

Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*

(Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 9). Akademie Verlag, Berlin 2004.

409 S., 127 Abb., 2 Karten, EUR 69,80. ISBN 3-05-003851-9

Die Leitlinie der ludovizianischen Außenpolitik – das Streben nach der Universalmonarchie – habe entscheidend die Gestaltung der in königlichem Auftrag geschaffenen großen Kunstkomplexe bestimmt: ob die Ostfront des Louvre, die Decke der Spiegelgalerie, das Reiterdenkmal Girardons oder den Invalidendom. Mit dieser mutigen, prägnanten These möchte Dietrich Erben einen benennbaren politischen Anspruch als den gemeinsamen Nenner aufzeigen, der die bedeutendsten, wenn auch zeitlich weit auseinanderliegenden, augenscheinlich disparaten Werkgruppen der ludovizianischen Hofkunst miteinander verbindet.

Das universalistische Herrschaftsverständnis Ludwigs XIV. – der Wille, die angestammten Vorrechte und den besonderen Rang der *Maison de France* mit allen Mitteln zu wahren und durchzusetzen, sein Land wirtschaftlich und politisch weitgehend von anderen Staaten unabhängig zu machen und Frankreich als unbestrittene militärische Führungsmacht zu etablieren, in deren Hand die Entscheidung über Krieg und Frieden sowie territoriale Veränderungen in Europa liegt – sei bestimmend für die militärisch-außenpolitische, aber auch kulturpolitische Haltung Frankreichs von der Übernahme der Alleinregierung 1661 bis zum Spanischen Erbfolgekrieg gewesen. Dieser Anspruchshaltung habe das ›alte‹ und das ›neue‹ Rom als Sitz der angestammten Universalismächte – antikes Kaisertum und Papsttum – entgegengestanden, weniger realpolitisch als ideell. Im kunstpolitischen Umgang mit der Ewigen Stadt hätten daher Ludwig XIV. und seine Berater – allen voran Colbert und später Louvois als die *Surintendants des Bâtiments* – eine mehrstufige Strategie entwickelt. Zum einen sei versucht worden, die vor allem unter Franz I. zu einem Höhepunkt gelangten Austauschbeziehungen zu reaktivieren (Kap. I) und trotz eines latenten Antiitalianismus

mit Bernini nochmals einen der berühmtesten italienischen Meister der Gegenwart nach Frankreich zu verpflichten und für den König arbeiten zu lassen (Kap. II); zum anderen sollte das Beste der sanktionierten älteren italienischen Kunstproduktion – vornehmlich Werke der Antike oder der Renaissance – durch Erwerb oder in Kopie nach Frankreich geschafft und dort zu gehobenen Dekorations- und Studienzwecken verfügbar gemacht werden (Kap. III). Des weiteren sollte das vom Papst den katholischen Potentaten gewährte Anrecht auf bildliche Präsenz in und an bestimmten römischen Kirchen und Palästen und während einzelner Festlichkeiten voll ausgeschöpft und so weit als möglich die Selbstdarstellungsstrategien der übrigen Potentaten in der Ewigen Stadt, vorrangig aus dem Hause Habsburg, überboten werden (Kap. IV). Schließlich aber – und das ist der entscheidende Schlussstein in Erbens Analyse – wäre es in allen Gattungen der französischen Hofkunst zu einer Syntheseleistung gekommen, die darin bestanden habe, Bezüge zur antiken und jüngeren Kunstproduktion Roms keineswegs zu negieren, sondern sie in mehr oder weniger offensichtlicher Form als konstitutiven Bestandteil in die eigenen Werke zu integrieren, um sie in der künstlerischen Umformung gerade zu überbieten. Durch diesen Rückverweis auf wiedererkennbare, dabei aber durchaus weiterentwickelte italienische Vorbilder habe die höfisch gelenkte französische Kunst geholfen, Ludwig XIV. – unter Umgehung des nominellen Führungsanspruchs des habsburgischen Kaiserhauses – in die Nachfolge der antiken Imperatoren zu stellen und wenn schon nicht die geistliche Autorität des Papstes, so doch zumindest dessen angestammte Schiedsrichterrolle der Christenheit auf seine Person zu übertragen. Die mit diesem synthetisierenden Gestaltungsprinzip einhergehende Aufwertung von Paris gegenüber Rom verdeutlicht Erben

exemplarisch an der Planungs- und Gestaltungsgeschichte des Pariser Invalidendoms (Kap. V).

Bevor auf Erbens Argumentationsgang näher eingegangen werden kann, sei festgestellt, daß Ludwig mit seinen unbestreitbar universalistischen Aspirationen, denen nicht selten in aufdringlich-aggressiver Form mit den Mitteln des Krieges zur Durchsetzung verholfen wurde, unter den europäischen Potentaten – ob aus altherwürdigen oder neu emporgekommenen Herrscherhäusern – keineswegs alleinstand. In unterschiedlichen Abstufungen und vor dem Hintergrund eines jeweils anderen landesspezifischen und machtpolitischen Kontexts haben im letzten Jahrhundertdrittel zahlreiche Fürsten, sei es der Kaiser, die Könige von Spanien und Schweden oder etwa die Kurfürsten von Brandenburg, ein ähnliches Ansinnen wie der Sonnenkönig verfolgt und dabei – das kommt als Paradoxon hinzu – ihren jeweiligen Konkurrenten genau das zum Vorwurf gemacht, wonach sie selber mit mehr oder weniger großem Erfolg strebten: politisch-militärische und kulturelle Hegemonie, abgeleitet aus einer vorgeblich geschichtlich begründbaren Superiorität ihres Geschlechts.¹

Des weiteren ließe sich grundsätzlich anmerken, daß ein synthetisierendes Gestaltungsprinzip nichts spezifisch französisches war, sondern vielmehr ein Stilphänomen des europäischen Barocks um 1700 darstellt, dem der Eklektizismus – die bewußte Verschmelzung unterschiedlicher meist ehrwürdiger und durch die Tradition sanktionierter Vorlagen zu einem neuen Ganzen – nicht als ein unkreatives Zusammenstückeln von Kunstzitataten erschien, sondern gerade als höchster Ausdruck der Perfektion, die sich in einer möglichst vollständigen und umfassenden Akti-

vierung des abendländischen Formvokabulars innerhalb eines einzigen Werks äußern sollte. Ob Christopher Wren in London mit der seit 1666 in Planung befindlichen St. Paul's Cathedral, Johann Bernhard Fischer von Erlach d.Ä. in Wien mit seinem seit den späten 1680er Jahren angefertigten ersten Entwurf für Schönbrunn oder Nicodemus Tessin d.J. in Stockholm mit seinem seit den 1690er Jahren neu aufgebauten Stadtschloß, sie alle kombinierten dabei ein europäisches Formvokabular, das sie aus eigener Anschauung und intensivem Studium unterschiedlichster Schrift- und Bildquellen bestens kannten.

Das alles spricht aber prinzipiell nicht gegen Erbens These – im Gegenteil: was alle in Europa taten, taten die Franzosen offensichtlich mit besonderer Konsequenz. Wenn es zutreffend ist, daß sich universalistische Herrschaftsaspirationen gut mit dem Mittel eines synthetischen Kunststils transportieren und anschaulich machen ließen, dann zeigt der summarische Seitenblick auf einige andere europäische Kapitalen nur, daß offenbar auch viele Konkurrenten Frankreichs auf dieses Mittel verfielen. Erbens zukunftsweisende Forderung nach einer komparativen Kunstgeschichte europäischer Dimension (XIVf.) wird in Zukunft gerade den Stellenwert der französischen Hofkunst und die ihr bis heute noch immer – auch von Erben selbst – unterstellte Einzigartigkeit im europäischen Machtgefüge relativieren.²

Erben entwickelt für viele der bereits seit langem und zudem ausgreifend erforschten Kunstkomplexe und Institutionen der französischen Hofkunst originelle und bedenkenswerte Deutungen. Über die vor allem von Michael Petzet entwickelte ikonologische Analyse der Ostfas-

¹ Zu dem von der reichspatriotischen Kampfpresse in den 1680er Jahren dem Kaiser zugestandenen universalistischen Führungsanspruch, der gekoppelt war an den Vorwurf, der französische König würde eine Universaldiktatur errichten wollen: Jean Schillinger, *Les pamphlétaires allemands et la France de Louis XIV*, (Contacts: Sér. 2; Gallo-Germanica, Bd. 27), Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1999, 307–319.

² Eine neuere Untersuchung zum Einsatz des öffentlichen Königsbildes unter den spanischen Habsburgern

macht u.a. erstmals deutlich, daß Karl II. Unteritalien und Sizilien ganz ähnlich mit monumentalen Bildnisstatuen seiner selbst überzog wie Ludwig XIV. seinen Herrschaftsbereich mittels einer seit Mitte der 1680er Jahre anlaufenden Skulpturen- und Platzkampagne (s. Diane H. Bodart, *Pouvoirs du portrait sous l'empire des Habsbourg d'Espagne. 1500–1700*, thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2003, 435–468). Seit langem werden die französischen Königsplätze von der Forschung abgehandelt (s. jüngst: Andreas Köstler, *Place Royale. Me-*

sade des Louvre als Rekonstruktion des in der antiken Dichtung geschilderten Palastes des Sonnengottes Apoll geht Erben hinaus, indem er erstmals die enge Verzahnung der im Petit Conseil nach der Rückreise Berninis einsetzenden Planungen für den Louvre mit den politischen Ereignissen des ausbrechenden Devolutionskrieges aufzeigt (93 f.). Die Zurückweisung der Pläne des italienischen Meisters und die Neuplanung der Ostfront durch das französische Künstlerkonsortium begründeten sich nach Ansicht Erbens darin, daß mit Ausbruch dieses ersten großen kriegerischen Konflikts dem Louvre eine neue Funktion zukam: der Bau sollte nicht mehr nur als Residenz für den König fungieren, sondern anschauliches Monument des universalistischen Herrschaftsanspruchs Ludwigs XIV. sein, den der König erstmals mit Waffengewalt vor den Augen Europas durchzusetzen gewillt war (134). Der von Bernini vorgeschlagene Typus eines, wenn auch ins Monumentale gesteigerten italienischen Palastes reichte zur Visualisierung solcher Aspirationen nicht aus; vielmehr galt es, durch die Verschmelzung von antiken und spezifisch französischen Motiven einen Entwurf vorzulegen, der das besondere Anrecht Frankreichs auf die Fortführung des antik-imperialen Erbes im Geiste Franz' I. veranschaulichen sollte. In dem unmittelbar vor Kriegsausbruch durch den König gebilligten Plan (96, Abb. 19) verwies das Motiv der Kolonnade auf antike Tempelfronten, ebenso wie das Triumphbogenmotiv am Mittelrisalit an antike Triumphmonumente erinnerte. Die skulptural ausgestalteten Segmentgiebel über den Seitenrisaliten hätten dagegen die unter Franz I. begonnene Lescot-Fassade in der Cour carrée zitiert (102). Erben schlußfolgert (108):

tamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus, München 2003), doch ohne daß dabei untersucht und berücksichtigt wird, was die übrigen europäischen Potentaten zur selben Zeit für eigene Wege in der Kunstpropaganda beschritten (s. Hendrik Ziegler, *Le modèle de la place Royale française à l'épreuve de l'Europe*, in: *De l'esprit des villes (1720–1770). Nancy et l'Europe urbaine au Siècle des Lumières*, hrg. v. Alexander Gady u. Pierre Rosenberg, Ausst. Nancy, Musée des beaux-arts, 11. 5.–29. 8. 2005, Nancy 2005).

»Die Emanzipation von der durch Bernini vertretenen zeitgenössischen Baukunst Roms ging einher mit einer nachdrücklichen Orientierung am antiken Erbe Roms und an der Hinterlassenschaft der französischen Renaissance. [...] Wie die Fassade des Louvre zeigt, ging es dabei nicht um eine direkte Übernahme antiker Architektur, sondern um deren synthetisierende Aneignung im Dienste einer universalistischen Aussage.«

Auch im Bereich der Bildhauerkünste sieht Erben eine – vor allem mit der Gründung der Académie de France à Rome 1666 – beständig anwachsende Auseinandersetzung mit dem Formenvorrat der Antike und der italienischen Renaissance, gepaart mit einer immer strikteren Zurückweisung der barocken Gestaltungsprinzipien der zeitgenössischen römischen Bildhauerschule. Zunehmend habe sich die französische Künsterschaft von Rom losgesagt und die Überlegenheit der Pariser gegenüber der als dekadent gebrandmarkten gegenwärtigen römischen Kunstproduktion propagiert und dabei auch noch von den wechselnden Direktoren der Auslandsakademie Rückendeckung erhalten (210 f.). Dennoch sei Rom wichtigster Auslandsposten der französischen Kunstpolitik geblieben, habe es doch gegolten, im politischen Tagesgeschäft das vom Papst den als Stütze des Heiligen Stuhls fungierenden katholischen Potentaten gewährte Anrecht auf bildliche Präsenz in der Ewigen Stadt im Wettbewerb mit den Vertretern anderer Staaten beständig durchzusetzen und aus päpstlicher Vormundschaft so weit als möglich zu entbinden.³ Auf der Grundlage der von Erben erstmals geleisteten vollständigen Durchsicht und Auswertung der diplomatischen Korrespondenz zwischen Ludwigs Außenamt und seinen

³ Es sei angemerkt, daß es nicht nur in Rom zu gewichtigen kunstpolitischen Machtdemonstrationen Frankreichs kam, sondern auch sonst an den diplomatischen Vertretungen in den europäischen Kapitalen, sei es in Wien, London, Madrid oder etwa Regensburg als Sitz des Immerwährenden Reichstags. Dort wurde z. B. 1682 die Geburt des Dauphin mit einem vom französischen Botschafter, Monsieur Verjus, Comte de Crecy, in seinem Aufwand kaum zu überbietenden fünf-tägigen Fest begangen, bei dem in provozierender Weise

Gesandten am Heiligen Stuhl kann die dichte Chronologie der Denkmalsetzungen, Festivitäten und Zugehörigkeitsbekundungen aller Art der offiziellen Vertreter sowie der Klientel des französischen Königs in Rom in beeindruckender Weise rekonstruiert werden (219–291). Lediglich zum Absolutionsdenkmal Heinrichs IV. von 1596 (222, Abb. 67–68) ließe sich aufgrund neuester Forschungen ergänzend anmerken, daß in Frankreich gleich nach Errichtung des Monuments ein Nachstich kursierte, der bewußt die Inschriftentafeln nicht reproduzierte und auch sonst jeden Verweis auf die Unterwerfung des Königs von Frankreich unter die Autorität des Papstes tilgte.⁴ Schließlich sollte Ludwig XIV. über ein halbes Jahrhundert später das, was die Graphik im Medium des Bildes vorweggenommen hatte, in die Tat umsetzen: 1669 ließ er die unliebsamen Inschriftentafeln, die an die Konversion seines Großvaters erinnerten, vom römischen Denkmal entfernen.⁵ Die von Erben ausführlich behandelte, 1697 vom Prinzen Vaini gestiftete Marmorstatue Ludwigs XIV., die sich heute in der Villa Medici in Rom befindet (246–251), trägt entgegen Erbens Zweifel (250) tatsächlich einen Lorbeerkranz über der Allongeperücke – was Erbens Feststellung, dieses Werk habe auf eine massive Aneignung kaiserlicher Attribute abgezielt, nur bestätigt (Abb. 1).⁶

Dem Autor zufolge ist der beharrliche Kampf um bildliche Präsenz in Rom nur Ausdruck des auch sonst die höfisch gelenkte Kunst bestimmenden programmatischen Strebens nach der Errichtung der *Monarchia Universalis*. Am Ende seines Buches wird durch eine ausführliche Interpretation der wechselvollen Planungs-, Bau- und Nutzungsgeschichte des Pariser Invalidendoms diese These nochmals dargelegt (341–372):

die gemeinhin auf die Person des Kaisers angewandte Jupiter-Ikonographie für Ludwig XIV. und seine Nachkommen in Anspruch genommen wurde; siehe dazu: Elisabeth Feindl, Die Feierlichkeiten anlässlich der Geburt des Duc de Bourgogne 1682, in: *Feste in Regensburg von der Reformation bis in die Gegenwart*, hrsg. v. Karl Möseneder, Regensburg 1986, 252–258.

⁴ Diane H. Bodart, Verbreitung und Zensurierung der



1. Demenico Guidi, *Ludwig XIV.*, Marmor, 1697–99, Höhe: ca. 2,50 m. Rom, Villa Médicis, Académie de France à Rome

nach dem Palastbau und der Monumentalskulptur rückt damit die Sakralarchitektur als dritter exemplarisch behandelte Kunstsektor in den Blick. Eine eingehendere Auseinandersetzung mit Erbens fährtenreicher Deutung sei abschließend versucht.

Die Stiftung des Hôtel des Invalides 1670, die ein königliches Edikt vier Jahre später bestätigte, ist die wichtigste karitative Einrichtung Lud-

Königlichen Porträts im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, Berlin 2004, 1–67, hier 11 f. u. Abb. 12, 13.

⁵ Bodart (wie Anm. 4), 12, Anm. 18: Ragna Enking, *Sant' Andrea Cata Barbara e Sant'Antonio Abate sull'Esquilino (in via Carlo Alberto)* (= *Le chiese di Roma illustrate*, Bd. 83), Rom 1964, 86.

⁶ Bodart (wie Anm. 4), 63, Abb. 21.

wigs XIV. für seine Armee gewesen. Der König hat den Planungs- und Realisierungsprozeß des Invalidenheims für seine altgedienten Soldaten kontinuierlich begleitet und zwischen der Fertigstellung der ersten Gebäude 1674 und der Einweihung der Gesamtanlage 1706 dem Hôtel des Invalides insgesamt fünf Besuche abgestattet.⁷ Doch überließ er die Oberaufsicht in allen Gestaltungs- und Verwaltungsfragen seinem Kriegsminister, François-Michel Le Tellier, Marquis de Louvois, der in den 1670er Jahren zunehmend die Kontrolle über das Kriegsministerium von seinem Vater, dem Älteren Louvois, übertragen bekam und 1683, nach dem Tod Colberts, schließlich auch die Leitung der Surintendance des Bâtiments übernahm. Libéral Bruant entwickelte die Pläne des ausgreifenden klosterartigen Militäraltersheims, doch fiel er bei Louvois in Ungnade, nachdem er bei dem in der Mittelachse der Gesamtanlage zu errichtenden Kirchenbau – der bei Grundsteinlegung noch gar nicht vorgesehen war – keine für den Kriegsminister akzeptable Lösung vorzulegen wußte. Louvois stellte daraufhin im März 1676 den dreißigjährigen, aufstrebenden und vom König protegierten Jules Hardouin-Mansart an, dessen Entwürfe für eine Kombination einer langgestreckten, basilikalischen sogenannten Soldatenkirche mit einem im Süden daran anschließenden mächtigen überkuppelten Zentralbau, dem Invalidendom, gebilligt wurden. 1677 bis 1679 wurde die funktional als Langchor der Anlage fungierende Soldatenkirche vollendet; die Église du Roi, also der Dom als der eigentliche Hauptraum der Kirche, war 1691 – im Todesjahr des Ministers – im Rohbau fertiggestellt. Die Einweihung konnte allerdings erst 1706 erfolgen.

Thierry Sarmant, Leiter des Militärarchivs in Vincennes bei Paris, hat sich eingehend mit der Geschäftskorrespondenz des Kriegsministers

und Surintendant des Bâtiments beschäftigt, die in Vincennes verwahrt wird. Auf der Grundlage des unter seiner Ägide erstellten und publizierten Findbuchs hat er jüngst eine hochinteressante und ausgewogene Darstellung der Tätigkeit Louvois' an der Spitze der Bau- und Kunstbehörde vorgelegt, die allerdings erst nach Drucklegung von Erbens Buch erschien.⁸ Darin wird auch auf den Invalidendom eingegangen.⁹ Aus dem umfangreichen Briefwechsel des Ministers geht eindeutig hervor, daß die Baustelle des Invalidendoms allein Louvois unterstand, von ihm kontrolliert und überwacht wurde, und sich Ludwig XIV. nie in die Planung und Beaufsichtigung dieses Baues eingemischt hat: während bei allen anderen Baustellen – vor allem Versailles und dem Trianon de Marbre – Louvois in seiner Korrespondenz mit den leitenden Architekten, Agenten und Baustellenleitern stets von den Anweisungen und Wünschen des Königs spricht, findet sich kein Wort davon in denjenigen Briefen, die die Fertigstellung des Invalidendoms in seiner Rohform bis 1691 betreffen.¹⁰

Zu Recht weist Erben auf die in der Literatur bereits bekannte, für die ikonologische Deutung des Baues entscheidende Verwandtschaft der Grundrißdisposition des von Hardouin-Mansart geplanten Invalidendoms und einem nie ausgeführten Projekt seines Großonkels François Mansart für eine am Chorscheitel von Saint-Denis zu errichtendes Mausoleum der Bourbonen aus dem Jahr 1665 hin (344, 354f. u. Abb. 122). Auf die Übernahmen und Abweichungen im Einzelnen, die Erben genau erläutert, braucht hier nicht eingegangen zu werden: es ist unübersehbar, daß Hardouin-Mansart ein während des Aufenthalts von Bernini in Paris noch aktuelles Projekt seines Großonkels, dessen Planbestände er geerbt hatte, reaktivierte. Erben folgert aus den formalen Übereinstimmungen, daß der Inva-

7 Anne Muratori-Philip, *Invalides*, in: *Dictionnaire du Grand Siècle*, hrg. v. François Bluche, Paris 1990, 767–769.

8 Thierry Sarmant u. Mathieu Stoll, *La Guerre et les grands bâtiments: index de la correspondance expédiée par François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois*,

secrétaire d'État de la Guerre et surintendant des Bâtiments, 1683–1691, Vincennes 2000; Thierry Sarmant, *Les demeures du soleil. Louis XIV, Louvois et la surintendance des Bâtiments du Roi*, Paris 2003.

9 Sarmant 2003 (wie Anm. 8), 297–303.

10 Sarmant 2003 (wie Anm. 8), 300.

lidendom unter Louvois als Grablege des Königs – als Mausoleum für Ludwig XIV. – konzipiert worden sei.¹¹

Erstaunlicherweise übersieht der Autor aber, daß Louvois nach seinem überraschenden Tod im Sommer 1691 zunächst im Langchor, also der Soldatenkirche, aufgebahrt wurde, um später im Invalidendom, der Église royale, beerdigt werden zu können – eine Tatsache, die in der Forschung durchaus bekannt war und nun aktuell durch eine quellenreiche Untersuchung untermauert wird.¹² Louvois hatte zu Lebzeiten den Wunsch, im Invalidendom bestattet zu werden, mehrfach gegenüber seiner Frau geäußert; der Witwe konnte ihn der König nicht verwehren – wie aus einem Brief des Sohns und Nachfolgers Louvois' im Amt des Kriegsministers, dem Marquis de Barbezieux, hervorgeht.¹³ Der Leichnam des einstigen Ministers wurde nach der Aufbahrung in einer der unterirdischen Gruftkapellen der Soldatenkirche deponiert – in Erwartung der Fertigstellung des Invalidendoms.¹⁴ Ausführliche Planungen zu einem monumentalen Grabmonument, das in dessen Zentrum errichtet werden sollte, wurden von der Familie bei François Girardon und Martin Desjardins in Auftrag gegeben, wovon sich zwei beeindruckende Zeichnungen in den Papieren des Baubüros von Jules Hardouin-Mansart erhalten haben (Abb. 2).¹⁵ Die Hybris, die in einer solch freistehenden Graban-

lage in der Mitte der Kuppelkirche liegen mochte, mußte aber allen Betroffenen allmählich offensichtlich werden. 1693 wurde daher bei demselben Künstlerduo eine bescheidenere Fassung als Wandgrab bestellt, die schließlich bis 1702 unter Mithilfe von Desjardins' Sohn und dem Bildhauer Corneille van Clève fertiggestellt werden sollte.¹⁶ Zwar spricht A.-N. Dezallier d'Argenville Ende des 18. Jahrhunderts noch davon, daß auch diese Fassung für den Invalidendom vorgesehen gewesen sei.¹⁷ Doch war in den mit den ausführenden Künstlern geschlossenen Verträgen bereits von einer Aufstellung im Pariser Kapuzinerinnenkloster die Rede, das Louvois seit 1686 am Nordende des von ihm initiierten Königsplatzes – der Place Vendôme – neu hatte errichten lassen.¹⁸ Schließlich wurde am 22. Januar 1699 der Leichnam aus dem Chor des Invalidendoms in das Kapuzinerinnenkloster überführt, um dort in das beinah fertiggestellte Grabmonument zur letzten Ruhe gebettet zu werden.¹⁹

Wenn also der Invalidendom von Hardouin-Mansart zu Lebzeiten des Kriegsministers als ein Mausoleum konzipiert worden war, dann eben nicht für den König, sondern für Louvois selbst, der das Hôtel des Invalides als »sein« ureigenes bauliches Großprojekt vor den Toren der Stadt verstand und dem dabei von Ludwig XIV. auch weitgehend freie Hand gelassen wurde. Beim Tod von Louvois sanktionierte der König die

11 In ganz analoger Form argumentiert Alain Erlande-Brandenburg in einem von Erben übersehenen Aufsatz: Louis XIV et la mort: l'hôtel des Invalides, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2002 (2003), 59–67.

12 François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France: architecture et décor*, Paris 1996, 252f.; jüngst: Thierry Sarmant, Prestige ministériel et convenance monarchique. Mort, funérailles et tombeau du marquis de Louvois, in: *Revue de la Société des amis du Musée de l'Armée* 127, 2004, 62–74.

13 Sarmant (wie Anm. 12), 69, Anm. 18: Service Historique de l'Armée de Terre (SHAT, Vincennes), A¹ 1033, fol. 144, Barbezieux an M. de Mauroy, Versailles, 18. Juli 1691: »Le roy a trouvé bon que M. de Louvois fust enteré aux Invalides, selon ce que ma mère nous a dit qu'il avoit pendant sa vie témoigné le désirer. [...]«

14 Sarmant (wie Anm. 12), 70, Anm. 21: SHAT, X^v, Karton 11, Protokoll des Aufbahrungszeremoniells: »Son corps fut exposé sur un lit de parade, dans le chœur de l'église, depuis ledit jour 19 jusqu'au lendemain 20, à neuf heures du soir, qu'il fut mis dans la cave de ladite église, pour y rester jusqu'à ce que le dôme soit entièrement achevé. Alors, il y sera transporté pour y être inhumé.«

15 Sarmant (wie Anm. 12), 71; Fossier (wie Anm. 12), 252f., Nr. 11–14.

16 François Souchal, *French sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue*, 3 Bde. u. ein Supplement-Bd., Oxford 1977–1993, Bd. I, 260, Nr. 51; Bd. II, 66f., Nr. 86: Girardon fertigte bis 1702 in Bronze die Figur der Prudentia für den Sockel des Grabmals sowie aus Marmor die Liegefigur des Kriegsministers, Desjardins dagegen die Modelle für die Sockelfigur der Wachsamkeit und der neben ihrem Mann knienden

Funktion des Invalidendoms als Grabeskirche des Ministers.

Doch scheint noch etwas viel grundsätzlicheres gegen die von Erben – in Rekurs auf ältere Literatur – ausführlich dargelegte These zu sprechen, Ludwig habe jemals ernsthaft den Invalidendom als Grablege für sich und eventuell auch seine Frau vorgesehen (363f.). Nach der Königsauffassung der Bourbonen kommt dem toten König keine besondere Bedeutung im Königskult zu: der tote König ist tot, es lebe der jetzt lebende König! Bereits mit dem Tod Heinrichs IV. wurde die unter Karl VIII. Valois eingeführte und unter seinen Nachfolgern in Frankreich zur Blüte gelangte Mode aufwendiger Grabmonumente mit Priantfiguren oder Doppelgräbern mit Transit- und Gisantfiguren von der königlichen Familie nicht mehr weitergeführt. Kein französischer Bourbonne ließ sich je ein markantes Grabmal setzen: eine Verehrung der verstorbenen Könige in dauerhafter, monumentaler Form – wie sie Colbert zwischenzeitlich nochmals für den König unter Rückgriff auf die Gepflogenheiten der Valois reaktivieren wollte – entsprach letztlich nicht der Todesauffassung Ludwigs XIV. Für ihn repräsentierte der lebende König offenbar in solch hohem Maße die monarchische Autorität, daß es keines beständigen und ritualisierten Verweises auf die verstorbenen Vorfahren mehr bedurfte.²⁰ Einen dynastischen Ahnenkult wie



2. Corneille van Clève nach Vorgaben von François Girardon und Martin Desjardins (?), Gesamtansicht des zweiten Projekts für ein Grabmal von Louvois im Invalidendom, lavierte Federzeichnung, ca. 1691, 37 × 38,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes

die spanischen und österreichischen Habsburger haben die französischen Bourbonen daher auch in der Folgezeit nie entwickelt.²¹ Der Invalidendom ist eben nicht das Pantheon des Escorial. Es hieße auch die Bedeutung der Basilika von Saint-Denis als alterwürdiger, unter Ludwig dem Heili-

Marquise de Louvois; nach dem Tod Desjardins' wurden die beiden Figuren von dessen Sohn Jacques Desjardins sowie von Van Clève in Bronze respektive Marmor fertiggestellt. Die Aufstellung des Grabmals im Kloster erfolgte 1699, die letzte Zahlungen an die beteiligten Künstler ergingen 1703. Als 1806 das Kapuzinerinnenkloster aufgrund des Durchbruches der Rue de la Paix weitenteils zerstört wurde, gelangte das Grabmal in das von Alexandre Lenoir gegründete Musée des Monuments français. 1819 wurde es dem Nachkommen von Louvois übergeben, der es in die Kapelle des Hospizes von Tonnerre (Yonne) verbringen ließ, wo sie sich noch heute befindet.

17 Souchal (wie Anm. 16), Bd. I, 260, Nr. 51; Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Vie des fameux architectes et sculpteurs*, 2 Bde., Paris 1787, Bd. II, 228f.: »[Le tombeau] du marquis de Louvois aux Capucines, est un ouvrage considérable, destiné d'abord pour les Invalides, où il avoit été porté; mais Louis

XIV l'en fit ôter. La figure de ce ministre groupe avec la Piété affligée. [...]«

18 Souchal (wie Anm. 16), Bd. I, 260, Nr. 51; Bd. II, 66f., Nr. 86.

19 Ania Guini-Skliar, *Le couvent des Capucines, in: La place Vendôme. Art, pouvoir et fortune*, hrg. v. Thierry Sarmant u. Luce Gaume, Paris: Action Artistique de la Ville de Paris, 2002, 63–68, hier 64; Sarmant (wie Anm. 8), 301.

20 Zu einer abwägenden Diskussion des reduzierten Begräbniskults der Bourbonen der vorzügliche Aufsatz von Claire Mazel, *Ils ont «préféré la croix au trône»*. Les monuments funéraires des premiers Bourbons, in: *L'image du Roi de François I^{er} à Louis XIII*, hrg. v. Thomas W. Gaehtgens u. Nicole Hochner, Paris (= Passagen/Passages, Bd. 10) 2005.

21 Zum markanten Unterschied zwischen französischen und spanischen Königsvorstellungen siehe die prä-

gen reorganisierten Königsgrablege der französischen Könige zu unterschätzen, die gerade die Kontinuität der Maison de France über alle Zweige des Hauses der Kapetinger hinweg sicherzustellen hatte, wenn man annimmt, Ludwig hätte eine eigene Bourbonengrabstätte weiträumig getrennt von Saint-Denis ernsthaft erwogen.

Erben erwähnt den 1710 erstmals dokumentarisch faßbaren, wohl aber schon länger kursierenden Plan, Reliquien des hl. Ludwig aus der Abteikirche von Saint-Denis in den Invalidendom zu überführen: selbst wenn das Ansinnen schon bald wieder verworfen worden sei, unterstreiche es doch – so Erben – den zu diesem Zeitpunkt noch gültigen königliche Mausoleumscharakter des Invalidendoms, zumal das bildliche Ausstattungsprogramm auch um die Figur des Heiligen der französischen Königsdynastie kreiste (362 f., auch 345). Doch hatte Ludwig XIV. 1683 mit der Beerdigung von Königin Marie-Thérèse in der seit Heinrich IV. als Grablege der Bourbonen genutzten Nebenkrypta von Saint-Denis, deren Zugang aus diesem Anlaß auch baulich verbessert wurde, deutlich für die Abteikirche als seine letzte Ruhestätte optiert; 1704 folgte sogar eine ausdrückliche schriftliche Erklärung des Königs in diesem Sinne.²² Zudem hatte der König seit 1699 die aufwendige skulpturale und architektonische Neugestaltung des Chorbereichs von Nôtre-Dame in Paris eingeleitet, um dem von ihm erneuerten, feierlichen Gelübde seines Vaters aus dem Jahre 1638 nachzukommen, der eine solche Erneuerung in Aussicht gestellt hatte, als er sich und sein Königreich gänzlich dem Schutz der Gottesmutter anvertraute.²³ Dabei hatte Ludwig als erstes die Inschriftentafel erneuern lassen, die am Ort des Begräbnisses der Gedärme seines Vaters eingelassen worden war, womit klar wur-

de, daß der Monarch wünschte, daß bei seinem Tod genauso wie mit dem Leichnam seines Vaters verfahren werden sollte: die Eingeweide sollten in Nôtre-Dame verbleiben, das Herz, wie das seines Vaters, in Saint-Louis des Jesuites in Paris bestattet werden und allein der Körper nach Saint-Denis verbracht werden. Damit wird hinlänglich klar, daß Ludwig XIV. weder zu Lebzeiten Louvois' noch in der Zeit danach jemals ernsthaft erwogen hatte, den Invalidendom als seine Grablege aufzufassen.

Schließlich ist Erben der Ansicht, der Invalidendom habe in einem subtilen Konkurrenzverhältnis zu Sankt Peter in Rom gestanden (365–371). Hardouin-Mansart habe sich nicht nur in der Grundrißdisposition, sondern auch bei der zweigeschossigen Tambourgestaltung sowie der Ausstattung der dortigen Strebepfeiler mit gekoppelten Säulenvorlagen an das Zentralbauprojekt Michelangelos angelehnt, das in seiner Idealplanung durch die Stichfolge von Dupérac von 1569 bestens bekannt war (365 u. Abb. 125 u. 126). Mit dieser augenscheinlichen Anlehnung an michelangeleske Gestaltungsmerkmale, die allerdings produktiv weiterentwickelt wurden, habe sich Hardouin-Mansart nicht nur auf einen allgemeinen Künstlerparagone über die Jahrhundertsschwelle hinweg einlassen wollen, sondern Sankt Peter »in der Idealgestalt eines Zentralbaus restituiert, die der Petersdom verloren hatte« (XI). Den Bau des Invalidendoms will Erben unter anderem als den Versuch verstehen, Michelangelos Zentralbautentwurf »gegen die vermeintlichen späteren Entstellungen zu restituieren« (368).

Doch warum sollte sich Hardouin-Mansart – wenn es denn galt, die vom König propagierte »Konkurrenz zur Universalgewalt des Papsttums« mit den Mitteln der Kunst aufzunehmen

nante Zusammenfassung in: Gérard Sabatier u. Sylvaine Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556–1715): rituels et pratiques*, Paris 2001; zum österreichischen Ahnenkult: Friedrich Polleross, »Pro decore Majestatis«. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5, 2002/2003, 191–295, hier 241–243.

22 Erlande-Brandenburg (wie Anm. 11), 66, Anm. 18: Dom Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, Paris 1706, Pièces justificatives, n° CCXXX, S. CLIII.

23 Dazu: Katharina Krause, *Der »Vœu de Louis XIII«: die Chorausstattung von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV.*, München 1989.

(XI) – auf eine bestimmte Planungsphase des 16. Jahrhunderts beziehen und nicht auf den gegenwärtigen barocken Bauzustand von Sankt Peter? Und das vor allem, wie Erben selber ausführt, da man sich nicht scheute, im einzelnen Anleihen am modernen Sankt Peter zu machen: den marmornen Bodenbelag hatte François Le-spingola entsprechend den aus Rom angeforderten Aquarellen nach dem Pavement des Petersdoms zu gestalten; bei dem 1699 begonnenen Altarbaldachin stand erneut die in Frankreich hochgeschätzte Schöpfung Berninis aus Sankt Peter Pate; die Kolonnade des Petersplatzes diente schließlich, neben französischen Vorbildern, bei der Entwicklung eines allerdings nicht realisierten Kolonnadenprojekts vor der südlichen Eingangsfront des Invalidendoms als mögliche Vorgabe (368–371). Offenbar wurde Sankt Peter von Hardouin-Mansart und dessen Bauherrn Louvois zwar noch als ein durchaus bedeutender Kirchenbau betrachtet, vom dem man für die Lösung von gestalterischen Einzelproblemen Anregungen erhalten konnte; der römische Kirchenbau als ganzer, geschweige denn die Idealplanung Michelangelos, war aber wohl doch kein Konkurrenzbau und bedeutungsstiftender Bezugspunkt mehr. Denn der gesamte Bau artikuliert sich in seiner künstlerischen Gesamterscheinung unabhängig von dem von Erben benannten Vorbild: ein additives Übereinandersetzen für sich stehender Bauglieder ist hier an die Stelle des organischen Bauprinzips Michelangelos getreten, nach dem ein vom Bodenniveau bis zur Laterne durchgehender Höhenzug alle Bauglieder miteinander verklammerte. Die Kirche von Sankt Peter war in funktionaler und ikonologischer Hinsicht kein Bezugspunkt – sie ist es für den Pariser Bau auch nie gewesen. Denn der Invalidendom war zunächst und vor allem Militärkirche, die weder als Grablege des Königshauses, noch als monumentaler Reliquienschrein eines

Nationalheiligen, noch als ein zentrales Gotteshaus der Monarchie genutzt wurde: diese Funktionen erfüllten die Kathedralen von Reims und Notre-Dame in Paris, die Abteikirche Saint-Denis sowie die diversen Schloßkapellen und die Pfarrkirche Notre-Dame in Versailles.

Doch welche Funktion und Bedeutung hatte der Invalidendom denn dann? Er war als weithin sichtbares Zeichen der Fürsorge und Barmherzigkeit des Königs gegenüber seinen für ihn gekämpft habenden Soldaten gedacht, sollte aber vor allem auch Größe und Schlagkraft der unter Louvois entscheidend ausgebauten und modernisierten Armee visuell im Weichbild der Stadt erfahrbar machen. Unter den von Erben nicht berücksichtigten Medaillen, Jetons und Almanachblättern, die während des Bauverlaufs entstanden, findet sich unter anderem eine Auswurfmünze aus dem Todesjahr des Kriegsministers, die eine solche nüchterne Funktionszuweisung bestätigen könnte: der Revers dieses Jetons zeigt den Kuppelbau mit der Umschrift: AEQVAT PIETATE TRIVMPHOS – »Seine Pietät kommt seinen (militärischen) Triumphen gleich.«²⁴ Hier wird der Invalidendom sowohl als Denkmal der Pietät des Königs als auch seiner militärischen Siege bezeichnet. Die Gesamtanlage besaß also offenbar nach offizieller Lesart eine religiös-karitative Vokation und war darüber hinaus als ein Denkmal der Ruhmestaten des französischen Militärs im Dienst des Königs und seines Kriegsministers gedacht.

Wenn aber die Rom-Bezüge nicht konstitutiv gewesen sind und eine Funktionsbestimmung als Grablege der Bourbonen ebensowenig, dann ist auch Erbens Interpretation des Invalidendoms als ein »Denkmal universalistischer Geltungsansprüche« (342) wenn nicht zurückzuweisen, so doch mit Skepsis zu begegnen. Warum ließ Ludwig XIV. – abgesehen von dem Einweihungsgottesdienst im August 1706 – im Invalidendom

²⁴ Josèphe Jacquot, *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres add. 31.908.*, 4 Bde., Paris 1968, Bd. II, 667f. u. Tf. CXXXIII, Nr. 6; *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*, hrg. v. René Baillar-

geat, Paris 1974, 31, Nr. 6; Sarmant (wie Anm. 8), 301, Anm. 4. – Für wertvolle Hinweise habe ich Herrn Wolfgang Steguweit, Münzkabinett Berlin, zu danken.

keine einzige gewichtige liturgische Feierlichkeit abhalten, wenn der Bau doch in so hohem Maße seine universalistischen Bestrebungen veranschaulichte? Ähnlich ließ sich übrigens auch bezüglich des Louvre fragen, warum Ludwig seit den späten 1660er Jahren Versailles zu seiner Hauptresidenz ausbaute und den altehrwürdigen, seit den Zeiten Franz' I. in Schüben immer wieder aufwendig erweiterten und erneuerten Pariser Stadtschloß den Rücken kehrte, wenn doch das unmittelbar vor Ausbruch des Devolutionskriegs sich immer deutlicher herauschälende universalistische Regierungskonzept Ludwigs XIV. an der Louvre-Ostfassade offenbar so anschaulich zum Tragen kam?

Vielleicht unterstellt Erben der ludovizianischen Hofkunst einen politischen Anspruch, den sie aufgrund der an sie gestellten funktionalen Anforderungen gar nicht zu erfüllen hatte. Doch gerade weil es verführerisch ist, anzunehmen, Erben könnte einen Schlüssel zum Verständnis der politischen Dimension der ludovizianischen Kunst gefunden haben – nämlich ihr besonderes Vermögen, den universalistischen Herrschaftsanspruch des französischen Monarchen zu visualisieren – muß es in den kommenden Jahren gelten, Erbens These immer wieder an den Objekten und Kunstkomplexen der Epoche zu prüfen.

Hendrik Ziegler

Abbildungsnachweis: 1 Bodart (wie Anm. 4), 63, Abb. 21. – 2 Fossier (wie Anm. 12), 253, Abb. 66, 14.