*, hg. von Jean-Michel Nectoux, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay/Reims, Musée des Beaux-Arts, Paris 1992 (Les dossiers du Musée d'Orsay, 49), S. 32–43, hier S. 37.

<sup>29</sup> Ebd., S. 37.

<sup>30</sup> Ebd., S. 37.



- 6 René de Saint-Marceaux,  
*Grabmal des Abbé Charles  
Miroy* (gest. 1871), 1872-  
1873, Postkarte, Reims,  
Cimetière du Nord



- 7 Jean-Léon Gérôme, *Tod des Marschalls Ney*, 1867, Sheffield, City Art Gallery

denkmals publiziertes Gedicht Charles Poulllets an die Nachwelt richtete.<sup>31</sup> Die Konkretisierung von Todesart und Todesort im Grabmal verschränkt sich mit der Allgemeinheit der Botschaft: Das Versprechen auf ein Wiedererstarken Frankreichs und auf Revanche.

Saint-Marceaux' Grabmal für Abbé Miroy in Reims bedeutet im Wortsinne eine Umkehrung des traditionellen *Gisant*. Nur vordergründig traditioneller ist demgegenüber die Liegefigur Victor Noirs, eines der spektakulärsten Grabbilder des Père-Lachaise (Abb. 8, 9). Der Journalist Victor Noir (Pseudonym für Yvan Salomon) war vom Chefredakteur der korsischen Zeitung *La Révanche* zusammen mit einem Kollegen zu Prinz Pierre Bonaparte mit einer Duellforderung geschickt worden, weil der Cousin des Kaisers das oppositionelle Presseorgan beleidigt hatte.<sup>32</sup> Im Appartement des Prinzen in Auteuil kam es zu Handgreiflichkeiten, in deren Verlauf Pierre Bonaparte Victor Noir mit einer Pistolenkugel tödlich verwundete.<sup>33</sup> Die Tötung des 22-jährigen durch ein Mitglied der kaiserlichen Familie wurde von der Opposition als Symbol der Unrechtmäßigkeit des Regimes und als Aufruf zum Umsturz aufgefasst. François-Vincent Raspail, dies nur nebenher, forderte (vergeblich) in der Sitzung des Corps législatif vom 11. Januar 1870, dass der Prinz vor ein unabhängiges Gericht gestellt würde.<sup>34</sup> Der Leichenzug am 12. Januar 1870 kam einem Aufstand nahe. Um den Leichnam Victor Noirs von Paris fern zu halten, wurde er in Neuilly beerdigt.<sup>35</sup> Erst 1891 konnten seine Überreste auf den Père-Lachaise überführt werden, und sein Grab mit dem Grabbild Dalous avancierte zu einem der »lieu de mémoire« der Republikaner und Linken.

Jules Dalous ungewöhnlich realistischer Zugriff war nicht Selbstzweck, war auch nicht durch die künstlerischen Grundsätze Dalous erzwungen – Dalou bekannte sich stolz zur eklektizistischen Wahlfreiheit (zu den wenigen überkommenen kunsttheoretischen Äußerungen gehört das Bekenntnis, als Künstler keine Persönlichkeit zu haben).<sup>36</sup> So radikal war Dalous Grabfigur, dass in der Forschung vom »photographischen Realismus« die Rede war,<sup>37</sup> was nicht ganz falsch ist. Doch Fotografie ist zweidimensional und war in der Zeit, in der wir uns mit Dalous Grabbild befinden, meist kleinformatig. Victor Noir

31 Charles Pouillet, *A la mémoire de l'Abbé Charles Miroy, fusillé le 12 février 1871 à Reims, par les Prussiens. Stances*, Charleville 1873, S. 5.

32 Kurz nach der Auseinandersetzung mit tödlichem Ausgang wollten zwei von ihrem Chefredakteur, Henri Rochefort, ausgesandte Mitarbeiter der Pariser Zeitung *La Marseillaise* ebenfalls dem Prinzen eine Duellforderung überbringen. Eine ausführliche Beschreibung der Vorgeschichte und der Umstände von Victor Noirs Tod lieferte Jules Claréty. Charles Simon (Hg.), *La vie parisienne au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, Bd. 2: 1830–1870. La Monarchie du Juillet – la Seconde République – le Second Empire, Paris 1900, S. 709–712.

33 *elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Siegmund Holsten, Ausst.-Kat., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 2007, S. 64.

34 Jules Vogue, *Raspail*, Paris 1939, S. 83.

35 Lasserre 1997 (Anm. 16), S. 247.

36 John M. Hunisak, *The Sculptor Jules Dalou: Studies in his style and imagery*, New York/London 1977, S. 2f.

37 Le Norman-Romain 1995 (Anm. 10), S. 234.

8 und 9 Jules Dalou, *Grabmal für Victor Noir* (gest. 1870), 1890-1891, Paris, Cimetière du Père-Lachaise



in Dalous Grabbild ist demgegenüber in einer Weise präsent, wie es zweidimensionale Reproduktionen niemals sein können. Das erste, das einem ins Auge fällt, wenn man sich auf dem Père-Lachaise dem Grabmal nähert, sind die Stiefel, deren Spitzen über die Begrenzung der Grabplatte hinausragen. Victor Noir überschreitet die Fiktionalität des Grabbildes, dringt in seiner kruden Materialität als Bronzebild und in seiner distanzlosen Repräsentation des Körpers in die Wirklichkeit des Betrachters ein, der den jungen Journalisten so sehen soll, wie er auf der Straße im Sterben lag.

Im französischen 19. Jahrhundert war das Grabmal die bevorzugte und oft einzige Form der Ehrung von Oppositionellen. Die seit dem Revolutionsjahr XII geltende juristische Ausnahmestellung des öffentlichen Friedhofs<sup>38</sup> öffnete im Wortsinne einen Freiraum. Ihn galt es zu füllen, besser gesagt: Es galt, den (beschränkten) Freiraum zu definieren. Dalou definierte die Begräbnisstätte in der 92. Division des Père-Lachaise als den historischen Ort vor dem bonapartistischen Palais. Nach dem Pistolenschuss, den Prinz Pierre Bonaparte in seinem Palais in Auteuil auf den Journalisten abgefeuert hatte, stürzte dieser ins Treppenhaus, gelangte noch auf die Straße, wo er zusammenbrach und in einer nahegelegenen Apotheke verschied.<sup>39</sup> Die Grabplatte, die die Figur des Toten trägt, ist so niedrig gelegt, dass der Blick auf die Grabfigur dem Blick der Augenzeugen auf den vor dem bonapartistischen Palast Liegenden entspricht. Die Reminiszenz an die traditionelle Grabplatte als Träger des traditionellen französischen *Gisant* – die französischen Königsgrabmäler waren die hauptsächliche Referenz für die Wiederkehr des *Gisant* in der Grabmalplastik des 19. Jahrhunderts gewesen<sup>40</sup> – ist konterkariert und als Würdeform trotzdem nicht gelöscht. Die Würdeform wurde aufgehoben in die Reportage.

Dalous Grabfigur setzt sich mit der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tradition des *Gisant* ebenso auseinander wie mit der jungen Tradition des bemerkenswerterweise für die Grablegen von Oppositionellen (François Rudes Grabmal für Cavaignac/Aimé Millets Grabmal für Baudin) wiederbelebten Typus. Rude schuf für den Cimetière de Montmartre, gestützt auf die Totenmaske, ein veristisches Bildnis des Toten, charakterisierte Godefroy Cavaignac sonst aber antikisch: nackt unter einer Draperie (Abb. 10); Millets Alphonse Baudin ist bereits stärker historisiert – er trägt moderne Kleidung und die in der Stirn klaffende Schusswunde ist drastisch gezeigt (Abb. 11); Dalou endlich forcierte die Historisierung seiner Grabfigur.<sup>41</sup> Bereits das Überstehen der Stiefelspitzen

38 Le Norman-Romain 1995 (Anm. 10), S. 72f.; Danielle Tartakowsky, »Un espace politique«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 100–107, hier S. 100.

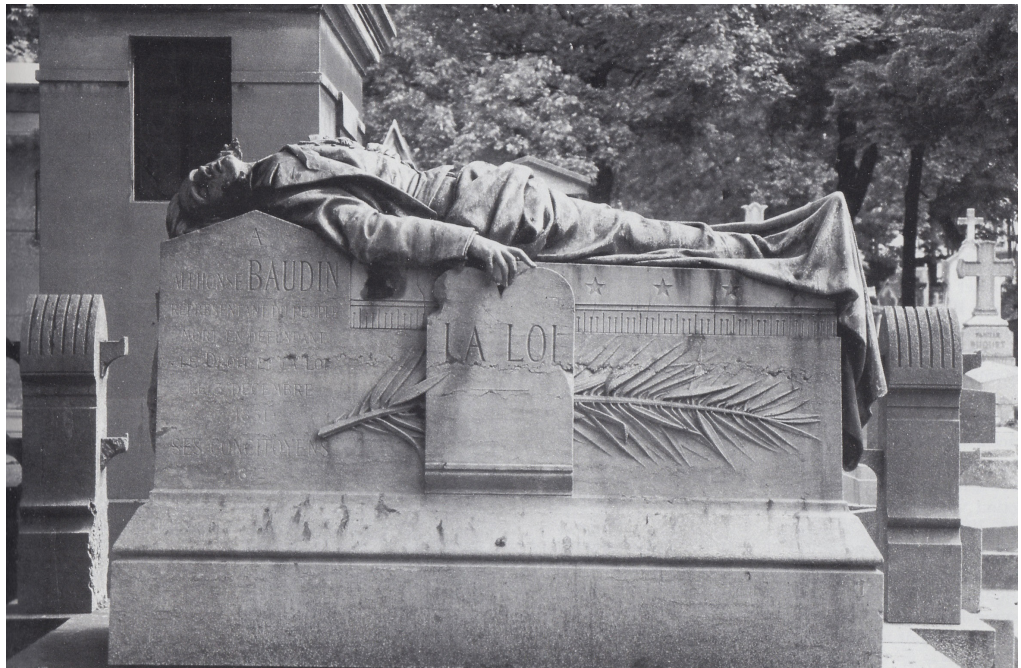
39 Caterina Y. Pierre, »The pleasure and piety of touch in Aimé-Jules Dalou's ›Tomb of Victor Noir‹«, in: *Sculpture journal* 19/2, 2010, S. 173–185, hier S. 175; John Milner, *Art, War and Revolution in France 1870–1871. Myth, Reportage and Reality*, New Haven/London 2000, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor\\_Noir](https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Noir) [letzter Zugriff: 30. 11. 2020].

40 Holsten 2007 (Anm. 33), S. 62f.

41 Vgl. Nina Santorius, »Augenhöhe außer Sichtweite. Aufstellungskonzepte französischer Skulptur im 19. Jahrhundert«, in: Johannes Myssok und Guido Reuter (Hg.), *Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20.*



10 François Rude, *Grabmal für Godefroy Cavaignac* (gest. 1845), 1845–1856, Paris, Cimetière de Montmartre



11 Aimé Millet, *Grabmal für Alphonse Baudin* (gest. 1851), 1872, Cimetière de Montmartre

und des Haarschopfes über die Ränder stört in der Betrachtung die der Grabplatte gewöhnlich anhaftenden Konnotationen des Zeitlosen und Monumentalen, und der prosaische Zylinder neben der Figur macht vollends – in Anlehnung an Gérômes Bilderfindung des Todes von Marschall Ney – aus dem Grabmonument ein historisches Dokument.

Auffälligstes und ungewöhnlichstes Signum der präzisen zeitlichen Eingrenzung der Darstellung ist der erigierte Penis des Toten, Ergebnis des Zusammenflusses des Blutes aus den Extremitäten in die Körpermitte im Prozess des Verscheidens.<sup>42</sup> Die Abreibung der Patina an der Stelle, wo die Erektion unter der Hose deutlich wird, verrät die noch aktuell andauernde magische Praxis der Statuenberührung, verbunden mit der Hoffnung auf Hilfe in Liebesnöten und für die Zeugung.<sup>43</sup> Dalous Intention für diesen krassen Realismus dürfte demgegenüber der Wunsch nach distanzloser Vergegenwärtigung des historischen Geschehens gewesen sein, Vergegenwärtigung damit auch der Willkür der Mächtigen des Zweiten Kaiserreichs. Das Grabmal legte die Darstellung auf einen bestimmten historischen Zeitpunkt fest und es definierte auf dem Père-Lachaise einen öffentlichen Ort – eine profane, eine politische Kultstätte. Eben diese Möglichkeit, »an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen« gehört zu den Besonderheiten der »Heterotopie«.<sup>44</sup>

### **Das Grabmal im Kirchenraum und die Konkretisierung von Situationen und Orten**

Dieser Beitrag setzte ein mit der Differenz zwischen dem ambitionierten Grabmal in der »Heterotopie« und im »wilden Kontext« der neuen Pariser Friedhöfe und dem traditionell im Kirchenraum verorteten Grabmonument. Zu erwarten war, dass die neuen Ortsbestimmungen zurückwirkten auf die wenigen noch im Kirchenraum errichteten Denkmäler. Erwartbar war freilich auch, dass die Übertragung nur ansatzweise gelingen konnte. Der Kirchenraum ist als Raum vordefiniert. Vorbereitet war die Konkretisierung des Grabmals im Kirchenraum als Ort eines historischen Geschehens in zwei Grabmälern der Restaurationszeit, bei denen der politische Kontext Konkretisierungen des Allgemeinen nahelegte:

1814 starb Josephine Beauharnais in ihrem Schloss Malmaison bei Paris. Erst Jahre später finanzierten ihre beiden Kinder aus erster Ehe den Bau der Kirche Saint-Pierre-Saint-Paul in Rueil-Malmaison und setzten ihrer Mutter darin ein Wandgrabmal mit einer an der Renaissance orientierten Baldachinarchitektur auf schlichtem Sockel (Abb. 12). Die Architektur birgt den mit Girlanden und Kränzen ornamentierten Sarkophag und

---

*Jahrhunderts*, Köln 2013 (Studien zur Kunst, 30), S. 23–39, hier S. 35.

42 Michael Orwicz, »La tombe de Victor Noir«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 136–137, hier S. 137.

43 Pierre 2010 (Anm. 39), passim.

44 Foucault 1991 (Anm.15), S. 42.

- 12 Pierre Cartellier (Bildhauer), Berthoud (Architekt), *Grabmal für Josephine Beauharnais* (gest. 1814), 1825, Rueil-Malmaison, Saint-Pierre-Saint-Paul

darüber die Figur der Verstorbenen, im Gebet kniend. Die Baldachinarchitektur ist im Vergleich zur Grabfigur groß geraten, was die kniende ehemalige Kaiserin sehr bescheiden erscheinen lässt. Sie, die vormalig auf dem Gipfel der Macht war, sie, die für ihre Verschwendungssucht und für ihre Libertinage berühmt und berüchtigt war, ist auf ihrem Grabmal zu einer demütigen frommen Katholikin geworden.

Der Schein trägt vermutlich. Grabmäler, zumindest ab einer bestimmten Größe und ab einem bestimmten Anspruchsniveau sind fast immer politische Zeichen. Das 19. Jahrhundert unterscheidet sich diesbezüglich nicht von früheren Jahrhunderten. Neu ist aber, in welchem Maße jetzt auch subversive Strategien die Grabmalsikonografie unterwandern. Was konnte an der frommen Haltung Josephines auf ihrem Grabmal subversiv sein? Die Gebetshaltung der Grabfigur ist traditionell. Es ist die in der französischen Grabmalkunst seit dem 16. Jahrhundert verbreitete Form der Grabfigur als *Priante* oder als *Priante*.

Josephine war am 29. Mai 1814 verstorben. Im Vormonat, am 6. April, hatte ihr ehemaliger Gatte abdanken müssen. Mit Ludwig XVIII. kehrten die Bourbonen (unterbrochen durch die »100 Tage«) auf den französischen Thron zurück. Ein aufwändiges Grabmal für die ehemalige Kaiserin war insofern problematisch geworden und ausgeschlossen, dass im Grabmal etwas vom politischen Anspruch des Empire transportiert worden



wäre. Deshalb also memorierten Josephines Kinder sie nur als demütig Betende. Doch so kniete Josephine nicht nur, wenn sie, was sicher selten vorkam, bescheiden einem Gottesdienst beiwohnte, so kniete Josephine, als sie auf dem Höhepunkt ihres Lebens war. Am 2. Dezember 1804 krönte sich Napoleon Bonaparte in Notre-Dame in Paris zum Kaiser und setzte anschließend seiner Gattin die Kaiserkrone auf. Es war diese Pose der von Napoleon Gekrönten, die Jacques-Louis Davids Gemälde des *Sacre* festgehalten hatte, die in der Pose der Knienden auf dem Grabmal in Rueil-Malmaison mitmemoriert wurde.<sup>45</sup> In die Wirklichkeit des Wandgrabmals mischte sich so die Wirklichkeit eines historischen Ortes und eines historischen Datums, Notre-Dame als Ort der Kaiserkrönung am 2. Dezember 1804. Die subversive Strategie blieb allerdings unterschwellig; der Ort im Kirchenraum, der traditionelle Grabmalstypus erlaubte auch die politisch korrekte Interpretation: Josephine Beauharnais als fromme *Priante* und die Grabfigur als Glied einer langen Kette von Monumenten in der französischen Grabmalstradition.

Im selben Jahr, 1825, in dem der Bildhauer Pierre Cartellier und der Architekt Louis-Martin Berthault (nach einer Vorzeichnung Eugène de Beauharnais')<sup>46</sup> das Grabmal in Rueil-Malmaison vollendeten, kam in der Abteikirche von Saint-Florent-le-Vieil ein von Pierre-Jean David d'Angers und dem Architekten Achille Leclerc geschaffenes, für die Geschichte der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und für das Phänomen der Ortsbestimmung im Grabmal des 19. Jahrhunderts im Besonderen wichtiges Werk zur Aufstellung (Abb. 13). In der Vendée hatten die Ideale der französischen Revolution wenig Anklang gefunden. Die Vendée blieb royalistisch und als die Pariser Revolutionäre den König auf die Guillotine gelegt hatten, brach unter den königstreuen Adligen und Bauern der Vendée der Aufstand aus. Die Revolutionsarmee entschied den Bürgerkrieg bald. Den Aufständischen in der Vendée fehlten die militärisch versierten Führer, und derjenige, der am ehesten der Zentralregierung militärisches Know-how gegenhalten konnte, General Charles de Bonchamps, war früh gefallen. In der Schlacht bei Cholet wurde er im Oktober 1793 tödlich verwundet. Den königstreuen General 1825 mit einem anspruchsvollen Grabmonument zu ehren, war den Bourbonen ein wichtiges Anliegen, das gleichwohl ein heikles Unterfangen war, sollte doch ein Militär memoriert werden, der nicht einmal ohne Erfolg gegen die Armee des übrigen Landes gekämpft hatte.

Die gefundene Lösung war ingenüös. Bei der Entscheidung spielte sicher die offizielle Kunstpolitik eine Rolle, es spielte die Erfindungskraft des Bildhauers David d'Angers eine Rolle, verdankt ist die Grabmalsikonografie aber vor allem dem Verstorbenen selbst, der mit einer erinnerungswürdigen Geste aus dem Leben schied, einer Geste, die würdig eines königstreuen Helden war, die aber ebensogut als Gestus der Versöhnung zwischen

<sup>45</sup> Le Normand-Romain 1995 (Anm. 10), S. 262.

<sup>46</sup> Louis-Marie Normand Ainé, *Monuments funéraires choisis dans les principales villes de France*, Paris 1863, o. S.





13 Pierre-Jean David d'Angers (Bildhauer), Achille Leclerc (Architekt), *Grabmal von Charles de Bonchamps* (gest. 1793), 1825, Saint-Florent-le-Veil, Abteikirche

den beiden Bürgerkriegsparteien verstanden werden konnte und sollte.<sup>47</sup> Die Aufständischen Vendéens unter General Bonchamps hatten nach Siegen über die Truppen der Zentralregierung Gefangene gemacht, 5000, die sie in Saint-Florent-le-Vieil, in der dortigen Abteikirche, eingesperrt hielten. Weder gab es hinreichend Platz, noch die nötige Zahl an Aufsehern, noch die nötige Verpflegung für die Gefangenen. Eingedenk dessen und eingedenk der Grausamkeiten, die die Truppen der Zentralregierung begangen hatten, beschloss man, die 5000 Gefangenen zu massakrieren. Den durch einen Bauchschuss verwundeten General Bonchamps hatte man zuerst nach Beaupréau und schließlich nach Saint-Florent-le-Vieil gebracht. Auf seinem Todenlager erfuhr er aus dem Mund seines Cousins von dem Entschluss, die Gefangenen zu töten. Da richtete sich der Sterbende nochmals auf und gab seine letzten Befehl: »Grace aux prisonniers« (Gnade für die Gefangenen). Dem Befehl des Sterbenden wurde Folge geleistet. Der Ort des Grabmals für General Charles Bonchamps in der Abteikirche von Saint-Florent-le-Vieil war bezeichnenderweise der Ort der Gefangenschaft der für den Tod Bestimmten und von Bonchamps Geretteten.

<sup>47</sup> Zum Folgenden v. a. René Blachez, *Bonchamps et l'insurrection vendéenne 1760-1793 d'après les documents originaux*, Paris 1902, S. 296ff.

Die humane Geste des Sterbenden ist Thema des Grabmals geworden. Weiß man das, und die Grabinschrift macht das überdeutlich, dann wird auch klar, dass die konventionelle Haltung der Grabfigur – der Typus des Liegenden, sich mit dem Oberkörper Aufrichtenden, den es seit der etruskischen Sepulkralkunst gibt und der im französischen 17. und 18. Jahrhundert zum Standard wird – auch in diesem Fall nur vordergründig eine konventionelle ist: In dieser Tradition steht das Grabmal des Generals Bonchamps und grenzt sich gleichzeitig davon ab: Wenn Allgemeines ins Spiel kommt, dann ist es immer noch oder wieder die Antike. Die Tücher stellen sowohl die Betttücher des Sterbenden, als auch antikische Draperien dar, so wie die Nacktheit auf die antikische heroische Nacktheit alludiert. Innerhalb dieser antikisch gesteigerten Darstellung aber lässt die Grabfigur einen konkreten historischen Moment, eine konkrete Handlung gegenwärtig werden.

Ausgenommen von der Vertreibung aus den Pariser Kirchen blieben die Leichen der Erzbischöfe. Zwei von ihnen und die an sie gemahnenden Monumente in Notre-Dame verdienen in unserem Zusammenhang Aufmerksamkeit. Es sind Märtyrer der Revolutionen, bestattet in der Krypta unter dem Chor der Pariser Kathedrale. In den Kapellen Saint-Denis und Saint-Pierre wurden ihnen Kenotaphe gesetzt, die die Umstände ihres Todes zu aktualisieren suchen.

In der Nachfolge von David d'Angers Grabmal in Saint-Florent-le-Vieil steht das Kenotaph für Denys Auguste Affre in Notre-Dame (Abb. 14). Affre hatte dem wechselseitigen Morden während der Revolution des Jahres 1848 Einhalt gebieten wollen. Er stieg auf die Barrikade zwischen den feindlichen Parteien; tatsächlich wurde das Feuer eingestellt, doch traf ihn eine verirrte Kugel.<sup>48</sup> Den Moment seines Todes wollte Hyacinthe Debay in dem 1860 aufgestellten Kenotaph darstellen. David d'Angers hatte in seinem Grabmal für den General der aufständischen Vendée, Charles de Bonchamps, die barocke Bildformel der im Sterben von der Hoffnung auf Erlösung und ewiges Leben erfüllten, sich aufrichtenden Figur bereits aktualisiert und historisiert. Debay (oder Etex, der die Erfindung für sich reklamierte und Debay des Plagiats beschuldigte)<sup>49</sup> gelang es allerdings nur eingeschränkt, den Sockel des Kenotaphs in der Kapelle Saint-Denis zur Barrikade des Straßenkampfes von 1848 zu transformieren. Monseigneur Affre erhebt seinen Oberkörper auf einer Tumba. Zwar erzählt das Relief auf der Stirnseite der Tumba von den Umständen des Todes dieses mutigen Kirchenmannes. Es funktioniert – durchaus im Sinne der Rolle des Reliefs am Denkmalssockel, wie es David d'Angers formuliert hat: Es funktioniert als Bild wie eine Inschrift.<sup>50</sup> Die Tumba aber bleibt eine Tumba und

48 Aus welchem Lager die Kugel kam – von der Armee der Versailler Regierung oder von den Kommunisten – diskutiert Roger Limouzin-Lamothe, »Documents nouveaux sur la mort de Mgr Affre«, in: *Revue d'histoire de l'église de France* 35/125, 1949, S. 66–68.

49 Chénique 1988 (Anm. 19), S. 18.

50 Pierre-Jean David d'Angers, *Les carnets de David d'Angers II. 1838-1855*, hg. von André Bruel, Paris 1958, S. 32f.

- 14 Hyacinthe de Debay, *Kenotaph für Erzbischof Denys Auguste Affre* (gest. 1848), 1860, Paris, Notre-Dame, Chapelle Saint-Denis



der Ort des Denkmals im Kirchenraum sperrt sich hier trotz Konkretisierung der historischen Situation (wie im Grabmal für General Bonchamps) noch gegen Neudefinitionen.<sup>51</sup>

Jean-Marie-Bienaimé Bonassieux' Kenotaph für den Märtyrer der Regierung Thiers, den Pariser Erzbischof Georges Darboy, den Kommunarden als Geisel genommen und am 24. Mai füsiliert hatten, ist diesbezüglich überzeugender (Abb. 15). Tödlich getroffen – das Einschussloch ist deutlich markiert – bricht Darboy zusammen, findet aber noch die physische und moralische Kraft, über seine Henker den verzeihenden Segen zu sprechen. Der Ort der Hinrichtung, die Hofmauer des Gefängnisses von La Roquette, wird fragmenthaft mit dem Mauerstück zitiert, an das der Sterbende haltsuchend greift. Das Zitat ruft in in der Kapelle Saint-Pierre den Ort der Exekution des Jahres 1871 auf. Der

<sup>51</sup> In Verbindung mit der Revitalisierung des Reliquienkults funktionierte das Kenotaph trotzdem: Mark Twain berichtete, dass in Notre-Dame den amerikanischen Touristen das blutige Gewand Affres, seine Totenmaske und das silberne Kreuz des Bischofs, das in die Seine geworfen und auf wunderbare Weise wiedergefunden worden sei, vorgezeigt wurde. Mark Twain, »Die Arglosen im Ausland«, in: Mark Twain, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, dt. Übers. von Ana Maria Brock, München/Wien 1977, S. 115.



- 15 Jean-Marie-Bienaimé Bonassieux, *Kenotaph für Erzbischof Georges Darboy* (gest. 1871), 1877, Paris, Notre-Dame, Chapelle Saint-Pierre

sterbende Darboy steht allerdings auf einem traditionellen Sockel, womit er sich in die Reihe der traditionellen kirchlichen Grabmäler und Kenotaphe einfügt. Auf dem öffentlichen Friedhof, konkurrierend mit anderen Grabmälern, deren Ortsbestimmung nicht vom sakralen Raum vordefiniert gewesen wäre, hätte der segnend sterbende Darboy mehr (oder überhaupt) Wirkung entfaltet.

Ungewöhnliche Versuche, die innovativen Ortsbestimmungen des öffentlichen Friedhofs auch im traditionellen Kontext des Kirchenraums zu realisieren, finden sich erstaunlicherweise in den Grablegen der Orléans in der Familienkapelle in Dreux, die sich programmatisch konservativ gaben – die Referenz der *Gisants* auf die Königsgrablegen in Saint-Denis, verknüpft mit dem entsprechenden Machtanspruch, ist in Dreux unübersehbar (Abb. 16). Aus der Reihe der *Gisants* in Dreux hebt sich im Wortsinne der des Prinzen Henri d'Orléans heraus (Abb. 17). Der Urenkel Louis-Philippes hatte sich als Entdecker und Naturforscher betätigt. Während einer Asienexpedition wurde er 1901 in Saigon Opfer der Malaria.<sup>52</sup> Sterbend bäumt sich der Prinz in seiner Grabfigur in Dreux auf, eine ungewöhnlich dramatische Darstellung, die die Grabplatte über der Tumba zum Sterbebett und das konventionelle, seit dem 12. Jahrhundert in der Grabmalkunst

<sup>52</sup> URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri\\_/\\_%27Orléans\\_\(1867-1901\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_/_%27Orléans_(1867-1901)) [letzter Zugriff: 30.11.2020].

16 Dreux, *Chapelle Royale Saint-Louis*, Krypta



17 Antonin Mercié, *Grabmal des Prinzen Henri d'Orléans* (gest. 1901), Dreux, Chapelle Royale Saint-Louis



18 Pierre Loison, *Grabmal für Ferdinand-Philippe d'Orléans* (gest. 1842), Dreux, Chapelle Royale Saint-Louis



19 Henri Chapu, *Grabmal für Helene von Mecklenburg-Schwerin* (gest. 1858), 1885, Dreux, Chapelle Royale Saint-Louis

nachweisbare und seit dem frühen 13. Jahrhundert notorische Kissen, zum konkreten Bestandteil des Sterbelagers macht.

Die bemerkenswerteste Ortsbestimmung in Dreux gelingt bezeichnenderweise da, wo der sakrale Ort für sich wieder thematisiert wird. Der tödliche Unfall Ferdinand-Philippe d'Orléans nach seinem Sprung aus der Pferdekutsche (die Pferde waren durchgegangen) im Jahr 1842 beraubte das Haus Orléans seines designierten Thronfolgers. Die Grabfigur Pierre Loisons deutet die Todesumstände in keiner Weise an, bleibt am traditionellen, auf Saint-Denis zurückverweisenden Typus des *Gisant* (Abb. 18). Ferdinands Gattin, Helene von Mecklenburg-Schwerin, überlebte ihren Gatten um 16 Jahre. Sie starb 1858 im englischen Exil. 1876 wurden ihre sterblichen Überreste aus Weybridge in die Chapelle Royale von Dreux übertragen. Henri Chapu schuf ihr Grabbild, das 1885 aufgestellt wurde (Abb. 19).

Die Ortsbestimmung des Grabmals der Witwe Ferdinand-Philippes war aus konfessionellen Rücksichten bereits vorgegeben. Als Protestantin stand Helene ein Begräbnis in einem katholischen Sakralraum nicht zu. Um trotzdem das Ehepaar im Tod zu vereinen, wurde für das Grabmal Helenes ein kleiner Raum angebaut, der sich zwar über eine Schranke zur Chapelle Royale öffnet, aber als außerhalb des eigentlichen

Sakralraums befindlich definiert ist. Henri Chapu thematisierte die verordnete Ortsbestimmung. Er betonte sie sogar, indem er Helene die rechte Hand ausstrecken ließ. Die tote Gattin greift durch das Maßwerkgitter nach dem toten Gatten, eine rührende Geste, die eheliche Verbundenheit ebenso anzeigt wie die kirchlich verordnete Trennung.<sup>53</sup>

Ortsbestimmungen im Grabmal des 19. Jahrhunderts, das hatten die aus dem Grabmalsbestand des Père-Lachaise und des Cimetière Montmartre genommenen Beispiele – auch wohl Josephines Grabmal in Rueil-Malmaison – gezeigt, können subversives Potenzial bergen. Diese Absicht wird man dem Künstler des *Gisant* der Helene von Mecklenburg-Schwerin nicht unterstellen dürfen. Doch vielleicht setzt die hier vorgenommene Ortsbestimmung, die, wie gesagt, nur die Bekräftigung der offiziell vorgegebenen Ortsbestimmung war, ungewollt ihr subversives Potenzial frei – als Kunst. So zumindest beschrieb es André Michel, der das auf dem Salon von 1885 gezeigte Gipsmodell des *Gisant* der Prinzessin sah:

»Trotz der von der Orthodoxie aufgerichteten Grenzen reicht sie ihre treue Hand dem Freund. So gelingt es der Kunst, die mitfühlender ist als das Dogma, im Tod diejenigen zu vereinen, die im Leben auf eine so hohe und edle Weise vereint gewesen waren, und einmal mehr gibt die Kunst den Menschen eine schöne Lektion in Toleranz und Brüderlichkeit. Sie [die Kunst; Anm. d. Verf.] ist der große Agent der Zivilisation.«<sup>54</sup>

---

53 Vgl. *Nineteenth Century French and Western European Sculpture in Bronze and Other Media*, hg. von Elisabeth Kashey und Robert Kashey, Ausst.-Kat., New York, Shepherd Gallery, New York 1985, S. 146.

54 »[L]a duchesse [...] tend vers son ami sa main fidèle et le retrouve, en dépit des barrières de l'orthodoxie. C'est ainsi que l'art, plus compatissant que le dogme, a su réunir dans la mort ceux qui la vie avait unis d'une si haute et si noble union et, une fois de plus, a donné aux hommes une belle leçon de tolérance et de fraternité. Il est le grand agent de civilisation.« André Michel, »Le Salon de 1885«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 2, 1885, S. 116–128, hier S. 119.





# Von München nach Paris. Konversion und Überbietung oder die Grabkapellen der Bankiersfamilie von Eichthal auf dem Alten Südlichen Friedhof in München und dem Pariser Cimetière du Père-Lachaise

**Claudia Denk**

Im 19. Jahrhundert verschränkten sich auf dem Feld der Memoria zwei bislang noch kaum zusammengesehene Entwicklungen. Die Herausbildung der großen Friedhofsanlagen im Zuge der beginnenden Metropolitankultur fiel zeitlich in Eins mit der Etablierung ehemals jüdischer zum christlichen Glauben übergetretener Bankiersfamilien. Die Erfolgsgeschichte der finanzmächtigen Neuchristen lässt sich gerade auch anhand ihrer aufwendigen Grabkapellen auf den neuen Friedhofsanlagen beschreiben, konnten diese doch zu »gebauten« Symbolen ihrer religiösen, wirtschaftlichen und sozialen (Integrations-)Erfolge werden. Welche weitreichenden Optionen sich ihnen durch ihre Konversion eröffneten, wird der Vergleich mit den deutlich eingeschränkteren Bestattungsmöglichkeiten ihrer jüdisch verbliebenen Geschäftspartner aus der Finanzwelt zeigen.

Ein immer noch vernachlässigtes Gebiet des bald überbordenden Denkmalkults der bürgerlichen Epoche stellen die neuen Großfriedhöfe dar. Zu Unrecht gewinnen sie oft erst auf den zweiten Blick unsere Aufmerksamkeit, bedenkt man, dass sie von Beginn an Teil dieser Entwicklung waren. Aufgrund ihrer freien Zugänglichkeit und ihrer vielfach noch erhaltenen, immer aufwendiger gestalteten Grab(denk)mäler, erschienen sie bestens geeignet, soziale, wirtschaftliche und politische Erfolge öffentlich darzustellen. Zwar lagen die neuen Totenstädte wie der hier im Mittelpunkt stehende Alte Südliche Friedhof in München und der bald weltberühmte Pariser Cimetière du Père-Lachaise aus Platz- und Hygienegründen zunächst noch vor den Toren der Stadt. Infolge der großen

Urbanisierungswellen sollten sie aber in diese hineinwachsen und früh eine hohe Wirksamkeit als öffentlich zugängliche Denkmal-Orte entfalten.<sup>1</sup>

Die Voraussetzungen hierfür schuf letztlich ein neues, in den Grundzügen europaweit ähnlich formuliertes Bestattungsrecht. Jegliche Formen innerstädtischer Bestattungen wurden um 1800 aufgehoben mit der Festlegung, dass sich die ganze Stadtgemeinde, ohne Ausnahme, auf den neuen Totenstädten beizusetzen hatte.<sup>2</sup> Auf dieser Rechtsgrundlage basierte das ungemein hohe memoriale »Inszenierungskapital« der kommunalen Anlagen. Alle, vom Tagelöhner über den Bürger und städtischen Adel bis hin zur Stadtobrigkeit fanden dort ihre letzte Ruhe – im Zuge der Welle von Konversionen bald auch die vormals jüdischen, zum Christentum übergetretenen Bankiersfamilien. Jeder konnte nun mit einer Familiengrabstätte – bevorzugt – an einem der Hauptwege, an den Mauern oder unter repräsentativen Arkadengängen einen öffentlichkeitswirksamen Ort erwerben und langjährig entsprechend der bezahlten Ruhefrist sichern. Um Publikum brauchten sich die Grabbesitzer nicht zu sorgen, denn zu den wichtigen Beerdigungen und Festtagen wie Allerheiligen und Allerseelen fand sich die ganze Stadtgemeinde ein, im Falle von Residenzstädten selbst die regierenden Fürsten oder Könige.<sup>3</sup> Bald sollten sie sich mit ihren berühmten Toten – allen voran der Cimetière du Père-Lachaise als

- 
- 1 Erst in jüngerer Zeit und immer noch vereinzelt widmet sich die Forschung zu den Friedhofsanlagen des 19. Jahrhunderts über Inventare und baugeschichtliche Monografien hinaus übergreifenden sozialhistorisch relevanten, funktionsorientierten und mentalitätsgeschichtlichen Fragestellungen; aus der Forschungsliteratur sei herausgegriffen: früh und wegweisend Richard Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, MA./London 1984, darauf folgend Norbert Fischer, *Vom Gottesacker zum Krematorium. Eine Sozialgeschichte der Friedhöfe in Deutschland*, Köln/Weimar/Wien 1996; Claudia Denk und John Ziesemer (Hg.), *Der bürgerliche Tod – Städtische Bestattungskultur von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert/Urban Burial Culture from the Enlightenment to the Early 20<sup>th</sup> Century*, Regensburg 2007 (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 44); Claudia Denk und John Ziesemer, *Kunst und Memoria. Der Alte Südliche Friedhof in München*, München/Berlin 2014 sowie Claudia Denk, »Kunst und Memoria. Die Kunststadt München und ihr Zentralfriedhof«, in: Ebd., S. 79–129; Thomas W. Laqueur, *The Work of the Dead. A cultural History of Mortal Remains*, Princeton/Oxford 2015, S. 211–336 und in genderhistorischer Perspektive Anna-Marie Götz, *Die Trauernde. Weibliche Grabplastik und bürgerliche Trauer um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2013.
  - 2 Zum Verbot der Kirchenbestattungen siehe etwa Rainer Polley, »Das Verhältnis der josephinischen Bestattungsreformen zu den französischen unter dem Ancien Régime und Napoleon I.«, in: Hans-Kurt Boehlke (Hg.), *Vom Kirchhof zum Friedhof. Wandlungsprozesse zwischen 1750 und 1850*, Kassel 1984, S. 109–124 und Barbara Happe, »Ordnung und Hygiene. Friedhöfe in der Aufklärung und die Kommunalisierung des Friedhofswesens«, in: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal (Hg.), *Raum für Tote. Die Geschichte der Friedhöfe von den Gräberstraßen der Römerzeit bis zur anonymen Bestattung*, Braunschweig 2003, S. 83–11, hier S. 86; zu einer wesentlich auch auf der Grundlage bestattungsrechtlicher Aspekte basierenden Analyse siehe Denk/Ziesemer 2014 (Anm. 1).
  - 3 Vgl. etwa für München StadtAM (Stadtchronik 1837, S. 265) mit dem Hinweis auf den Besuch des Alten Südlichen Friedhofs am 1. November durch den König und die Königin.

Inbegriff des neuen Großstadtfriedhofs – zur touristischen Attraktion mit internationaler Öffentlichkeit entwickeln.

### **Konversion und sepulkrale Überbietung**

Immer öfter und ganz entgegen ihrer schlichten Grabmalstradition griffen auch die Familien der neuen jüdischen Hochfinanz auf diese neuen Inszenierungsmöglichkeiten zurück. Noch Lion Feuchtwanger ließ in seinem Roman *Erfolg* (1930) den inneren Monolog des »Meineiders« Franz Xaver Ratzenberger um ein Grabmal der Bankiersfamilie von Rothschild kreisen. Welche Wirkmacht und Fantasien von Reichtum so ein Monument großbürgerlichen Lebensgefühls auslösen und welch antisemitischer Sozialneid daraus erwachsen konnte, offenbaren seine Seelenqualen:

»In der Seele des Chauffeurs Ratzenberger [...] hatte sich die Idee jüdischer Finanzherrlichkeit grimmig zwickend festgebissen, als er einmal in einer illustrierten Zeitung die Abbildung des Grabdenkmals eines gewissen Rothschild gesehen hatte, eines bekannten jüdischen Finanzmannes. Das sehr fürstliche Grabmonument hatte ihm von dem luxuriösen, rauschenden Leben dieser Leute eine neiderfüllte Vision erweckt.«<sup>4</sup>

Auch wenn offenbleiben muss, ob Feuchtwanger hier auf die Grabmonumente der Rothschilds in der jüdischen Sektion des Pariser Cimetière du Père-Lachaise<sup>5</sup> (Abb. 1), in der israelitischen Abteilung des Wiener Zentralfriedhofs<sup>6</sup> oder in anderen Städten entsprechend ihrer bewusst dezentral organisierten Familiennetzwerke anspielt, verweisen Ratzenbergers Äußerungen auf ein Phänomen, das nicht nur die christliche, sondern auch vermehrt die jüdische Grabmalkultur des 19. Jahrhunderts betraf.

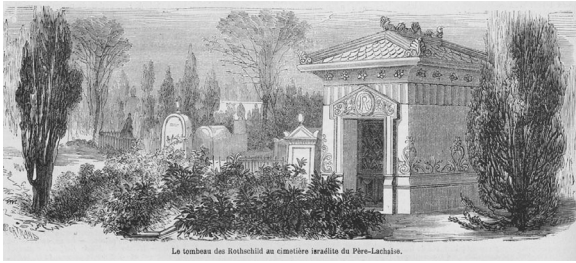
Bis zum 18. Jahrhundert wiesen die Grabsteine auf jüdischen Friedhöfen entsprechend einer Vorstellung der Gleichheit der Menschen im Tode eine schlichte Homogenität auf. Erst im 19. Jahrhundert sollte sich dies ändern. Auch auf den jüdischen Friedhöfen entstanden nun an bevorzugten Lagen immer prachtvollere Monumente, deren Auftraggeber oft aus den Reihen der aufstrebenden jüdischen Bankiersfamilien stamm-

---

4 Lion Feuchtwanger, *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz*, Berlin 2011, S. 219; vgl. auch Claudia Denk, »Ein Skandal um Geld, Liebe und Tod in der Prinzregentenzeit oder Die wahre Geschichte des Herrn Schefbeck«, in: Josef Ruederer, *Das Grab des Herrn Schefbeck. Eine Münchner Geschichte*, hg. von Claudia Denk und Michael Stephan, München 2015, S. 55–90, hier S. 82–85.

5 James Baron de Rothschild, 1792–1868, URL: [http://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id\\_article=503&var\\_recherche=Rothschild](http://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id_article=503&var_recherche=Rothschild) [letzter Zugriff: 29.07.2019].

6 Albert Freiherr von Rothschild 1844–1911, URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Rothschild\\_family\\_mausoleum%2C\\_Vienna%2C\\_2017.jpg?uselang=de](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Rothschild_family_mausoleum%2C_Vienna%2C_2017.jpg?uselang=de) [letzter Zugriff: 29.07.2019].



- 1 Grabkapelle Familie Rothschild, Cimetière du Père-Lachaise, jüdische Abteilung, aus: *Le Monde illustré* 1868, (28. November), S. 352

ten.<sup>7</sup> Das Beispiel der Rothschilds zeigt, dass sich im 19. Jahrhundert gewissermaßen über die Friedhofsmauern hinweg jüdische und christliche Grabmonumente in ihrem Prunk anzugleichen begannen oder sogar in Wettstreit traten.

Noch deutlicher kann ein solcher Prozess sepulkraler Annäherungen in jenen Fällen analysiert werden, die ihren Assimilationsbestrebungen durch eine Konversion zum christlichen Glauben besonderen Nachdruck verliehen. Im Falle jener sollten die neuen sepulkralen Angleichungs- und Überbietungsgesten an ein und demselben Ort und in einer nie dagewesenen Nähe zum christlichen Bevölkerungsteil stattfinden, gewissermaßen Grab an Grab.

Aus bestattungsrechtlicher Perspektive ist dies eine wesentliche, in ihrer Tragweite noch nicht ausreichend erkannte Neuerung. Die Konversion erleichterte es Personen ehemals jüdischen Glaubens gewissermaßen auch im Tod, Teil der christlichen Mehrheitsgesellschaft zu werden. Mit dem Glaubensübertritt und als Neuchristen konnten sie, allerdings nur unter Aufgabe ihrer jüdischen Bestattungstraditionen, ihre erlangten Erfolge Seite an Seite auf dem höchst vitalen und vielschichtigen symbolischen Handlungsfeld der großen christlichen Kommunalfriedhöfe darstellen. Im Folgenden soll dies beispielhaft anhand der konvertierten Familie von Eichthal untersucht werden.

### Die konvertierte Bankiersfamilie Seligmann/von Eichthal

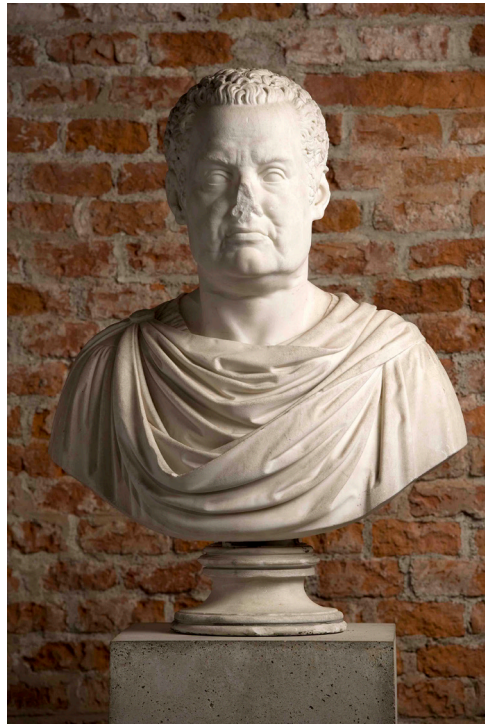
Die Familie Seligmann, später geadelte von Eichthal, deren Mitglieder alle zum Christentum konvertierten, unterschied sich von den jüdisch bleibenden Rothschilds zwar in der Glaubensfrage.<sup>8</sup> Ähnlich wie ihre Geschäftspartner sollte sie sich aber durch eine umsichtige Familienpolitik zu einer der einflussreichsten und bestvernetzten europäischen Großbankiersfamilien entwickeln.<sup>9</sup> Überblickt man die Familiengeschichte

7 Siehe Thomas Blisniewski, »Wandlungen der jüdischen Sepulkralkultur im 19. Jahrhundert«, in: Denk/Zieseimer 2007 (Anm. 1), S. 17–23, hier S. 17.

8 Fritz Backhaus, »Rothschild«, in: *Neue Deutsche Biographie* 22, 2005, S. 129–131.

9 Heinrich Schnee, »Die Familie Seligmann-Eichthal als Hoffinanziers an süddeutschen Fürstenthöfen«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 25, 1962, S. 163–201; Michel Espagne, *Les juifs allemands de Paris à l'époque de Heine. La translation ashkénaze*, Paris 1996, S. 140f.; Hervé Le Bret, *Les frères*

- 2 Joseph Ernst von Bandel, *Büste Aron Elias von Eichthal*, 1826, München, Alter Südlicher Friedhof, Aussegnungshalle



der Seligmanns/von Eichthals bietet sich ein typisches Bild jüdischer Finanziers mit rasantem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstieg. Dieser gelang ihnen zunächst innerhalb der israelitischen Gemeinden, und zwar im Dienste deutscher Fürsten als Inhaber von Salz- und Tabakmonopolen, als Hoffaktoren, die den Fürsten hohe Geldanleihen gewährten, und als Heereslieferanten. Der Münchner Patriarch Leonhard Aron Elias Freiherr von Eichthal, ehemals Seligmann (1747–1824), war nacheinander kurpfälzischer und württembergischer Hoffaktor, dann pfälzischer Hofagent und schließlich bayerischer Oberhoffaktor und Bankier (Abb. 2).<sup>10</sup> Als Großfinanzier gewährte er Kurfürst Max IV. Joseph, dem späteren König Max I. Joseph, Millionenanleihen für dessen stark verschuldete Staatskasse. Seiner Finanzmacht entsprach sein gesellschaftliches Ansehen. Als eine besondere Auszeichnung war ihm 1799 durch den Kurfürsten ein Privileg zuteilgeworden, das ihm, seinen Kindern und seinen Schwiegersöhnen die vollen staatsbürgerlichen Rechte verlieh. Die jüdische Familie wurde damit den christlichen Untertanen gleichgestellt und erhielt eine Stellung, wie sie – Jahrzehnte vor der allgemeinen Judenemanzipation – nur einem ausgewählten Kreis von Juden gelang. Noch vor seiner Konversion im Jahr 1819<sup>11</sup> wurde er zum königlichen Hofbankier ernannt und entgegen den üblichen, Juden betreffenden Regelungen vom König zum Freiherrn geadelt. Nun konnte er sich nach seinem Gut Eichthal, das er inzwischen erworben hatte, Freiherr beziehungsweise Baron von Eichthal nennen.

---

*d'Eichthal. Le saint simonien et le financier au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2012, S. 63ff.; Paola Ferruta, *Die Saint-Simonisten und die Konstruktion des Weiblichen 1829–1845*, Hildesheim 2014, S. 246ff.

<sup>10</sup> Schnee 1962 (Anm. 9), S. 169ff.

<sup>11</sup> Seine Frau Henriette, geb. Levi, mit der er seit 1766 verheiratet war, blieb dem mosaischen Glauben treu. Sie starb 1831 in Mannheim und wurde auf dem jüdischen Friedhof in Wieslich bestattet. Ebd., S. 179.



3 Johann von Halbig, *Büste Simon von Eichthal*, um 1855, München, Städtische Friedhöfe, Depot

In der Konversion der Familie von Eichthal lag nicht zuletzt auch die Voraussetzung für ihre erfolgreiche Heiratspolitik in den alten Reichsbeziehungsweise Landadel.<sup>12</sup>

Aron Elias' jüngster Sohn, Simon Aron (1787–1854), der eine wichtige Rolle als Bauherr der Eichthalkapelle auf dem Alten Südlichen Friedhof spielen sollte, begründete die III. Linie der Familie (Abb. 3)<sup>13</sup> und war bereits 1816, also

noch vor seinem Vater, mit Frau und Kindern zum katholischen Glauben übergetreten.<sup>14</sup> Er übernahm 1824 das väterliche Bankhaus und wurde ebenfalls königlicher Hofbankier. Auch war er wesentlich an der Gründung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank beteiligt, förderte diese mit einer bedeutenden Subskription und wurde ihr erster Direktor. Letztlich stehen die Neuchristen und Freiherren von Eichthal im Zusammenhang mit der ab 1813 in München stattfindenden ersten Welle an Konversionen, welche den Juden die Integration erleichtern sollten.<sup>15</sup> Simon von Eichthal setzte den eingeschlagenen Weg seines Vaters fort, wobei er politisch und gesellschaftlich noch weiterführende Ambitionen hatte, wenn er sich (allerdings vergebens) darum bemühte, zum erblichen Reichsrat aufzusteigen.<sup>16</sup> Immerhin war ihm 1836 der Titel eines königlich griechischen »Staatsrates im außerordentlichen Dienst« verliehen worden.<sup>17</sup>

Als Patriarch der Bankiersfamilie hatte Leonhard Aron Elias von Eichthal darauf geachtet, dass seine Söhne in seine Fußstapfen treten und – ähnlich den fünf Söhnen des

12 Ebd., S. 198.

13 Ebd., S. 184ff.

14 Dieser ehelichte Julie Mayer, mit der er am 18. Januar 1816 in Sankt Michael zu Berg am Laim zum katholischen Glauben übertrat. Seine Tochter Anna Sophia heiratete den Reichsgrafen Kaspar von Berchem (1807–1881); dieser ruht in Arkade Nr. 4 auf dem Alten Nördlichen Friedhof in München.

15 Anton Löffelmeier, »Wege in die bürgerliche Gesellschaft (1799–1848)«, in: Richard Bauer und Michael Brenner (Hg.), *Jüdisches München. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2006, S. 58–88, hier S. 73ff.

16 Franziska Jungmann-Stadler, »Drei Generationen Seligmann-von Eichthal in München ›allda etablierte Banquiers‹«, in: Manfred Tremml (Hg.), *Geschichte und Kultur der Juden in Bayern, Lebensläufe*, München 1988, S. 53–58, hier S. 57.

17 Joseph Maria Lutz und Wolfgang Zorn, »Eichthal, Simon Freiherr von«, in: *Neue Deutsche Biographie* 4,

Frankfurter Bankiers Mayer Amschel Rothschild (gest. 1812) – durch Umzug in andere Städte die Geschäfte des Bankhauses national wie international weiter vernetzen sollten. So konnte neben seinem jüngsten Sohn Simon in München Arnold (1772–1838) ein Bankhaus in Augsburg etablieren und David (1775–1850) Hofagent in Karlsruhe werden. Auch seine Schwiegersöhne stammten aus der Finanzwelt; hier sei der Bankier und Ehemann seiner Tochter Franziska, Heinrich Sigmund Friedrich Edler von Kerstorf (1769–1832), hervorgehoben, dessen Grabmal auf dem Alten Südlichen Friedhof zu den künstlerisch bedeutendsten zu zählen ist.<sup>18</sup> Von noch größerem Interesse ist der drittgeborene Sohn Ludwig beziehungsweise Louis d'Eichthal (1780–1840), der den Einfluss der Eichthal-Familie nach Frankreich ausweiten<sup>19</sup> und die in München entwickelten Memorialstrategien dorthin mitnehmen sollte. Der wirtschaftliche und gesellschaftliche Aufstieg der Familie in Frankreichs Metropole sollte in Entsprechung zur Münchner Stammlinie auf dem neuen Pariser Hauptfriedhof, dem Cimetière du Père-Lachaise, besiegelt werden. Aus Münchner beziehungsweise deutscher Perspektive ist dem Erfolg der französischen Linie der Eichthals bislang kaum Beachtung geschenkt worden, obwohl sich damit ein wichtiges Kapitel des deutsch-französischen (Kultur-)Transfers<sup>20</sup> und entscheidende Entwicklungen der Bankengeschichte Frankreichs<sup>21</sup> verbinden lassen.

#### »Sepulkraler Aristokratismus« – Die Grabstätten der Familie von Eichthal/Kerstorf auf dem Alten Südlichen Friedhof

Als dem Ausgangsort ihrer Erfolgsgeschichte in der Hochfinanz des 19. Jahrhunderts ließ sich die Familie von Eichthal auf dem neuen Zentralfriedhof in München eine Grabkapelle errichten, die vor ihrer Kriegszerstörung zu den raumgreifendsten Monumenten gehörte. Die hinsichtlich ihres Vermögens, ihres Einflusses und ihrer gesellschaftlichen Stellung bald zu den führenden Geschlechtern Münchens zählende Familie wusste den neuen Münchner Zentralfriedhof für ihre Repräsentationsbedürfnisse gleich in mehrfacher Hinsicht zu nutzen. Früh sicherten sie sich Grabstätten gerade an jenen Standorten im Friedhof, die ursprünglich eigens für das alte katholische Stadtpatriziat und für den Adel der Residenzstadt eingerichtet worden waren. Die Alten Arkaden waren gut dreißig Jahre der prominenteste Münchner Bestattungsort (Abb. 4); erst zur Mitte des Jahrhunderts wurden sie durch Friedrich von Gärtners aufwendigere Neue Arkaden

---

1959, S. 386–387; Franziska Jungmann-Stadler, *Die Anfänge der Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank. Aus den Protokollen der Administration 1835–1850*, München 1985, S. 22f.

18 Vgl. den Stammbaum mit Berufsangaben bei Le Bret 2012 (Anm. 9), Abb. 16.

19 Jungmann-Stadler 1988 (Anm. 16), S. 54, besonders Espagne 1996 (Anm. 9) und Le Bret 2012 (Anm. 9), S. 63ff.

20 Hierzu Espagne 1996 (Anm. 9), S. 135–156 und Ferruta 2014 (Anm. 9), S. 245ff.

21 Le Bret 2012 (Anm. 9), S. 63ff.



4 *Historische Ansicht der Alten Arkaden mit den Ehrenbüsten der Münchner Ruhmeshalle*

im Campo Santo abgelöst. 1818 hatte der in Paris bei Jean-Nicolas-Louis Durand geschulte Kreisbauinspektor Gustav Vorherr (1778–1847) einen Friedhof mit hierarchisierender Gestaltung für München entwickelt, der als Nekropole zum Abbild der Stadtgesellschaft werden konnte. Wie der lithografierte Plan der ersten großen Erweiterung zeigt (Abb. 5), erhob Vorherr die Arkaden im Halbrund zum neuen Höhepunkt der Anlage und marginalisierte so das alte Zentrum mit der nun klein erscheinenden Friedhofskirche.<sup>22</sup> Der Arkadenumgang war gerade auch in der Hoffnung erbaut worden, den eingesessenen Münchner Eliten den Umzug aus ihren innerstädtischen Grablegen auf den neuen, zunächst außerhalb der Stadtmauern gelegenen Hauptfriedhof zu erleichtern. Die Arkaden sollten, so ihr Architekt, einen »edlen« Bestattungsplatz für die »ersten Familien des Staates« bieten.<sup>23</sup>

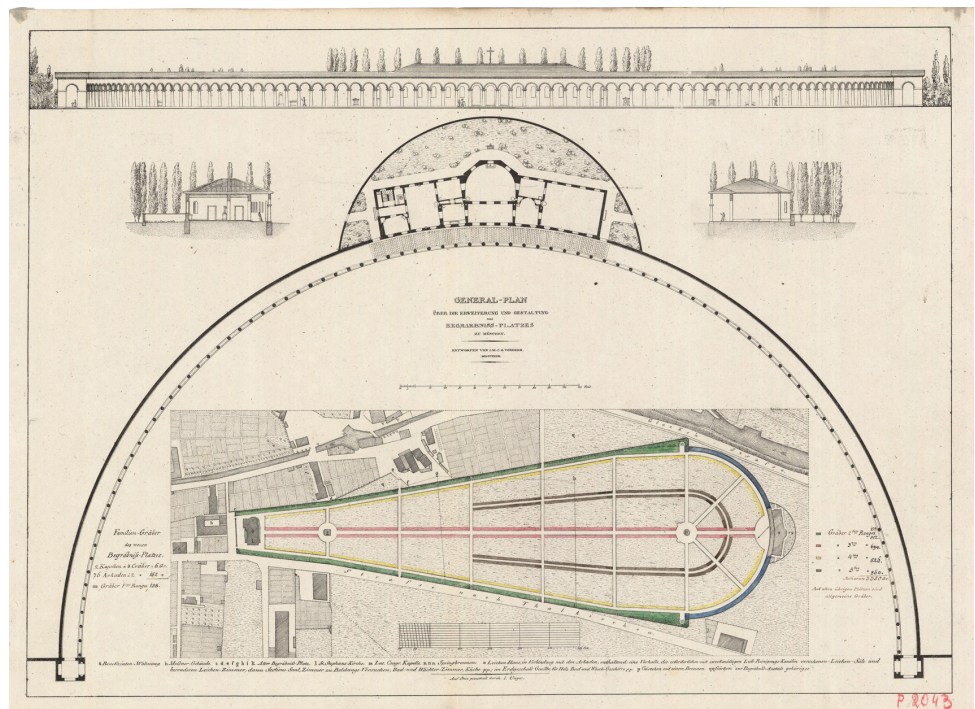
Letztlich bezeugt die Eichthalkapelle, wie lange der Adel trotz aller politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der Vormärzzeit auf dem Gebiet der Memoria vorbildlich blieb.<sup>24</sup> Vorherrns Entgegenkommen einer Privilegierung bestimmter Bestattungsplätze

<sup>22</sup> John Ziesemer, »Zur Planungs- und Baugeschichte im 19. Jahrhundert«, in: Denk/Ziesemer 2014 (Anm. 1), S. 59–75.

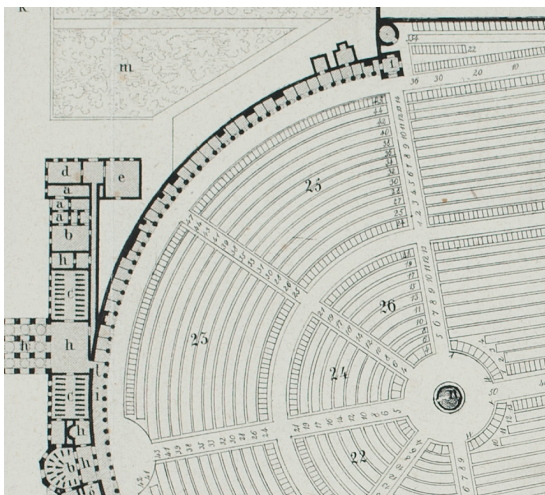
<sup>23</sup> Zit. nach Denk 2014 (Anm. 1), S. 101f.

<sup>24</sup> Marita Krauss, »Das Ende der Privilegien? Adel und Herrschaft in Bayern im 19. Jahrhundert«, in:





5 Gustav Vorherr, *General-Plan über die Erweiterung und Gestaltung des Begräbnis-Platzes zu München*, 1818



6 *Historischer Friedhofsplan*, 1855, Ausschnitt mit den Grabkapellen der Tattenbach und Eichthal im Arkadenrund

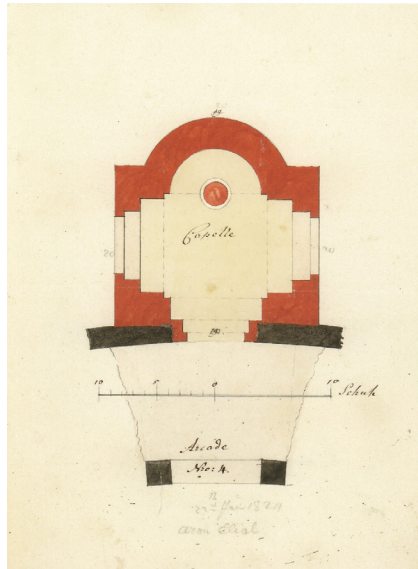
unter dem repräsentativen halbrunden Arkadengang befriedigte ihre Wünsche durchaus nicht immer. Der Adel beharrte auch auf dem neuen Zentralfriedhof auf Grabkapellen wie zuvor in den Kirchen, obgleich dessen rational durchstrukturierter und raumökonomisch gestalteter Plan im Sinne der französischen Revolutionsarchitektur dies nicht vorsah. Bereits kurz vor den Eichthals war es im Jahr 1822 der altadeligen Familie des Reichsgrafen Anton von Tattenbach gelungen, die Friedhofsgesetze außer Kraft zu setzen. Mit einer Sondergenehmigung und einem Aufgeld durfte sie eine vom Friedhof aus zugängliche Kapelle an die Außenmauer der Arkaden anbauen.<sup>25</sup>

Als Leonhard Aron Elias Freiherr von Eichthal 1824 starb, wurde ihm von seinem Sohn Simon Freiherr von Eichthal mit dem Arkadenplatz 4 nicht nur eine Grabstätte in bester Lage erworben, sondern dieser erhielt dort die zweite Kapelle (Abb. 6) – nach jener der Reichsgrafen von Tattenbach. Simon Freiherr von Eichthal, der bereits in der Kronprinzenzeit die Kunstunternehmungen Ludwig I. finanziert hatte und sich später als Mäzen an der Freskierung der Hofgartenarkaden durch Carl Rottmann beteiligte,<sup>26</sup> sollte es sich nicht nehmen lassen, den neuen Friedhof mit seinem öffentlichkeitswirksamen »Inszenierungskapital« für sich zu nutzen. Wie die Familie der Reichsgrafen von Tattenbach erwirkte er gegen einen beachtlichen Aufpreis – auf die üblichen 400 Gulden für den Erwerb der Gruft mussten noch 300 Gulden daraufgelegt werden – die Genehmigung für den Durchbruch der Arkadenrückwand und ließ eine aufwändige Kapelle anbauen (Abb. 7).<sup>27</sup> Die Grabkapelle der von Eichthals ist zwar heute durch Kriegseinwirkung bis auf die profilierte Rahmung des rundbogigen Eingangs völlig zerstört, zu ihrer Zeit aber zählte sie im Hinblick auf ihre Position, ihre Größe und schließlich ihre Ausstattung zu einer der aufwändigsten Kapellen. Eine kurze Beschreibung dieser Kapelle, deren Raumvolumen, wie der Blick auf den Plan aus dem Jahr 1855 zeigt (Abb. 6), das der Tattenbachschen übertraf, bietet Friedrich Mayer in seiner Neuen Beschreibung von München (1841), wobei er auf das rot-grüne Kassettengewölbe eingeht sowie die »schwarz-marmornen Candelaber« und die Marmorbüste des Aron Elias mit goldener Unterschrift erwähnt.<sup>28</sup>

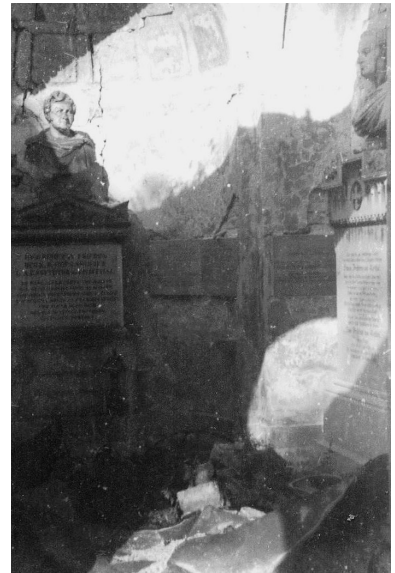
---

Walter Demel und Ferdinand Kramer (Hg.), *Adel und Adelskultur in Bayern*, München 2008 (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Beiheft 32), S. 377–394, hier S. 394. Aus der reichen Erforschung adeliger Sepulchrkunst und Memorialkultur sei hier folgender Tagungsband hervorgehoben Mark Sven Hengerer (Hg.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2005.

- 25 StadtAM, Bestattungsamt 558, Entwurf zum Erwerb in den Familienbesitz vom 08.05.1821 durch Heinrich Graf von Tattenbach; Schreiben des Magistrats vom 22.11.1822 zur Überlassung der Arkade Nr. 5 (sic!); vgl. auch Denk 2014 (Anm. 1), S. 102f.
- 26 Lutz/Zorn 1959 (Anm. 17), S. 386–387.
- 27 Alte Arkaden, Grabnummer 4; Denk/Ziesemer 2014 (Anm. 1), S. 265–271, Kat.-Nr. 37; StadtAM, Bestattungsamt 1585, Stellungnahme des Magistrats an den k. b. Hofbanquier Herrn Simon von Eichthal vom 16.07.1824.
- 28 Friedrich Mayer, *Neue Beschreibung von München mit Anführung seiner Umgebungen*, Pforzheim 1841, S. 347f.



7 Grundriss Grabkapelle Eichthal, Stadtarchiv München



8 Historische Ansicht der teilzerstörten Grabkapelle, Stelen mit vertauschten Büsten, Privatbesitz



9 Heutige Ansicht der ehemaligen Grabkapellen der Grafen von Tattenbach (links) und Freiherrn von Eichthal (rechts), München, Alter Südlicher Friedhof

Die fotografische Innenaufnahme, die kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstand (Abb. 8), zeigt die Stelen von Leonhard Aron Elias und Simon von Eichthal mit deren antikiisierenden Büsten (vertauscht) und das Kassettengewölbe. Zu den bedeutendsten noch erhaltenen Objekten der Grablege zählt die Marmorstele des Leonhard Aron Elias von Eichthal, die in der Formensprache und Ikonografie des Klassizismus gestaltet ist (Abb. 9, Stele rechts außen)<sup>29</sup> und von einem reich verzierten Giebel bekrönt wird, dessen Feld das Eichthalsche Wappen (Tal zwischen zwei Bergkuppen), umgeben von Eichenlaub, füllt. Aron Elias hatte bei seiner Erhebung in den Freiherrnstand das Wappen der ausgestorbenen Familie von Thalmann erhalten. Nicht nur die Lage der Eichthalschen Gruft, sondern auch die Inschrift der Stele reiht Eichthal als angesehenen Bürger und gehorsamen Untertan in die alten Eliten der Residenzstadt ein:

»HIER RUHET IN FRIEDEN / DER K. B. HOFBANQUIER / L. A. E. FREY-  
HERR VON EICHTHAL. / ER WAR, ALS ER LEBTE UND WIRKTE, / VON  
SEINEM KOENIGE HOCH GEACHTET, / VON SEINEN MITBÜRGERN  
SEHR VEREHRT, / VON SEINEN KINDERN ZÆRTLICHST GELIEBT, /  
UND ALS ER VERSCHIED / VON ALLEN SEINEN FREUNDEN / AUF-  
RICHTIG BEWEINT. – Sockel: GEB. DEN 26. APRIL 1747 / GEST. DEN 11.  
JANUAR 1824.«

Die an der Ausstattung der Kapelle beteiligten Künstler kündigten bereits Ludwig I. Kunststadtbestrebungen an oder waren wesentlicher Teil davon. Als bekrönender Aufsatz der klassizistischen Stele fungierte die Büste Leonhard Aron Elias von Eichthals, geschaffen von keinem Geringeren als dem Initiator und Erbauer des Hermann-Denkmal im Teutoburger Wald, Joseph Ernst von Bandel (1800–1876) (Abb. 2). Nicht zufällig wählte Simon von Eichthal diesen zum Kreis der vom Königshaus geförderten Bildhauer aus. König Max I. Joseph hatte dessen erste Italienreise (1825–1827) finanziert, auf der er die durch Zeichnungen in München sorgfältig vorbereitete Eichthal-Büste aus Marmor im Stil von Büsten römischer Senatoren ausführte.<sup>30</sup> Als schließlich Simon von Eichthal im Jahr 1854 verstarb, gab sein Sohn Karl von Eichthal zwei Jahre später eine ähnlich Stele mit Büste (Abb. 3) bei Johann von Halbig (1814–1882) in Auftrag, wiederum einem Künstler aus dem Umkreis des wittelsbachischen Herrscherhauses, und zwar aus der unmittelbaren Entourage des Kunstkönigs Ludwig I. Einen Glücksfall stellt der in der Halbigiana der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltene Vertrag vom 12. April 1856 dar, worin festgehalten ist, dass Halbig in Maßen und Form der Büstenstele des Aron Elias folgen sollte.

29 Zu den Bestatteten aus der Familie Eichthal, den erhaltenen Ausstattungsstücken und dazugehörigen Archivalien sowie zu den Künstlerzuschreibungen, Datierungen und aktuellen Standorten ausführlich Denk/Zieseimer 2014 (Anm. 1), S. 265–271, Kat.-Nr. 37.

30 Joseph Ernst von Bandel, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. mit Erläuterungen versehen und bis zum Tode des Meisters fortgeführt von A. Gregorius, Detmold 1937, S. 149 u. S. 191.

Zumindest in Ansätzen schien so als Ausstattungskonzept eine genealogische Ahnenreihe in der Kapelle auf.<sup>31</sup>

Während das Geschlecht der Tattenbach mit dem Reichsgrafen Anton von Tattenbach ausstarb und dessen Kapelle als letztes Aufbäumen gegen den Verlust der familiären Zukunft gewertet werden kann, beherbergte die mit raumgreifendem Überbietungsgestus erbaute Nachbarkapelle der Eichthals immerhin drei Generationen der immer erfolgreicher werdenden Finanziersfamilie. In dritter Generation folgte Simons Sohn Karl Freiherr von Eichthal (1813–1880), der 1816 ebenfalls in Sankt Michael zu Berg am Laim getauft worden war und das Amt des königlich bayerischen Hofbankiers sowie eines königlich bayerischen Kämmerers innehatte.<sup>32</sup> Er war eng mit der Gründung der Bayerischen Vereinsbank verbunden, heiratete mit Gräfin Isabella Khun Belais gleich seinen Brüdern in den bayerischen Hochadel ein und wurde ebenfalls in der Familiengruft bestattet.

### **Die Eichthalkapelle in der Kritik – Tugendsame Schlichtheit versus neureiche Opulenz**

Die opulent zelebrierte Grabkapelle konnte den Aufstieg der Familie von Eichthal wirkungsvoll zum Ausdruck bringen. Ihre Kehrseite aber lag freilich in der Aufgabe der eigenen schlichten Bestattungstradition. Die Entwicklung zu immer aufwendigeren Monumenten lässt sich zugleich als eine Geschichte des Verlustes beschreiben, wovon auch die bald aufkommende Kritik erzählt. Ihre Annäherung an adelige Bestattungstraditionen wurde als unzeitgemäß empfunden. Sie stand nicht nur der mit der Aufklärung ersehnten Gleichheit der Menschen entgegen, sondern konterkarierte auch die inhaltliche Ausrichtung der Alten Arkaden als Ehrenhalle tugendsamer und vorbildlicher Münchner. Neben der Idee, den alten Eliten der Ständegesellschaft einen repräsentativen Ort für ihre sepulkralen Inszenierungen zu bieten, standen die Arkaden auch für eine aufklärerische, dezidiert patriotisch aufgeladene Denkmalidee. Durch Büsten besonders verdienter Münchner, die in der Nischenreihe oberhalb der Grabmäler zur Aufstellung kamen, fungierte sie als sogenannte »Münchner Ruhmeshalle« (Abb. 4) und nahm in kleinerer Form Ludwigs I. spätere Ruhmeshalle für die großen Bayern an der Theresienwiese vorweg.<sup>33</sup> Eine solche Ehrenhalle lässt an die anspruchsvollen französischen Ehrenfriedhofsprojekte aus der Revolutionszeit denken,<sup>34</sup> die Vorherr als Schüler von Jean-Nicolas-

---

31 BSB, Halbigiana, I.2.o (Eichthal), Halbig an Baron von Eichthal, 11.04.1856.

32 Schnee 1962 (Anm. 9), S. 184f.

33 Denk 2014 (Anm. 1), S. 97ff.

34 Ausführlich Erika Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles 2009, S. 48–67 und Martin Papenheim, *Erinnerung und Unsterblichkeit. Semantische Studie zum Totenkult in Frankreich (1715–1794)*, Stuttgart 1992, S. 186ff.

Louis Durand (1760–1834) bekannt gewesen sein dürften, zugleich aber auch an Goethes luzide Überlegungen zur Gestaltung neuartiger Friedhöfe in seinem Erfolgsroman *Die Wahlverwandtschaften* (1809), worin er auf »schöne Hallen« als dauerhafte Gedenkorte tugendsamer Männer verweist.<sup>35</sup>

Entsprechend den Büsten in der oberen Nischenreihe wurden im unteren Bereich der Arkaden städtische Ehrengrabmäler für verdiente Bürgermeister aufgestellt,<sup>36</sup> aber auch für Männer, die den Ruhm Münchens als Ort technischer Erfindungen und bedeutende Stätte der Geschichtswissenschaften in alle Welt getragen hatten wie beispielsweise für den Optiker Joseph Fraunhofer (gest. 1826) oder für den Domkapitular und Historiker Lorenz Westenrieder (gest. 1829). Diese Monumente waren betont zurückhaltend gestaltet, konnten sie doch nur so die dahinter stehende patriotische Denkmalidee vermitteln, auch wenn sie entsprechend ihrer Bedeutung als Ehrenmale künstlerisch mit den führenden Bildhauern und Architekten der Zeit wie Friedrich von Gärtner, Ludwig von Schwanthaler, Johann Leeb etc. zu verbinden sind.

Die Opulenz der Eichthalkapelle wurde gerade vor dem Hintergrund dieser Ehrengrabmäler durch den jüdischen Journalisten und Literaten Moritz Gottlieb Saphir scharf kritisiert. Die traditionelle Vorstellung der Gleichheit im Tode in der jüdischen Bestattungspraxis und den neuen Wunsch nach tugendsamer Schlichtheit verband er in seiner satirischen Abhandlung von 1832 über den Allerheiligentag auf dem Friedhof mit einer vernichtenden Kritik an neureichem Prunk: »Einfache Grabmäler großer Männer stehen prunklos neben üppig geschmückten und herausgeputzten Mausoleen reicher Banquiere, die ihren nichtigen Geldprunk noch in das Reich der Todten übertragen.«<sup>37</sup>

### Münchens Kunststadt-Mythos und das Grabmal des Heinrich von Kerstorf

Letztlich gilt es den hohen künstlerischen Anspruch auch als ein Ergebnis der neuen Leistungsfähigkeit der Bildenden Künste unter Ludwig I. zu begreifen. Wie sehr sich erhofftes gesellschaftliches Ansehen und ein hoher Kunstanspruch gerade bei den Eichthalschen Grabstätten verquickten, lässt sich schon daraus erahnen, dass der langjährige Lieblingsarchitekt Ludwigs I. Leo von Klenze zunächst in ihrer Kapelle beigesetzt worden war, bis ihm die Familie Klenze eine eigene Gruft mit aufwendigem Grabmal unter den Neuen Arkaden einrichten konnte.<sup>38</sup> Zu seinen Lebzeiten war der berühmte Architekt in zentraler

35 Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Stuttgart 1986, S. 129.

36 Hierzu ausführlich Denk 2014 (Anm. 1), S. 104ff.

37 Moritz Gottlieb Saphir [eigentlich Moses], »Das Fest der Gräber zu München am Allerheiligentage«, in: Ders., *Neueste Schriften*, Bd. 2: Nachtschatten der Zeit und des Lebens, München 1832, S. 84–88, hier S. 86.

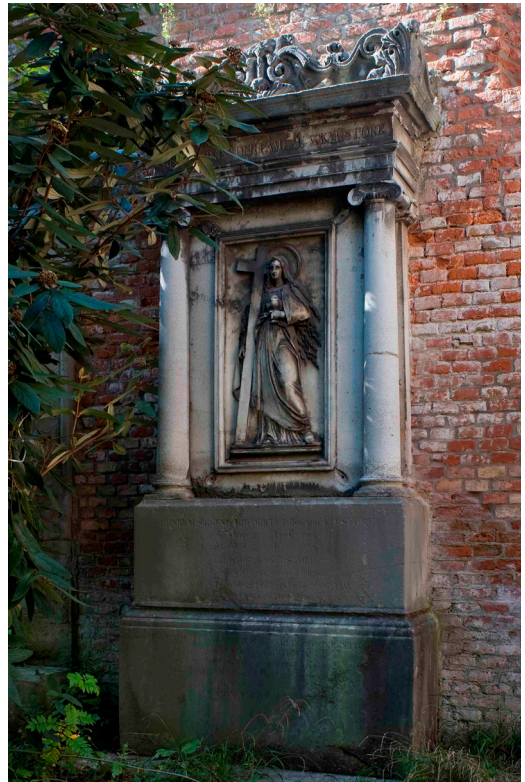
38 StadtAM, Bestattungsamt 1196, Frver, Grabbücher (ca. 1843ff.), Bemerkung: Leo Ritter von Klenze, kgl. Kämmerer, geh. Rath u. Hofbauintendant, 80 Jahre (29.01.1864) (durchgestrichen; unter Bemerkung: Arkade N. 171 im Neuen).

- 10 Leo von Klenze, Ludwig von Schwanthaler mit Bertel Thorvaldsen, *Familiengrabstätte Heinrich Sigmund Friedrich Edler von Kerstorf* (vormals Pappenheimer), 1832, München, Alter Südlicher Friedhof

Rolle am Grabmal des Schwiegersohns und Firmenteilhabers von Leonhard Aron Elias von Eichthal, Heinrich Salomon Edler von Kerstorf, beteiligt (Abb. 10). Mehr noch als die Grabkapelle der Familie von Eichthal ist Kerstorfs Grabstele unmittelbares Resultat einer singulären Konzentration hochqualifizierter Künstler, die der Stadt unter Ludwig I. internationale Strahlkraft verleihen sollte.

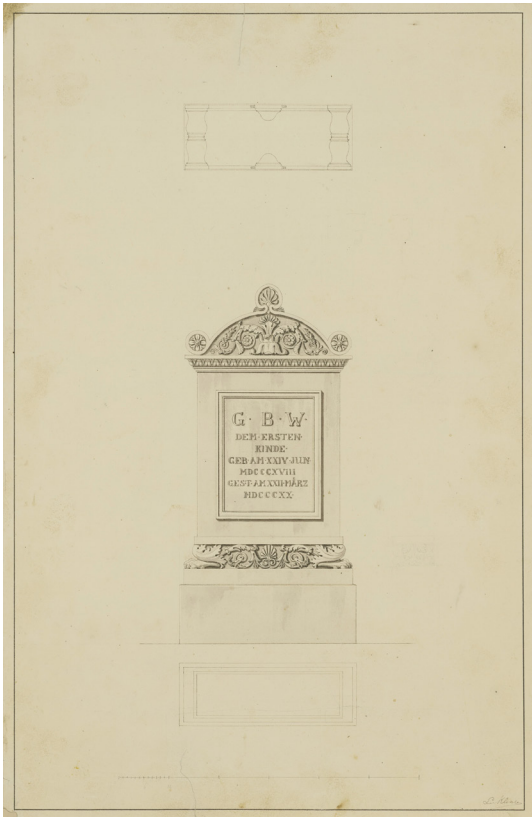
An dieser Strahlkraft, so war es bereits früh die Hoffnung des späteren Kunstkönigs, sollte der Alte Südliche Friedhof unmittelbaren Anteil haben. Mit der ersten großen Erweiterung unter Vorherr wurde in der neuen Friedhofsordnung von 1818 dem Kunstwert von Grabmälern »zur besonderen Zierde des Leichen Ackers« eine herausgehobene Bedeutung zugeschrieben. Damit kam zum Ansehen der Bestatteten die Gestaltung als ein bestimmender Faktor für den Erhalt der Grabmonumente hinzu.<sup>39</sup> In dieser Klausel dürfen wir einen wichtigen Impulsgeber für die Aufwandssteigerung im Bereich der Grabmäler sehen, garantierte ein besonderer künstlerischer Anspruch doch nachhaltigeres Gedenken. Gerade diese Bestimmung, die von Ludwigs beginnendem Einfluss zeugt, sollte mitverantwortlich dafür sein, dass der Alte Südliche Friedhof im Kontext vergleichbarer deutscher Großstadtfriedhöfe des 19. Jahrhunderts eine Sonderrolle im Hinblick auf die künstlerische Qualität von Architektur und Grabmäler einnimmt.<sup>40</sup>

Bereits vor den Familien von Eichthal beziehungsweise Kerstorf hatte der ebenfalls konvertierte Bankier Karl Westheimer (1795–1877) für das klassizistische Grabmal, das er für seinen früh verstorbenen Sohn Gustav Bernhard (gest. 1820) an der rechten Mauerseite des Friedhofs hatte errichten lassen, keinen Geringeren als Leo von Klenze



<sup>39</sup> StadtAM, Bestattungsamt 4, Ordnung und Einrichtung der Leichen-Anstalt (12.03.1819).

<sup>40</sup> Ausführlich Denk 2014 (Anm. 1), S. 77–129.



11 Leo von Klenze, *Entwurf Grabmal Westheimer*, nach 1820, Staatliche Graphische Sammlung München

gewinnen können (Abb. 11).<sup>41</sup> Einen hohen künstlerischen Anspruch verfolgte auch die Familie von Eichthal beim Grabmal für den angeheirateten Edlen von Kerstorff, der eine tonangebende Rolle im künstlerischen und intellektuellen Leben der Münchner Kunststadt spielte. Der jüdische Bankier Heinrich Salomon Pappenheimer, spätere Edler von Kerstorff, Sohn des Rabbiners und Schriftstellers Salomon Seligmann Pappenheimer (1740–1814)<sup>42</sup> hatte sich in München durch die Einheirat in die Familie von Eichthal schnell etablieren können: Nachdem er bereits seit Längerem in Paris Eichthals Interessen vertreten hatte, hatte ihm Aron Elias 1802 seine Tochter Franziska Luise (1744–1854) zur Frau gegeben. Daraufhin wurde Pappen-

heimer Teilhaber an Eichthals Bank und siedelte nach München über, wo er wie schon in Paris einen angesehenen Salon führte, in dem die norddeutschen Gelehrten (Nordlichter) Münchens wie Friedrich Wilhelm von Schelling verkehrten<sup>43</sup> und ihn zum geistigen Mittelpunkt der Münchner Gesellschaft machten.<sup>44</sup> Auch Pappenheimer ließ sich 1817 mit seiner Gattin taufen wie seine sieben Kinder bereits zwei Jahre zuvor. Für seine Verdienste als Heereslieferant wurde ihm der Grad eines »bayerischen Edlen« mit Namen und Wappen des erloschenen Geschlechts Kerstorff verliehen.

41 Denk/Ziesemer 2014 (Anm. 1), S. 214–215, Kat.-Nr. 6. Der erhaltene Entwurf der Kapelle zeigt einen quadratischen Grundriss mit einbeschriebenem griechischen Kreuz und einer halbkreisförmigen Apsis mit eingezeichnetem Rundpfeiler.

42 Alain Ruiz, »Heymann (Chaim) Salomon Pappenheimer, Edler von Kerstorff (1769–1832), »Großhändler und Banquier«, in: Manfred Treml (Hg.), *Geschichte und Kultur der Juden in Bayern, Lebensläufe*, München 1988, S. 71–77, hier S. 74 und Löffelmeier 2006 (Anm. 15) S. 63 und S. 76ff.

43 Ralf Zerback, *München und sein Stadtbürgertum. Eine Residenzstadt als Bürgergemeinde 1780–1870*, München 1997, S. 128f.

44 Franz Menges, »Pappenheimer, Heymann Salomon«, in: *Neue Deutsche Biographie* 20, 2001, S. 55.





12 Historische Ansicht, Bertel Thorvaldsen, *Grabmal Eugène de Beauharnais, Herzog von Leuchtenberg*, München, Sankt Michael

Am Ende seines Lebens wohnte von Kerstorf standesgemäß am Maximiliansplatz im vornehmen Kreuzviertel und war Gutsbesitzer von Andechs geworden. Ebenso standesgemäß wurde er nach seinem Tod 1832 in die Arkadengruft Nr. 3 in besserer Lage unter den Alten Arkaden neben der Eichthalkapelle bestattet (Abb. 10), sicherlich keine zufällige Nachbarschaft, sondern auch ein Zeichen des familiären Zusammenhalts.<sup>45</sup> Kerstorfs Konversion zum christlichen Glauben wurde zum Leitgedanken des Grabmalprogramms. Offensichtlicher hätte dieser Idee nicht Ausdruck verliehen werden können als mit der Personifikation des Glaubens.<sup>46</sup> Fides ist an ihren üblichen Attributen Kreuz, Kelch und Nimbus erkenntlich. Ihr traditionelles Standmotiv lässt sich hier als Symbol für die Standhaftigkeit im Glauben lesen,<sup>47</sup> die der Neukatholik von Kerstorf durch seine Konversion zum »rechten« Glauben und dem Festhalten daran unter Beweis gestellt hat.

### Kunstwert und ewige Memoria

Während Simon von Eichthal seine Repräsentationsansprüche in einer aufwendigen Grabkapelle entfaltete, setzte die Familie von Kerstorf auf die künstlerische Verdichtung in einem Einzelmonument (Abb. 10). Möglicherweise sollte damit der Kritik an zu viel Opulenz vorgebeugt werden. Sicherlich stand dahinter aber auch der Wunsch, eine enge Verbindung bis in die Höhen der Sepulkralkunst des bayerischen Hochadels herzustellen.<sup>48</sup> Denn zwei Jahre zuvor war in der Münchner Michaelskirche das berühmte klassizistische Grabmal für den Herzog von Leuchtenberg fertiggestellt worden, das nach einem Entwurf Klenzes von Bertel Thorvaldsen und seiner Werkstatt in Rom ausgeführt worden war (Abb. 12). Während die Architektur des Kerstorfschen Grabmals ebenfalls von Klenze entworfen worden war, stammt dessen Relief von Ludwig von Schwanthaler, der es während seines zweiten Romaufenthaltes (1832–1834) schuf, wo er erneut mit Thorvaldsen zusammenarbeitete, der sich selbst an der Ausführung beteiligte.

Der hohe Kunstwert sollte ewige Memoria garantieren, so wie es der Adel jahrhundertlang im Bereich des Totengedenkens vorgemacht hatte. Gerade für die erst kürzlich in die christliche Mehrheitsgesellschaft aufgenommenen Familien sollten die Grabkapelle und das künstlerisch wertvolle Monument die familiäre Erfolgsgeschichte möglichst

45 Alte Arkaden Nr. 3; zu Folgendem ausführlich Denk/Zieseimer 2014 (Anm. 1), S. 263–265, Kat.-Nr. 36.

46 Als Personifikation des Glaubens wird die Reliefdarstellung von Kerstorfs Sohn bezeichnet; StadtAM, Bestattungsamt 558, Verfügung zur Schenkung des Grabmals an die Stadt München (14.10.1880).

47 Letztlich ist auch der hierfür verwendete Stein, der kristalline Carraramarmor, der einst blütenweiß erstrahlte, symbolisch zu deuten: Denn ein weißes Gewand gehört seit Ripas *Iconologia* von 1618 attributiv zur *Fides*. Zur Farbikonografie der *Fides*-Darstellungen vgl. Gosbert Schüssler, »Fides II. Theologische Tugend«, in: *Reallexikon für Kunstgeschichte*, Bd. 8, München 1985, Sp. 767–830, hier Sp. 783f.

48 Zu Folgendem ausführlich Denk 2014 (Anm. 1), S. 90–93.

dauerhaft sichtbar machen und in die Zukunft überführen. Für eine solche Interpretation sprechen auch die Archivalien. Belegt ist für die Familien von Eichthal und Kerstorf, wie sehr sie sich bemühten, die Verjährungsfristen für die Belegung ihrer Grabstätten hinauszuschieben und einem Verfall derselben vorzubeugen. Mit der Stiftung von 5000 Mark verknüpften die Eichthals im Jahr 1889 die Bitte an den Münchner Magistrat, ihre Grablege »für alle Zeiten in gutem baulichem Zustand zu erhalten und die Ausschmückung der Capelle, namentlich am Feste Allerheiligen in üblicher Weise betätigen zu lassen.«<sup>49</sup> Die Familie von Kerstorf hatte zuvor schon auf den Kunstwert ihres Grabmals gesetzt, die freundschaftliche Verbindung mit Thorvaldsen bemüht und durch ihre Schenkung an die Stadt ewiges Gedenken zu sicher gesucht:

»Nach unser beider Tod soll das auf meinem Familienbegräbniß zu München befindliche Hautrelief von Schwanthaler |: den Glauben darstellend |: das er auf meine Bestellung anno 1832 in Rom ausgearbeitet und woran auch Thorvaldsen aus freundschaftlicher Verehrung für meinen seeligen Vater gelegentlich mitgemeißelt hat – wie mir Schwanthaler schrieb – meiner geliebten Vaterstadt München als Eigentum verbleiben und will ich derselben die möglichst lange Erhaltung des ganzen Monuments – Architektur von Klenze – empfohlen haben. Meine Frau soll den I. rechtskundigen Bürgermeister von München davon in Kenntniß setzen und den zeitigen Vollzug sichern. |: gez. |: Dr. v. Kerstorf.«<sup>50</sup>

### **Von München nach Paris – Die Grabkapelle Louis d'Eichthals auf dem Cimetière du Père-Lachaise**

Die Erfolgsgeschichte der Bankiersfamilie Eichthals fand in Frankreich sowohl im Leben als auch im Tod ihre Fortsetzung und ihren krönenden Abschluss. Aron Elias' drittgeborener Sohn Louis kam 1812 nach Paris und gründete 1817 mit der Banque d'Eichthal eine eigene Bank mit dem Ziel, die sich aus den napoleonischen Kriegen ergebene Verschuldung Frankreichs gegenüber Bayern abzuwickeln. Die Banque d'Eichthal gehörte Mitte des 19. Jahrhunderts zu den renommiertesten und ältesten Pariser Großbanken; ihre Historie ist eng verknüpft mit jener der französischen haute banque.<sup>51</sup>

---

49 StadtAM, Bestattungsamt 1188, Grabbuch (ca. 1843ff.).

50 StadtAM, Bestattungsamt 558: Abschrift der Verfügung zur Schenkung des Grabmals an die Stadt München, abgezeichnet am 14.10.1880; hierzu ausführlich Denk/Ziese mer 2014 (Anm. 1), S. 263–265, Kat.-Nr. 36.

51 Espagne 1996 (Anm. 9), S. 146ff.

Für die erfolgreiche Zukunft seiner Familie hatte der Bankier früh drei richtungsweisende Entscheidungen getroffen.<sup>52</sup> Obwohl die Juden seit der Französischen Revolution nominell gleichberechtigte Bürger waren, ließ er sich, seine Ehefrau Fleurette, geb. Lévey (1780–1837) und seine beiden Söhne gleich seinen in Deutschland verbliebenen Verwandten katholisch taufen.<sup>53</sup> Kurz nach der Konversion zum Katholizismus als der neuen französischen Staatsreligion beantragte Louis 1821 erfolgreich die französische Staatsbürgerschaft. Und schließlich bemühte er sich 1823 darum, den seinem Vater Aron Elias in München verliehenen erblichen Freiherrntitel in Frankreich führen zu dürfen. Nach diesen drei Initiativen stand der Integration der Familie in die adelige Pariser Oberschicht zu Zeiten der Restauration nichts mehr im Wege.<sup>54</sup> Louis legte damit die Grundlage dafür, dass seine Nachfahren ins staatliche französische Bankenwesen und sogar ins Abgeordnetenhaus einziehen konnten. Adolphe (1805–1895) trat in die Fußstapfen seines Vaters, wurde Teilhaber an dessen Firma und 1839 Direktor der Banque de France und schlug in den 1840er Jahren eine politische Karriere als Abgeordneter in der Nationalversammlung ein. Gustav (1804–1886), begeisterter Saint-Simonist, Visionär und seit seinem Exil in Griechenland Philhellene, bereicherte das Pariser Gesellschafts- und Geistesleben.

Als der Münchner Patriarch der Familie Aron Elias von Eichthal 1824 starb, war Louis in die bayerische Hauptstadt zurückgekehrt, um mit seinen Brüdern das Erbe zu regeln.<sup>55</sup> Hier konnte er auch von den Plänen seines Bruders Simon für das aufwändige väterliche Grabmalprojekt auf dem Alten Südlichen Friedhof erfahren haben (Abb. 6 u. 7), das ihn angeregt haben dürfte, in Frankreich ähnliche Wege einzuschlagen: Auch er besiegelte den dort erlangten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolg auf dem Feld der Memoria, genauer auf dem 1804 eröffneten und schnell weltberühmten Cimetière du Père-Lachaise.<sup>56</sup> Schon in den 1810er Jahren wurde der Père-Lachaise durch Amerikaner auf ihren Europatouren aufgesucht und sollte bald darauf in die Pariser Reiseführer als der Friedhof mit den bedeutendsten Toten aufgenommen werden.<sup>57</sup> Welche Vorteile der Glaubensübertritt erbringen konnte, zeigt im Fall des französischen Zweiges ganz besonders der naheliegende Vergleich zwischen den unterschiedlichen Memorialstrategien der jüdisch verbliebenen Rothschilds und der Neu-Christen von Eichthals.

52 Le Bret 2012 (Anm. 9), S. 75ff.

53 Die Söhne wurden bereits 1817 getauft; wohl wegen Widerständen seitens der Schwiegereltern ließ sich Louis mit seiner Frau erst etwas später taufen (Zeitpunkt und Ort unbekannt).

54 Le Bret 2012 (Anm. 9), S. 63–84.

55 Ebd., S. 136.

56 Zum Cimetière du Père-Lachaise ausführlich Etlin 1984 (Anm. 1) und Laqueur 2015 (Anm. 1), S. 260ff.

57 Vgl. Laqueur 2015 (Anm. 1), S. 264.



13 *Historischer Friedhofsplan, 1852* – Detail mit dem Cimetière des juifs und Nr. 27, Grabkapelle Baron d'Eichthal



14 *Grabkapelle Baron d'Eichthal, Paris, Cimetière du Père-Lachaise, Division 4, Nr. 27*

## Von der Peripherie ins Zentrum – Die Familie von Eichthal auf dem »ersten« Friedhof der modernen Welt

Nach der Schließung der innerstädtischen Friedhöfe unter Napoleon hatten die Juden im Zuge der Eröffnung großer außerstädtischer Friedhofsanlagen wie dem Friedhof Père-Lachaise eigene Sektionen erhalten. Der erste Cimetière des Juifs entstand an der westlichen Ecke des Cimetière du Père-Lachaise, in der heutigen Sektion 7, als kleiner Annex, der vom weitaus größeren christlichen Bereich durch eine Mauer abgegrenzt und mit einem eigenen Zugang ausgestattet war (Abb. 13).<sup>58</sup> Dort ließ sich die jüdisch verbliebene Familie Rothschild ein aufwändiges Grabmal errichten (Abb. 1) – möglicherweise jenes, das noch Jahrzehnte später Feuchtwangers Meineider Ratzenberger neidvolle Seelenqualen bereitete. James (ursprünglich Jacob) Rothschild (1792–1868), jüngster Sohn des Frankfurter Firmengründers Mayer Amschel, war kurz vor Louis d’Eichthal in Paris eingetroffen und hatte dort die Firma De Rothschild Frères gegründet. Die bereits ab den 1820er Jahren konkurrenzlos reichen Rothschilds waren nicht nur im Bankenwesen und in der Eisenbahnindustrie tätig, sondern entwickelten einen luxuriösen Lebensstil mit Schlössern und Stadtpalais. Entgegen der jüdischen Vorstellung von der Gleichheit im Tode ließen sie zudem eine aufwendige, heute noch erhaltene Grabkapelle in der jüdischen Abteilung des Père-Lachaise errichten. Sie positionierten ihre Grablege mit Kapelle in der Nähe des Eingangs, also an einem Ort, den alle Friedhofsbesucher passieren mussten. Deutlich ragte sie durch ihre Lage und Gestaltung aus den eher auf Schlichtheit bedachten Grabstätten ihrer Glaubensbrüder hervor und erregte damit nicht nur die Aufmerksamkeit der Friedhofsbesucher, sondern auch jene der Autoren zeitgenössischer Beschreibungen des Père-Lachaise:

»En face de nous est la Porte Saint-André, par laquelle entrent les convois des Juifs, dont le cimetière particulier est voisin. Ce petit cimetière ne contient que quelques sépultures remarquables: à l’entrée se trouve celle de la famille ROTSCHILD, ornée d’une porte de bronze.«<sup>59</sup>

Nutzten die jüdisch verbliebenen und ursprünglich aus Frankfurt stammenden Rothschilds die ihnen zur Verfügung stehenden Gestaltungsräume bis an ihre Grenzen, so eröffneten sich der konvertierten Familie von Eichthal weitere Optionen. Auf der Grundlage ihrer Konversion konnten sie anstelle einer Grabstätte in Randlage einen

<sup>58</sup> Joachim Jacobs, *Houses of Life. Jewish Cemeteries of Europe*, London 2008, S. 114–116. Erst 1881 wurde die Separierung unterschiedlicher Glaubensgemeinschaften auf den französischen Friedhöfen aufgehoben, so auch auf dem Père-Lachaise.

<sup>59</sup> Albert Henry, *Le Père Lachaise historique, monumental et biographique*, o. O. 1852, S. 23; auch auf einem Plan zum Père-Lachaise von 1867 ist das Grabmal der Familie Rothschild eigens in den »Cimetière des Juifs« eingezeichnet.



15 Historischer Friedhofsplan, 1852, Nr. 27, Grabkapelle Baron d'Eichthal

Platz im Zentrum des berühmtesten Großstadtfriedhofs seiner Zeit erobern. Wohl anlässlich des Ablebens seiner Ehefrau Fleurette im Jahr 1837 ließ Louis d'Eichthal dort eine Grabkapelle für seine Familie erbauen (Abb. 14). In dem von Albert Henry 1852 publizierten Friedhofsführer *Le Père Lachaise historique, monumental et biographique* wird die Eichthalkapelle gleich zu Beginn des Itinéraire genannt (Abb. 15). Noch heute ist sie nahe des Entrée principale du Père-Lachaise an der sogenannten Avenue Principale, Section 4, zu sehen, zentral und gut am damaligen Ende der Hauptachse gelegen (Abb. 13). Die Rothschilds konnten die Wirkkraft ihrer aufwändigen Grabstätte »nur« innerhalb des abseitigen Cimetière des juifs entfalten. Dem Neu-Katholiken Louis d'Eichthal stand dagegen die gesamte Friedhofsanlage zur Verfügung. Diesen Vorteil wusste er für die räumliche Inszenierung zu nutzen. Die vom Haupteingang ihren Anfang nehmende Zypressenallee führte direkt auf die Eichthalsche Grabstätte zu (auf dem Friedhofsplan mit

Nr. 27 eingezeichnet). Henry beschreibt in seinem Führer diese vor der späteren Verlängerung der Allee sich darbietende Situation: »Au bout de l'Allée de cyprès, nous apercevons devant nous la sépulture du baron d'Eichthal.«<sup>60</sup>

In Anknüpfung an die Memorialpraktiken des Münchner Familienzweigs gelang Louis d'Eichthal damit die Eroberung eines örtlich ähnlich signifikanten Bestattungsplatzes, letztlich aber noch weitaus mehr, bedenkt man die Entwicklung des Pariser Friedhofs in der damaligen Wahrnehmung zum »ersten« Friedhof der modernen Welt. Ihre Grabstätten, zunächst in München und bald darauf in Paris sollten durch ihre weiträumige familienpolitische Mobilität und ihre Konversion zu Orten des Transfers neuer sepulkraler Praktiken werden. Für ihre Integration in die christliche Mehrheitsgesellschaft opfereten die von Eichthals ihre schlichte jüdische Bestattungstradition und gewannen auf den neuen Denkmal-Orten der Friedhöfe eine große Sichtbarkeit. Damit erzählen ihre Grabkapellen die Geschichte eines Erfolges, aber auch die eines Verlustes, denn die jüdische Vorstellung einer Gleichheit im Tod wurde damit endgültig aufgegeben.

Abkürzungen:

BSB = Bayerische Staatsbibliothek

StadtAM = Stadtarchiv München

SGSM = Staatliche Graphische Sammlung München

BLfD = Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 6.



Abbildung folgende Seite: Heinrich Christoph Jussow, Johann Christian Ruhl (and atelier), *Hessendenkmal* (view from northwest), 1793, marble and basalt over a core of bricks, bronze, total height, approx. 4.40 m, Frankfurt a. M., Friedberger Tor, January 2014



HIER SCHARBEN DEN TUDNER HELDEN  
HERST PRINCE CARL VON HESSEN PHILIPSTRAL  
HARR CARPANE C. D. VON DOND  
C. VON VOLTZ  
D. DE SCLARIS  
C. VON NACHHUSEN  
HERMANN F. C. RADEKNER VON RADEKNER  
FRIEDRICH C. VON DEBEN  
AMER OFFICERS  
F. ROSCARTH HEWENEN I. BRIT. C. WALSHE  
C. A. PEL. P. FREND  
BUTLANDORF CHRISTIAN  
EIMELNE  
FRANCKE WENZEL DALLER WILHELM LAPP  
ROELZER RORN FALLES SEISEL VOLT  
RECHT KNUTTE KOEHLER WAZNER KNIPP  
DREBERT MEIL HERBUD HOENE WASSER  
ZWICK BERBE HILDEBRAND FENILL BYCKER  
CULMAR GERLACH TRIBE PRIESTER BOVERFIELD  
H. SENFELD FRANCKE KILER PERST KLANCKE  
BENDERODT NOLL DEERHOFER SCHLENSTEN  
S. VON COEREN

LIBERTY SIGN  
E. CATTORIN REEMANN  
TRACHTA DE WICKON  
M. ANA DE GIBBER SECTOR  
DECKE THOMAS ROCHENTHOF  
POW TONST  
MIRYTTIE CONSTANTINE TESTE VENTON  
TRAL CULM BARRESEIN  
COCCORRAN

# The Hessendenkmal in Frankfurt. A Hybrid Warrior Memorial between Late Absolutism and Revolution

**Hendrik Ziegler**

The so-called Hessendenkmal commemorates the liberation of the city of Frankfurt on December 2, 1792. On this day, Hessian troops under Prussian command successfully reclaimed the Free Imperial City, which had been occupied by the French Revolution Army since October 22 of the same year. Today, the Hessendenkmal is still located at its historical site in front of the former Friedberger Tor, the city gate of the northern district at which the German alliance breached the French defences suffering heavy losses, but ultimately freeing the city. From the beginning, the honorific monument, which was completed within one year in 1793, was located at a much-frequented public place on one of the northern roads that lead to the metropolis (fig. 1).<sup>1</sup>

The Hessendenkmal in Frankfurt, by the mere peculiarity of its design, is different from other 18<sup>th</sup> century memorials in public places. One is puzzled by the combination of the two main elements: atop a 2-meter-high pedestal of rough basalt blocks is a marble cube each edge 1.4 meters in length, featuring bronze inscription plates on the outward-facing sides.<sup>2</sup> Another oddity is the minimalistic arrangement of weaponry, which is without any additional figurative elements, consisting only of a shield, helmet, battering ram, club, and a lion skin. Finally, the Hessendenkmal is also of significance because it served as a piece of artistic policymaking. The inscription plate on the northern side of the cube lists the names of 55 Hessian military officers, as well as those of common soldiers, who fell

---

The author is indebted to Mr. Ruben Bieker, Philipps-University Marburg, for his translation of the following contribution from German into English.

- 1 However, the city fortification and its gates were removed in 1804 and replaced by a park-like circle of greenery. Additionally, in 1971, the monument was moved slightly to the west of its original position to improve the flow of traffic. This led to its present isolated position by the side of Friedberger Landstraße. Cf. Meinhold Lurz, "Das Hessendenkmal. Vorgeschichte – Entstehung – Wirkung", in *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst* 62, 1993, pp. 119–235, here p. 147.
- 2 Basalt quarries were to be found in Bockenheim, now a district of Frankfurt, and in the Taunus, a mountain range to the north of the city. However, the basalt blocks merely cover a hollow brick construction which forms the actual base for the cube. Cf. note 32.



1 a-b Heinrich Christoph Jussow, Johann Christian Ruhl (and atelier), *Hessendenkmal* (view from north-west and north-east), 1793, marble and basalt over a core of bricks, bronze, total height, approx. 4.40 m, Frankfurt a. M., Friedberger Tor, January 2014



during the retaking of Frankfurt in 1792. Publicly honouring enlisted men by name on a memorial in the urban space was an absolute novelty. Not until the 19<sup>th</sup> century would commemoration of common soldiers take root in Germany—or France for that matter—and it was only with the German-French war of 1870/1871 that it became customary.

The hybrid design, through the intentional contrast between the rough, rock-like base and the smooth geometrical socle as well as the scarcity of figurative elements, links the Hessendenkmal to the design principles of the so-called *Revolution Architecture*. Moreover, honouring a common soldier was a concession to the ideals of the French Revolution and its tendencies towards democratisation. And yet, despite these innovative aesthetic and social characteristics, this essay argues that the Hessendenkmal should not be viewed exclusively as a product of the Age of Revolution. Regarding its formal aspects, the superposition of rock-like base and cubic top exemplifies a design method which had been common since the Renaissance and the Baroque. By way of metaphor, the arrangement typically suggests an upward movement representing moral purification. With regard to its function, the Hessendenkmal also closely follows a commemoration policy of honouring military success as a collective achievement of several actors rather than a sole accomplishment of the King. This policy had been in place since Frederick the Great and had emerged from the aesthetics formulated within the circle of the Berlin Enlightenment by Johann Georg Sulzer. According to this doctrine, commemorability was attributable, in principle, to any deceased citizen of quality.

It is the aim of the present essay to understand the Hessendenkmal as a product of the transition time between the later Enlightenment-influenced stages of European Absolutism and the period of the French Revolution, two periods with mostly opposing, but at times overlapping calls for reform (the so-called “Schwellenzeit”). The design and functional properties of the memorial must be seen and evaluated primarily in connection with the specific historical contexts of production and reception. To this end, this essay will for the first time take into account the medals and tokens that were produced as part of the planning and erection of the monument: They are highly valuable sources for understanding the intentions of the Prussian and Hessian initiators of the art work.

Furthermore, the Hessendenkmal must also be seen in connection with another monument outside the gates of Frankfurt: the so-called Leopold Column at Berger Warte (see fig. 12). The honorific column was erected in 1791, only two years before the Hessendenkmal, also on Friedberger Landstraße. It was commissioned by the Landgrave of Hesse to commemorate the successful safeguard of the election and coronation of Emperor Leopold II, which had taken place in 1790 in Frankfurt. The Hessendenkmal was thus part of a large-scale monument campaign by the House of Hesse-Kassel which spoke not only to Prussian patrons, but also to the Emperor in Vienna.

In German research, warrior monuments have been subject to detailed study and discussion since the 1970s. Most notable breakthroughs were made by a small circle of historians with socio-historical and iconographical areas of interest, such as Thomas



- 2 Heinrich Christoph Jussow (design), J. L. J. F. Schüler (engraving), *Monument, welches von Sr. Majestät dem König von Preußen, denen bey der Einnahme von Frankfurth gebliebenen Hessen errichtet wird*, 1793, copper engraving, 24 x 30 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Nipperdey, Reinhart Koselleck, and his pupil Michael Jeismann.<sup>3</sup> In the mid 1980s, art historian and monument conservator Meinhold Lurz presented his still unparalleled six-volume inventory of the *Warrior Memorials in Germany* which spans the time from

3 Cf. Thomas Nipperdey, “Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert”, in *Historische Zeitschrift* 206, 1968, pp. 528–585; reprinted in Thomas Nipperdey, *Gesellschaft, Kultur, Theorie: Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Göttingen, 1976 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 18), pp. 133–173; Reinhart Koselleck, “Kriegerdenkmale als Identitätsstiftung an die Überlebenden”, in Odo Marquard and Karlheinz Stierle (eds.), *Identität*, Munich, 1979, pp. 255–276; Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde: Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*, Stuttgart, 1992 (Sprache und Geschichte, 19); Reinhart Koselleck and Michael Jeismann (eds.), *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Munich, 1994.

the German Campaign of 1813 up until the period of the Bonn Republic.<sup>4</sup> It was also Lurz who, in 1993, in the periodical *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, published the only essay that is directly and exclusively concerned with the Hessendenkmal.<sup>5</sup>

Lurz's essay continues to be seminal for any discussion of the topic. Lurz already emphasised that the Hessendenkmal was meant to make a statement of pro-Prussian and pro-monarchist patriotism, which was in direct opposition to the ideals of the French Revolution.<sup>6</sup> However, Lurz did not go so far as to show the extent to which the Hessendenkmal incorporated the design principles and the political demands of Late Absolutism influenced by Prussian culture. It also seems that he was unaware that the Hessendenkmal, in the mind of the Landgrave of Hesse, was part of a monument policy which had begun with the establishment of the Leopold Column. Therefore, the present essay is meant to serve as a complement to Lurz's groundbreaking work.

### **King, Landgrave, and City Council: Diverging Intentions Regarding the Erection of the Monument**

The initiator and main sponsor for the erection of the Hessendenkmal in Frankfurt was the Prussian King Frederick William II, nephew of Frederick the Great, whom he succeeded in 1786. The programme was devised by German diplomat Johann Friedrich Freiherr von und zum Stein, the Prussian delegate at the court of the Electorate of Mainz. In 1793, on the occasion of the completion of the monument, he published a memorandum as well as a *Festschrift*, the latter of which was re-published in 1794 with a new preface.<sup>7</sup> To

4 Cf. Meinhold Lurz, *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, 6 vol., Heidelberg, 1985–1987.

5 Cf. Lurz, 1993 (note 1), pp. 119–235, also includes a list of the entire corpus of previous literature on the subject, pp. 233–235. The only longer discussion of the Hessendenkmal is the entry in the online database of architectural drawings of the graphic collection of Museumslandschaft Hessen-Kassel. It provides a critical reflection on the research done until 1999, URL: <http://architekturzeichnungen.museum-kassel.de/> [accessed: 21.02.2018]. The information was taken from the accompanying volume: *Heinrich Christoph Jussow, 1754–1825. Ein hessischer Architekt des Klassizismus*, Wanda Löwe (ed.), exh. cat., Kassel, Staatliche Museen, Worms, 1999; accompanying volume: CD ROM including the entirety of the drawings left by the artist. The Hessendenkmal is not mentioned in the comprehensive study of Thomas von der Dunk, *Das Deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock*, Cologne/Weimar/Vienna, 1999 (Beiträge zur Geschichtskultur, 18). The period analysed ends in the middle of the 18th century.

6 Cf. Lurz, 1993 (note 1), p. 134.

7 Cf. Anonymous [Johann Friedrich von und zum Stein], *Nachricht von dem Denkmal, welches auf Befehl Sr. Kgl. Majestät von Preußen Friedrich Wilhelm II. am 2. Decbr. 1792 den bei der Einnahme von Frankfurt geliebten Hessen errichtet worden ist*, Frankfurt a. M., 1793. (Message from the monument which by order of His Royal Majesty of Prussia Frederick William II was erected on 2 December 1792 for the Hessians who remained during the taking of Frankfurt). The same note was published again in 1794, but with an altered preface: *Der löblichen Bürgerschaft* (To the Laudable Citizens), Frankfurt a. M., 1794.



3 a-b Heinrich Christoph Jussow (inventor), Johann Christian Ruhl (sculptor), *Model of the Hessendenkmal*, 1793, bronze, 25 x 15 x 15 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Hessisches Landesmuseum Kassel





the 1793 memorandum, he added an illustration of the monument in order to announce to the broader public its intended design and its location in front of the city walls (fig. 2).

However, Landgrave William IX of Hesse-Kassel was also involved in the establishment of the monument. In a first step, Hessian sculptor Johann Christian Ruhl produced a miniature model in bronze, following the design of his fellow countryman, construction inspector Heinrich Christoph Jussow, who the Hessian Landgrave held in high esteem and who was well-versed in antiquarian matters. The model received the approval of the royal patron in Berlin (fig. 3).<sup>8</sup> Jussow can be seen as the inventor of the overall appearance of the monument while Ruhl was the originator of the design of the bronze components. However, the realisation of the monument as a whole was left to various artisans from Frankfurt, Jena, and Kassel.<sup>9</sup>

Hence, the Frankfurt monument should be seen as a collaborative Prussian-Hessian project, with Prussia in the decision-making role. Frederick William II sought to install

---

Cf. Lurz, 1993 (note 1), p. 233. Also cf. Anonymous [Johann Friedrich von und zum Stein], *Zum Jubiläum der Erstürmung Frankfurts durch die Hessen am 2. Dec. 1792. Festschrift vom 16. Februar 1794 dem Hochedlen Magistrat der kaiserl. Freien Reichsstadt Frankfurt a. M. gewidmet [...]* (For the anniversary of the storming of Frankfurt by the Hessians on December 2, 1792, *Festschrift* from February 16, 1794 to the Noblest Magistrate of the Free Imperial City of Frankfurt), Frankfurt a. M., 1793, presented in Erwin Kleinstück, “Frankfurt und Stein”, in *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst* 41, 1953, pp. 79–113, appendix 1, pp. 100–107. On the authorship of Johann Friedrich von und zum Stein cf. Erwin Kleinstück, “Johann Friedrich Freiherr von und zum Stein, der Verfasser der ‘Hessendenkmal-Schrift’”, in *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst* 47, 1960, pp. 57–62. The original *Festschrift* (Stein, Anniversary) has not been preserved; it only remains as reprints from the 19th century. Therefore, it is quoted throughout according to the transcription “Kleinstück, Frankfurt”.

- 8 Cf. Stein, 1793 (note 7), p. 107: “Nach der Zeichnung und unter Aufsicht des Hessen-Casselischen geschickten Bau-Inspectors Herrn Jussow ward das Modell zu diesem Denkmal vom Bildhauer Herrn Ruhl aus Cassel verfertigt und erhielt den Beifall des Königs.” (“According to the drawing and supervised by the construction inspector of Hesse-Kassel, Mr Jussow, the model for this monument was completed by the sculptor Mr Ruhl and received the king’s praise.”) The bronze model is published here for the first time. This visual record, along with the chalcography (see fig. 2), depicts a state which does not correspond with the final work: the plate with the German inscription honouring Frederick William II of Prussia as the benefactor of the monument which he had built for the “noble Hessians fallen here victoriously fighting for the country” (note 23) is placed below the shield and the battering ram with its massive ram’s head. On the original, this plate is on the side with the fur of the Nemean Lion draped over the edge of the cube.
- 9 Stein 1793 continues (note 7), p. 107: “Die Steinarbeit ist vom Maurermeister Herrn Strobel und Steinmetzenmeister Herrn Scheidel aus Frankfurt und alle Metallarbeiten sind in Cassel durch den Herzoglich-Weimarischen Hof-Kupferschmied Herrn Pflug aus Jena und die Herren Franke, Steinhofer, Schwarz und Falkeisen aus Cassel ausgeführt worden.” (“The stone work was done by master mason Mr Strobel and master stone cutter Mr Scheidel from Frankfurt, all metal work was done in Kassel by Mr Pflug from Jena, the court coppersmith of the Duke of Weimar, and Mr Franke, Mr Steinhofer, Mr Schwarz and Mr Falkeisen from Kassel.”) For details on Christian Carl Gottlob Pflug, court coppersmith in Jena since 1780, cf. Uwe Plötner, “Der Hofkupferschmied Christian Carl Gottlob Pflug (1747–1825)”, in “*Wie zwey Enden einer großen Stadt...? Die ‘Doppelstadt Jena-Weimar’ im Spiegel regio-*

a symbol of victory after the disaster involving coalition troops in the campaign against France. In 1792, they had set out with the aim of freeing the detained Royal couple and of occupying Paris, but their advances had been stopped at Valmy in September of the same year. The subsequent retreat had turned into a military debacle when the French Revolution Army gave pursuit and managed to take the fortress of Mainz and the Free Imperial City of Frankfurt. After these defeats, the retaking of Frankfurt in early December rekindled the hopes of Prussia and its allies to change the tide of the war, and the memorial in Frankfurt was meant to be a visual reinforcement of this turn of events.<sup>10</sup> The bronze weaponry on top as well as the bronze plates in the socle were made from the metal of French cannons and howitzers taken from the enemy in the previous year.<sup>11</sup> The honorific memorial thus turned into a war trophy to humiliate the enemy.<sup>12</sup>

For William IX of Hesse-Kassel, on the other hand, the establishment of the Hessendenkmal offered an opportunity to demonstrate his allegiance not only to Prussia, but also to the Emperor in the jointly fought war against revolting France. For a long time, the Landgrave had sought to see his house raised to prince-electoral status, which was only possible by a decree from the Emperor.<sup>13</sup> Thus, the Hessendenkmal was a way for the aspiring contender to demonstrate his military potential.

---

*naler Künstler 1770–1830*, Katalog der Städtischen Museen Jena und des Stadtmuseums Weimar, vol. 1: *Jenaer Künstler*, Städtisches Museum Jena, Stadtmuseum Weimar, and Bertuchhaus Weimar (eds.), exh. cat., Jena, Städtische Museen, Jena, 1999, pp. 29–39; however, Pflug's involvement in the construction of the Hessendenkmal is not mentioned here.

- 10 Cf. Stein, 1793 (note 7), pp. 101–105; Isidor Kracauer, “Frankfurt und die französische Revolution 1789–1792”, in *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst* 11 (3<sup>d</sup> series), 1907, pp. 213–298, here pp. 247–268; Lurz, 1993 (note 1), pp. 128–131.
- 11 Cf. Stein, 1794 (note 7), p. 107. The practice was not new. Probably the most prominent precedence in the Early Modern Period is the bronze statue which Duke Alba, Fernando Álvarez de Toledo, Governor of the Netherlands from 1567 until 1573 had installed in the citadel of Antwerp. The statue made by Jacques Jonghelink between 1569 and 1571 depicts Duke Alba as he tramples down the two-headed and many-armed personification of the Dutch rebellion. It was cast with the metal from the cannons which the duke had taken from the Count of Nassau, the rebellion leader, after the battle of Jemgum on July 21, 1568. However, the statue was seen as a presumption against the king by the Spanish court, and after Alba's dismissal in 1574, was removed by the Spanish garrison. It was destroyed at the latest in 1577, when the citadel was taken by the Flemish people. Cf. Tatjana Trussowa, “Anvers, statue du duc d'Albe”, in François Lemée, *Traité des Statuës*, Paris 1688, Diane H. Bodart and Hendrik Ziegler (eds.), 2 vol., vol. 1: Fac-similé/Reprint, vol. 2: Commentaires/Kritischer Apparat, Weimar, 2012, here vol. 2, pp. 133–137, p. 135.
- 12 On a possible criticism of the Hessendenkmal's vainglorious character by Goethe, which however is not recorded, cf. *Goethes Weimar und die Französische Revolution. Dokumente der Krisenjahre*, W. Daniel Wilson (ed.), Cologne, 2004, pp. 523–524, no. 363 and p. 531, no. 373.
- 13 For an elementary discussion cf. Ludolf Pelizaeus, *Der Aufstieg Württembergs und Hessens zur Kurwürde 1692–1803*, Berlin/Bern/Frankfurt a. M., 2000 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte, 2), pp. 414–417; also see the brief mention of the Hessendenkmal in William IX's memoirs: *Wir Wilhelm von Gottes*

- 4 Unknown punchcutter, *Jeton on the occasion of the retaking of Frankfurt a. M., 1792*, tom-bac (brass alloy), ø 27 mm, art market



The Council of the municipality of Frankfurt however, always eager to maintain the neutrality of the European trade metropolis, took a sceptical stance toward the establishment of the monument. While it failed to prevent the erection of the monument on the site of the battle, i.e. within the limits of Frankfurt, it successfully convinced the King of Prussia to disallow explicit mentioning of the town in the inscriptions.<sup>14</sup>

#### **Tokens, Medals, Monument Inscriptions: The Difficult Road to a Prussian-Hessian Compromise**

To understand the significance of the medals that were produced in the wake of the retaking of Frankfurt and the erection of the monument, as well as the political implications of the four large inscription plates, it is necessary to take a closer look at the events of the occupation of Frankfurt in autumn and winter of 1792. Since October 22, 1792, Frankfurt had been occupied by the French revolution troops led by Adam-Phillip Count of Custine.<sup>15</sup> However, military presence in Frankfurt in the next few months was low because Custine focused on the fortress of Mainz, which he had also captured. When on November 25, the Prussian-led allied forces made advances toward the Main River, Custine even reacted with a withdrawal of most of his combat units from the Imperial City.

Despite this, the Duke of Brunswick, who was Commander in Chief of the Prussian and Allied troops, was hesitant to launch an attack on Frankfurt. It was only on December 2, when the Prussian King Frederick William II had caught up with the main part of the baggage train, that the attack was ordered; however, at that point, any hope of surpris-

---

*Gnaden. Die Lebenserinnerungen Kurfürst Wilhelms I. von Hessen 1743–1821*, translated from the French and edited by Rainer von Hessen, Frankfurt a. M./New York, 1996, pp. 286–287.

14 Cf. Kracauer, 1907 (note 10), p. 272. Note the merely indirect mention of the city as “Furt am Main” (ford at the Main) in the inscription facing west (cited in note 22).

15 On what follows cf. Stein, 1794 (note 7), pp. 101–105; Kracauer, 1907 (note 10), pp. 247–268; Lurz, 1993 (note 1), pp. 128–131.



- 5 Johann Christian or Johann Matthias Reich, *Medal on the occasion of the retaking of Frankfurt a. M., 1792*, silver,  $\varnothing$  43 mm, art market

ing the enemy was lost. When at mid-day, the Hessian troops, with the Prince of Hesse-Philipsthal's battalion at the forefront, made their advance from Berger Warte toward the Friedberger Tor, they were fully exposed to relentless fire from the French soldiers who were in the fortress. It was not until the small French occupation force had exhausted its ammunition and local craftsmen broke the chains of the drawbridge from within that the Hessian troops were able to enter the city. This caused the French soldiers to flee and meet with Custine's main unit stationed near Höchst, while Frederick William entered the city victoriously.

Casualties on the German side amounted to seven officers and 75 enlisted men, with 93 enlisted men and nine officers wounded. The carnage outside Friedberger Tor could have been avoided if Prince Karl von Philipsthal, who died from his wounds in January 1793, had been quicker to give the order to retreat and thus allowed the troops to fortify their position in the surrounding houses and gardens.<sup>16</sup>

However, the courage and steadfastness of the Hessian troops were highly lauded and honoured by both Frederick William II and Landgrave William IX of Hesse-Kassel, although the latter did not arrive in Frankfurt until December 6. The prizes consisted not only of promotions and decorations with medals; survivors and the family of fallen soldiers as well as the craftsmen involved in the recapture of the city also received payments.<sup>17</sup> For this reason, Frederick William II, immediately after the battle at Frank-

<sup>16</sup> Cf. Lurz, 1993 (note 1), pp. 128–131.

<sup>17</sup> Cf. Kracauer, 1907 (note 10), pp. 268–269.



- 6 Daniel Friedrich Loos, *Medal on the opening of the Hessendenkmal*, 1793, tin, ø 37 mm, Frankfurt a. M., private collection Horst-Dieter Müller

furt, saw to the coinage of tokens which could be traded for currency (fig. 4).<sup>18</sup> An explicit inscription on the reverse made it clear that the city was retaken from the French through a collaborative effort, but the Prussians were mentioned in first place before the Hessians: “D. 2 DEC./ 1792 / WURDE DIE STADT / DURCH DEN MUTH / DER K. PREUSS. U. / HESS. TRUPPEN / DEN FRANZOSEN / WIDER / ENTRISSEN” (The 2<sup>nd</sup> of December 1792, the city was, by the courage of the Royal Prussian and Hessian troops, retaken from the French). It seems that William IX of Hesse-Kassel was at first somewhat irritated by Frederick William II’s taking primary credit for the victory. He therefore ordered the coinage of a medal with his counterfeit on one side and on the other the clarifying legend: “WILHELM IX. DER HESSEN TAPFERER FÜRST” (William IX, valiant prince of the Hessians) (fig. 5).<sup>19</sup> In an explicative broadsheet accompanying the

18 Cf. Jacob Christoph Carl Hoffmeister, *Historisch-Kritische Beschreibung aller bis jetzt bekannt gewordenen Hessischen Münzen, Medaillen und Marken in genealogisch-chronologischer Folge*, 4 vol., Kassel, 1857–1880, here vol. 2, 1857, p. 94; Paul Joseph and Eduard Fellner, *Die Münzen von Frankfurt am Main nebst einer münzgeschichtlichen Einleitung und mehreren Anhängen*. Mit 75 Tafeln Lichtdruck und 52 Zeichnungen im Texte, Frankfurt a. M., 1896, no. 955 and slight variation no. 956; Artur Schütz, *Die hessischen Münzen des Hauses Brabant, Teil 4: 1670–1866*, Appendix: *Königreich Westfalen 1807–1813*, Frankfurt a. M., 1998, p. 343, no. 2126. The token, whose diameter according to Schütz was 28 mm, was issued both in gold and in brass or tombac (this mint also silver-plated).

19 Cf. Hoffmeister, 1857 (note 18), p. 93; Joseph/Fellner, 1896 (note 18), no. 953; Schütz, 1998 (note 18), pp. 342–343, no. 2125: This medal, whose diameter according to Schütz was 42 mm, was issued as a silver cast and as a tin mint with a copper shaft; cf. Horst-Dieter Müller, “Wilhelm IX. (\*1743–†1821)

medal, printed specifically for its distribution, a parallel was drawn between the victory over the French and the defence against the Romans by Germanic tribes, some of whom were the “Chatti”, the indigenous tribes of Hesse.<sup>20</sup> When another medal was coined on the occasion of the first anniversary of the battle at Friedberger Tor and the erection of the monument by Frederick William II in 1793, care was taken not to risk another affront against the Hessian brother in arms. The Berlin-based punchcutter Daniel Friedrich Loos produced a detailed representation of the battle at Friedberger Tor that was to be placed on the reverse of the coin along with the legend: “DURCH DEUTSCHE TAPFERKEIT BEFREIT” (Freed by German Valour) (fig. 6).<sup>21</sup>

Another indicator of Prussia’s and Hesse’s willingness to find a compromise are the inscriptions written in German and Latin. The Latin text on the western side of the monument concludes by praising Frederick William II as its patron; however, his decision to establish the monument is presented as the result of witnessing the courage and steadfastness of the Hessian troops.<sup>22</sup> The inscription on the eastern side, written in German, even leads with a reference to the Prussian monarch as the patron of the monument. However, once again, a comment is added drawing attention to the “noble Hessians” who fell here “victoriously.”<sup>23</sup> On the northern bronze plate, the name at the top of the list of the fall-

---

1785–1803 Landgraf von Hessen Kassel zuvor Graf von Hanau und danach Kurfürst” in *Moneytrend* 3, 2012, pp. 157–165, p. 157, URL: [http://www.moneytrend.at/numismatikportal/includes/source/mt-ausgaben\\_get\\_pdf.php?mt=3&seite=42](http://www.moneytrend.at/numismatikportal/includes/source/mt-ausgaben_get_pdf.php?mt=3&seite=42) [accessed: 21.02.2018].

- 20 Auction catalogue of the Dorotheum in Vienna: *Dorotheum, Münzen und Medaillen*. 524. Auction, Wednesday, November 16 and Thursday, November 17, 2016, Palais Dorotheum, Vienna, 2016, p. 80, no. 486.
- 21 Cf. Hoffmeister, 1857 (note 18), no. 2675; Joseph/Fellner, 1896 (note 18), no. 954; Schütz, 1998 (note 18), pp. 343–344, no. 2127: Of this medal also a thick mint and a later bronze mint was issued. I thank Horst-Dieter Müller of the Frankfurt Association of Numismatics for kindly providing me with a photograph of the medals and for the inspiring exchanges on this piece.
- 22 Inscription of the west-facing bronze plate; cf. Stein, 1794 (note 7), p. 106 (where a German translation is given): LABORVM · SOCIIS · / E · CATTORVUM · LEGIONIBVS · / TRAIECTO · AD · MOENVM · / IIII · NON · DECEMBR · / RECEPTO · / DECORA · MORTE · OCCVMBENTIBVS · / PONI · IVSSIT · / **VIRTVTIS · CONSTANTIAE · TESTIS · / MIRATOR · / FRIED: GVIL: II · BORVSS: REX · / MDCCLXXXIII** · . English translation: “To the companions of laboursome ventures / of Hessian peoples / who during the capture of the Ford at the Main [Stein translates this as Frankfurt] / on the 2<sup>nd</sup> of December / died a valiant death / the establishment of the monument was ordered by / **a witness of their courage, an admirer of their steadfastness / Frederick William II King of Prussia / 1793**” (my emphasis). – The Latin version of the inscription was authored by Ewald Friedrich Count of Hertzberg in his capacity as curator of the Prussian Royal Academy. Hertzberg, who until 1791 was the foreign minister for Frederick William II, was an admirer of Frederick the Great and wrote a biographical sketch about his final years: *Mémoire Historique Sur La Dernière Année De La Vie De Frédéric II. Roi de Prusse: Avec l’avant-propos de son histoire, écrite par lui-même*, [Berlin] [1787], URL: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10015129.html> [accessed 21.02.2018].
- 23 Inscription on the east-facing plate; cf. Stein, 1794 (note 7), p. 106: FRIED: WILH: II · KOENIG · VON · PREVSSEN · / DEN · EDLEN · HESSEN / DIE · / IM · KAMPF · FVR’S · VATERLAND · / HIER

en “heroes” is Karl of Hesse-Philippsthal, Lieutenant Colonel in the Hesse-Kassel regiment—the so-called “Leibregiment” under direct authority of the Landgrave. This was a special tribute to the Hessian contribution to the victory at Frankfurt.<sup>24</sup> The inscription on the southern side records the date of the battle.<sup>25</sup>

The monument features another design element which incorporates iconography that is distinctively Hessian. The club and the lion skin on top of the monument may have been understood as Herculean objects, an aspect pointed out by Lurz.<sup>26</sup> However, they were not intended to make a mere generalised allusion to the ancient hero who climbed the mount of virtue to be purified. Rather, this was a deliberate and specific historical reference to the colossal statue at the top of Karlsberg in Kassel-Wilhelmshöhe, established between 1714 and 1717 by William IX’s grandfather, Landgrave Karl of Hesse-Kassel (who reigned from 1677 to 1730). The landmark figure of the bronze Hercules statue still today rises on top of its monumental octagonal base, representing the Castle of Giants which, according to the myth, was overthrown by the hero. As pointed out by Stefanie Haereus, the statue was not meant primarily to celebrate the Landgrave as a new Hercules, but was rather a tribute by the House of Hesse-Kassel to the reigning Emperor Karl IV. Like the legendary hero who fought the giants, the Emperor was heroic alongside the allied Princes of the Empire in fighting back the French during the Spanish War of Succession.<sup>27</sup> Alluding to the Hercules statue at Kassel, William IX thus managed to emphasise the

---

· / SIEGEND · FIELEN. English translation: “Frederick William II / King of Prussia / to the noble Hessians / who / fighting for their country / here / died victoriously.”

- 24 Inscription on the north-facing plate; cf. Stein, 1794 (note 7), p. 106: HIER · STARBEN · DEN · TOD · DER · HELDEN · / OBERST · PRINZ · CARL · VON · HESSEN · PHILIPSTAHL / MAIOR · C: D: VON · DONOP / CAPITAINE · C: VON · WOLFF · / D: DESCLAIRES · / C: W: VON · MVNCHHAVSEN · / LIEVTENANT · F: C: C: RADEMACHER · VON · RADEHAVSEN · / FAEHNRICH · C: HVNDESHAGEN · / VNTEROFFICIERS · / C: CROSCVRTH · H: WISNER · L: ORTH · C: WACHS · / C: VAVPEL · P: FREVND · / BAT: TAMBOVR · C: KERSTING · / GEMEINE · / FRANCKE · NENSTIEL · DOELLET · MVLLER · LAPP · / HOELZER · HORN · KARGES · STEISSEL · VOGT · / HECHT · KNOTTE · KOEHLER · WAGENER · KNIPP · / GIEBERT · MEIL · HERZOG · THOENE · WVNSCH · / ZWICK · BERBE · HILDEBRAND · SCHILL · BVRGER · / COLMAR · GERLACH · TRVBE · PRIESTER · OSTERHELD · / HASENPFLVG · FRANCKE · IKLER · GERST · KRANCKE · / BENDERODT · NOLL · DEICHMVLLER · SCHLENSTEIN · / ASMANN · GOERECKE.
- 25 Inscription on the south-facing bronze plate; cf. Stein, 1794 (note 7), p. 106: MDCCLXXXII. / *am · zten · Dec.*. A later addition commemorates the renovation of the monument in 1844; cf. Lurz, 1993 (note 1), p. 197: FRID. GUIL. IV. REX BORUSS. MONUMENTUM / AB AVO POSITUM RESTITUIT MDCCCXLIV.
- 26 Cf. Lurz, 1993 (note 1), pp. 166–170.
- 27 Cf. Stefanie Haereus, “Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen. Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen”, in Christiane Lukatis and Hans Ottomeyer (eds.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal*, Staatliche Museen Kassel, Eurasburg, 1997, pp. 79–98, here p. 93 and p. 153, no. 43; cf. Michael Eissenhauer, “Herkules”, in Uwe Fleckner, Martin Warnke, and Hendrik Ziegler (eds.), *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, 2 vol., vol. 1, Munich, 2014, pp. 465–472, here pp. 465–467 and note 6.

idea of the never-failing readiness of Hesse-Kassel to aid the Empire in resisting French hegemonial tendencies. In this way, a pro-Imperial element made its way into the otherwise more pro-Prussia monument.

### **Between *Revolution Architecture* and Baroque Allegory of Virtues: Positioning the Design of the Hessendenkmal**

The concept of *Revolution Architecture* is ambivalent and controversial, and it is not necessary here to engage in a detailed examination.<sup>28</sup> For the present purpose, this observational term will serve to better explain some specific aspects of the Hessendenkmal and help to clarify its position within the production of art in the transitional period between the late 18<sup>th</sup> and the early 19<sup>th</sup> centuries (the so-called “Schwellenzeit”). It has been noted that in *Revolution Architecture*, there is an explicit pictorial and expressive element, intensely neo-classical in nature and with a strong leaning towards massiveness and monumentality. In France, this style arose as early as the mid-1770s during the reign of Louis XVI, whereas in Germany it did not emerge until the Coalition Wars in the 1790s.<sup>29</sup>

The warrior’s equipment in bronze placed atop the marble cube—the shield, the club, the battering ram, the helmet and the lion’s skin—lend the monument a sepulchral quality. While these objects are more typical of ancient mythology and thus evoke a sense of combat situated in a distant past, the rock base is strongly reminiscent of a tomb.<sup>30</sup> At the same time, the shield laid across the cube conjures the image of a tomb cover closing over a crypt of fallen soldiers on the battlefield. For the learned beholder, as Lurz observes, the battering ram with its mighty head protruding from beneath the shield transforms the cube into a sacrificial altar: rams’ heads were the typical ornament with which the

28 A seminal piece of literature to date is *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp, and Hans-Peter Schwarz (eds.), exh. cat., Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum, Munich, 1990.

29 Cf. Johannes Langner, “Ledoux und die ‘fabriques’: Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur in den Architekturen der Landschaftsgärten”, in *Kunstchronik* 15, 1962, pp. 280–281; Gundolf Winter, “Das Bauwerk als Bildwerk. Zur Revolution der Revolutionsarchitektur”, in Martina Dobbe and Christian Spies (eds.), *Bildräume. Schriften zur Skulptur und Architektur*, Paderborn, 2014, pp. 207–231, here pp. 229–230: He notes that the function and the meaning of the specific construction was expressed by the *Revolution Architects* through a “visually announcing shape design”.

30 Frielinghaus makes the incorrect assumption that the Hessendenkmal is the first public monument featuring the Ancient Greek Corinthian-style helmet characterised by the closed face screen. However, the helmet on the Frankfurt monument is an imaginary type, closest in design to the Attic type with an open screen and large cheek pieces. Cf. Heide Frielinghaus, “Grabmäler mit Helm: Rezeption und Neuschöpfung am Beispiel Mainz”, in Heide Frielinghaus and Jutta Stroszeck (eds.), *Vorbild Griechenland. Zum Einfluss antiker griechischer Skulptur auf Grabdenkmäler der Neuzeit*, Möhnese, 2012 (Beiträge zur Archäologie Griechenlands, 3), pp. 127–137, here p. 133.





7 François-Joseph Bélanger, "Rocher" in the park "Folie Saint-James", 1778-1784, Neuilly-sur-Seine near Paris, state after the restoration in 2016

corners of such altars were embellished in antiquity.<sup>31</sup> However, the Hessendenkmal was by no means a publicly accessible tomb. The basalt blocks indeed contain a cavity within, but this space was never intended as a sepulchre for soldiers; its existence was due solely to the economical use of material for the base.<sup>32</sup> Moreover, Heinrich Christoph Jussow, as the designing architect, was careful not to enforce the association with a graveyard tomb. He consciously refrained from arranging the weaponry in an ordered way and thus gave the impression of it having being left behind on the battlefield. This clearly distinguishes the monument from typical officer's tombs at the time, which were characterised by symmetrical arrangements and an organised layering of weapons.<sup>33</sup> The Hessendenkmal, with its sizable, bulky and pictorial design which connected it to the aesthetics of *Revolution Architecture*, is thus to be understood less as a tomb than as a mass cenotaph with epitaphs.

Another design feature of *Revolution Architecture* is the close interconnection between artistic and natural forms: man-made architecture was considered to be the continuation of natural morphological form-making processes. Furthermore, these transformations depicted by artistic means could be regarded as a metaphorical illustration of overcoming untamed natural forces or of the moral refinement of man as the inhabitant and the user of these architectures. In particular, it seems that the French landscape gardens laid out in the English style with its *Fabriques*, were places for experimentation with—and the display of—the development of architecture based on primal geological forms such as grottos and rocks.<sup>34</sup> Jussow, who was the chief designer of the Hessendenkmal, had received training from 1783 until 1785 at the Paris Academy and from Charles de Wailly before he went to spend more time in Italy and England.<sup>35</sup> Wailly, who in 1781 had been commissioned the design of the Landgrave Castle of Kassel-Wilhelmshöhe, had himself visited Kassel in 1782.<sup>36</sup> Jussow was therefore familiar with the latest architectural

31 Cf. Lurz, 1993 (note 1), pp. 157–160.

32 Ibid. p. 172. The idea that there are as many basalt blocks as fallen soldiers is a legend which took hold around the mid-19th century; cf. J. W. Appell, *Führer durch Frankfurt am Main und seine Umgebungen*, Frankfurt a. M., 1851, pp. 55–57.

33 One of the earliest examples of an officers' tomb with ancient-style weaponry in Germany is the tomb of the commander or the invalids' centre, Colonel Michael Lodewig Arnim von Diezelsky, in Berlin. It was built around 1779/1780 based on a design by Christian Bernhard Rode: as a crown-like feature, there is a Roman-Attic imaginary helmet placed on a shield which is resting on an oak wreath with a Roman-style shortsword going through. Cf. *Der Invalidenfriedhof. Rettung eines Nationaldenkmals*, ed. by Förderverein Invalidenfriedhof e. V. in collaboration with Fachreferat Gartendenkmalpflege des Landesdenkmalamtes Berlin, Hamburg, 2003, pp. 33–34; also Lurz, 1993 (note 1), p. 163 and p. 162, fig. 17.

34 Cf. Langner, 1962 (note 29); Hans-Christian Harten, *Die Versöhnung mit der Natur: Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution*, Reinbek bei Hamburg, 1989.

35 Cf. Exh. cat., Kassel, 1999 (note 5).

36 Cf. Daniel Rabreau and Monique Mosser, *Charles de Wailly (1730–1798) peintre-architecte dans l'Europe*



8 Unknown artist, *Vue de la décoration de la statue d'Henri IV*, 1790, coloured etching, 1<sup>st</sup> state, 15 x 21.5 cm, Paris, BnF

innovations coming from France. To name just two examples: on the terrain of the Folie Saint-James, a landscape garden located in Neuilly-sur-Seine near Paris and set out in the English style by François-Joseph Bélanger, one of the pavilions is designed in the shape of a laterally extending rock. The front of this *Rocher*, preserved to this day, is decorated with a portico of Doric columns placed in a niche with an artificial waterfall flowing out from behind (fig. 7). The inside of the artificial rock contains a delicately designed domed space accessible through a portal on the back. The particular design alludes to the theme of the cloddish grotto as the origin of the architecture, and the increasing sophistication of architectural styles in the course of human history.<sup>37</sup> This combination of architecture with (seemingly) untamed natural forms—understood as an evolutionary correlation—

*des Lumières*, Paris, 1979; Hans-Christoph Dittscheid, *Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime: Charles De Wailly, Simon Louis Du Ry und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloß und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785–1800)*, Worms, 1987.

37 Cf. *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, 1750–1830*, Joselita Raspi Serra and Giorgio Simoncini (eds.), exh. cat., Padua, 2 vol., vol. 2, Florence, 1986, pp. 56–57, figs. 18a and b; Gabrielle Joudiou, *La Folie de M. de Saint-James: une demeure, un jardin pittoresque*, Neuilly-sur-Seine, 2001.

is typical of the period. Another example, albeit of a different scale, is the portal of the Saline Royale at Arc-et-Senans, constructed by Claude-Nicolas Ledoux between 1773 and 1779 in the Franche-Comté region near Besançon. The portal is a representation of the process by which sunlight causes saltworks to crystallise into lasting shapes. The columns seem to have been created by nature and, in a second step, further refined by man based on these natural materials.<sup>38</sup>

There are a number of French monument designs from the early years of the Revolution which also make purposeful use of hybrid superposition of bare rock and geometrically designed forms. On July 14, 1790, the *Fête de fédération*, a lavish celebration of the unity between the people and the king, was held on the Champs-de-Mars. However, on the following day, there was a similar, although smaller-scale, honouring at Pont-Neuf in Paris (fig. 8).<sup>39</sup> Henry IV of France, the first Bourbon king, had been honoured there in 1614 with an equestrian statue on a high base, situated to one side of Pont-Neuf on the western end of Île de la Cité, in the centre of the city of Paris. Since the 17<sup>th</sup> century, legend had it that Henry was a king of extraordinary populism.<sup>40</sup> His equestrian monument was the centre of attention during the celebrations of 1790. As part of the temporary installations for the event, the base of the monument was encircled by an artificial rock, and planted on each side were two liberty trees with medallions. Upon the rock, in front of the base, was an altar of ancient design with a bucranium on each corner. The inscription “[Morts] pour la patrie” commemorated the revolutionaries who had fallen during the Storming of the Bastille one year earlier. However, there was also a longer inscription carved into the artificial rock which paid tribute to Louis XVI as a descendant of the much-loved Henry IV.<sup>41</sup> As part of the celebrations, a *Te Deum* was sung in front of the altar, and there was dancing until well after nightfall.

While the Hessendenkmal is certainly not directly derived from such temporary expressions of the French Revolution, it does indeed possess a similar hybrid nature in terms of the materials used and the associated statements. In both cases, the progression from bare rock to cubic, socket-like altar alludes to the ennoblement of the “heroes” who fell for their country, as well as for their king or prince. In the same way that the rough rock becomes an even-surfaced cube, the sacrificial death refines the souls of the fallen.<sup>42</sup>

However, one must not fail to realise that arrangements of superimposed or juxtaposed bare nature-like shapes and sophisticated artistic forms have been among the

38 Cf. Bruno Reudenbach, “Natur und Geschichte bei Ledoux und Boullée. Friedrich Ohly zum 10. Januar 1989”, in *Idea* 8, 1989, pp. 31–56, here p. 41.

39 Cf. James A. Leith, *Space and Revolution: Projects for Monuments, Squares, and Public Buildings in France, 1789–1799*, Montreal, 1991, pp. 50–51 and p. 51, fig. 47.

40 Cf. Christian Biet, *Henri IV. La vie, la légende*, Saint-Germain-du-Puy, 2000.

41 “Il eu l’amour du peuple – Louis XVI est son héritier.”

42 The extent to which doctrines of the free masons made their way into this design would have to be subjected to further research. For the present discussion, it should be noted that Erasmus of Rotterdam, referencing an ancient signet ring in his possession, had made the representation of the ancient god of

common *Topoi* of art theory and practice since the Renaissance and the Baroque. Primarily in garden architecture, such designs were meant to illustrate art's ability to refine and surpass the forms of nature.<sup>43</sup> A prominent figure who exhausted this potential of design and meaning by contrasting rock formations with architectural or sculptural elements placed atop is Gian Lorenzo Bernini.<sup>44</sup> Consider for example the Fontana dei Quattro Fiumi at Piazza Navona in Rome: the obelisk crowned by a dove is placed on the rock structure upon which the four river gods are seated, symbolising the omnipresence of the Holy Spirit over the Earth (thus expressing the claim for sovereignty both of Christianity and of the acting Pamphili Pope Innocence X). Another example is found in Bernini's various drafts for the Louvre Palace in Paris from the mid 1660s, which envisioned the French royal residence as placed on a rock-like base, similar to that of the castle of Hercules. The equestrian monument of Louis XIV installed in the garden of Versailles in the 1680s follows the same principle. The French monarch is shown as climbing the rocky side of the Mount of Virtue, upon which the hero achieves his apotheosis—again alluding to Hercules.<sup>45</sup> It is likely that Jussow, who stayed in Paris and Rome in the 1780s, had seen these works himself. As discussed above, making references to Hercules had been a popular form of praising the ruler in Hesse-Kassel since the Baroque period. This

---

limits and borders “Terminus” – along with the motto “Concedo nulli” (“I yield to none”) – his signature theme. The reverse of a portrait medal dedicated to Erasmus, designed by Quentin Massys in 1519, showed this theme: the unmovable stone block marked with the word “Terminus” and the bust of the god as well as the motto. The humanist interprets the theme as a reminder of inescapable death (the signet ring and the medal are kept at the collection of the historical museum in Basle). It is possible that this ancient humanist emblematic of death, which had been spread by the emblem books of the 16th and 17th century from Andreas Alciatus to Georg Rollenhagen had an influence on the design of the Hessendenkmal. Cf. Jochen Becker, *Hendrick de Keyser, Standbeeld van Desiderius Erasmus in Rotterdam*, Bloemendaal, 1993, p. 48. I thank Dr. Wolfgang Cilleßen, vice director of the Historisches Museum Frankfurt for pointing out this possible connection.

- 43 Cf. Stephanie Hanke, *Zwischen Fels und Wasser: Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Münster, 2008, pp. 61–70. The theme of surpassing nature made its way primarily into French theories of art and gardening. It was first presented by André Félibien in his “Description de la grotte de Versailles,” which was first published in 1672. The text describes the Grotto of Thetis established between 1664 and 1668 in the gardens of Versailles, which was demolished in 1683 during the construction of the northern wing of the castle. Cf. André Félibien, *Description de la grotte de Versailles*, Paris, 1672, pp. 2–3; on the various versions of Félibien's texts cf. Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, Munich, 1997, pp. 518–519.
- 44 A seminal discussion in this context is Irving Lavin, “Le Bernin et son image du Roi-Soleil”, in Jean-Pierre Babelon (ed.), *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Rome/Paris, 1987, pp. 441–478; examples hereafter are also taken from this source.
- 45 Bernini had received the order to build the equestrian monument from Jean-Baptiste Colbert in 1667; it was completed by 1677. However, it was not until 1685, several years after the artist's death, that the piece made its way to France. Since the statue met with the King's disapproval, it was re-worked into a statue of Marcus Curtius by François Girardon in early 1687. The original is now kept at the orangery of the Versailles palace, and a copy is located behind the Pièce d'eau des Suisses.

shows that the connection between the Hessendenkmal and the Herculean apotheosis lies not only in the stylistic attributes of club and fur, but also in the structural elements of the rough rock base and smooth cube. In other words, the monument becomes a part of the long-lasting tradition of a humanist allegory of virtues.

In addition, the particular form of representing the triumph of virtue on the Hessendenkmal also reinstitutes a specifically Prussian-Frederician iconography which went back to the Seven Years' War and centres around the notion of falling "victoriously" in battle, i.e. achieving victory only through one's own sacrificial death. Between 1761 and 1762, while the war was still ongoing, Christian Bernhard Rode had produced four large-scale paintings to be placed in the garrison church in Berlin, honouring newly fallen officers of the Prussian army. These included the three generals Kurt Christoph Count of Schwerin, Hans Karl Winterfeldt and James Keith. Also among them was the poet Ewald von Kleist, who had fallen in the rank of major. The appearance of these paintings, which were burnt in 1908, is only known thanks to Rode's four-part series of etchings, a first edition of which he published in 1761/1762, and a second in 1774.<sup>46</sup> The print depicting the death of Kurt Christoph Schwerin is revealing in the present context (fig. 9). In the Battle of Prague of 1757, after his troops had been thrown back by the Austrian barrage, Schwerin tried to lead them anew into battle by placing himself before them waving a banner. He received a lethal hit, yet the battle ended favourably for Prussia. Rode's etchings show the commander embracing the goddess of victory as his body sinks to the ground and is covered by his banner as though by a shroud. Victoria crowns the dying battle hero with a wreath and hands him the palm of martyrs. It is not impossible that Rode, who was the director of the Royal Prussian Academy of Art from 1783 until he died in 1797, was consulted about the design of the Hessendenkmal in 1792/93. As mentioned, the tools of war on top of the cube are arranged in a purposefully asymmetrical way, as though left behind on the battlefield by a fallen warrior. In keeping with this interpretation, the east-facing inscription plate speaks of the "noble Hessians" who fell here "victoriously" for their country.<sup>47</sup>

The Hessendenkmal, in its design, thus proves to be a complex blend of, on the one hand, traditional didactic allegories of virtue and victory and, on the other hand, new aesthetic demands for immediate plasticity and memorable sobriety. As will be shown, it also takes an intermediary position in its approach to the right of certain groups to be honoured in the public urban space: the expansion of the circle of people worthy of commemoration which had already been achieved under Frederick II was increased further in an innovative response to the circumstances of the period.

---

<sup>46</sup> Cf. Lorenz Seelig, "François-Gaspard Adams Standbild des Feldmarschalls Schwerin", in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 27, 1976, pp. 155–198, here p. 176 and p. 196, note 256.

<sup>47</sup> Cf. note 23.

- 9 Christian Bernhard Rode, *General Curt Christoph von Schwerin, embracing the goddess of victory while dying*, 1774, etching, 2<sup>nd</sup> state, 24.5 x 18 cm, London, British Museum



- 10 Unknown artist, *Place des Victoires. Louis le grand renversé pour faire place à la Colonne de la Liberté et de l'Egalité*, 1792, etching, 18 x 24.5 cm (plate), Paris, BnF

## Equal Treatment of the *Citoyen* and Commemorability of the “Deserving Citizens of the State”

The Hessendenkmal, inaugurated in 1793, was unique in its time for mentioning the names not only of officers, but also of a large number of common soldiers who had fallen during the re-taking of the City of Frankfurt. It was not until 1813 that Frederick William III, in the context of the German Campaign against Napoleon, would demand that parishes across Prussia install commemorative plates listing the names of soldiers missing in action, decorated with the Iron Cross.<sup>48</sup> Mentioning fallen enlisted men outside of churches still remained a rarity in the German-speaking regions for a long time. One of the earliest examples is the Lion’s Monument inaugurated in 1821 in Lucerne, Switzerland. However, the list of names consists only of the 44 officers of the Swiss life guard of Louis XVI who were killed during the uprisings of 1792; the number of fallen and surviving soldiers is merely added in a line at the end of the inscription: 760 and 350 respectively.<sup>49</sup> From what is known, the first example of explicitly naming common soldiers who fell in battles during the Napoleonic Wars is the Waterloo Column in Hanover, erected there between 1825 and 1832.<sup>50</sup> Another ruler who commissioned a large number of monuments in honour of those fallen during the German Campaign was Ludwig I of Bavaria, and yet only the obelisk on Karolinenplatz in Munich commemorates the 30,000 Bavarian soldiers whose lives were claimed by the 1812 French invasion of Russia.<sup>51</sup> Starting in the 1830s, the veterans, as former allies of Napoleon, installed numerous so-called Napoleon stones, typically on cemeteries, as for example in Mainz or in Koblenz. The majority of these are designed as stone steles crowned by a decorative Ancient Greek helmet, and are often inscribed with long lists of names of German soldiers fallen for the

48 Cf. Lurz, 1993 (note 1), pp. 120–121.

49 The Lucerne Lion was chiselled directly into the rock by Lukas Ahorn between 1818 and 1821 based on a design by Berthel Thorvaldsen. The initiative as well as the funding was provided by Karl Pfyffer von Altshofen, who was a member of Louis XVI’s Swiss life guard: he had escaped the carnage of August 10, 1792. Cf. Claudia Hermann, “Das Löwendenkmal in Luzern”, in *Kunst + Architektur in der Schweiz* 55/1, 2004, pp. 52–55.

50 The Waterloo Column on Waterlooplatz in Hanover, created by Georg Ludwig Friedrich Laves and measuring 46.31 metres in height, is crowned by a Victoria designed by H.L.A. Hengst. On the four sides of the enormous base, the names of fallen soldiers are inscribed, framed by captured French cannons. Cf. Helmut Knocke and Hugo Thielen, *Hannover. Kunst- und Kultur-Lexikon. Handbuch und Stadtführer*, Hanover, 1994, pp. 188–189.

51 The obelisk on Karolinenplatz in Munich, measuring 29 metres in height, was completed in 1833 according to a design by Leo von Klenze. Bronze plates cast by Johann Baptist Stiglmaier are placed around a brick core. The inscription on the western side of the base reads: “DEN DREYSSIG TAUSEND / BAYERN / DIE IM RUSSISCHEN / KRIEGE / DEN TOD FANDEN.” English translation: To the thirty thousand / Bavarians / who in the Russian / war / found their death. Cf. Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze: Leben – Werk – Vision*, 2<sup>nd</sup> edition, Munich, 2014, pp. 68–76.



French Emperor.<sup>52</sup> Finally, the Wars of German Unification of 1864, 1866, and 1870/1871 led to numerous other monuments being built, many of which featured the names of fallen enlisted men.<sup>53</sup>

With regard to the design of memorials in France, it is surprising to find that, contrary to what one might expect, it did not become customary to mention fallen citizens by name on public monuments during the French Revolution. The preferred way was to collectively refer to the *Citoyens* who had given their lives to the cause of the revolution. An example of this is the temporary obelisk erected in 1792 in one of the former royal squares of Paris to honour the revolutionaries who died on August 10, 1792 during the storming of the Tuileries Palace (fig. 10). All four sides were inscribed, “Aux citoyens morts à la journée du 10 Août, la patrie reconnaissante.”<sup>54</sup> It was only under Napoleon that the practice of publicly mentioning soldiers who fought and fell in war would take hold. For instance, the names of all soldiers who fought in the Battles of Ulm, Austerlitz, and Jena were to be inscribed in marble plates in the Madeleine Church in Paris. However, the project was never realised because of the catastrophic outcome of the 1812 invasion of Russia.<sup>55</sup> In much the same way, the large-scale project to establish an Arc de Triomphe de l’Étoile remained unfinished at first, and was not completed until the 1830s under the Citizen King Louis-Philippe. Carrying out Napoleon’s original plan, he finally had the names of all officers from the French Imperial troops chiselled into the inner walls of the arch, but—for reasons of domestic political consideration—also included the names of the officers of the revolutionary troops; however, none of the common soldiers were mentioned.<sup>56</sup> In addition, Louis Philippe arranged for the names of the 504 revolutionaries

52 Cf. the well-illustrated overview on German Wikipedia, URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Napoleonstein> [accessed: 21.02.2018]. The Napoleon Stone, which was opened on October 25, 1857 on a hill in the south-east of the historic district of Leipzig, shows formal and aesthetic resemblance to the Hessendenkmal thanks to its cubic shape. However, the memorial stone is not dedicated to soldiers who fell in battle, but marks the position from which the Emperor commanded his troops. Cf. Reinhard Münch, *Marksteine und Denkmale der Völkerschlacht in und um Leipzig*, Panitzsch, 2000, pp. 10–11.

53 One prominent example is the monument tower on Marienberg in Brandenburg, which was established from 1874 until 1880 and measures 23 metres in height. On its base storey, eleven monumental marble plates were installed with inscriptions of the names of 2,495 soldiers from the Margraviate of Brandenburg who had died during the Wars of German Unification of 1864, 1866, and 1870/1871. The monument was removed in 1945. Cf. Lurz, 1993 (note 4), vol. 2, p. 174.

54 Cf. Friedrich Johann Lorenz Meyer, *Fragments sur Paris*, 2 vol., vol. 1, Paris, 1798, p. 53; cf. Régis Spiegel, “Une métaphore du vide. Des destructions révolutionnaires aux projets du Premier Empire”, in Isabelle Dubois, Alexandre Gady, and Hendrik Ziegler (eds.), *Place des Victoires. Histoire, architecture, société*, Paris, 2003 (Monographien des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris), pp. 109–123, here p. 113, note 28.

55 Cf. Georges Brunel, “Sainte-Marie-Madelaine”, in Georges Brunel, Marie-Laure Deschamps-Bourgeon, and Yves Gagneux (eds.), *Dictionnaire des églises de Paris: catholique – orthodoxe – protestant*, 2<sup>nd</sup> edition, Paris, 2000, pp. 291–295, here p. 292.

56 Cf. Isabelle Rouge, “L’Arc de Triomphe de l’Étoile”, in *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*,

who fell during the July Uprisings of 1830 to be inscribed on the Colonne de Juillet in the Place de la Bastille.<sup>57</sup> Listing the names of common soldiers fallen in war did not become common practice in France – much like in Germany—until after the German-French war of 1870/1871.<sup>58</sup>

This cursory glance at the development of war memorials in Germany and France between the Revolutionary Wars and the Wars of German Unification proves the innovativeness of mentioning all officers and enlisted men by name on the base of the Hessendenkmal. However, this should not be seen exclusively as a concession to the egalitarian tendencies of the age of revolution. Instead, the Hessendenkmal perpetuated a liberal monument policy which had already been introduced by Frederick II in Prussia, yet with a specific patriotic military agenda in mind. Between 1757 and 1786, by request of Frederick II, the commanders Kurt Christoph Count of Schwerin, Hans Karl von Winterfeldt, Frederick William Freiherr von Seydlitz and James Keith were honoured posthumously with publicly displayed marble statues. Three of these officers, Schwerin, Winterfeldt, and Keith, were also honoured by Christian Bernhard Rode in his abovementioned series of paintings at the garrison church in Potsdam in 1761/1762. By request of Frederick II, the statues, which are now kept in the Kleine Kuppelsaal at the Bode Museum in Berlin, were progressively erected on Wilhelmsplatz, a market square and parade ground in the Friedrichstadt district which had existed since the 1730s; the statues finally became a series.<sup>59</sup> During the long years of his reign, the four officers remained the only soldiers whom Frederick the Great honoured with a full-sized statue in the capital of Brandenburg, which underscores the exclusivity of such a posthumous tribute. Meanwhile, the king himself exercised humility with regard to being honoured personally with a public monument. In 1779, he declined a proposal made by his general staff to erect an equestrian monument based on an existing model. In Gottfried Schadow's memoirs, Frederick II's reply to the suggestion was, "that it is a decent custom to erect a monument for a commander not during his lifetime, but after his death."<sup>60</sup> Frederick II thus consciously

---

Geneviève Bresc-Bautier, Xavier Dectot, and Ilham Ben Boumehdi (eds.), exh. cat., Paris, Délégation à l'Action Artistique, Paris, 1999, pp. 122–126, here pp. 125–126.

57 Cf. Géraldine Rideau, "Les génies de la Bastille", in Exh. cat., Paris, 1999 (note 56), pp. 114–121, here pp. 118–119.

58 An example of this is the high, column-like *Monument aux enfants de l'aube*, which was inaugurated in 1890 in Troyes, the capital of the French county Aube in the southern Champagne region. On its shaft are marked the names of all soldiers from the Aube county who fell during the war in the 1870s. At the base, there are scenic bronze bas-reliefs by Désiré Briden while the female personification of Revanche designed by Alfred Boucher is placed on the top of the column. Cf. Jacques Piette, *Alfred Boucher 1850–1934: l'œuvre sculpté. Catalogue raisonné*, Paris, 2014, pp. 363–367.

59 Regarding this series cf. the still seminal article by Seelig, 1976 (note 46).

60 Johann Gottfried Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*, new commented edition of the 1849 publication, Götz Eckardt (ed.), 3 vol., Berlin 1987, here vol. 1, p. 21, vol. 2, pp. 353–354. On the plaster model for an equestrian monument for Frederick II by Jean-Pierre-Antoine Tassaert (previously Berlin Academy of the Arts), which was

opposed a practice preferred predominantly by the Bourbon kings, who regarded it as a royal prerogative to be honoured with a public monument during their lifetimes. In the context of the Counter-Reformation, Bishop Gabriele Paleotti had already provided a brusque justification for such a practice in his 1582 treatise *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. The ruling sovereign, by the mere position and dignity bestowed upon him by God, was considered to deserve a statue to honour him during his lifetime. Frederick the Great, on the other hand, adhered to a more self-sufficient, stoic kind of practice by which the erection of a personal public monument was only justified by extraordinary, mostly military accomplishments for one's country, and strictly speaking could only occur posthumously in order to avoid encouraging any vanity in the honouree. This view had been justified theoretically in the mid-17<sup>th</sup> century in the compendia *De statu illustrium Romanorum* by Edmund Figrelus and *Delle statue* by Andrea Borboni. Both texts praised the refusal to be honoured through a personal monument as the highest form of virtue.<sup>61</sup>

In the German-speaking region, between 1771 and 1774, Johann Georg Sulzer published his four-volume encyclopaedia, *General Theory of the Fine Arts*, in which he sought to provide an extensive rationale for the moralising function and the great educational utility of art. The entry on "Monument" was among the most elaborate in the reference work, which remained influential until the 19<sup>th</sup> century. In it, Sulzer emphasised that monuments ought to present posterity with the memory of "any deserving citizen of the state." The place for such monuments was not the cemetery, "where no-one likes to go," but "public places" in town. Finally, the philosopher attributed a markedly pedagogical responsibility to these public monuments: they were to serve as "schools of virtue" and instill in the viewer, "the great patriotic sentiments," ultimately inspiring imitation.<sup>62</sup>

The series of statues of commanders on Wilhelmsplatz was an implementation of Sulzer's theoretical considerations. The sequence expands the scope of commemoration

---

destroyed during the Second World War, cf. Jutta von Simson, *Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses*, Frankfurt a. M./Berlin/Vienna, 1976, p. 134 and fig. 2. On the monument cult around Frederick II, cf. René Du Bois, *Lebe er wohl, ...: bewahrte, wieder errichtete und zerstörte Denkmale für Friedrich den Großen*, Norderstedt, 2010.

61 On the monument practice in France during the Baroque period, cf. Diane H. Bodart, "Der Traktat über die Statuen von François Lemée: zu einer Theorie des öffentlichen Herrschermonuments", in Bodart/Ziegler, 2012 (note 11), vol. 2, pp. 40–66, here pp. 48–49 on Paleotti, pp. 43–45 on Figrelus, pp. 52–53 on Borboni.

62 Johann Georg Sulzer, "Denkmal", in Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 vol., 1<sup>st</sup> Edition, Leipzig, 1771–1774, vol. 1 (1771), pp. 238–240, here p. 238: "Man stelle sich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spaziergänge in den nächsten Gegenden um die Stadt herum, mit solchen Denkmälern besetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienstvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt auf behalten würde; so wird man leicht begreifen, was für grossen Nutzen solche Denkmäler haben könnten. [...] Man begnügt sich an den Begräbnisstellen, wo niemand gerne hingehet, das Andenken der Verstorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jederman mit Vergnügen besucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den besten Theil der Bürger



- 11 Georg Friedrich von Boumann, according to a design by Prince Henry of Prussia, *Obelisk*, 1790/1791 (inaugurated on July 14, 1791), Rheinsberg, Schlosspark, close up of the photograph taken by Frank Liebig, 2016



to include military figures other than the King himself. It was only indirectly that Frederick II attributed the success in battle to himself, i.e. via publicly honouring his fallen military commanders and advisors. Their statues were not placed in a cemetery, but in a much-frequented market square and parade ground – to serve as an example for the general public. Frederick II appreciated the effective aesthetics formulated by Sulzer that centre around a better understanding of the impact of artworks on the beholder: in 1775 he appointed the Swiss intellectual to become director of the philosophy classe at the Berlin Academy of Sciences.<sup>63</sup>

At almost the same time as the erection of the Hessendenkmal, Frederick's younger brother, Prince Henry, built a monument which was also primarily dedicated to the officers who fell in the Seven Years' War. In the park of his castle Rheinsberg in the north-west of Berlin, the prince, in 1790, commissioned Georg Friedrich von Boumann to erect an obelisk that could be seen from afar (fig. 11). The monument was inaugurated on July 14, 1791, a purposefully chosen date which was meant to underscore Prussia's will to resist the French revolutionaries.<sup>64</sup> Not only to distance himself from Frederick's selection, which he regarded as one-sided and restrictive, Henry significantly expanded the circle of the officers who were honoured. In addition to issuing the portrait medallion of his favourite brother August Wilhelm, who had died in 1758, he honoured 28 deserving officers of the Prussian army with round or rectangular plates that bore inscriptions in French.

It has to be remembered that the Hessendenkmal was inaugurated only one and a half years later by Frederick William II, the son of August William, who was the chief honouree of the Rheinsberg obelisk: hence, the series of statues of commanders on Wilhelms-

---

versammeln könnte, sieht man nichts, das irgend einen auf rechtschaffene Gesinnungen abziehenden Gedanken erwecken konnte. [...] Was wäre leichter, als alle Spatziergänge durch Denkmäler, nicht bloß zu verschönern, sondern zu Schulen der Tugend, und der grossen patriotischen Gesinnungen zu machen?" English translation: "Imagine a city whose public squares and whose walks around the adjacent areas are occupied with such monuments preserving for posterity the memory of every deserving citizen of the state; one would soon realise the great utility of such monuments. [...] One contents oneself to preserve the memory of the dead through miserable monuments at cemeteries, where no-one likes to go; and in public places, which everyone takes pleasure in visiting, and where it would be easy to gather the largest number of citizens every day, nothing is to be seen to inspire any thought aimed at a righteous sentiment. [...] What would be easier than not only to beautify the walks through monuments, but also to make them schools of virtue and of the great patriotic sentiment?"

63 On Sulzer's close relationships with the circles around Frederick II, cf. Seelig, 1976 (note 46), p. 173, note 200.

64 Cf. Detlef Fuchs, *Das Monument zu Rheinsberg*, ed. by Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin, 2002; the publication also includes the speech given by Prince Henry during the inauguration of the monument. A detailed description of the obelisk was provided by Theodor Fontane in "Wanderungen durch die Mark Brandenburg"; cf. Theodor Fontane, "Der große Obelisk in Rheinsberg und seine Inschriften", in Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* [1859–1881], vol. 1: Die Grafschaft Ruppin, URL: <http://www.textlog.de/40336.html> [accessed: 21.02.2018].

- 14 Johann Matthias Reich (?), *Medal on the occasion of gaining the dignity of prince-elector*, 1803, tin, ø 55 mm, art market



platz in Berlin and the obelisk at Rheinsberg castle are the precursors of the Frankfort Monument. Put another way, this means that the Hessendenkmal is a continuation of the effective, response-oriented aesthetics of the Frederician Enlightenment: erected in a busy town square which was much-frequented by the citizens, it urges the viewer to emulate a readiness to make sacrifices for the country.

#### **A *Via Triumphalis* of the House of Hesse-Kassel: Leopold Column and Hessendenkmal in front of Friedberger Tor**

However, this essay argues that the Hessendenkmal must also be seen in connection with a monument which was established due to the initiative of William IX, Landgrave of Hesse-Kassel: the so-called Leopold Column. This monument is located only a few kilometres to the north-east of Friedberger Tor, the very place at which the Hessendenkmal was later erected. The Landgrave of Hesse-Kassel had safeguarded the election and coronation of the Emperor, which took place in the autumn of 1790 in Frankfurt, with an army of 6,000 men mustered in the north of the city.<sup>65</sup> The monument was meant to commemorate a visit Leopold II made to the military camp of the Landgrave of Hesse on October 11 (fig. 12).<sup>66</sup> The monument remains today, although slightly displaced from its original position, and consists of a vertically-arranged block which serves as a base and which bears a majuscule inscription in Latin;<sup>67</sup> on top of the block is a column adorned

<sup>65</sup> Cf. Rainer von Hessen, 1996 (note 13), pp. 270–271.

<sup>66</sup> The monument has hardly been addressed in the literature to this day. Cf. Ferdinand Luthmer, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden*, vol. 6: *Nachlese und Ergänzungen zu den Bänden I bis V, Orts- und Namenregister des Gesamtwerkes*, Frankfurt a. M., 1921, p. 15 and fig. 10, p. 14; in addition, see the website created by Kulturamt Frankfurt a. M., Referat Bildende Kunst: [kunst-im-oeffentlichen-raum-frankfurt.de](http://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-frankfurt.de), URL: <http://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-frankfurt.de/de/page87.html?id=297> [accessed: 21.02.2018].

<sup>67</sup> IN · CASTRIS · / AD · SECURITATEM · ELECTIONIS · / ET · CORONATIONIS · CAESAREAE · / D · XXIII · SEPT · AD · XVII · OCT · / HIC · POSITIS · / LEOPOLDUM · II · IMP · CUM · AUG · CONI / FRANCISCUM · EIUSQUE · CONIUGEM · / AC · FATRES · AUSTR · ARCHIDUCES · / MAR · CHRIST · CUM · MARITO · ALBERT · / SAXONIAE · ET · TESCHENAE · DUCE · / FERDINAND · IV

with warriors' equipment. The shaft was meant to symbolise the strength (*Fortezza*) of the Hessian army under William's IX lead, which had protected the election and crowning ceremony against feared potential attacks from the French. It seems that the Landgrave sought to draw a parallel to Samson, the old-testament hero who had broken down the pillars of the Philistine palace (Judges 16:29).<sup>68</sup>

William's plan to use the military protection of the ceremony to prove himself a loyal vassal to the Emperor is also visible in a silver medal which the Hessian Landgrave had issued on the occasion. As was the case later with the Hessendenkmal, the construction of the Leopold Column was already accompanied by the creation of a visual token in another medium. The medal designed by the Hanau punchcutter Karl Ludwig Holtzemer, on the obverse, shows the reception of the Emperor at the camp; on the reverse, there is a representation of Leopold II between two female personifications (fig. 13): to the left the Empire, crowning the newly elected Emperor; to the right Strength, leaning airily on a column and casually holding her spear. The legend explains why Strength can afford such complacency: ELIGENDO CORONANDOQUE IMPERATORI PARTA SECURITAS (For the election and the crowning of the Emperor, safeguard was provided).<sup>69</sup> The high-quality silver coin was minted before the erection of the Leopold Column, and yet the monument's assertion was already manifest: the strength of Hesse is a reliable pillar of the Emperor and the Empire.

The construction of the Leopold Column was not for selfless reasons on the part of the Hessian Landgrave. As mentioned above, William IX was striving to have his house

---

· UTR · SICIL · REGEM · / [...]REGIA · CONIUGE · / AC · PRIN[CIPES] · ELECTT · MOG · TREV · ET · COLON · / NEC · NON [...]JUNIG · PRINC · REG · POLON · / SUMMO · REVERENTIAE · CULTU · / EXCEPT · / WILHELMUS · IX · HASSIAE · LANDGR[AVIUS ·] / DIE · XI · OCT · M · D · CCXC[ ·] · Square brackets are added for missing and hardly legible passages. Also cf. Luthmer, 1921 (note 66), p. 15.

68 Cf. Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cavate dall'antichità, & di propria inventionione*, Rome, 1603, pp. 166–169: on the various attributes of the personification of Strength, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603> [accessed: 21.02.2018].

69 Cf. Joseph/Fellner, 1896 (note 18), p. 385, no. 937; Gisela Förschner, *Frankfurter Krönungsmedaillen aus den Beständen des Münzkabinetts*, Frankfurt a. M., 1992 (Kleine Schriften des Historischen Museums, 49), pp. 439–440, no. 389; Schütz, 1998 (note 18), p. 338, no. 2111: A tin mint was also issued of this silver coin, whose diameter, according to Schütz, was 83 mm. On the obverse, there is an inscription in addition to the legend, which reads: AD BERGAM GUILIELMO IX. HASS. LANDGR. / CUM COPIIS CONSIDENTE INDE A / D. XXIII. SEP. USQUE AD D. XVII. OCT. / MDCCXC. (William IX, Landgrave of Hesse-Kassel, by way of taking position with his troops near Bergen from September 23 until October 17, 1790). On the reverse, there is an additional motto: IN CASTRIS IMP. LEOP. II CUM FAM. AUG. / ET FERD. IV. SICIL. REX A GUILIEL. / IX HASS. LANDGR. QUO PAR EST / CULTU EXCEPTI D. XI. OCT. / MDCCXC. (At the camp, the Emperor Leopold II with his family and Ferdinand IV, King of Sicily, were received by William IX, Landgrave of Hesse-Kassel with appropriate honours on October 11, 1790). Again, I thank Horst-Dieter Müller of the Frankfurt Association for Numismatics for kindly providing me with a photograph of the medal.



raised to the status of prince-elector, an ambitious goal which he pursued with relentless vigour. His extraordinary investment in the Coalition Wars against France from April 1792 also served to further this goal: the Landgrave of Hesse-Kassel provided six times as many troops as demanded by the Imperial Defence Statutes.<sup>70</sup> For William IX, the erection of the Hessendenkmal by the Prussian King William II just one year after the Leopold Column must have been a welcome sight. In 1792, the Imperial Crown was passed on again after Leopold II died unexpectedly. His eldest son, Franz was now crowned as Franz II in Frankfurt. There was no better way for the Hessian Landgrave to commend himself to the new German Emperor than to vouch, yet again, for the military security of the city where he was elected and crowned. Friedberger Landstraße, the road leading into Frankfurt from the north, became a veritable *Via Triumphalis* for the house of Hesse-Kassel.

When ten years later, William IX was finally granted the rank of prince-elector, he issued a coin which attested to the role played by the Hessendenkmal as a piece of artistic policymaking in his ultimate political success (fig. 14).<sup>71</sup> In 1803, Emperor Franz II granted William the rank and honour of prince-elector. This was meant to compensate him for lost territory west of the Rhine, which, under pressure from Napoleon, he had to concede to the French Republic as part of the so-called Imperial Recess. In the years to come, Hesse-Kassel again proved itself to be an ally of the Emperor against France when it refrained from joining Napoleon's Confederation of the Rhine. The obverse of the coin of 1803, probably designed by Johann Matthias Reich, shows the newly-appointed prince-elector as a commander mounted on a rearing horse while taking the city of Frankfurt from the French occupants in 1792. In the background, the Hessendenkmal is visible, marking the spot at which Hessian soldiers had fallen, not only for their Landgrave, but for the Empire. On the corners of the cube, below the diagonally-positioned shield, there are two bucrania connected with a garland, features that do not exist on the actual Hessendenkmal. For Prince-Elector William I of Hesse-Kassel, the cenotaph in the public place outside the Frankfurt city gates became a veritable sacrificial altar for his country.

<sup>70</sup> Cf. Pelizaeus, 2000 (note 13), pp. 414-417; Müller, 2012 (note 19), p. 157.

<sup>71</sup> Schütz, 1998 (note 18), pp. 368-769, no. 2204: This "people's medal," as Schütz describes it, was issued as a gold as well as a bronze and tin mint. The legend on the obverse reads: WILHELMUS IX. HASS. LANDGR. IMPERII PATRIÆ FULTOR. (William IX, Landgrave of Hesse and Patron of Fulda); the motto on the reverse is: ELECTOR. DIGNIT. DOMO HASS. COLL. MDCCCIII (tied the dignity of prince-elector to the house of Hesse in 1803).

# Abbildungsnachweis

## Frontispize

© Agence Albatros / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie; © Foto: Hans Körner; © CC BY-SA 4.0, Tylwyth Elgar; © Björn Stüben; © Paris musées, Musée Carnavalet, Creative Commons 1.0; © Hendrik Ziegler

## Möller

1 Étienne Baluze, *Histoire généalogique de la maison d'Auvergne*, 1779, S. 454f.; 2-4 © Foto: Jürgen Wiener; 5 © CC BY-SA 3.0, FLLL; 6 © Paris, BnF

## Deckers

1, 3 © RMN, René-Gabriel Ojéda; 2 © Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Foto: Alina Aggurajo; 4 © Musée Lorrain, Nancy, Foto: G. Mangin; 5 © Paris, Musée Cognacq-Jay, Agence Roger-Viollet, Foto: Stéphane Piera; 6 © National Trust Images, Foto: Andrew Butler

## Windorf

1-2, 9-10 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre); 3 u. 4 © Paris, BnF, Dép. Rés. des livres rares; 5 © Agence Albatros / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie; 6 u. 13 © GDKE – Landesmuseum Mainz (Ursula Rudischer); 7 © Paris, BnF, Dép. Est.; 8 © BnF, Dép. Cartes et Plans; 11 © Paris, BnF; 12 © President and Fellows of Harvard College

## Jollet

1 Jean-Baptiste Pigalle, Monument to Marshal Maurice of Saxony, 1776, Strasbourg, temple Saint-Thomas; 2, 6 u. 12 © Paris, BnF; 8 Creative Commons Zero (CC0), Paris Musées; 3 © Privatsammlung; 4 © Dijon, Musée Magnin; 5 © Paris, Musée Carnavalet; 7 © Charles-Antoine Coyvel, The Pilgrims of Emmaus, 1749, church of Saint-Merri; 9 © Marseille, Mucem; 10 © London, The British Museum; 11 © Gotha, Landesmuseum

## Rickert

1 © Paris, Musée Carnavalet; 2 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf, Einer Historischen Architectur [...], Wien 1721, TA. XI; 3 Volker Hunecke, *Europäische Reitermonumente. Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis Napoleon*, Paderborn 2008, S. 31; 4 Archiv der Autorin; 5 u. 7 Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* [...], Paris 1765; 6 CC BY-SA 3.0, Foto: Frank Versteegen

## Münch

1 © Versailles, Musée national du Château de Versailles; 2 Amsterdam, Rijksmuseum; 3 Jean-Baptiste Réville: Grundriß des Musée des Monuments français; 4 © Paris, Musée du Louvre; 5 Roquefort-Flaméricourt, *Vues pittoresques et perspectives des salles du musée*, Paris 1816; 6 nach Jean-Lubin Vauzelle: *Der Garten des Musée des Monuments français*, Radierung; 7 u. 9 © Paris, Musée du Louvre; 8 © Paris, Musée Carnavalet; 10 © Paris, Archives Nationales

## Körner

1 Foto: Björn Stüben; 2, 3, 4, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18 u. 19: Foto: Hans Körner; 5 CC-BY-SA-3.0, Foto: Abob Bob; 6 u. 11 Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris 1995; 7: *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, hg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1987; 13 CC-BY-SA-3.0, Foto: GO69

## Denk

1 *Le Monde illustré* 1868 (28. November), S. 352; 4 © StadtAM, Stb-Friedhofe-004; 6: Beilage aus: *Der Münchner Gottesacker. Plan mit Nummerierung und Angabe einiger hervorragender Grabmonumente und Gräber*, München 1855; 7 © StadtAM, Bestattungsamt 1585; 11 © SGSM, Inv.-Nr. 21662; 12 © BLfD; 13 u. 15 Beilage aus: *Le Père Lachaise historique, monumental et biographique*, o. O. 1852; 2, 3, 5, 8-10 Michael Forstner, München, Archiv der Autorin; 14 Foto: Björn Stüben

## Ziegler

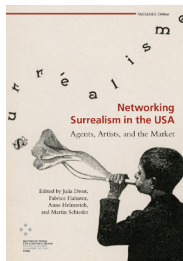
1a-b u. 7 © Foto: Hendrik Ziegler; 2 © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek; 3a © Museumslandschaft Hessen Kassel, Hessisches Landesmuseum Kassel; 3b © Bad Wildungen, Schloss Friedrichstein; 4, 5 u. 14 Kunstmarkt; 6 u. 13 © Privatsammlung Horst-Dieter Müller; 8, 10 © Paris, BnF, Dép. Est.; 9 © London, The British Museum; 11 CC BY-SA 3.0 DE, Foto: Frank Liebig; 12, CC-BY-SA-3.0,2.5,2.0,1.0, Foto: Frank Behnsen

Dans la même collection

[www.dfk-paris.org](http://www.dfk-paris.org)

[www.arthistoricum.net](http://www.arthistoricum.net)

*Networking Surrealism in the USA - Agents, Artists, and the Market*, Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich, Martin Schieder (eds.), Paris/Heidelberg, 2019  
Passages Online vol. 3  
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.485>  
Print-ISBN: 978-3-947449-51-4



*Le surréalisme et l'argent*, Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder (éd.), Paris/Heidelberg, 2020  
Passages Online vol. 4  
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.612>  
Print-ISBN : 978-3-947449-51-4



*Discovering/Uncovering the Modernity of Prehistory*, Elke Seibert, Agathe Cabau, Markus A. Castor (eds.), Paris/Heidelberg, 2020  
Passages Online vol. 5  
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.613>  
Print-ISBN : 978-3-948466-05-3

