

Wiebke Windorf

TOD, UNSTERBLICHKEIT UND DIE NACHWELT

*Das königliche Grabmonument
Frankreichs als Ort des Diskurses
in der Aufklärung*

Wiebke Windorf:

TOD, UNSTERBLICHKEIT UND DIE NACHWELT

*Das königliche Grabmonument Frankreichs
als Ort des Diskurses in der Aufklärung*

Petersberg 2024

© 2024

Autorin und
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25
D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

REPRODUKTION UND GESTALTUNG

Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

UMSCHLAG

Guillaume Coustou d. J., Grabmonument für den Dauphin und
die Dauphine, 1766–1777, Sens, Saint-Étienne, Ansichtsseite mit
der *Immortalité* und der *Religion*

SEITE 5

Charles Claude Bachelier, *Intérieur de la Cathédrale de Sens*,
vor 1852, Lithografie, Sens, Fonds iconographique Chartraine CEREP,
Ausschnitt

DRUCK

mediaprint solutions GmbH, Paderborn

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-1382-5



INHALT

DANK	8	
1 GRANDES MACHINES – DISKURS – AUFKLÄRUNG	10	162
1. „Sculpture as a Problematic Art“ – bis heute	23	165
2 DIE PHILOSOPHES UND DIE GRABMONUMENTE	32	165
1. Institutions- und Religionskritik	34	176
2. Kirche und Monarchie	36	184
3. Religion und Moral	38	187
3.1 Voltaires „Zweckdienlichkeit der Gottesidee“	39	192
3.2 Diderots Konstruktion von Moral, Unsterblichkeit und der Nachwelt	41	193
3 LE MONUMENT FUNÉRAIRE: VON DER KONTINUITÄT SEINER DISKUTIERTEN AMBIVALENZ BIS UM 1800	50	198
1. Ambivalente Terminologien und Zugehörigkeiten	50	213
2. Schriftliche Verdichtungen und innerstädtische Verbannungen	54	220
4 BOUCHARDONS FOLGENREICHES SCHEITERN: DIE BEIDEN GRABPLASTIKEN FÜR DEN KARDINAL DE FLEURY	62	220
1. Der Kardinal und seine Kirche	66	221
2. Das erste Wachsmodell – „pour répondre par cette simplicité à son extrême modestie“	71	224
2.1 Philibert Orrys Wettbewerbsinszenierung und „the enlightened ,amateur“	73	227
2.2 Sepulkrale Wagnisse: die Drehfigur und die Leere	86	262
2.3 Sieg mit Auflage	89	262
3. Der angenommene zweite Entwurf – Fundament sepulkraler Neucodierungen	94	263
3.1 Die Erfindung der <i>pleureuse</i> – „les justes regrets du Génie de la France“	95	263
3.2 Semantische Verschiebungen – verpasste Chancen	97	264
4. Memoria und Macht: das Scheitern von Bouchardons Monument	112	273
5 KULMINATION UND KRISE DER GRANDES MACHINES – PIGALLES „RECONNOISSANCE DE LA FRANCE ENVERS LE MARECHAL DE SAXE“	114	286
1. Das Projekt: von der ersten Idee bis zur Beisetzung (1751–1777)	117	288
2. Vandières' erster großer Skulpturenauftrag	120	
3. Pigalles zweiter Entwurf – Neuausrichtungen	131	
4. Sepulkrale Aktivierungen – narrative Komplexitäten	139	
4.1 Exkurs: Potenzial und Krise des „allegorischen Grabmonuments“	148	
5. Monumentalisierter Unsterblichkeitsprozess und verdichteter Diskurs	151	
6 MONUMENT EHELICHER LIEBE: COUSTOUS GRABMONUMENT FÜR DEN DAUPHIN UND DIE DAUPHINE		
1. Marignys zweiter großer Grabmalsauftrag und die Diversität der Beteiligten		162
1.1 Kardinal de Luynes, die Dauphine und der König		165
1.2 Cochin – Diderot – Cochin/Coustou		176
2. Der angenommene Entwurf Coustous		184
2.1 Coustous narrative „zweischauseitige“ Piedestalanlage		187
2.2 Konzeptionelle Modifikationen – narrative Verschiebungen		192
2.3 Exkurs: <i>L'Amour conjugal</i>		193
3. Eine klassizistische <i>grande machine</i> in Sens		198
4. Eheliche Parität und <i>réunion</i> am königlichen Grabmonument		213
7 SEPULKRALE DISKURSIVITÄT UNTER KÖNIG LUDWIG XV. AM ÜBERGANG ZUR MODERNE		220
1. Das Auswahlprozedere: die Favorisierung von Künstlerpersönlichkeiten		220
2. Das Grabmonument als Produkt von Verhandlungen und Zugeständnissen		221
3. Innovativität und Diskursivität am Übergang zur Moderne		224
ANMERKUNGEN		
ANHANG		
Abkürzungen		262
Editorische Hinweise		262
Literatur		263
Archivalien und Manuskripte		263
Lexika und Handbücher		263
Gedruckte Quellentexte		264
Sekundärliteratur		273
Ausstellungs- und Sammlungskataloge		286
Abbildungsverzeichnis		288

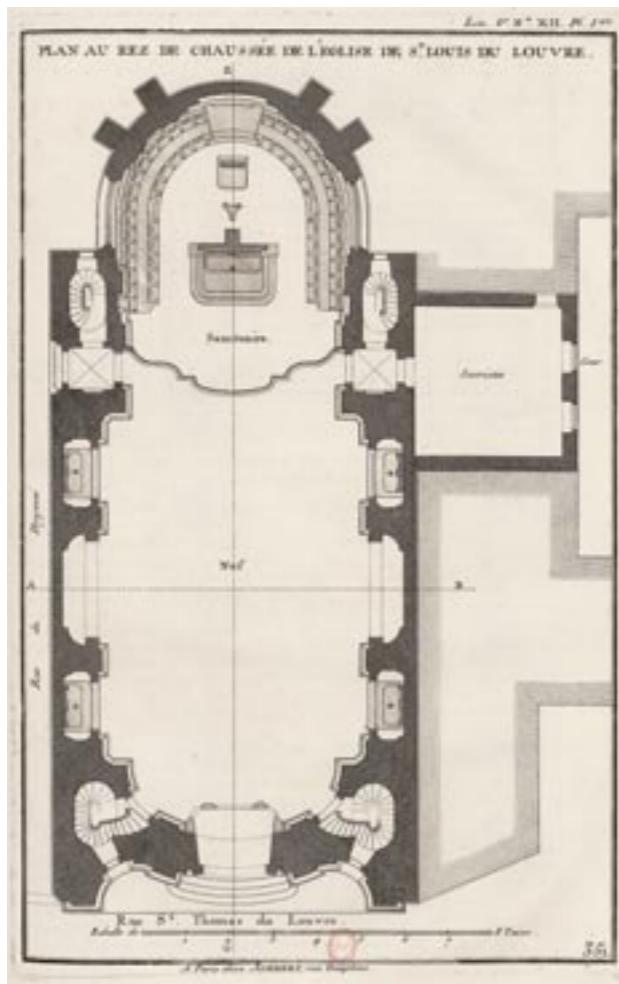


ABB. 26 | Jacques-François Blondel, *Architecture françoise [...]*, Bd. 3, 1754, Buch 5, Kap. 12, ABB. 1: Plan au Rez de Chaussée de l'Eglise de St. Louis du Louvre

immer noch gängigen – von Marc Furcy-Raynaud etablierten – Meinung zunächst einmal ihrer Kreativität freien Lauf lassen durften und sollten.³¹⁶ Furcy-Raynaud, dessen umfangreichen Quelleneditionen seit Jahrzehnten eine unverzichtbare Grundlage für die Erforschung französischer Skulptur im Auftrag der *direction des bâtiments du roi* bieten, hat jedoch mit seiner einleitenden Feststellung, die Bildhauer seien selten frei in ihrer Erfindung gewesen, sondern mussten den präzisen Vorgaben der Auftraggeber gehorchen, eine lang anhaltende Forschungstendenz geprägt, die – so wird hier herauszuarbeiten sein – den restriktiven Charakter der Aufträge in der Vergangenheit zu stark betonte.³¹⁷ Im Gegensatz dazu macht dieser Brief offenkundig, dass die angefragten Bildhauer zunächst keine konkreten Vorgaben erhielten, sondern nur die unbedingt notwendigen Informationen zum Anlass und architektonischen Rahmen. Drittens arbeiteten 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 wurden.³¹⁸

Das zeigt einerseits, dass der König oder Orry, der *directeur des bâtiments du roi*, dieses Projekt zu einem öffentlichen Kunstwettbewerb machen wollte, handelt es sich doch um eins zu Ehren eines wichtigen Staatsdieners. Andererseits wird deutlich, dass die Ehrung dieses Staatsministers durch den König in Stellvertretung für die dankbare Nation auf einem künstlerischen Entwurf basiert. Damit wurde dem Künstler nicht nur die künstlerische Kompetenz, sondern auch das inhaltliche Ermessen für eine solche Verehrung übertragen. Zwar nahm der König über die Auswahl der kleinen Gruppe Einfluss auf das Erinnerungsobjekt, doch dem Wettbewerbscharakter gestand er als Auftraggeber eine beachtliche inhaltliche und formale Offenheit zu, um sich von der ausgewählten Vielfalt gewissermaßen inspirieren zu lassen. Selbst wenn er in weiteren Schritten Modifikationen formulierte, geschah dies auf der Grundlage der bereits eingereichten Entwürfe der aus dem Wettbewerb siegreich hervorgegangenen Künstler. Vor allem dieser in der Korrespondenz der *direction des bâtiments du roi* sogar beschriebene Austausch zur Erarbeitung des Sujets, der zwischen Bouchardon, Gabriel und dem *directeur des bâtiments du roi* Orry beziehungsweise dem König stattfand, kann definitiv nicht einseitig als ein strenges Aufoktroyieren königlicher Vorgaben ausgelegt werden.³¹⁹ Ein aufschlussreicher, ebenfalls bereits von Roserot aus dem Privatbesitz von Bouchardons Nachfahren publizierter Brief Gabrieles vom Februar 1744 an Bouchardon kann dies veranschaulichen. In Kontrast zu Furcy-Raynauds Aussage zu strikten Vorgaben äußert sich Gabriel in Bezug auf Bouchardons Arbeit am zweiten Entwurf tendenziell eher vage, demnach wenig detailliert, und ermuntert ihn, sich lediglich an seine eigene Zeichnung zu halten, dann würde das Modell schon vollkommen werden:

„[...] Der König möchte Ihr Modell sehen, doch der Generalkontrolleur sagte mir, dass er wünsche, dass Sie die Veränderung vornehmen, um die er Sie gebeten habe. Seine Kritik ist sehr treffend; reichen Sie nur Ihre Idee zum Entwurf ein und es wird perfekt sein. Der Ausdruck muss stumm sein [...].“³²⁰

Aus diesen Zeilen geht bereits eine außergewöhnliche Wertschätzung für den individuellen Entwurf des Künstlers (den er ja Orry und Gabriel zuvor angeboten hatte) hervor. Und grundsätzlich deutet die Tolerierung der sich manches Mal über Jahre hinziehenden Entwurfsphase zumindest auf eine Sensibilisierung für den künstlerischen Entwicklungsprozess eines Themas seitens des Auftraggebers hin. Zu einer sol-

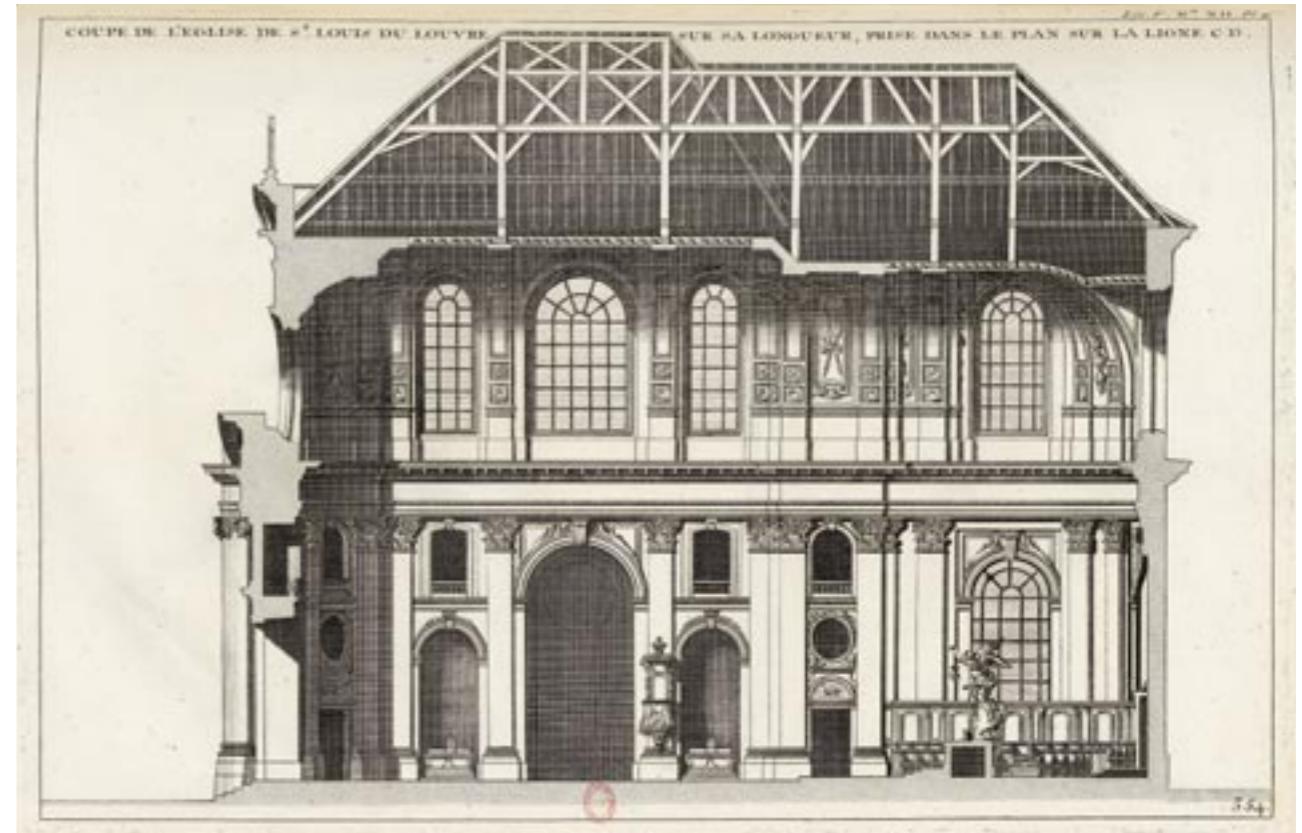


ABB. 27 | Jacques-François Blondel, *Architecture françoise [...]*, Bd. 3, 1754, Buch 5, Kap. 12, ABB. 4: Coupe de l'Eglise de St. Louis du Louvre sur la longeur

chen angenommenen Akzeptanz und Wertschätzung des Künstlers gehört auch, dass wahrscheinlich alle am Fleury-Wettbewerb beteiligten Künstler für ihre Entwürfe mit 1.000 *livres* gleichwertig entlohnt wurden.³²¹ Im Hinblick auf die Tatsache, dass oftmals marmorne Standfiguren mit Beträgen von etwa 10.000 bis 15.000 *livres* abgerechnet wurden, bedeutet diese Summe keine geringe Bezahlung für eine Modellarbeit.³²² Nicht zu unterschätzen ist dabei ebenso, dass es der *directeur des bâtiments du roi* Orry ab 1737 zudem *vice-protecteur* der Académie royale³²³ war, der quasi als eine seiner ersten Amtshandlungen 1737 die Salonausstellungen zu neuem Leben erweckt hatte.³²⁴ Es erscheint demnach im Gegensatz zu Furcy-Raynauds Konklusion wahrscheinlich, dass Orry das Grabmalsprojekt für de Fleury mit dem von ihm ausgerufenen Wettbewerb als idealen Anlass empfunden haben mag, das Interesse am Salon zu befeuern und den Künstlern – und damit den königlichen Kunstprojekten – eine größere öffentliche Plattform anzubieten.³²⁵ Die tatsächliche Bedeutung der auftraggeberischen Vorgaben lässt sich jedoch erst mit einem dezidierten Blick auf das vorliegende Werk oder in diesem besonderen Fall auf das vom König angenommene Wachsmodell differenzierter ermessen.

Die im Brief Gabrieles genannte Kirche Saint-Louis-du-Louvre gab es in der zu beschreibenden architektonischen Gestaltung noch nicht einmal 100 Jahre (Abb. 26–27). Jacques-François Blondel berichtet in seiner *Architecture françoise* von 1754, dass eine Kirche an dieser Stelle ursprünglich dem Hl. Thomas Becket geweiht gewesen sei, jedoch 1739 während einer Messe eingestürzt war (Abb. 28). Daraufhin beauftragte 1740 de Fleury den Silberschmied und Architekten Thomas Germain (1673–1748) mit der Errichtung einer neuen Kirche unter dem Patronat des Hl. Ludwig, für welche ihm und seiner Familie 1742 eine Kapelle und Gruft zugesprochen wurde.³²⁶ Die Kirche hieß fortan Saint-Louis-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 der Höhe der Pyramide entspricht. Entgegen Blondels Grundriss verlief jedoch die Rue du Doyenné entlang der rechten Kirchenseite, wie zahlreiche historische Stadtpläne belegen können. Der Neugestaltung des Quartier du Louvre fiel die Kirche dann endgültig zum Opfer. Ein Gemälde von Étienne Joseph Bouhot aus dem Jahr 1822 mit dem Eingang des Musée

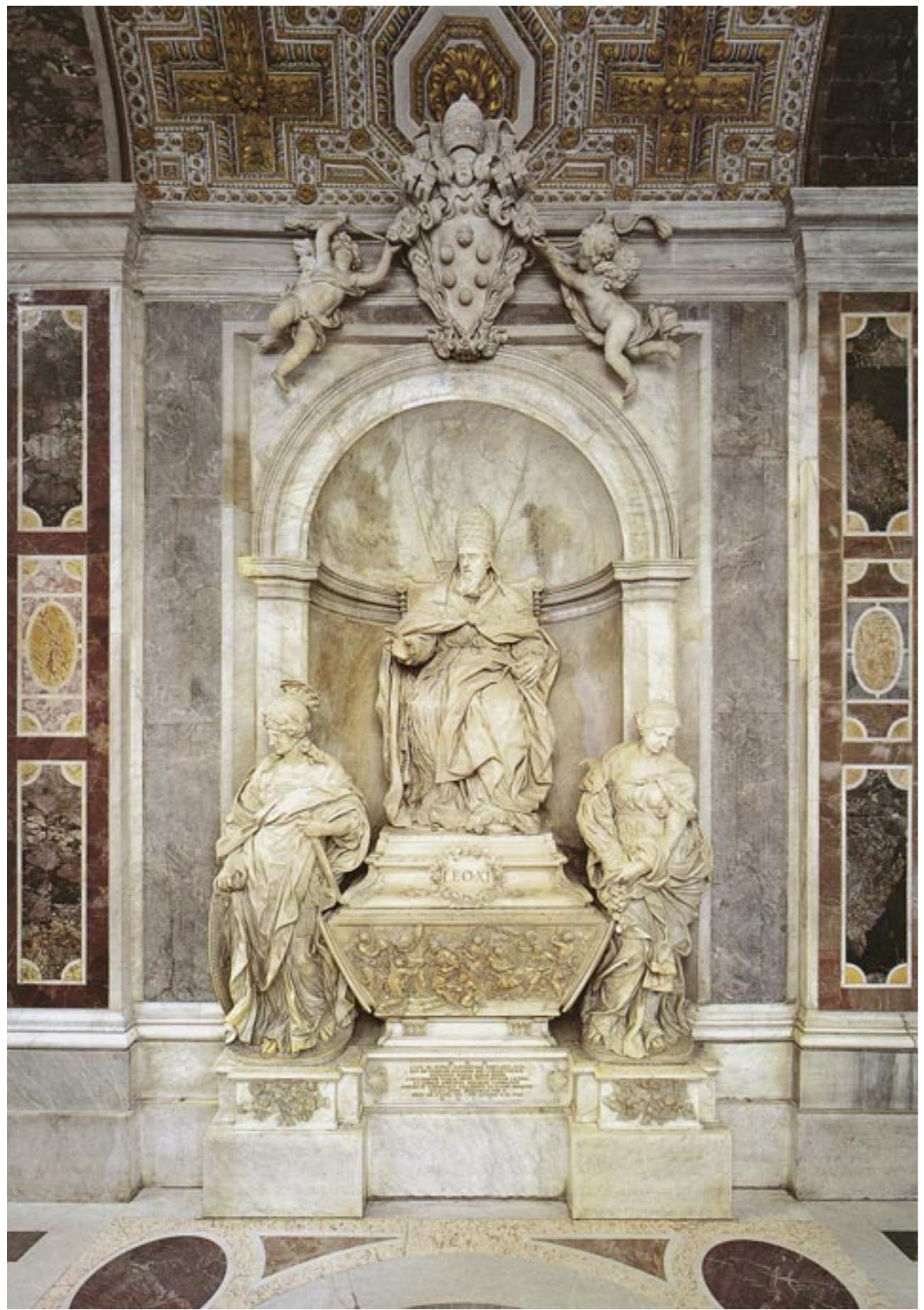


ABB. 38 | Alessandro Algardi, Grabmonument für Papst Leo XI., 1634–1644, Rom, Petersdom

das königliche Vertrauen in den Minister mithilfe verschiedener Attribute (Hund, Siegel und Schlüssel) verdeutlichen solle. Die Figur schaue den Minister mit einem so lebendigen und berührenden Blick an, als wolle sie ihm mit den Augen bis ins dunkle Grab folgen.³⁵⁸ Ein Engel halte schwebend eine Krone über dem Kopf des Kardinals. Im Gegensatz zu Lemoynes und auch – so wird später ausgeführt – Bouchardons Konzeption lobt Pesselier die auf die Arkade angepasste Anordnung des Ensembles.³⁵⁹ Er kritisiert jedoch den Einsatz der Putti als nicht auf die Würde des hohen Sujets antwortend und bemängelt den kalten Ausdruck der *Klugheit* beziehungsweise der *Stärke*. Vor allem die „suberbe architecture“³⁶⁰ mit dem buntfarbenen Marmor, die die Nische im Hintergrund gliedert, sei in Bezug auf das Thema des Grabmals und zur übrigen Kirche unangemessen. Trotz dieser und anderer, jedoch kleinerer Kritikpunkte, für die Pesselier Verbesserungsvorschläge macht, zieht er insgesamt Ladattes Entwurf denjenigen von Lemoyne und Bouchardon vor.

Der aus Turin stammende Bildhauer Francesco Ladatte (1706–1787), der seinen Namen ins Französische übertrug, als er im Gefolge von Vittorio Amedeo I di Savoia-Carignano 1718 nach Paris übersiedelte und sich seitdem Ladatte nannte, war zum Zeitpunkt des Wettbewerbs *académicien* (30.12.1741).³⁶¹ In den 1730er-Jahren verbrachte er nach Erhalt des *grand prix* zwei Jahre in Rom. Auf der Grundlage der *livret*-Beschreibung und der Kritik Pesseliers scheint es, als habe Ladatte die durch Bernini oder Alessandro Algardi etablierten Formen aufgegriffen: Der kniende Kardinal erinnert an Berninis Papst Alexander VII. (Abb. 30), die würdevolle Tugend an Algardi und Bernini (Abb. 38). Auch die Elemente des ein Buch haltenden Puttos oder die sich an den Sarkophag anschmiegende weibliche Tugendpersonifikation finden sich eher in römischen Lösungen wie bei Bernini und etwas später als dieser Wettbewerb beispielsweise bei Michel-Ange Slodtz' Capponi-Grabmonument in San Giovanni dei Fiorentini wieder (Abb. 39).³⁶² Ein Vergleich mit einer bisher unentdeckten Tuschzeichnung des Schweden Jean Eric Rehns (1717–1793), der während seiner Frankreich- und Italienreise ab 1755 eine Reihe von Kunstdenkmälern nachzeichnete, macht es wahrscheinlich, dass es sich nicht – so der Titel der Zeichnung – um Bouchardons Grabmonument für den Kardinal de Fleury in Saint-Sulpice in Paris handelt, sondern um eine Zeichnung nach dem Wettbewerbsmodell Ladattes (Abb. 40).³⁶³ Zwar sind die Personifikationen der Treue und der Klugheit in Bezug auf ihren Standort zu beiden Seiten des Sarkophags vertauscht, jedoch decken sich alle Figuren, Gesten und Anordnungen eindeutig mit den genannten in



ABB. 39 | Michel-Ange Slodtz, Fernando Fuga (Mitwirkung am architektonischen Entwurf), Grabmonument für Alessandro Gregorio Capponi, 1745/46, Rom, San Giovanni dei Fiorentini, linkes Seitenschiff, letzter Pilaster

den Beschreibungen im *livret* und von Pesselier. Im schwedischen Auktionskatalog *Bellinga Samlingen* von 1993, in dem sich die Abbildung Rehns befindet, ist auf der darauf folgenden Seite beispielsweise eine Tuschzeichnung Rehns nach dem Modell Pigalles zum Grabmonument des Marschalls von Sachsen reproduziert (Abb. 41).³⁶⁴ Es ist also anzunehmen, dass Rehn nicht nur Zeichnungen nach ausgeführten Monumenten, sondern auch nach Modellen anfertigte – das würde im Übrigen die hohe zeitgenössische Wertschätzung des Modells nochmals unterstreichen und gleichzeitig die fälschlicherweise vorgenommene Zuordnung nach Saint-Sulpice erklären. Außerdem stimmen die Proportionen der Zeichnung Rehns exakt mit der minutiös ausgeführten Arkadengestaltung einer aus einzelnen Papier-



ABB. 40 | Jean Eric Rehn, Tuschezeichnung und Sepia nach François Ladatte, Entwurf für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury (1743, Wachsmodell, Aufbewahrungsort unbekannt), um 1756, Höhe: 47cm, Breite: 34,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum



ABB. 41 | Jean Eric Rehn, Tuschezeichnung und Sepia nach Jean-Baptiste Pigalle, Grabmonument für den Marschall von Sachsen (1753–1776, Straßburg, Saint-Thomas), um 1756, Höhe: 20,8 cm, Breite: 17 cm, Stockholm, Nationalmuseum

stückchen zusammengesetzten, in Harvard befindlichen Zeichnung Bouchardons zum Grabmonument für den Kardinal de Fleury überein (Abb. 42). Es handelt sich demnach sehr wahrscheinlich um eine Zeichnung nach Ladattes Mo-

dell für Saint-Louis-du-Louvre, die uns eine ungefähre Vorstellung von dessen Modell in Ergänzung zu den Beschreibungen liefern kann. Dass Rehn die Künstler Bouchardon und Ladatte vertauscht sowie die Zuordnung zur Kirche



ABB. 49 | Michel-Ange Slodtz, Grabmonument für die Erzbischöfe Armand de Montmorin und Henri-Oswald de La Tour d'Auvergne, 1740–1743, 1747 in situ, Vienne, Saint-Maurice

entwickelt werden konnte. Für die Aufgabe des Grabmonuments bedeuteten diese aktivierten Statuen ein noch größeres Ausdruckspotenzial, das trotz der Differenzierung von Realitätsebenen durch die Verwendung unterschiedlicher Materialien (Bronze, weißer und buntfarbiger Marmor) dennoch die Möglichkeit der Darstellung einer Erzählung oder eines Ereignisses eröffnete. Noch bis weit ins mittlere 18. Jahrhundert hinein wurde in den konkreten Diskussionen um eine adäquate Grabmalsdarstellung immer wieder der Anspruch formuliert, am Grabmal habe der Künstler den wichtigsten Moment oder das wichtigste Ereignis im Leben des durch das Grabmonument zu Erinnernden darzustellen.⁴¹⁸ So leitet auch etwa Vinache die Beschreibung seines Wettbewerbsvorschlags für ein Grabmonument des Kardinals de Fleury im *livret* des Salons von 1743 ein.⁴¹⁹ Eins der qualitätsvollsten Beispiele für die französische Skulptur bietet dabei Slodtz' bislang kaum beachtetes Grabmonument für die Erzbischöfe von Vienne in Saint-Maurice

(1740–1743/in situ 1747), in welchem er die Schwierigkeit einer vollplastischen Zweiergruppe (Mentor und Auftragsgeber beziehungsweise Nachfolger) mithilfe der Darstellung einer fiktiven Amtsübergabe löst (Abb. 49).⁴²⁰ Pigalles Grabmonument für den Marschall von Sachsen, das Gegenstand des nächsten Kapitels sein wird und erst zehn Jahre nach Bouchardons Konzeption entwickelt wurde, stellt so etwas wie einen Kulminations- oder Endpunkt dieser hier nur kurz skizzierten Entwicklung seit Bernini dar. Wie auf einer Bühne steigt die Figur des erfolgreichen Feldherrn umgeben von einer Vielzahl von Personifikationen die Stufen hinunter in einen geöffneten Sarg (Abb. 8). Stehen solche eher als dramatisch zu bezeichnenden figürlichen Aktivierungen am Ende einer derartigen Entwicklung,⁴²¹ lassen sich für die französische Skulptur vor Bouchardon je nach Komplexität der Anlage häufiger Lösungen finden, die den *de-mi-gisant* umgeben von Allegorien (Abb. 50–51) oder im Grabmal für einen Kardinal beziehungsweise Staatsmann den *priant* verbildlichen (Abb. 34–37). Um nochmals auf die berühmtesten französischen Grabmäler für einen Kardinal beziehungsweise Staatsmann des 17. Jahrhunderts zurückzukommen, sei angemerkt, dass bei diesen Beispielen ähnlich wie bei Bernini auf die Differenzierung der unterschiedlichen Realitätsebenen mithilfe der Verwendung unterschiedlicher Materialien (Bronze, weißer oder buntfarbiger Marmor) Wert gelegt wurde. Obgleich hier – ebenso wenig wie bei Bouchardons zweitem Modell – die Interaktion des Figurenpersonals auf unterschiedlichen Realitätsebenen nicht im Vordergrund stand, ist aber stets die hierarchische Differenzierung der einzelnen Grabmalsfiguren mithilfe dieses Zwei-Ebenen-Systems – im Gegensatz zu Bouchardons vorgenommener Umkehrung – gewahrt worden (Abb. 34–35).

Vor einem solchen Argumentationshintergrund kann deutlich werden, weshalb es bei einer derartigen Lösung Bouchardons nicht ausreichend ist, lediglich auf Giradons Richelieu-Grabmonument in der Kirche der Sorbonne zu verweisen (Abb. 33). Girardon inszeniert leicht erhöht auf einem frei stehenden Sockel an zentraler Stelle im Chor den sterbenden Kardinal, gestützt von der *Piété* (auch als *Religion* bezeichnet) ähnlich wie später Bouchardons Kardinal de Fleury.⁴²² Am Fuß dieser Szene sitzt die trauernde *Doctrine* (auch als *Science* bezeichnet), die den Verlust des Begründers

► ABB. 50 | Charles Le Brun (Entwurf), Gaspard Marsy, Jean-Baptiste Tuby (Ausführung), Grabmonument für Henri de La Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne, 1676 beauftragt, 1683/84 aufgestellt, ursprünglich in Paris, Saint-Denis, heute Invalidendom



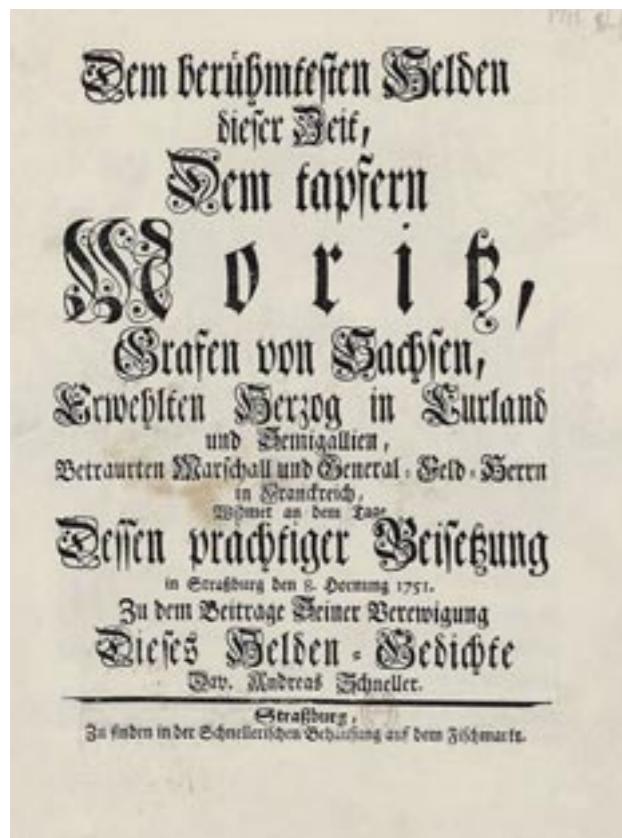


ABB. 61 | David Andreas Schneller, *Dem berühmtesten Helden dieser Zeit, dem tapfern Moritz, Grafen von Sachsen, Würdigem Marschall Und erfahrensten General-Feld-herrn in Franckreich, Straßburg [1751]*, Titelblatt, BNU

deutscher und französischer Beschreibungen, Kompositionen und Gedichte anlässlich seiner Beisetzung (Abb. 61)⁴⁸⁴ vermittelte der 1751 von David Andreas Schneller publizierte aufwendige Katafalk, der im Temple Neuf errichtet wurde, eine Vorstellung von der Bedeutung des Marschalls (Abb. 62). Moritz von Sachsen war 1696 als illegitimer Sohn des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen, dem späteren König von Polen, der als August der Starke berühmt wurde, und Maria Aurora Gräfin von Königsmarck geboren.⁴⁸⁵ Die Legitimierung durch seinen Vater erhielt er offiziell erst 1711 zusammen mit dem Titel des „Grafen von Sachsen“.⁴⁸⁶ Er war – obwohl sein Vater aus politischen Gründen zum Katholizismus konvertiert war – Protestant, weshalb eine Trauerfeier mit Beisetzung in Paris, das 1750 über keine geeignete protestantische Kirche für einen solchen Anlass verfügte, im Vorhinein ausschied.⁴⁸⁷ Trotz der Widerrufung des Edikts von Nantes im Jahr 1685 existierte in Paris um 1750 eine gewisse Duldungspraxis gegenüber ausländischen, vor allem deutschen hier ansässigen Handwerkern, die einen protestantischen Gottesdienst aufsuchen konnten.⁴⁸⁸ So fand in der schwedischen Botschaft am

8. Februar 1751 in Paris an demselben Tag wie in Straßburg ein Trauergottesdienst zu Ehren des Marschalls von Sachsen statt. Abgehalten wurde die Trauerfeier von dessen Beichtvater, dem elsässischen Pastor der schwedischen Gesandtschaftskapelle Friedrich Carl Bär.⁴⁸⁹ Diese Gesandtschaftskapelle war jedoch kein separates Gebäude, sondern der große Empfangssaal des jeweiligen schwedischen Botschafters in dessen angemietetem Stadtpalais.⁴⁹⁰ Dahingegen standen im protestantisch geprägten und vom Edikt von Fontainebleau nicht betroffenen Straßburg mit dem Temple Neuf und der Thomaskirche zwei geräumige protestantische Kirchen für eine Trauerfeier und Beisetzung eines solchen Umfangs zur Verfügung.

Nicht so kurzfristig wie nach dem Ableben des Kardinals de Fleury gibt über ein halbes Jahr später eine Gesprächsnachricht vom Juli 1751 Auskunft über ein geplantes Grabmalsprojekt. In dieser Notiz vermerkte der Bruder der Madame de Pompadour, Abel-François Poisson de Vandières, der zu jenem Zeitpunkt noch nicht offiziell den Direktionsposten der königlichen Baubehörde übernommen hatte, dass der *secrétaire d'État de la guerre* Comte d'Argenson mit dem König über die Errichtung eines Grabmonuments zu Ehren des Marschalls gesprochen habe. Daraufhin hätten sich der Comte d'Argenson und Vandières geeinigt, einen Wettbewerb auszuschreiben.⁴⁹¹ Knapp ein Jahr später, im Mai 1752, tauschten sich der Marquis de Prohengues, der als Testamentsvollstrecker⁴⁹² des Grafen Moritz von Sachsen kontinuierlich über die Vorgänge unterrichtet und sogar in die Entscheidungsfindung einbezogen war, und der nun offizielle *directeur des bâtiments du roi* Abel-François Poisson de Vandières über das geeignete Thema eines solchen Monuments sowie die Dringlichkeit des Auftrags aus.⁴⁹³

Schließlich wurde am 27. Mai 1752 der *directeur des bâtiments du roi* Vandières damit beauftragt, mehrere Vorschläge für das Grabmonument einzuholen.⁴⁹⁴ Im Gegensatz zum Fleury-Projekt, über das durch den Brief des ersten Hofarchitekten Ange-Jacques Gabriel an Bouchardon Kenntnisse zu Wettbewerb und Teilnehmern vorliegen, sind über dieses neuerliche königliche Projekt keine weiteren Details bekannt. Lediglich François-Bernard Lépicié, der als Akademiesekretär und -historiograf in diesem Verfahren dieselbe Vermittleraufgabe wie Gabriel als *premier architecte du roi* im Fleury-Projekt übernommen hatte, empfahl am 12. Oktober 1752 Guillaume Coustou d. J.⁴⁹⁵ Er argumentiert, dass er einzig Coustou für diese große Aufgabe geeignet halte. Aus einer Zusammenfassung Vandières' geht jedoch hervor, dass dem *directeur* mehrere Entwürfe vorgelegen haben müssten.⁴⁹⁶ Diejenigen, die ihm am würdigsten erschienen,



ABB. 62 | Striebeck, Katafalk des Marschalls von Sachsen, aufgestellt im Temple Neuf in Straßburg am 8. Februar 1751, Stich, in: Schneller [1751], S. 2, BNU

habe er dem König präsentiert, so berichtet Vandières zumindest dem Marquis de Prohengues.⁴⁹⁷ Tatsächlich lagen dem König jedoch nur zwei „projets“ Pigalles vor, denen der Künstler im Februar 1753 jeweils eine Beschreibung sowie einen gleich hohen *devis* (Kostenvorschlag) anfügte.⁴⁹⁸ Der König wählte den zweiten Entwurf Pigalles mit der Anmerkung aus, dass dieser noch die Dre-

hung des Marschalls zu überdenken habe, so Vandières.⁴⁹⁹ Nach dem „bon à être exécuté“ des Königs vom 19. März 1753 wird sich Pigalle im Frühjahr 1753 an die Arbeit gemacht haben, zumal er sich verpflichtet hatte, innerhalb der nächsten vier Jahre den Auftrag zu erfüllen.⁵⁰⁰ In einem weiteren, bislang unpublizierten Brief Vandières' an Pigalle vom 24. Juni 1753 erfahren wir, dass Pigalle vom in Straß-



ABB. 65 | Robert de Cotte (Entwurf), Antoine Coysevox (Ausführung), Grabmonument für Henri de Lorraine, Comte d'Harcourt, 1704–1711, Royaumont, Abteikirche

gestaltenden Monuments angestellt wurden. Um eine Vorstellung von dieser bisher unpublizierten Ideenskizze zu erhalten, sei sie hier in voller Länge zitiert:

„Idee für ein Grabmonumentsprojekt für den Marschall von Sachsen

Man denkt, dass es besser wäre, statt den Marschall von Sachsen auf einem Grabmal darzustellen, wie man es bei den meisten Grabmonumenten sieht, aus dem Leben dieses großen Prinzen die bedeutendste historische Begebenheit herauszusuchen. Man glaubt, dass der Moment, in dem dieser verscheidende Held die Schlacht von Fontenoy für sich entscheidet, das herausragendste Kapitel seiner Geschichte und gleichzeitig das interessanteste für Frankreich ist.

Aus dieser Sichtweise heraus wünschte man, dass er wie vor Krankheit und Erschöpfung vergehend auf einem herzöglichen Mantel liegend dargestellt werde, der auf einem Haufen zerschmetterter Waffen der Feinde ausgebreitet ist, über die er den bedeutendsten Sieg geholt hat; in der Hand hält er

den Marschallstab von Frankreich, mit dem er weiterhin Befehle erteilt. Frankreich als Allegorie einer gekrönten Frau im Königsmantel beweint ihn und erbittet ihn vom Himmel zurück; ein Soldat zu ihren Füßen, der wimmert, weil er Angst hat, einen so großen General zu verlieren; mehrere Genien krönen ihn und stützen seine Waffen, Wappen und Titel.“⁵³⁷

Auch die Art und Weise dieser Beschreibung lässt beide hier genannten Lesarten zu. Einerseits entspricht diese Beschreibung im Aufbau und Duktus durchaus den die Modelle begleitenden Beschreibungen der Künstler für den *livret* des Salons beispielsweise des Fleury-Wettbewerbs oder den beiden Ideenskizzen Pigalles. Deshalb soll die hier formulierte erste Lesart eines skizzierten künstlerischen Vorschlags nicht ausgeschlossen werden. Andererseits werden im ersten Absatz Hintergründe zur geeigneten Themenwahl genannt. Die Formulierung, „[a]us dieser Sichtweise heraus wünschte man, dass er [...] liegend dargestellt werde“, könnte auf eine solche auftraggeberische Empfehlung für den zu beauftragenden Künstler – und konkret für Pigalle – hinweisen. Grundsätzlich erfahren wir dann im zweiten Absatz von einem sterbenden, auf den zerstörten Waffen der Feinde liegenden Marschall, der noch den Marschallstab in Händen halte und von der gekrönten Personifikation der trauernden *France* gestützt werde, zu deren Füßen sich die ebenfalls trauernde Gestalt eines Soldaten befindet.

Trotz der Kürze dieses möglichen Vorschlags sind die Anknüpfungspunkte an berühmte französische Grabmalsformulare aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so zahlreich und offensichtlich, dass eine direkte Assoziation mit Grabmonumenten wie denjenigen für den Vicomte de Turenne oder für den Kardinal Richelieu intendiert gewesen sein muss (Abb. 50, 33). Als ein etwas jüngeres, sich aber ebenfalls an das Turenne-Grabmonument anlehndes Konzept wäre zusätzlich dasjenige von Coysevox für Henri de Lorraine, Comte d'Harcourt in Royaumont anzuführen (Abb. 65).⁵³⁸

So zeigt beispielsweise das auf dem Entwurf Charles Le Bruns beruhende Grabmonument für den Vicomte de Turenne aus den 1670er-Jahren die Figur des ebenfalls mit dem besonderen Titel des *maréchal général des camps et armées du roi* ausgezeichneten, sterbenden Feldherrn Turenne, der auf einem Löwenfell gebettet eine liegende und seitlich zum Betrachter gedrehte Position einnimmt. Während sein geschwächter Oberkörper von einer weiblichen Personifikation – hier der *Gloire* (des Ruhms) – gestützt wird, hält der von der *Gloire* gekrönte Feldmarschall – so wie dann später auch in der anonymen Ideenskizze vorgeschlagen – noch seinen (heute abgebrochenen) Kommandostab in der



ABB. 66 | Nicolas Coustou, Pietà, 1712–1728, Paris, Notre-Dame, Chor

Hand. Die Figur Turennes ist ebenso wie in der Ideenskizze von Symbolen umgeben, die auf seinen Sieg hinweisen. Dabei sticht besonders der große gestürzte Adler hervor. Zu beiden Seiten des hohen Sockels mit Sarkophag sitzen die weiblichen Personifikationen der *Sagesse* (Weisheit) und der *Valeur* (in etwa mit Tapferkeit und Tüchtigkeit vor allem in einem militärischen Sinn zu übersetzen).⁵³⁹

In der anonymen Ideenskizze für ein Grabmonument des Marschalls von Sachsen wird auch eine auf derselben Ebene wie die Figur des liegenden, sterbenden Marschalls von Sachsen befindliche weibliche Gestalt – hier die Personifikation Frankreichs – erwähnt. Vielleicht hatte sich der Verfasser der Skizze die Gestik der *France* auf ähnliche Weise wie im

Turenne-Monument vorgestellt. Womöglich sollte sie mit der einen Hand den Oberkörper des bereits geschwächten Marschalls stützen, während sie im Gegensatz zum Krönungsgestus des Turenne-Monuments mit erhobenem Kopf und der anderen, geöffneten Hand trauernd den Himmel anflehen sollte – möglicherweise vorstellbar wie bei der Madonna von Nicolas Coustous Pietà-Gruppe in Notre-Dame de Paris (Abb. 66). Zu Füßen der beiden Protagonisten – wahrscheinlich ebenfalls formal bezugnehmend auf die Personifikationen des Turenne- oder Richelieu-Grabmonuments – wird der in Trauer zusammengesunkene Soldat erwähnt. Ikonografisch ist die Integration eines trauernden Soldaten (anstelle der *Force* oder *Religion* etc.) und damit der Verzicht



ABB. 76 | Alessandro Algardi, Die Begegnung Papst Leos d. Gr. mit Attila, 1646–1653, Rom, Petersdom



ABB. 77 | Raffaello Sanzio da Urbino, Die Begegnung Papst Leos d. Gr. mit Attila, 1513, Rom, Vatikanischer Palast, Stanza d'Eliodoro

des ausspreizt, nimmt die Bewegungsrichtung der Diagonalen auf.

Demnach vollzieht sich auf der für barocke Bildkompositionen typischen absteigenden Diagonale von links oben nach rechts unten die Haupthandlung des Grabmonuments, wohingegen die beiden noch fehlenden Assistenzfiguren dieser großen Komposition auf einer dazu entgegengesetzten Diagonale agieren.⁵⁶⁸ Links neben dem Sarkophag kauert *Herkules* im Dreiviertelpprofil dem Betrachter zugewandt auf sein Löwenfell gestützt am Sarkophag. Weiter oben, hinter der *France* auf der Ebene des Marshalls, dreht sich der im ausgeführten Monument mit Köcher und erloschener Flamme ausgestattete geflügelte *Genius* vom Geschehen ab, indem er eine Faust zum Auge führt.

In Pigalles Beschreibung von 1753 ist noch von mehreren Genien die Rede. Außerdem gibt eine vermutlich frühe Zeichnung den *Genius des Kriegs* in einer anderen Haltung wieder (Abb. 74).⁵⁶⁹ Doch unabhängig von dieser vorgenommenen Änderung im ausgeführten Monument nimmt



ABB. 78 | Edme Bouchardon, Rötelzeichnung nach Alessandro Algardi, Die Begegnung Papst Leos d. Gr. mit Attila (1646–1653, Rom, Petersdom), 1726–1730, Höhe: 41,9 cm, Breite: 26,4 cm, Paris, Musée du Louvre



ABB. 84 | Jean-Baptiste Pigalle, Grabmonument für den Marschall von Sachsen, 1753–1776, Straßburg, Saint-Thomas

als unmissverständlich zum *Tod* geneigt. Tatsächlich blickt die Marschallfigur unter den für Moritz von Sachsen charakteristischen schweren, nicht ganz geöffneten Augenlidern vielmehr erschöpft nach rechts in die Ferne oder zur Kanzel in Saint-Thomas, aber nicht wie die *France* direkt zum *Tod*. Unabhängig vom künstlerischen Zugeständnis der *En-face*-Ansicht bleibt jedoch die wesentliche Neuerung Pigalles des (aktiven) Hinabschreitens als Akt des Sterbens im Gegensatz zur triumphierenden Standfigur über dem Sarkophag einerseits und zum *mourant assisté* als einen im Sterben begriffenen, sich passiv dem Tod in den Armen einer Assistenzfigur hingebenden Protagonisten im ausgeführten Monument andererseits erhalten.

Während im Erzählstrang entlang der Diagonale die flüchtenden Tiere die militärischen Errungenschaften und damit das Vergangene darstellen, ist die Assistenzfigur der *France* auf den Stufen zwischen Marschall und *Tod* Teil dieses Sterbemoments (Abb. 84). Doch entgegen einer von Berninis Innovationen inspirierten aktivierten Assistenzfigur, die den Protagonisten in den Tod begleitet und sich damit dem Todesezeitpunkt fügt, möchte Pigalles *France* gegen den Lauf der Geschichte intervenieren. Zwar legt die Figur ihre Hand

behutsam auf den linken Unterarm des Marschalls, jedoch ist diese Geste eher als eine Aufforderung zum Innehalten zu verstehen. Denn mit den gespreizten Fingern ihrer anderen Hand wehrt sie die Figur des Todes ab. Die Erfindung einer solchen abwehrenden und in das von Gott bestimmte Schicksal eingreifen wollenden Assistenzfigur scheint vor Pigalles Lösung nicht bekannt gewesen zu sein. So wurde beispielsweise Louis-François Roubiliacs Nightingale-Monument in Westminster Abbey, in dem er die Idee der Intervention des Ehemanns gegen den *Tod* noch dramatischer inszeniert, erst 1758 in Auftrag gegeben (Abb. 85).⁵⁷⁹ Auch Pigalles nahezu in Vergessenheit geratenes, signiertes Wachsmodell aus dem Musée de l'Armée, das den sterbenden Turmene zeigt, während die *France* den herabkommenden Tod in der Gestalt eines Skeletts mit Säbel abzuwehren versucht, datiert Gaston Brière eher in die 1760er-Jahre und damit deutlich nach dem zweiten Vorschlag Pigalles von 1753 (Abb. 86).⁵⁸⁰ Zeitlich kurz vor Pigalles Konzeption stellte lediglich Adam le Cadet in seinem Wettbewerbsbeitrag für das Fleury-Projekt eine zumindest vergleichbare Erfindung einer solchen abwehrenden Geste vor, die jedoch wie dargelegt über das Stadium des Wachsmodells nicht hinausge-

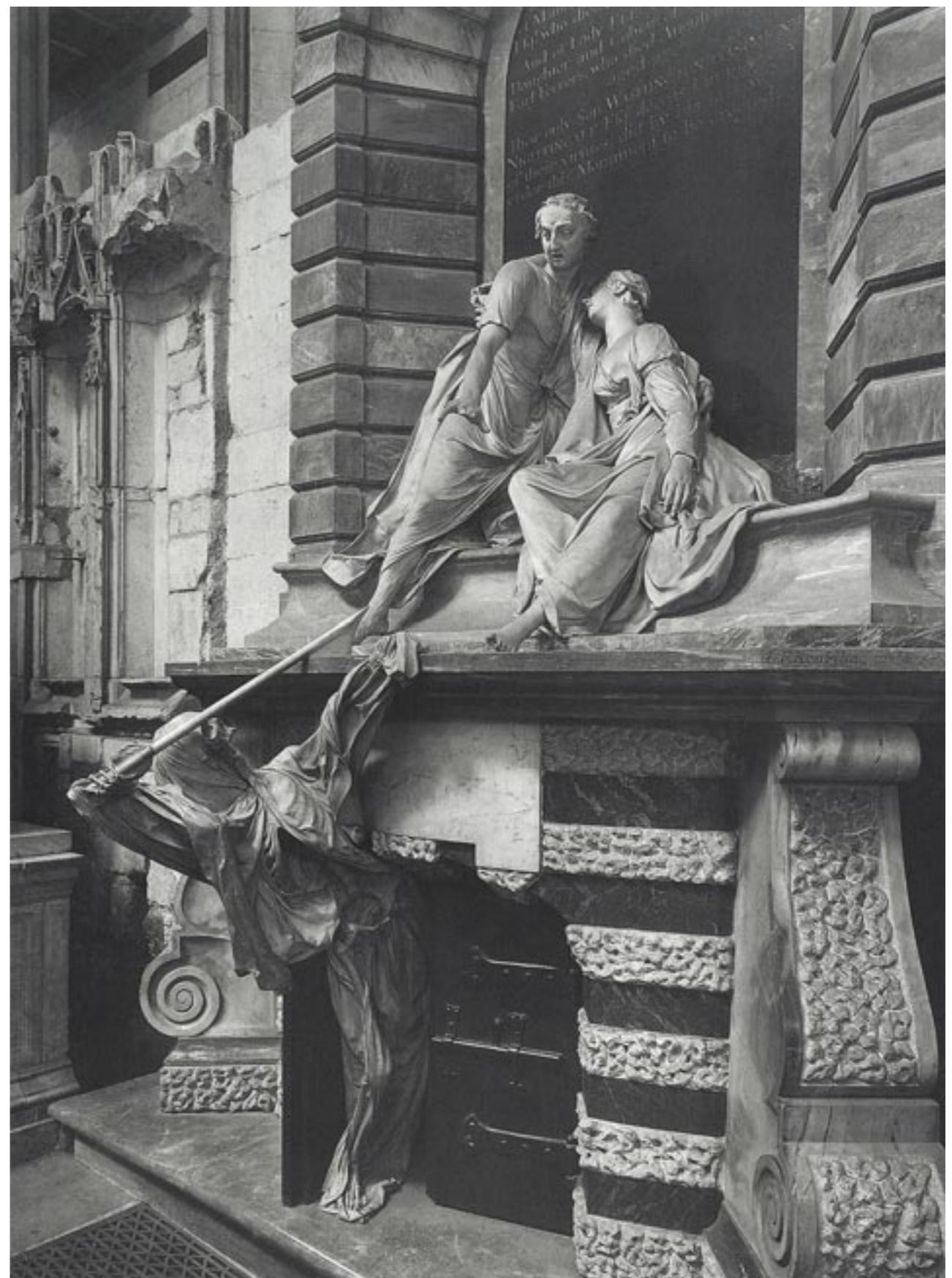


ABB. 85 | Louis François Roubiliac, Monument für Elizabeth und Joseph Nightingale, 1758–1761, London, Westminster Abbey



ABB. 99 | Modellrekonstruktion des Lettners (1760–1762, ursprünglich Sens, Saint-Étienne, größtenteils im 19. Jh. zerstört, Fragmente in Sens, Musées de Sens), Vorderansicht, Sens, Musées de Sens

Dauphin im soeben modernisierten Chorbereich war demnach günstig. Begünstigend auf diesen Auftrag wird sich zudem das große Literatur-, Kunst- und Wissenschaftsinteresse des Kardinals de Luynes ausgewirkt haben. 1743 wurde er als Nachfolger des verstorbenen Kardinals de Fleury Mitglied der Académie française (*fauteuil* 29) und setzte

sich als *protecteur* für die Restaurierung der Académie des belles-lettres in Caen ein.⁶⁹⁵ Eine solche Disposition des Kardinals sollte demnach bei der Rekonstruktion dieser ungewöhnlichen Grabmalskonstruktion als Teil einer solchen, auch ästhetisch motivierten, Modernisierungsserie Berücksichtigung finden. Jenseits des unbestreitbar persönlichen



ABB. 100 | E. Bodier, Eröffnung des Konzils in der Kathedrale von Sens am 3. September 1850, 1850, Sens, Musées de Sens



ABB. 101 | Joseph Hermand, *Caritas* und *Justitia*, Details des Lettners für Saint-Étienne, 1760–1762, Stuck, ursprünglich Sens, Saint-Étienne, heute Sens, Musées de Sens

Anliegen des Kardinals ist deshalb sowohl ein machtpolitisches als auch ästhetisches Interesse seitens de Luynes an einem solchen Auftrag (für dessen Kosten er nicht einmal aufzukommen hatte) mitzudenken. Schließlich wird ihn ein pädagogisches Interesse geleitet haben. Aus der Dissertation von Maurice Vallery-Radot über den „administrateur ecclésiastique“ Kardinal de Luynes geht hervor, dass sich dieser während seiner Amtszeit als Erzbischof unter anderem durch seine vielen *visites pastorales* auszeichnete und er somit nicht nur das Amt des *premier aumônier* der Dauphine gewissenhaft und offensichtlich zufriedenstellend ausübte, sondern sich ebenso als Erzbischof aktiv um die Belange seiner Diözese bemühte.⁶⁹⁶ Überdies trat er in Schriften wie *Instruction pastorale de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Luynes [...]*, *Contre la Doctrine des Incrédules* den religiösen kritischen zeitgenössischen Diskursen offensiv entgegen.⁶⁹⁷ Mit der Errichtung des Grabmonuments für den Dauphin konnte der Welt ein christlicher, tugendhafter und dazu noch königlicher Held – ein *exemplum virtutis* im Sinne eines *héros chrétien* – in seiner modernisierten altehrwürdigen Metropolitankirche dargeboten werden. Auf diese Weise konnte Sens im direkten Wettbewerb zur Notre-Dame de Paris und zu Saint-Denis zum neuen königlichen Sepulkralort für die Familienmitglieder der Bourbonen avancieren. Im Gegensatz zu dem zunächst zögerlichen, eher ablehnenden und nicht persönlich involvierten Kapitel der Straßburger Saint-Thomas-Kirche im Hinblick auf eine Grablege des protestantischen Feldherrn Moritz von Sachsen

passte also das eigentlich in der Kritik stehende innerkirchliche (königliche) Grabmonument hervorragend in die übergeordnete Strategie des Kardinals. Peter Seilers als Aufforderung zu verstehende Äußerung, dass erst die Einzelfallbetrachtung tatsächlich verlässlichen Aufschluss über die Genese der großen Monuments geben könne, scheint sich aber auch im Hinblick auf einen weiteren Aspekt zu bestätigen. Die vermutlich mit der Beisetzung in Saint-Étienne einhergehogene Initiative für die Anfertigung eines Grabmonuments für den Dauphin, des ungekrönten Thronfolgers König Ludwigs XV., wird jedoch noch vor dem Kardinal de Luynes zuallererst von der Dauphine, der Witwe des Verstorbenen, ausgegangen sein. Diese Initiative geht eindeutig aus der von dem Marquis de Marigny formulierten Zusammenfassung des Auswahlprozesses und des *devis* Coustous zur Unterschriftsvorlage für den König hervor. In dieser Zusammenfassung berichtet Marigny von dem Wunsch der Dauphine, im Grabmonument die enge Verbundenheit zu ihrem verstorbenen Ehemann sowie die Erinnerung an seine Tugenden zu verewigen.⁶⁹⁸ Es wird später noch zu sehen sein, inwiefern die Dauphine in der konkreten Entscheidungsfindung dem König vorgeschaltet wurde. Die Dauphine wird möglicherweise den Einsatz der Madame de Pompadour in Bezug auf die Errichtung eines Grabmonuments für den von ihr protegierten Dichter Crébillon von 1763 in Erinnerung gehabt haben. Hinzu mag das durch das 1756 präsentierte Modell für großes Aufsehen gesorgte habende und ebenso vom Kö-



ABB. 111 | G. J. B. Scotin (l'ainné, Stich), Jean Berain (Zeichner des Modells), Mausolée pour la cérémonie funèbre de S. A. R. Philippe de France, duc d'Orléans, frère unique du Roy, érigé en l'église de S.t Denis par ordre de Sa Majesté, le samedi 23 juillet 1701, BnF