

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.«¹

Joseph Addison, *The Spectator*

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

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.«³ 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.⁴ 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^e et XVIII^e siècles. Etat des travaux«, in: *Formes* 19, S. 21-26 und Marion Boudon-Machuel, *Vingt ans de recherches sur la sculpture française des XVI^e et XVII^e 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).⁵ 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,⁶ 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*)⁷, 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.⁸ 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.⁹ 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 einfordern der 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

