

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*¹

Obgleich bereits von Zeitgenossen wie Johann Wolfgang von Goethe mit zaghafter Kritik bedacht,² 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,³ 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«⁴ 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.⁵ 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.⁶ Die Beweggründe sind unter anderem, aber nicht ausschließlich dynastischer Natur:⁷ Für die Nachfahren des Klostergründers Wilhelm I. von Aquitanien⁸ war Cluny als Standort des Mausoleums außerordentlich prädestiniert, zumal die Familie der Benediktinerabtei als Förderer seit jeher verbunden war.⁹ Nicht minder relevant in der historischen Argumentation ist die Bedeutung des Kreuzritters Gottfried von Bouillon.¹⁰

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 Boislesle, *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.¹¹ Es herrscht Konsens in der Forschung,¹² 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.¹³

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.¹⁴ 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,¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ 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.¹⁹

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.²⁰ 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 desseïn, 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.«²¹

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.²² 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.²³ 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«,²⁴ berichtet.²⁵ 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 17th and 18th 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.²⁶ Das Grabmal reiht sich mit 51 696 Livres in die Riege der aufwändigsten und kostspieligsten Grabmalsprojekte seiner Zeit nahtlos ein.²⁷ 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.²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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.³² 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.³³

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.³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶

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.³⁷ Anders jedoch als die Pariser Akademie wurde jene in Rom direkt der königlichen Kunstadministration – und damit dem *Surintendant des Bâtiments* – unterstellt.³⁸ 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«. ³⁹ Dabei trat die akademische Ausbildung der Künstler gegenüber wirtschaftlich geprägten Interessen des französischen Staates deutlich zurück – wenn man sie nicht sogar förmlich negierte.⁴⁰ 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.⁴¹

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.⁴² 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.⁴³

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.⁴⁴

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.⁴⁵

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.⁴⁶

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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹ Jackson Harvey wies ferner auf einen wohl nie ausgeführten Entwurf hin, der offenkundig das Mausoleum der de La Tour rezipiert.⁵⁰

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^e 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.⁵¹ 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

⁵¹ 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.⁵² Anstatt aber die offensichtlich prominente Rolle der Herzogin auf eine assistierende Funktion im Sinne des in der Literatur verbreiteten *Mourant assisté* zu reduzieren,⁵³ 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.⁵⁴ 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«⁵⁵, 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.⁵⁶ 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*.⁵⁷

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.⁵⁸ 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«,⁵⁹ 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,

⁵⁶ 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.

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

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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.