

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 entflozene 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, mourait là de mort violente et se brisait 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 talens, / 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 Tiergrabmalen 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 expers, 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. [...]« Frühnezeitliche 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 gebrauchen.«<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 gehäuften 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.