

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





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

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

Wiebke Windorf

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

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

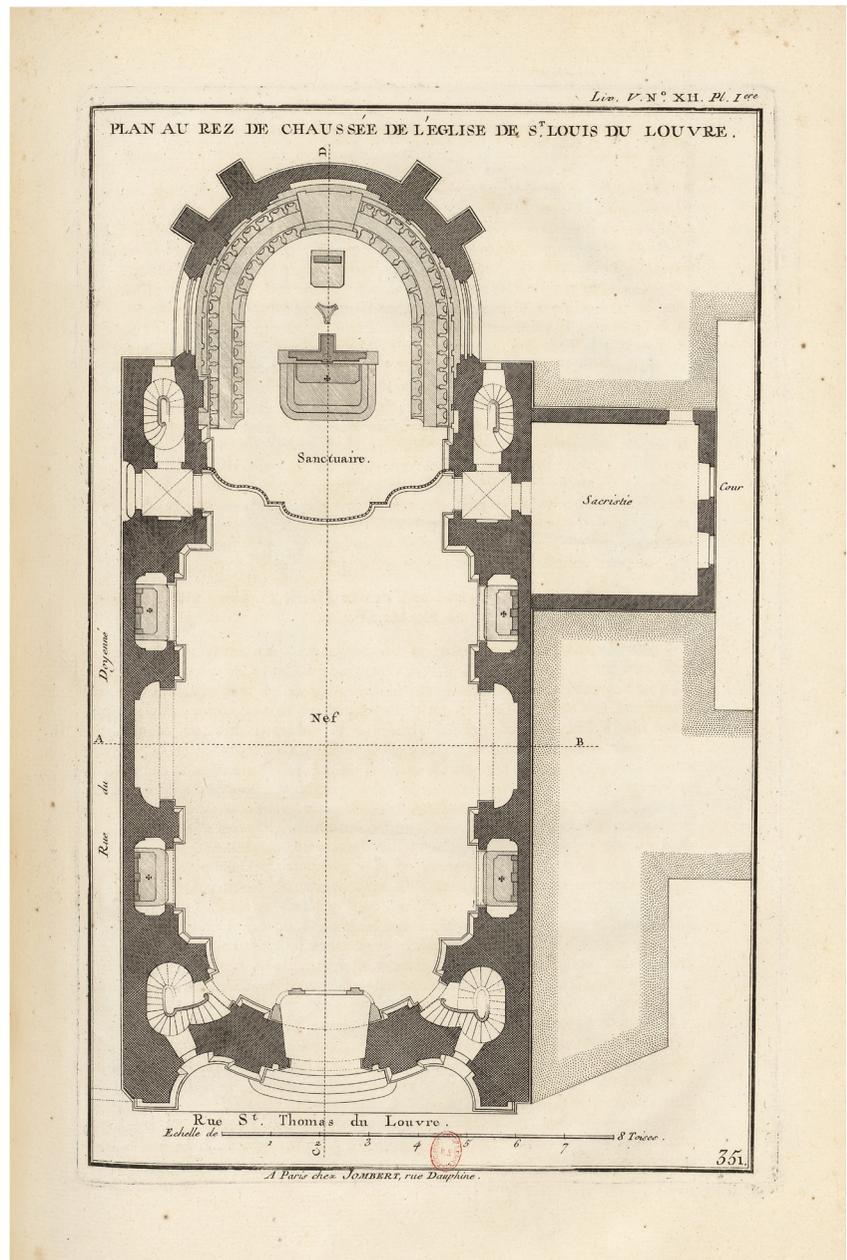


- 2 Edme Bouchardon, *Zweites Modell für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury*, 1743-1744, ausgestellt im Salon 1745, beiger Wachs mit brauner Patina, Paris, Musée du Louvre

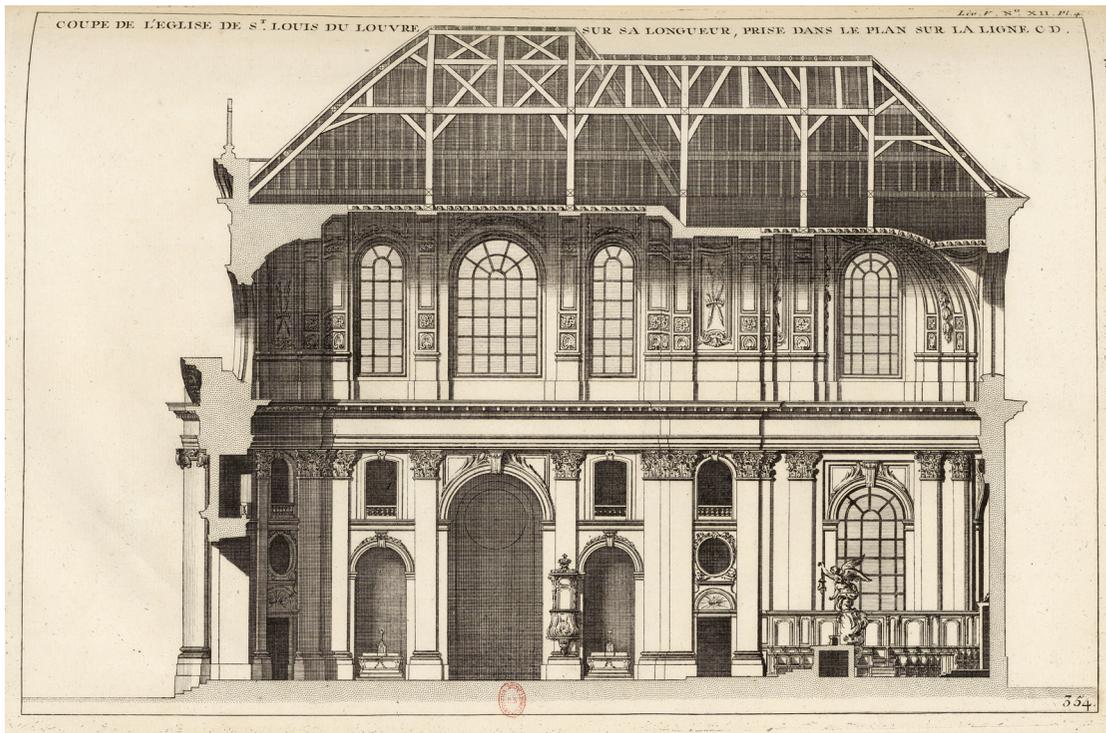
den 1760ern bis 1794 in der Kirche aufgestellte Grabmonument für den Kardinal de Fleury schuf Jean-Baptiste Lemoyne d. J. im Auftrag der Nachfahren des Kardinals (Abb. 5).²

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

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



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



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

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

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

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



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

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

³ Windorf 2021 (Anm. 1).

⁴ Alphonse Roserot, *Edme Bouchardon*, Paris 1910. Davor Alphonse Roserot, »Mausolée du cardinal

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Bouchardons Konzept der Drehfigur und der Leere

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Innovation und Scheitern der entworfenen *Simplicité*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Vgl. Windorf 2021 (Anm. 1).

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

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

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

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

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

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

39 Dazu ausführlich Fumaroli 2016 (Anm. 38).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44 Caylus 1762 (Anm. 5), S. 70–71.

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

46 Ebd., S. 385–386.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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