

Maximilian
Leiningen-
Westerburg

Les Grands Hommes de la France

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-68175

URL: [http://archiv.ub.uni-
heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6817](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6817)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006817>

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
Der Comte d’Angiviller und sein Einfluss auf die Serie der Grands Hommes	3
Die Serie der Grands Hommes de la France	4
Die Auswahl der Grands Hommes	5
Die Auswahl der Bildhauer	8
Der Kostümstreit	8
Der geplante Aufstellungsort	10
„The Significant Moment“ – Der entscheidende Moment	10
Das weitere Schicksal der Grands Hommes	11
Conclusio	12
Quellenverzeichnis	13
Abbildungsnachweis	15
Abbildungsteil	16

Einleitung

Im Jahr 1774 schickten sich Comte D'Angiviller, als directeur général des Bâtiments du Roi, und Ludwig XVI. an, den Grundstein für eine der größten Skulpturengruppen bedeutender historischer Personen zu legen. So sollten, beginnend mit dem Jahr 1777, alle zwei Jahre vier sogenannte Grands Hommes de la France, zuerst als Gipsmodell im Salon präsentiert werden und, später in Marmor gefasst, die Grande Galerie des Louvre zieren.¹

Von den 28 Statuen, die D'Angiviller und Ludwig XVI. bis zum Beginn der französischen Revolution in Auftrag gaben, wurden bis auf eine – Pajou's Lamoignon – alle fertig gestellt, einige von ihnen sogar erst lange nach der französischen Revolution.² Um diese große Anzahl an Statuen zu bewältigen, wurden insgesamt 17 Bildhauer engagiert, unter ihnen berühmte Namen wie Pajou, Clodion und Houdon.³

Doch wer waren diese Grands Hommes? Im Gegensatz zu den Historiengemälden, die sie flankieren sollten, waren keine antiken Heroen abgebildet, sondern Vertreter aller Stände Frankreichs der vergangenen Jahrhunderte, darunter Militärs, Magistraten, Geistliche, Schriftsteller Philosophen und Gelehrte.⁴

Dabei war nicht nur die Tatsache neu, dass keine Könige unter den dargestellten Figuren waren, sondern auch die von den Auftraggebern gewünschte Kostümierung. Denn die Grands Hommes sollten auf expliziten Wunsch D'Angivillers hin im Gewand ihres Standes und ihrer Zeit dargestellt werden.⁵ Dies wurde freilich nicht von allen Künstlern widerstandslos hingenommen. Welche Konsequenzen das hatte, und wieso überhaupt ein regelrechter Kostümsstreit entbrannte, soll im Rahmen dieses Artikels ebenfalls näher betrachtet werden.

Zu Beginn möchte ich mich jedoch D'Angiviller als Initiator und Hauptverantwortlichen für die Grands Hommes widmen. Sodann wird auf die Skulpturenserie selber näher eingegangen, wobei der Fokus vor allem auf der Auswahl der Figuren und Bildhauer, dem vorher angesprochenen Kostümsstreit, dem Aufstellungsort im Louvre, und schließlich dem von Dowley untersuchten „significant

¹ Vgl. McClellan 1990, S. 175 und Cailleux 1973 S. 5.

² Vgl. Cailleux 1973, S. 5.

³ Vgl. Cailleux 1973, S. 5.

⁴ Vgl. McClellan 1990 S. 177.

⁵ Vgl. Cailleux 1973, S. 5.

moment“⁶ liegt. Den Schluss der Publikation bildet das Schicksal der Grands Hommes nach der französischen Revolution.

Die Literatur in Bezug auf die Grands Hommes ist, zumindest im deutschsprachigen Raum, sehr rar. So findet die Serie bestenfalls am Rande umfassender Abhandlungen über französische Bildhauerei des 18. Jahrhunderts eine kurze Erwähnung.⁷ Auch englischsprachige Publikationen haben sich den Grands Hommes nicht mit übermäßigem Eifer gewidmet.

Zentral sind sicherlich die Arbeiten von Dowley⁸, der in seiner Dissertation einen breiten Überblick über die Serie liefert und schließlich im Artikel von 1957 den Aspekt des significant moment genauer beschreibt, und McClellan der sich näher mit D’Angiviller, dem Louvre und der politischen Dimension der Serie befasst.⁹ Aber auch das Kapitel zu den Grands Hommes in Colton’s Dissertation „Monuments to Men of Genius“ ist bestimmt nicht zu vernachlässigen.¹⁰

Der Comte d’Angiviller und sein Einfluss auf die Serie der Grands Hommes

Charles Claude Flahaut de La Billarderie Comte d’Angiviller verdankte seine steile Karriere der kurzen Zeit, die er beim Militär an der Seite des Sohnes von Ludwig XV. verbrachte, wodurch er später zum Erzieher des Duc de Berry, dem späteren Ludwig XVI., avancierte.¹¹ So wurde Comte d’Angiviller binnen kurzer Zeit ein enger Vertrauter Ludwigs XVI., welcher ihn 1774, noch vor seiner Thronbesteigung, zum Directeur Général des Bâtiments du Roi ernannte.¹² Dieser Titel machte ihn dabei nicht nur zu einer Art Haus- und Hofbaumeister des Königs, sondern, wie es ein königliches Dekret aus dem Jahre 1776¹³ präziserte, verantwortlich für alle königlichen Residenzen samt dazugehöriger Parks und Gärten, staatliche Großprojekte, wie den ganzen Komplex des Invalidendoms, die königlichen Akademien, die Porzellanmanufaktur in Sèvres und ganz Versailles. D’Angivillers Hauptwerk war allerdings, die französische Malerei und Bildhauerei, die ihr goldenes Zeitalter unter

⁶ Dowley 1957

⁷ Etwa bei Gramaccini 1993.

⁸ Dowley 1953 und 1957.

⁹ McClellan 1990, 1999 und 2003.

¹⁰ Colton 1974.

¹¹ McClellan 2003, S. 1.

¹² McClellan 2003, S. 1.

¹³ Bâtiments du Roi 1776.

Ludwig XIV. schon länger hinter sich hatte, durch eine groß angelegte Förderungs- und Ankaufspolitik wiederzubeleben.¹⁴

Eine Schlüsselstellung kam dabei der von ihm initiierten Kunstsammlung im Louvre zu, für die auch die Grands Hommes de la France gedacht waren. Um jedoch eine solche Sammlung von Weltrang schaffen zu können, avancierte D'Angiviller zwischen 1777 und 1785 zum größten Kunstsammler nach Katharina II.¹⁵ Doch obwohl das Projekt des Louvre D'Angivillers Herzensanliegen war, konnte er es nicht vor der Französischen Revolution beenden, und als das Museum schließlich 1793 offiziell eröffnet wurde, fand sich nirgends auch nur eine Erwähnung seines Beitrags.¹⁶

D'Angiviller selber ging kurz nach dem Fall der Bastille ins Exil und verstarb schließlich 1809 in einem Kloster in Altona bei Hamburg.¹⁷

Die Serie der Grands Hommes de la France

Den Startschuss für die Grands Hommes de la France gab Comte d'Angiviller im Dezember 1774, als er die Académie royale über die Pläne Ludwigs XVI. informierte, mittels Historiengemälden und Skulpturen, Tugend und patriotische Gefühle wiederzubeleben.¹⁸ Beide, sowohl Ludwig XVI. als auch D'Angiviller, waren zu diesem Zeitpunkt erst kurz im Amt. So sollte Ludwig XVI. erst im Juli des darauffolgenden Jahres gekrönt werden, und D'Angiviller selbst war erst drei Monate zuvor zum Directeur général des Bâtiments du Roi ernannt worden.¹⁹ Der König wollte, so wie die meisten Könige vor ihm, seine Herrschaftsposition auch mithilfe der schönen Künste untermauern. Interessanterweise setzt sich diese Tradition französischer Machthaber bis in die neueste Zeit fort. So haben fast alle Präsidenten der 5. Republik beeindruckende Kulturdenkmäler hinterlassen: Georges Pompidou das Musée d'art Moderne, vulgo Centre Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing unter anderem das Musée d'Orsay, Jacques Chirac das „Musée du Quai Branly – Jacques Chirac“. Der größte Bauherr war aber ausgerechnet der Sozialist François Mitterrand mit dem großen Triumphbogen in La Défense, der Louvre Pyramide, der neuen Großen Nationalbibliothek, sowie der Opéra Bastille. Der Gedanke liegt daher nahe,

¹⁴ Vgl. McClellan 2003, S. 1.

¹⁵ Vgl. Cailleux 1973, S. 5.

¹⁶ Vgl. McClellan 2003, S. 1.

¹⁷ Vgl. McClellan 2003, S.2.

¹⁸ Vgl. McClellan 1990, S. 175.

¹⁹ Vgl. McClellan 1990, S. 175.

dass Herrschaft in Frankreich automatisch mit dem Hinterlassen von „Denkmälern“ im wahrsten Sinne des Wortes assoziiert wird.

Die erste Ausstellung der Serie der Grands Hommes fand 1777 im Salon carré des Louvre statt, wofür vier Statuen und acht bis zehn Gemälde in Auftrag gegeben wurden, deren Kreis alle zwei Jahre um ebenso viele Skulpturen und Gemälde erweitert werden sollte.²⁰ An Jean-Baptiste Marie Pierre, den Premier Peintre du Roi und Ratgeber D'Angivillers, schrieb der Directeur Général am 14. März 1776 « Mon dessein etait aussi de charger quatre sculpteurs de l'Académie d'exécuter chacun pour S.M. une figure de marbre, représentant quelqu'homme célèbre dans la nation par ses vertus, ses talents ou son génie. »²¹

Als endgültiger Aufstellungsort war für die Skulpturen und zumindest einen Teil der sie flankierenden Historiengemälde die Grande Galerie im Louvre vorgesehen.

Die Auswahl der Grands Hommes

Erklärtes Ziel der Grands Hommes war, wie es D'Angiviller gegenüber der Academie royale ausdrückte, „La plupart auroient pour sujet des traits d'histoire propres a ranimer la vertu et les sentimens patriotiques“²² Eine derart große Sammlung – bis zum Beginn der französischen Revolution waren 28 Statuen in Auftrag gegeben²³ – sollte die Vormachtstellung der französischen bildenden Künste in ganz Europa demonstrieren.

Im Gegensatz zu ähnlichen bildhauerischen Großprojekten in den Jahren davor, waren die Grands Hommes nicht als Loblied einer bestimmten Regierung, Epoche oder eines gewissen Standes gedacht. Vielmehr gingen die dargestellten historischen Figuren, mit Bertrand du Guesclin (Abb. 1) etwa, zurück bis zum hundertjährigen Krieg im 14. Jahrhundert und vereinten Vertreter aller Stände unter sich. So waren nicht nur Minister, Magistraten, Militärs und Geistliche als Vertreter der ersten beiden Stände dargestellt, sondern auch Schriftsteller, Philosophen und Wissenschaftler, die zu einem guten Teil aus dem Dritten Stand stammten.²⁴

²⁰ Vgl. McClellan 1990, S. 175.

²¹ Zit. n. Cailleux 1973, S. 5.

²² Zit. n. Dowley 1953, S. 2.

²³ Vgl. McClellan 1990, 187-188.

²⁴ Vgl. Naginski 2009, S. 167.

Dass die Serie überhaupt etwas anderes als eine Ahnenreihe Ludwigs XVI. geworden war, erscheint umso verwunderlicher, wenn man sich die Aussage Pierre Pattes in Erinnerung ruft, der kaum 10 Jahre vor der ersten Auftragsvergabe durch D'Angiviller bemerkte „in France, it is not customary to erect monuments to great generals and famous men. Only kings receive this distinction.“²⁵

Ein wichtiger Faktor für die Frage, wer sich als würdig erwies, in die Serie der Grands Hommes aufgenommen zu werden, war die Loyalität der darzustellenden Person gegenüber der Krone.²⁶ Besonders die Skulpturen der Militärhelden sollten die junge Militäraristokratie zu völligem Gehorsam, Disziplin und körperlicher Bereitschaft inspirieren.²⁷

Doch nicht nur bedingungslos königstreue Charaktere wurden im Rahmen der Grands Hommes dargestellt. Ein besonders gutes Beispiel dafür ist etwa die schon im ersten Jahr der Serie 1777 von Felix Lecomte ausgeführte Statue des François de Salignac de La Mothe-Fénelon, des Erzbischofs von Cambrai (Abb. 2). So führte Fénelons schriftstellerische Tätigkeit, in der er den Regierungsstil Ludwigs XIV. kritisierte, nicht nur zum Bruch mit seinem früheren Förderer Bossuet, welcher 1779 ebenfalls als Grand Homme dargestellt wurde, sondern schließlich zu Fénelons Verbannung vom königlichen Hof.²⁸ Doch eben jenes Werk, das ihm zum Verhängnis geworden war, hielt die von Felix Lecomte geschaffene Skulptur geradezu stolz in Händen.²⁹

Im Gegensatz zu vorangegangenen Darstellungen bedeutender historischer Figuren gab es für D'Angiviller kein klar formuliertes Ziel der Serie oder gar eine endgültige Liste der darzustellenden Personen.³⁰ Zu dem Zeitpunkt, als die Französische Revolution dem Skulpturenzyklus ein Ende setzte, war immer noch der Modus Operandi jener, dass alle zwei Jahre vier neue Skulpturen in Auftrag gegeben wurden. Über die Frage, ob es somit bei der Bezeichnung „Les Grands Hommes de la France“ geblieben wäre, und sich nicht zum Heiligen Vinzenz von Paul (Abb. 3), dem

²⁵ Zit. n. Naginsky 2009, S. 170.

²⁶ Vgl. McClellan 1990, S. 177.

²⁷ Vgl. West 1998, S. 18.

²⁸ Vgl. Naginski 2009, S. 170.

²⁹ Vgl. Naginski 2009, S. 170.

³⁰ Vgl. McClellan 1990, S. 177.

Begründer neuzeitlichen Karitas³¹, etwa eine weitere Heilige in Form der Heiligen Johanna von Orleans hinzugesellt hätte, kann man heute nur noch mutmaßen.

Durch die Auftragsvergabe alle zwei Jahre war es D'Angiviller und Ludwig XVI. darüber hinaus auch noch möglich, zeitgenössischen Strömungen zu folgen und zum Teil auf geradezu tagespolitische Entwicklungen einzugehen. Dieser politische Aspekt bei der Auswahl der Grands Hommes war schon im ersten Jahr der Serie erkennbar, als Etienne Gois mit der Ausführung einer Statue von Michel de L'Hôpital (Abb. 4) betraut wurde. Jener L'Hôpital berief als Kanzler im Jahre 1560, den Wünschen seines Königs entsprechend, die Generalstände ein, was von den Besuchern des Salons 1777 als eindeutige Anspielung auf den Konflikt zwischen der Monarchie und den sogenannten „Parlements“ verstanden wurde.³² Denn 1771 hatte Ludwig XV. das „Parlement de Paris“ aufgelöst, welches 1774 von Ludwig XVI. wiedeingesetzt wurde, was letzterer als Zeichen der Stärke der Krone gegenüber den Generalständen verstanden haben wollte, da er sich nicht vor ihnen zu fürchten brauche.³³ Eine kolossale Fehleinschätzung, die Ludwig XVI. schließlich den Kopf kosten sollte.

Doch den wohl größten Einfluss auf die Auswahl der Grands Hommes hatte der Élogien-Wettbewerb der Académie française, welcher ab 1759 ebenfalls alle zwei Jahre vergeben wurde.³⁴ Gegenstand dieses Wettbewerbs war das Verfassen einer Lobrede auf eine herausragende Persönlichkeit der französischen Geschichte, deren Gewinner am selben Tag, an dem der Salon öffnete, prämiert wurde. Der Wettbewerb war unter den Literaten der damaligen Zeit derart beliebt, dass Sébastien Mercier bemerkte: „If the roof fell in [on the Académie] that day, there would be no writers left in Paris.“³⁵ Die Verbindung zwischen diesen Lobreden und den Grands Hommes erscheint umso klarer, wenn man die damals vorherrschende Meinung in Bezug auf die Aufgabe der Bildhauerei bedenkt. In einer Meldung des „Mercure de France“ aus dem Jahre 1773 etwa, wird sie ganz klar umrissen: „Si on envisage la sculpture du côté moral, le but le plus digne sans doute de cet art est de perpétuer la mémoire des hommes illustres.“³⁶ Aber auch D'Angivillers ganz persönlicher Freundeskreis war mit dem Élogien-Wettbewerb eng verbunden. So war Antoine-Léonard Thomas, der

³¹ Vgl. Schäfer 2019.

³² Vgl. Naginski 2009, S. 170.

³³ Vgl. McClellan 1990, S. 178.

³⁴ Vgl. McClellan 1990, S. 178.

³⁵ Zit. n. McClellan 1999, S 87.

³⁶ Mercure de France 1773, S. 178.

die ersten fünf Wettbewerbe gewann ein enger Freund D'Angivillers, und auch im literarischen Salon seiner Geliebten, der Baronin von Marchais, wurde über die Éloges hitzig debattiert.³⁷ So verwundert es nicht, dass die ersten vier Grands Hommes und sieben der ersten zwölf in Auftrag gegebenen Grands Hommes zuvor durch Éloges geehrt worden waren.³⁸

Die Auswahl der Bildhauer

Um für die Ausführung eines der Grands Hommes in Frage zu kommen, war der Rang eines Bildhauers innerhalb der Académie Royale de peinture et de sculpture entscheidend. So erhielten insbesondere Professoren und Hilfsprofessoren der Académie die meisten Aufträge, gefolgt von den Académiciens, den ordentlichen Mitgliedern.³⁹ Den Mitgliedern der Académie, die den untersten Rang einnahmen – den Agréés – wurde hingegen nur ein kleiner Teil der Skulpturen anvertraut.⁴⁰

Schon die erste Serie bietet einen guten Einblick wie die Auftragsvergabe durch D'Angiviller abgelaufen ist. So teilte er nur die Statue Fénelons von vornherein Félix Lecomte zu, da er meinte, sie passe am besten zu dessen Charakter.⁴¹ Die übrigen drei Bildhauer, ließ er Jean-Baptiste Marie Pierre wissen, könnten sich aussuchen, welche Statue sie ausführen wollten, wobei klar war, dass Pajou als Ältesten unter den Dreien die erste Wahl zukam.⁴²

Im Bestreben, dass die Skulpturen möglichst nah an ihr historisches Vorbild heranreichten, setzte D'Angiviller alles daran, möglichst viel Informationen und zeitgenössisches Bildmaterial zu sammeln, um es dem jeweiligen Bildhauer zur Verfügung stellen zu können.⁴³ So schrieb er an Nachfahren der betreffenden Grands Hommes, forschte zeitgenössische Statuen aus, fragte um Erlaubnis Gräber und Portraits zu inspizieren und schickte Künstler zu Objektstudien in die Provinz.⁴⁴

Der Kostümstreit

Um die Verherrlichung der französischen Nation durch die Grands Hommes weiter zu intensivieren, war die Kostümierung der dargestellten Personen genauestens

³⁷ Vgl. McClellan 1999, S 87-88.

³⁸ Vgl. McClellan 1999, S 88.

³⁹ Vgl. Gramaccini 1993, S. 56.

⁴⁰ Vgl. Gramaccini 1993, S. 56.

⁴¹ Vgl. Dowley 1953, S. 3.

⁴² Vgl. Dowley 1953, S. 3.

⁴³ Vgl. Colton 1974, S. 367.

⁴⁴ Vgl. Colton 1974, S. 367-368.

reglementiert. So wurde eine Darstellung in antikisierter Tracht nicht nur von D'Angiviller, sondern auch von den Salonkritikern der *Année Littéraire*, als lächerlich empfunden und stattdessen eine Darstellung im sogenannten „costume absolu“ d.h. einer, der Epoche aus dem der jeweilige Grands Hommes stammte, angemessenen Tracht, vorgezogen.⁴⁵ Doch nicht alle Künstler wollten sich diesem Diktat der vermeintlich historisch korrekten Kostümierung beugen und präsentierten bisweilen antikisiert gekleidete Gipsmodelle im Salon. Dieser Widerstand gegenüber den Wünschen der Auftraggeber wurde von D'Angiviller auf eine sehr subtile, für die Bildhauer jedoch umso schmerzlichere Art geahndet. So wurden einige Künstler dazu gezwungen, um ihre Entlohnung geradezu zu betteln. Jean-Guillaume Moitte etwa musste noch eineinhalb Jahre nach der Ausstellung seines Gipsmodells von Cassini (Abb. 5) um die Zahlung der zugesagten 3000 Livres bitten.⁴⁶ Auch bei der Zuteilung des Marmorblocks wurde den Bildhauern genau zu verstehen gegeben, ob sie den Wünschen der Auftraggeber entsprochen hatten. Da die Marmorblöcke vom König bereitgestellt wurden, war es für D'Angiviller ein leichtes, den passenden Block für in Ungnade gefallene Künstler zurückzuhalten, oder gar, wie im Fall von Moitte oder Julien, einen zu kleinen Marmorblock zu liefern.⁴⁷

Um sich dem Tadel der Auftraggeber zu entziehen, bediente sich Pierre Julien allerdings bei seiner Skulptur von Nicolas Poussin (Abb. 6) eines Tricks. Im Livret des Salons gab er den Besuchern zu verstehen, dass das Gewand des Malers keineswegs als antike Toga oder Ähnliches gemeint war, sondern Poussin gerade in jenem Augenblick dargestellt war, da er schnell aus dem Bett aufgestanden war und sich in einen Mantel gehüllt hatte, um eine Komposition zu Papier zu bringen, die im Schlaf über ihn gekommen war.⁴⁸

Interessant ist, dass sich die Salonkritiken, was den Kostümstreit anbelangt, im Lauf der Jahre deutlich wandelten. Waren die Kritiken anfangs noch äußerst vorsichtig und zurückhaltend und in Anspielungen oder fiktiven Dialogen versteckt, so änderte sich diese Vorgangsweise gegen Ende der Serie, als Gegner und Befürworter direkt und unverblümt ihre Standpunkte zum Kostümstreit darbrachten.⁴⁹

⁴⁵ Vgl. Gramaccini 1993, S. 56.

⁴⁶ Vgl. Gramaccini 1993, S. 64.

⁴⁷ Vgl. Gramaccini 1993, S. 64.

⁴⁸ Vgl. Dowley 1953, S. 192.

⁴⁹ Vgl. Gramaccini 1993, S. 62.

Mit der strengen Vorgabe einer zeitgenössischen Kostümierung wollte D'Angiviller eine Rückbesinnung auf das Grand Siècle erreichen und damit den zunehmenden Verfall der französischen Monarchie verhindern, wohingegen die antikisierten Statuen eine Rückbesinnung auf die noch weiter zurückliegenden Tugenden des Altertums bedeutet hätten und somit zu radikal für D'Angiviller und Ludwig XVI. gewesen wären.⁵⁰

Der geplante Aufstellungsort

Als Aufstellungsort der Grands Hommes war die Grande Galerie des Louvre vorgesehen. Dabei sollten die Skulpturen von Historiengemälden flankiert werden, die im Gegensatz zu den Skulpturen, nicht nur französische Akteure beinhalteten, sondern, wie zum Beispiel der Schwur der Horatier von Jacques-Louis David, auch Szenen aus der griechisch-römischen Geschichte darstellen.⁵¹

Ogleich sich in den Reihen der Grands Hommes keine Könige von Frankreich fanden, sollte ein Gutteil ihrer Aufgabe die Glorifikation eines ganz bestimmten französischen Königs sein. Eindeutig erkennbar ist dies anhand des Konzepts von Charles de Wailly für die Grande Galerie (Abb. 7). Hier wird Ludwig XVI. gleichsam als Herrscher und Schutzpatron der schönen Künste dargestellt, deutlich über die Grands Hommes erhöht, welche symmetrisch um ihn herum angeordnet sind.⁵²

Das Konzept der Grands Hommes und der Historiengemälde, denen alle zwei Jahre neue hinzugefügt wurden, zeigt wie sehr sich das damalige Konzept eines Museums, von den Vorstellungen unserer Zeit unterscheidet. So war der Louvre in den Augen D'Angivillers nicht nur ein Ort um Alte Meister und Kunstwerke aller Art auszustellen, sondern auch eine Art „hall of fame“ oder „shrine for national heroes“ wie es Dowley formuliert.⁵³

„The Significant Moment“ – Der entscheidende Moment

Ein zentrales Element dafür, dass die Skulpturen der Grands Hommes den Historiengemälden ebenbürtig waren, war das, was Dowley als „significant moment“⁵⁴ beschreibt. So waren die Bildhauer gefordert, genau jenen entscheidenden Moment im Leben der dargestellten Person herauszugreifen und darzustellen, der jene in den Kreis

⁵⁰ Vgl. Gramaccini 1993, S. 66.

⁵¹ Vgl. Cailleux 1973, S. 4-5.

⁵² Vgl. McClellan 1999, S. 83.

⁵³ Vgl. Dowley 1953, S. 9.

⁵⁴ Dowley 1957.

der Grands Hommes befördert hatte.⁵⁵ Durch diese Form der Darstellung, erhoben sich die Skulpturen der Grands Hommes über ein schlichtes Portrait hinaus und wurden den Historiengemälden nicht nur ebenbürtig, sondern übertrafen sie – nach den Reaktionen einiger Kritiker zu urteilen – sogar. Um eben jenen „significant moment“ besser begreiflich zu machen, wurde er zusätzlich im Livret des Salons genau erläutert.⁵⁶

Ein gutes Beispiel für eine solche Erläuterung im Livret bietet die, von Claude Dejoux ausgeführte, Statue des Maréchal de Catinat (Abb. 8) « L'artiste a saisi le moment où le Maréchal de Catinat, étant aux plaines de Marseille, & ayant examiné la position des ennemis, trace à la hâte sur le sable son projet d'attaque, le communique à ses officiers, & remporte après une victoire mémorable. »⁵⁷

Das weitere Schicksal der Grands Hommes

Wie so vieles fiel auch das Konzept der Grands Hommes der Französischen Revolution zum Opfer. So sollte der Skulpturengruppe die beabsichtigte Wirkung als überwältigende Einheit vor der prächtigen Kulisse des Louvre verwehrt bleiben, da kaum eine Skulptur ihren vorbestimmten Platz erreichte. Mittlerweile fristen die von Colton so bezeichneten „men of action“ ein eher unbeachtetes Dasein in der Galerie de Sculpture in Versailles, wohingegen die „men of intellect“ über ganz Paris und Versailles verstreut sind.⁵⁸ Es hätte freilich viel schlimmer kommen können. So wurde etwa vorgeschlagen 16 der 24 zu dem Zeitpunkt schon vollendeten Statuen unter freiem Himmel als Dekoration des Pont de la Concorde aufzustellen.⁵⁹

Nach D'Angivillers Flucht ins Exil 1790, gab es zwar ein kurzes Bestreben die Serie der Grands Hommes fortzusetzen, doch die vier, von seinem Nachfolger vorgeschlagenen Skulpturen, wurden nie ausgeführt.⁶⁰ Von den ursprünglich als Einheit geplanten Historiengemälden und Statuen der Grands Hommes gelangten nur Davids „Schwur der Horatier“ und „Brutus“ und Pierre Juliens „La Fontaine“ (Abb. 9) an den ursprünglich für sie vorgesehenen Ort.⁶¹

⁵⁵ Vgl. Gramaccini 1993, S. 56.

⁵⁶ Vgl. Colton 1974, S. 357.

⁵⁷ Zit. n. Dowley 1957, S. 264.

⁵⁸ Vgl. Colton 1974, S. 316.

⁵⁹ Vgl. Dowley 1953, S. 14.

⁶⁰ Vgl. Dowley 1953, S. 16.

⁶¹ Vgl. McClellan 1990, S. 175.

Conclusio

Die von D'Angiviller und Ludwig XVI. in Auftrag gegebene Serie der Grands Hommes, war nicht nur, was ihren Umfang von 28 Statuen und das sie umgebende Gesamtkonzept der Grande Galerie des Louvre anbelangt, unvergleichlich. Die Grands Hommes verkörperten darüber hinaus eine völlig neue Form der kollektiven Erinnerung. So waren es nicht mehr Ahnenreihen von Herrschern, die ein Königreich repräsentierten, sondern große Männer, die durch ihre individuellen Taten zu solchem Ruhm gekommen waren, dass sie auserwählt waren, eine sich langsam herausbildende Nation zu verkörpern. Auch der, insbesondere in den Salonkritiken entbrannte, Kostümstreit spiegelt die damaligen Schwierigkeiten wider, wie man dem zunehmenden Verfall der Monarchie begegnen sollte. War es durch eine Rückbesinnung auf Frankreichs Goldenes Zeitalter unter Ludwig XIV., oder waren doch die Ideale der griechisch-römischen Antike erstrebenswerter?

Auch der Louvre befand sich unter der Patronanz D'Angivillers noch in einer Umbruchstimmung. Zwar waren schon einige Merkmale eines Museums nach modernen Vorstellungen ersichtlich, andererseits konnte sich das Konzept des Ancien Régime noch nicht von dem eines Tempel der Glorie oder einem Schrein der Nation lösen.

Letztlich wird sich das Projekt der Grands Hommes nie zur Gänze untersuchen lassen, da nicht nur die Ausführung der Skulpturen zu keinem Ende kam, sondern auch der sie umgebende Rahmen, die Grande Galerie, völlig anders ausgestaltet wurde, als es uns die Entwürfe Charles de Waillys letztlich nur erahnen lassen.

Quellenverzeichnis

Bâtiments du Roi 1776.

Bâtiments du roi. Règlements pour leur Administration par Déclaration du Roi, du 1^{er} Septembre 1776, Paris 1776.

Mercure de France 1773

Mercure de France dédié au roi par une société de gens de lettres, Octobre, Paris 1773.

Literaturverzeichnis

Cailleux 1973

Jean Cailleux, Aspects of Neo-Classicism in France, in: The Burlington Magazine 115, 840, 1973.

Colton 1974

Judith Colton, Monuments to Men of Genius. A Study of Eighteenth Century English and French Sculptural Works, Diss. (unpubl.) New York University 1974.

Dowley 1953

Francis H. Dowley, A Series of Statues of Grands Hommes ordered by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Diss. (unpubl.), University of Chicago 1953.

Dowley 1957

Francis H. Dowley, D'Angiviller's Grands Hommes and the Significant Moment, in : The Art Bulletin, 39 (4), 1957, S. 259-277.

Gramaccini 1993

Gisela Gramaccini, Jean-Guillaume Moitte (1746-1810) Leben und Werk. Band 1, Berlin 1993.

McClellan 1990

Andrew McClellan, D'Angiviller's 'Great Men' of France and the politics of the parlements , in: Art History, 13 (2), 1990, S. 175-192.

McClellan 1999

Andrew McClellan, Inventing the Louvre. Art politics and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris, Berkeley; Los Angeles; London 1999.

McClellan 2003

Andrew McClellan, Angiviller, Comte d', in: Oxford Art Online (22.01.2020), URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T002909>.

Naginski 2009

Erika Naginski, Sculpture and Enlightenment, Los Angeles 2009.

Schäfer 2019

Joachim Schäfer, Vinzenz von Paul, in: Ökumenisches Heiligenlexikon (27.01.2020), URL: https://www.heiligenlexikon.de/BiographienV/Vinzenz_von_Paul.html.

West 1998

Alison West, From Pigalle to Préault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840, New York 1998.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Online-Datenbank, Réunion des musées nationaux – Grand Palais
Château de Versailles, Versailles.
- Abb. 2:** Online-Datenbank, Réunion des musées nationaux – Grand Palais
Château de Versailles, Versailles.
- Abb. 3:** Online-Datenbank, Wikiphidias – L’Encyclopédie des sculpteurs
français, Paris.
- Abb. 4:** Online-Datenbank, Réunion des musées nationaux – Grand Palais
Château de Versailles, Versailles.
- Abb. 5:** Gisela Gramaccini, Jean-Guillaum Moitte (1746-1810) Leben und
Werk. Band 1, Berlin 1993, S. 241, Abb. 205.
- Abb. 6:** Erika Naginski, Sculpture and Enlightenment, Los Angeles 2009, S. 191,
Abb. 68.
- Abb. 7:** Online-Datenbank, Réunion des musées nationaux – Grand Palais Musée
du Louvre, Paris.
- Abb. 8:** Online-Datenbank, Réunion des musées nationaux – Grand Palais
Château de Versailles, Versailles.
- Abb. 9:** Erika Naginski, Sculpture and Enlightenment, Los Angeles 2009, S. 195,
Abb. 70.

Abbildungsteil



Abb. 1: Jean-Joseph Foucou, Bertrand Du Guesclin, 1789, Marmorstatue, 230 x 99 x 76 cm, Château de Versailles.

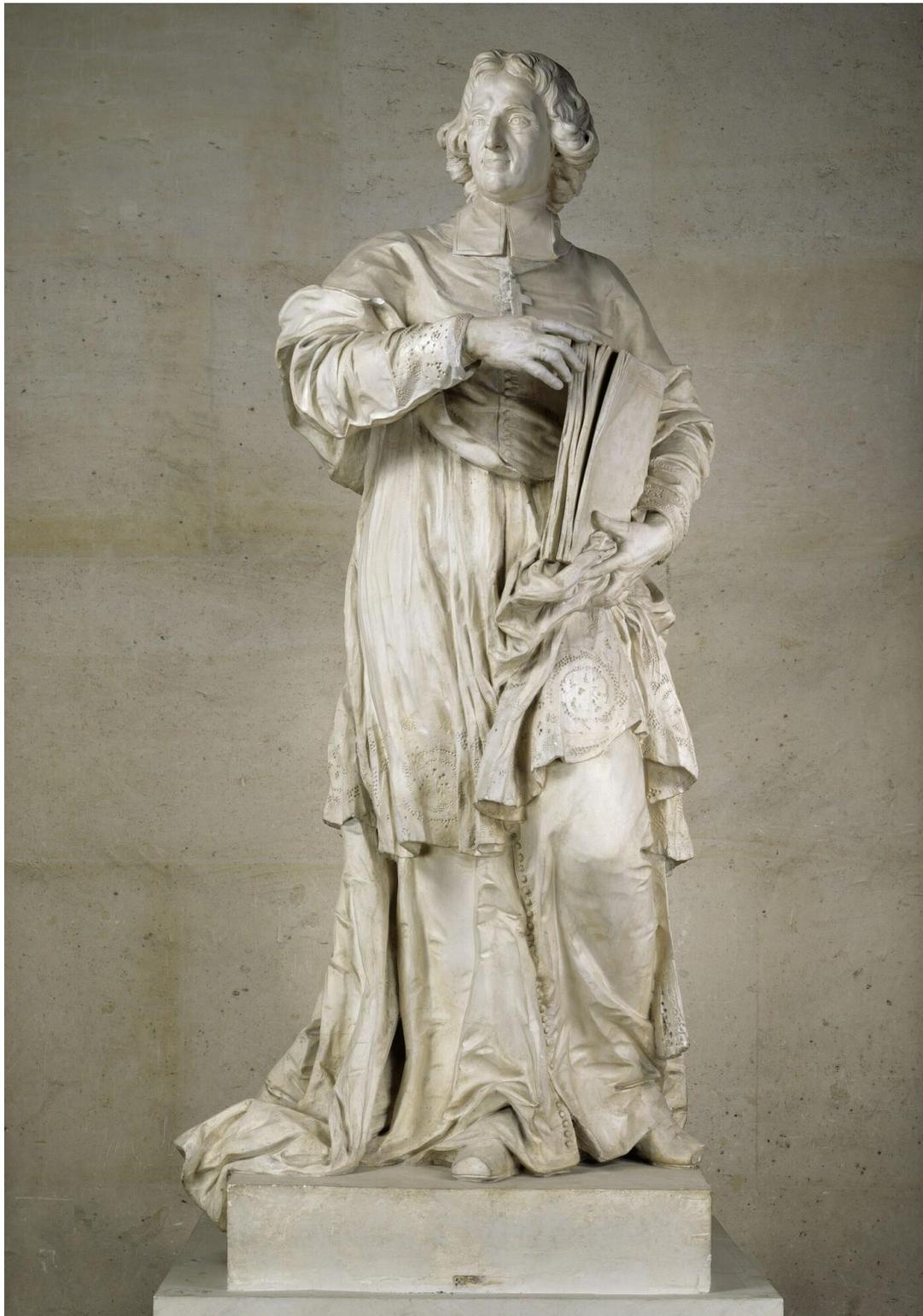


Abb. 2: Félix Lecomte, François de Salignac de La Mothe – Fénelon, 1777, Marmorstatue, 198 x 85 x 74 cm, Château de Versailles.



Abb.3: Jean Baptiste Stouf, Saint Vincent de Paul, 1787, Marmorstatue, Kirche Saint Thomas d'Aquin Paris.



Abb. 4: Etienne-Pierre-Adrien Gois le Père, Michel de L'Hôpital, 1777, Marmorstatue, 194 x 97 x 64 cm, Château de Versailles.



Abb. 5: Jean-Guillaume Moitte, Cassini, 1789, Gipsmodell, H. 135 cm, Hôtel de Ville Clermont.



Abb. 6: Pierre Julien, Nicolas Poussin, 1804, Marmorstatue, 164 x 101 cm, Musée du Louvre.



Abb. 7: Charles de Wailly, Elévation et coupe de la Grande Galerie, 1785, Tuschezeichnung, 533 x 543 mm, Musée du Louvre.



Abb. 8: Claude Dejoux, Nicolas de Catinat 1781, Marmorstatue, 210 x 125 cm, Château de Versailles.



Abb. 9: Pierre Julien, La Fontaine, 1785, Marmorstatue, 173 x 110 x 129 cm, Musée du Louvre.