

Grabmalsskulpturen von Louis François Roubiliac

Band I, Text

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Sabine Boebé

aus

Erfstadt

Bonn 2011

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

1. Gutachter: Prof. H. Kier
2. Gutachter: Prof. Dr. A. Bonnet

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 2010

Grabmalsskulpturen von Louis François Roubiliac

GLIEDERUNG

1.0	VORBEMERKUNGEN	1
2.0	ROUBILIAC IN DER FACHLITERATUR	4
3.0	ROUBILIACS LEBEN	9
3.1	Herkunft. Familie	9
3.2	Erste Lehrjahre	11
3.3	Lehrjahre bei Balthasar Permoser	12
3.4	In der Werkstatt von Nicholas Coustou	15
3.5	Tätigkeit in Rouen	17
3.6	Exilort London	18
4.0	DER KÜNSTLER ROUBILIAC	25
4.1	Roubiliacs Arbeitsweise	25
4.2	Wirtschaftliche Lage	28
4.3	Verbindung zu Bildhauerkollegen	29
4.4	Ausbildung von Schülern	32
4.5	Lehramt an der St. Martin's-Lane-Academy	33
4.6	Zeitgenössische Aussagen über Roubiliacs Kunst	34
5.0	ROUBILIACS ARBEITSBEREICHE	37
5.1	Büsten	37
6.0	ROUBILIACS GRABMALE MIT FIGUREN	41
6.1	Grabmal für Hough, Worcester	42
6.2	Grabmal für Argyll, London	51
6.3	Monument für Wade, London	60
6.4	Grabmal für Duke Montagu, Warkton	63
6.5	Monument für Cowper, Hertingfordbury	67
6.6	Grabmal für Myddleton, Wrexham	70
6.7	Grabmal für Mary, Duchess Montagu, Warkton	75
6.8	Monument für Fleming, London	79
6.9	Monument für Hargrave, London	82
6.10	Grabmal für Warren, London	86
6.11	Grabmal für Nightingale, London	91
6.12	Grabmal für Shannon, Walton	96
6.13	Grabmal für Lynn, Wrexham	101
6.14	Monument für Händel, London	103

7.0	AUSGEWÄHLTE VERGLEICHSBEISPIELE zu 6.1 bis 6.14	108
7.1	Hough	109
7.2	Argyll	124
7.3	Wade	131
7.4	Duke Montagu	136
7.5	Cowper	141
7.6	Myddleton	148
7.7	Duchess Montagu	149
7.8	Fleming	152
7.9	Hargrave	153
7.10	Warren	155
7.11	Nightingale	158
7.12	Shannon	162
7.13	Lynn	166
7.14	Händel	175
8.0	ZUSAMMENFASSUNG	177
9.0	EXKUES: Punktierapparat	181
10.0	ANMERKUNGEN	182
11.0	STANDORTE in der Westminster Abbey (Grundriss)	185
12.0	STANDORTE der Grabmale in England und Wales (Karte)	186
13.0	ROUBILIACS GRABMALE MIT FIGUREN	187
14.0	LEBENS LAUF, tabellarisch	188
15.0	LITERATURVERZEICHNIS	189
16.0	ABBILDUNGSNACHWEIS	200
17.0	ERWÄHNTE BILDHAUER, zeitlich und örtlich geordnet	203
	Danksagung	208
	Eidesstattliche Erklärung	208
	Lebenslauf Boebé	209
BAND II:	Abbildungen zu 6.1-6.14 ab Seite	1
	Vergleichsabbildungen zu 7.1-7.14 ab Seite	38
	Nummernverzeichnis ab Seite	168

ABSTRACT

Grabmalsskulpturen von Louis François Roubiliac

Leben und Werke des Bildhauers Louis François Roubiliac (1705-1762) haben in der deutschsprachigen Fachliteratur keine eingehende Würdigung erfahren. In ihrer Bonner Dissertation hat sich Sabine Boebé mit beiden Bereichen beschäftigt und dabei folgende vier Teilaspekte besonders beachtet: 1. Etwaige formale Übernahmen von Vorgängern, Lehrern oder Zeitgenossen des Bildhauers. 2. Etwaige Vorbildwirkungen auf Zeitgenossen und Nachfolger. 3. Revision der bisherigen Stileinordnung. 4. Roubiliacs Anpassung an 'englishness'. Die sich daraus ergebenden Erkenntnisse sind im Textband mit mehr als 330 Beispielen in Kurzbesprechungen benannt und mit 299 Abbildungen belegt (Band II).

Die ersten Textkapitel haben die Hypothese, eine Würdigung der Fachliteratur und eine Darstellung der Voraussetzungen für Roubiliacs künstlerisches Wirken in seiner Herkunft, Familie und Ausbildung zum Inhalt. Weitere Kapitel sind seiner Arbeitsweise, der wirtschaftlichen Lage, seinen Verbindungen zu Bildhauerkollegen, sowie Ausbildung von Schülern und Lehrtätigkeit in der Akademie gewidmet. Auch werden wertende Äußerungen von Zeitgenossen zitiert.

Ein Überblick auf Roubiliacs Arbeitsbereiche leitet zum Hauptteil über. Die vierzehn wichtigsten Grabmale mit Figuren sind darin in formaler, inhaltlicher und bedeutungs-mäßiger Hinsicht untersucht und beschrieben und gemäß den o.a. Gesichtspunkten bewertet. Die Hypothese, Roubiliac könne nicht weiterhin nur als Barock- bzw. Rokoko-Bildhauer bezeichnet werden, sondern sei Repräsentant einer Übergangsposition zum Neoklassizismus/neo-classicism in England einzuordnen, wurde als These resümiert.

SCHLAGWÖRTER

Grabmonumente
Barockskulptur
Todesikonographie
Gebärdensprache der Skulptur
Übergangsstil
Neo-classicism
Roubiliac, Louis François
Englishness
Dissertation Bonn 2010
Hough-Monument, Worcester Cathedral
Argyll-Monument, London, Westminster Abbey
Wade-Monument, London, Westminster Abbey
Myddleton-Monument, Wrexham
Duke Montagu-Monument, Warkton
Duchess Montagu-Monument, Warkton
Cowper-Monument, Hertingfordbury
Fleming-Monument, London, Westminster Abbey
Hargrave-Monument, London, Westminster Abbey
Warren-Monument, London, Westminster Abbey
Shannon-Monument, Walton
Nightingale-Monument, London, Westminster Abbey
Lynn-Monument, Wrexham
Händel-Monument, London, Westminster Abbey

GRABMALSSKULPTUREN VON LOUIS FRANÇOIS ROUBILIAC

1.0 VORBEMERKUNGEN

Über den Bildhauer LOUIS FRANÇOIS ROUBILIAC (1705–1762) (Abb. 1) ist im deutschen Sprachgebiet wenig veröffentlicht worden. Dieser geringe Bestand an Roubiliac-Informationen soll im Bereich Grabmalkunst in vier Teilbereichen erweitert werden. Dazu sind aus Roubiliacs Gesamtwerk die vierzehn wichtigsten Monumente mit Figuren für exemplarische Fallstudien ausgewählt. Diese Grabmale enthalten außer den Gestalten der Verstorbenen zusätzlich bedeutungsvolle allegorische Figuren und symbolisches oder anderes sinngebendes Beiwerk. Die Anordnung aller Figuren im jeweiligen Gesamtkunstwerk, ihre Haltung, Gebärden, Gestik und Mimik werden beschrieben und interpretiert. Dabei wird erstens nach Herleitungen von Vorgängern gesucht. Zweitens werden etwaige Weiterleitungen an Nachfolger aufzudecken versucht. Drittens wird die bisher übliche stilistische Ein- und Zuordnung überprüft. Viertens wird Roubiliacs Anpassung an die sog. ‚englishness‘ eruiert. Weil ein genau entsprechendes deutsches Wort für *englishness* fehlt, wird hier das englische durchgängig beibehalten.

Im Verlauf seiner Ausbildung und der eigenen Schaffenszeit ist Roubiliac mit zahlreichen Werken früherer Bildhauer von der Antike, sowie weiteren Kunstepochen, bekannt geworden. Aus solchen Eindrücken können ihm, bewusst oder unbewusst, Anregungen erwachsen sein, die nicht ohne Einfluss auf sein Werk geblieben sind, Gelegenheiten, nach solchen etwaigen Anregungen und Einflüssen auf sein Werk zu suchen, gilt es zu untersuchen. Da Äußerungen über derlei von Roubiliacs eigener Hand bis jetzt nicht gefunden wurden, können entsprechende Hinweise ausschließlich von den Werken selbst und deren Einzelheiten gewonnen werden.

Zu vermutende Einwirkungen seiner Lehrmeister in Lüttich, Dresden, Lyon und Paris werden erörtert. Auch die Werke, die Roubiliac 1752 während seines Studienaufenthalts in Rom gesehen haben kann, werden als wichtig berücksichtigt. Vorrangig werden zum Vergleich mit Roubiliacs Arbeiten und zur Aufdeckung möglicher Herleitungen jedoch englische Grabmonumente herangezogen.

Darüber hinaus erweist es sich als klärungsbedürftig, die bisher vielfach übliche Einordnung Roubiliacs ins System der Stile zu überprüfen, denn oftmals wurde er in der Literatur einfach

als Barock- oder Rokokokünstler bezeichnet. Die Stringenz dieser Einordnung wird bei eingehender Beschäftigung mit seinen Grabmalen hinterfragt und eine davon abweichende, genauere Stileinordnung als Hypothese postuliert. Die im Verlauf der Arbeit aus zahlreichen Einzelfeststellungen abgeleitete Erkenntnis, Roubiliac sei hingegen ein Bildhauer des Übergangs zum Neoklassizismus, wird an seinen Grabmalen zu erhärten gesucht. Gerade an ihnen sind schon früh Merkmale sowohl der zu Ende gehenden letzten Barockphase, als auch der sich anbahnenden neuen unverkennbar. Die aus vielen Einzelfeststellungen hergeleitete These, Roubiliac sei ein Bildhauer des Übergangs, er nehme also eine Art Gelenkstellung ein, wird mit Einzelheiten belegt, sind doch an seinen Grabmalen immer wieder Anzeichen für einen Stilwandel bemerkbar.

Bei Beschäftigung mit der Grabmalkunst des mittleren 18. Jahrhunderts kann es nicht ausbleiben, dass die Andersartigkeit des Kunstgeschmacks bei den inselbritischen Auftraggebern jener Zeit auffällt. Jeder der wie Roubiliac nach England eingewanderten Künstler gab im Laufe der Zeit seine von der Ausbildung her vorgeprägten kontinentalen Stilgesinnungen auf, denn Anpassung an neuere Gestaltungsmoden und *englishness* der zahlenden Käuferschicht war im Interesse der Lebenserhaltung notwendig.

Naturgemäß vollzogen sich Veränderungen nur in allmählichen Übergängen und Überlagerungen. Dieser in der Literatur bisher nicht oder nur beiläufig behandelte Sachverhalt wird am Beispiel Roubiliac thematisiert. Besonderheiten englischer Mentalität sind Nichtbritten auffälliger als Engländern selbst. Das stellt eine besondere Herausforderung dar, sich in einer deutschen Arbeit mit ‚englishness‘ zu befassen.

Bevor die vierzehn wichtigsten Grabmale von Roubiliac mit denen seiner Lehrer, Vorgänger und Zeitgenossen bezüglich ihres Ideengehaltes und der formalen Ausführung verglichen werden ist jedoch der Lebensverlauf des Bildhauers, unter Einschluss von Herkunft, Familie und Umfeld, als prägende Voraussetzung für sein künstlerisches Wirken in großen Zügen darzustellen. Hierbei ist aus Mangel an Eigenaussagen des Künstlers auf die zur Verfügung stehenden Forschungsergebnisse englischer Fachautoren des 20. Jahrhunderts zu rekurrieren. Nachforschungen in Dresden, seine Ausbildungsjahre bei Balthasar Permoser betreffend, zeitigten nichts Neues oder Ergänzendes. Auch Ermittlungen in schweizerischen Archiven und in den östlichen Grenzregionen Frankreichs bezüglich Geburtsort und -zeitpunkt erbrachten nichts Zusätzliches zum bereits Veröffentlichten.

Bei jedem der vierzehn ausgewählten Grabmonumente (Abbildungen 2 bis 48) werden zunächst Aufbau und Gesamtbestand beschrieben und dann die Ideen- und Bedeutungsgehalte benannt. Anschließend werden Erscheinungsbild, Haltung, Gebärden, Gestik und Mimik der Grabmalsfiguren geschildert. Bei Beschreibung der jeweiligen Monumente sind die aufgefundenen Besonderheiten wegen ihrer Unterschiedlichkeit unter verschiedenen Stichwörtern gebündelt.

NB Die Belegbeispiele stehen bei 7.1 bis 7.14 ab Seite 108.

Die dazugehörigen Abbildungen haben die Nummern 49 bis 299..

2.0 ROUBILIAC IN DER FACHLITERATUR

Leben und Werk des Bildhauers Louis François Roubiliac sind in der Fachliteratur, abgesehen von ausländischen Veröffentlichungen, oft nur beiläufig behandelt worden. In deutschsprachigen Werken wurde der Künstler, wenn überhaupt, dann in den meisten Fällen lediglich summarisch zusammen mit seinen Zeitgenossen genannt. Ausführliche Monographien oder Einzeluntersuchungen seiner Werke sind im deutschen Sprachraum bislang nicht bekannt. In der sechsbändigen *Geschichte der Kunst* von Karl Woermann steht über den Meister z.B. lediglich ein einziger Satz; darin werden das Argyll-Monument und das Newton-Standbild in Cambridge erwähnt.

Wie oben bemerkt, hat Roubiliac selbst nichts Schriftliches hinterlassen. Es gibt weder Briefe, Notizen, Tagebuchaufzeichnungen, u. ä., noch eigene Veröffentlichungen. Bei Beschäftigung mit diesem Bildhauer ist man deshalb ausschließlich auf seine Werke angewiesen. Das ist keineswegs nur als Nachteil anzusehen, denn das zwingt zu strenger Konzentration auf die Kunstwerke selbst. Das Werk als sichtbares Ergebnis künstlerischer Potenz bleibt die Hauptsache. Durch außerkünstlerische Begleitbereiche wird somit weniger abgelenkt. Die überlieferten subjektiven Meinungsäußerungen von Zeitgenossen sind als zeitgebunden zu relativieren.

Eine Quelle aus Roubiliacs Zeit sind die *Notizbücher von George Vertue* aus den Jahren 1713 bis 1746. Sie enthalten u.a. Aussagen dieses vielseitig interessierten Zeitgenossen über Bildhauer jener Jahre. Seine Notizen zeugen von mannigfachen Kenntnissen und sind von persönlicher Frische.

Nathaniel Smith wurde 1740 oder 1741 geboren und im August 1755 als Schüler in Roubiliacs Werkstatt aufgenommen. Sein Sohn John Thomas Smith veröffentlichte 1828 in London das Buch *Nollekens and his Times*. Es enthält vielerlei Aussagen über Bildhauer; im 2. Band steht auch einiges über Roubiliac. Es sind teils Nachrichten, teils Anekdoten, teils persönliche Meinungen. M. I. Webb urteilte über dieses Buch: „...unfortunately [it] discloses such a mass of errors that all his statements which cannot be verified elsewhere become suspect.”¹

¹ MAJORIE ISABEL WEBB: The French Antecedents of L.F. Roubiliac. In: Gazette des Beaux Arts, 49, Paris 1957, Seite 81. Weitere Zitate erscheinen unter der Kurzangabe WEBB

In Roubiliacs Herkunftsland Frankreich ist 1882 in Paris eine Arbeit von Le Roy de Sainte Croix mit dem Titel *Vie et Ouvrages de Louis François Roubiliac* erschienen. Es handelt sich dabei um eine Sammlung dessen, was der Autor über Roubiliac erfahren hatte. Darin ist Zutreffendes mit Irrigem und lediglich Gehörtem gemischt.

Diese Bücher hat die englische Kunsthistorikerin Katherine Esdaile in mehreren Aufsätzen und Büchern ausgewertet und dabei Ungenauigkeiten und Fehler aufgedeckt und richtiggestellt. Nach genauer Überprüfung hat sie Stichhaltiges von Unhaltbarem gesondert. In ihrem Hauptwerk *The Life and Works of Louis François Roubiliac*² legte sie die Ergebnisse ihrer jahrelangen Forschungen nieder. In geduldiger Archivarbeit stellte sie alle auffindbaren Aussagen über Roubiliac zusammen, wertete Tagebücher und Briefe von Zeitgenossen aus, durchmusterte Presseaussagen und Kataloge, forschte nach Dokumenten und durchsuchte Kirchenbücher und andere Register.

Auch gelang es Esdaile, eine Urenkelin des Bildhauers aufzuspüren und sie nach Fakten zu befragen, die in der Familientradition überliefert worden waren. Bei dieser Gelegenheit und bei allen ihren intensiven Forschungen fand sie jedoch keinerlei schriftliche Zeugnisse von Roubiliacs eigener Hand. Nicht nur nach ihrer Feststellung hatte Roubiliac weder in seiner Muttersprache Französisch, noch im für ihn fremden Englisch Schriftliches niedergelegt. Esdaile konnte also allenfalls frühere schriftliche Äußerungen Dritter sammeln und auswerten. Sie tat das mit großer Gewissenhaftigkeit und genauen Quellenangaben. So erarbeitete sie ein grundlegendes Werk, das allen, die sich später mit Roubiliacs Kunst befassten, unverzichtbar war. Auch in den Jahrzehnten seit Esdailes Bemühungen ist nichts aufgefunden worden, das Selbstzeugnisse von Roubiliac enthält. So ist bis heute jeder, der sich mit seinen Werken beschäftigt, was Schriftliches anbelangt, auf die bekannt gewordenen Zeugnisse Dritter verwiesen. Weiteres muss aus seinen Werken erschlossen werden.

Esdaile hat in ihrer wichtigen Arbeit Roubiliacs Werke in ikonographisch-ikonologischer Methode dargestellt und zusätzlich alles wiedergegeben, was nach ihrer Kenntnis je über diese geäußert worden war. Ausführlich belegte sie die Modalitäten von Auftragserteilungen, Materialbeschaffung und Honorarzahungen, zitierte alle zugänglichen Lob- und Tadelsbekundungen und interessierte sich für alles, was Roubiliacs Lebensumfeld und das Zustandekommen seiner Werke betraf. Selbstverständlich ist darin auch enthalten, wie

² KATHERINE ESDAILE, *Life and Works of L.F.Roubiliac*, London/Oxford 1928. Weitere Zitate erscheinen unter der Kurzangabe ESDAILE

Roubiliacs Sepulkralwerke gemäß zeitgenössischen Verständnisses aufgenommen wurden. Dieses Material war so überaus reichhaltig, dass nicht auch noch Raum für eine in alle Einzelheiten gehende Werkinterpretation gegeben war. Ihre Einordnung ins Stilesystem folgte den zu ihrer Zeit gängigen Meinungen.

Esdailes Monographie wurde für die wenigen nachfolgenden Fachautoren, die sich Roubiliac widmeten, zur Fundgrube. Kein einziger ist ohne ihre grundlegende Forschung ausgekommen. Auch in Aufsätzen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Ausland veröffentlicht wurden, sind neue Fakten nicht eingebracht worden. So entstanden mit nur einer einzigen Ausnahme³ aus Esdailes reichem Fundus hernach wiederum nur kürzere Abhandlungen. Es gibt kompendienhafte Zusammenstellungen und darin zumeist umformulierte Wiederholungen dessen, was Esdaile bereits ausgesagt hatte. Dabei wurden zuweilen auch kleine Irrtümer übernommen.

Majorie Isabel Webb hat Roubiliac 1957 folgendermaßen in das in England gängige Stilschema eingegliedert: „Roubiliac is the chief exponent of the rococo in England and reveals his character by his interest in movement.”⁴ Außerdem: „A comparison of subsequent work in England with the works of the Parisian and Versailles sculptors of the late 17th and early 18th centuries shows how profoundly Roubiliac had been influenced by them. There is, inevitably, a difference between the work of Roubiliac in England in the mid-18th century and French sculpture of the preceding fifty years, for Roubiliac had become a rococo sculptor, whereas they were working in the classical and baroque idioms.”⁵ Die Prägungen, die Roubiliacs kontinentale Lehrer ihrerseits durch römische Meister erfahren hatten, und spätere Weiterleitungen zum jungen Roubiliac sind somit von Webb in englischer Begrifflichkeit ausgesagt. Die bei Roubiliacs Grabmalen zu beobachtenden, allmählich auftretenden klassizistischen Elemente hat sie nicht zum Gegenstand ihrer Darstellung gemacht.

Zu bemerken ist, dass hinsichtlich des Begriffs *Klassizismus* in England eine andere Wortvariante in Gebrauch war und ist. Die abweichende Bedeutungsnuance und auch eine spätere, dort übliche Zeiteinordnung sind also zu beachten. Das englische Wort *neo-classicism*

³ MALCOLM BAKER / DAVID BINDMAN: Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument. New Haven London 1995. Weitere Zitate erscheinen unter den Kurzangaben BAKER resp. BINDMAN

⁴ WEBB: Seite 77

⁵ WEBB: The French Antecedents of L. F. Roubiliac. In: Gazette des Beaux Arts 49, Paris 1957, Seite 82

meint vornehmlich: ‚römisch-antik geprägt‘. Als Epoche ihrer reinen Ausprägung legte John Physick die Zeit um 1800 fest.⁶ Die wichtigsten Protagonisten dieser, von griechischer und römischer Antike beeinflussten Stilrichtung sind im Bereich der Bildhauerei Thomas Banks, John Flaxman und John Bacon.

Von Margaret Whinney erschien 1963 ein Werk mit dem Titel *Sculpture in Britain 1530-1830*. Gegenstand ihrer Darstellung ist die Gesamtentwicklung der Bildhauerkunst in Britannien in den drei angegebenen Jahrhunderten. Darin beschäftigte sie sich mit allen bildhauerischen Bereichen, unter den vielen anderen natürlich auch mit Grabmalen. Sie hat in diesem Buch auch die Arbeiten von Roubiliac, seinen Vorgängern und Nachfolgern in Britannien mit scharfsinniger Aufmerksamkeit erfasst und bei Gelegenheit mit überraschend mutiger Kritik gewürdigt. Whinneys Gespür für die Übergänge von Barock zu Rokoko und weiter zu Klassizismus, bzw. dem etwas späteren neo-classicism, kommt nicht nur in ihrer Gliederung und den Kapitelüberschriften zum Ausdruck, sondern bei Gelegenheit auch bei den Aussagen zu einzelnen Werken. Sie benannte aber nicht Roubiliac, sondern Frances Bird als „the leading sculptor of the transition“ und konstatierte damit allerdings ganz generell den Übergang vom Barock zum Rokoko.⁷ Obwohl Roubiliacs Arbeiten Jahrzehnte später als Birds entstanden, ordnete sie diese allgemein noch dem Stilbereich Rokoko zu.⁸ Gelegentlich waren klassizistische Einzelzüge ihrer Aufmerksamkeit dennoch nicht entgangen, aber sie thematisierte diese Wahrnehmungen nicht näher.

Gerade dieser Gesichtspunkt wird hier in der vorliegenden Untersuchung zum Hauptanliegen, denn an Roubiliacs Grabmalen sind oftmals neue Formulierungen feststellbar, die dann zur Begründung einer abweichenden Stileinordnung führen. Whinney ging es um Gesamtabläufe und den Überblick über Entwicklungen, so dass die Reichhaltigkeit dieses Materials in ihrer facettenreichen Darstellung vorrangig war, während die in kleinen Einzelheiten sich zeigenden Stilabweichungen von ihr nicht besonders herausgearbeitet wurden. Hier aber ist es wichtig, den mehrfach bemerkbar werdenden Übergang von der britischen Form des Rokoko zum Neo-Klassizismus, bzw. dem englischen neo-classicism, bei Roubiliacs Grabmalen an Attitüden

⁶ PHYSICK: Design for English Sculpture 1680-1860, London 1969. Weitere Zitate erscheinen unter der Kurzangabe PHYSICK

⁷ WHINNEY, Sculpture in Britain, 1530 to 1830, Harmondsworth 1964, Seite 67. Weitere Zitate erscheinen unter der Kurzangabe WHINNEY

⁸ WHINNEY, Seite 102

oder anderen Einzelheiten nachzuweisen. Die Einzelfeststellungen werden mit zahlreichen Beispielen ab Seite 108 unter 7.1 bis 7.14 belegt.

Von Tessa Murdoch ist in den achtziger Jahren des 20. Jh. einiges auch über Roubiliac erarbeitet und unter verschiedenen Aspekten in Fachaufsätzen veröffentlicht worden. Von ihr steht in *The Dictionary of British Art*, Nr. 27, 1996, der Beitrag über Roubiliac.⁹ Darin heißt es: „He was [...] the most accomplished sculptor working in England in the middle decades of the 18th century, making an important contribution to the formation of the English Rococo style.”

In neuerer Zeit haben David Bindman und Malcolm Baker das Thema Roubiliac aufgegriffen und die Ergebnisse ihrer Forschungen in *Roubiliac and the Eighteenth Century Monument. Sculpture as Theatre* (New Haven / London, 1995) veröffentlicht. Beider Verdienst ist es, u.a. einige Zuschreibungen berichtigt zu haben. Besonders wertvoll ist der vielseitige Abbildungsbestand. Nicht nur dadurch gewinnt das Werk zudem die Qualität eines nach derzeitigem Kenntnisstand zuverlässigen Katalogs. Darin stehen stilkundliche Kategorien und Vergleiche mit den Werken von Roubiliacs Vorgängern, Lehrern, Zeitgenossen und Nachfolgern nicht im Vordergrund. Die ikonographische und ikonologische Aufarbeitung, die Esdaile für Roubiliacs Werk begründet hatte, haben Bindman und Baker noch ganz außerordentlich vielseitig und tiefgründig erweitert.

In der hier vorgelegten Arbeit sind die bei den genannten Autoren angegebenen Quellen daraufhin untersucht worden, ob sich in ihnen zusätzliche Einzelheiten auffinden ließen, die einer eingehenden Ausdeutung dienlich sein könnten, eine genauere Stileinordnung ermöglichen und außerdem Merkmale für Roubiliacs Anpassung an *englishness* belegen. Letzteres war bei keinem der anderen Autoren thematisiert worden.

Für den Aspekt *englishness* sind hauptsächlich eigene Beobachtungen an den Grabmalen jener Zeit die Grundlage. Die von Dagobert Frey¹⁰ 1942 und von Nikolaus Pevsner¹¹ 1956 veröffentlichten Aussagen sind für diese Arbeit selbstverständlich mit herangezogen worden.

⁹ TESSA MURDOCH: Roubiliac. In: *The Dictionary of British Art* 27, 1996, Seite 242 f

¹⁰ DAGOBERT FREY: *Englisches Wesen im Spiegel seiner Kunst*. Stuttgart / Berlin 1942

¹¹ NICOLAUS PEVSNER: *Das Englische in der englischen Kunst*. München 1974

3.0 ROUBILIACS LEBEN

Familiäres, religiöses, politisches, soziales, kulturelles Umfeld

Kein Menschenleben vollzieht sich unabhängig von seinem Umfeld nur aus sich selbst heraus und ausschließlich den eigenen Anlagen und Kräften folgend. Der unmittelbare lebensweltliche Kontext genau wie die soziohistorischen Gegebenheiten beeinflussen Entwicklungen und prägen die künstlerische Persönlichkeit. Deshalb erscheint es bei Betrachtung der künstlerischen Leistungen von Roubiliac angebracht und sogar notwendig, sein Umfeld in Familie, Gesellschaft, Staat, Zeit, Geistesleben und den religiösen Strömungen zu erwägen und mit einzubeziehen.

3.1 Herkunft. Familie

Louis François Roubiliac entstammte einer wohlhabenden Lyoner Kaufmanns- und Bankiersfamilie¹². Es sind drei verschiedene Geburtsjahre überliefert: 1695, 1702 und 1705¹³. Schon Esdaile deckte in diesem Zusammenhang einige Widersprüche in den zeitgenössischen Aussagen auf. Sogar die von ihr veröffentlichte Geburtsurkunde aus der Kirchengemeinde St. Nizier in Lyon, die als Geburts- und Taufdatum den 31.8.1702 angibt,¹⁴ bezweifelte sie und vermutete, dass sich diese Eintragung auf einen früher geborenen, möglicherweise schon bei oder bald nach der Geburt verstorbenen Bruder bezogen habe. Da es üblich war, als Taufnamen Vornamen der Paten oder Vorfahren zu wählen, die somit also Familientraditionen entsprachen, wurde in Fällen von frühem Kindestod der Traditionsname dann noch einmal einem der später geborenen Kinder gegeben.

Von Roubiliac selbst ist als Geburtsjahr 1705 indirekt bestätigt worden. Bei seiner ersten Eheschließung am 11.04.1735 beeidete er, bestätigt von seiner bei der Zeremonie anwesenden Mutter, er sei dreißig Jahre alt.¹⁵ Esdaile hielt wegen dieser Beeidung das Geburtsjahr 1705 für am wahrscheinlichsten. Bindman¹⁶ folgte aber dem Datum auf der Taufurkunde. Hier werden im Folgenden Altersangaben wegen der Eidesleistung im Jahre 1730 stets auf das Jahr 1705 bezogen.

¹² ESDAILE, S. 5: Vater: Pierre, Kaufmann. Mutter: Suzanne, geb. Barbier,

¹³ SAINTE CROIX, LE ROI DE: Vie et ouvrages de Roubiliac, Paris, 1828, Seite 267

¹⁴ ESDAILE, Seite 5

¹⁵ ESDAILE; Seite 6

¹⁶ BINDMAN, Seite 50

Der Familienname Roubiliac stammte ursprünglich aus der historischen Landschaft Gascogne. Esdaile¹⁷ verwies auf die in jener Region häufigen Namensendungen auf *ac*, *iac*, *ic* und *ique*. Ein nachprüfender Blick auf eine Landkarte bestätigt: zwischen den Westpyrenäen und der Garonne lauten viele Ortsnamen entsprechend, z.B. *Armagnac*, *Aurignac*, *Bergerac*, *Moissac*, *Rouillac*, *Rouffiniac*, *Lavariac* etc. Die Schreibweise des Familiennamens Roubiliac weicht bei einigen früheren Autoren von der häufigsten und daher hier stets benutzten etwas ab. Was die Aussprache betrifft, wird der Name selbst in Frankreich je nach Region unterschiedlich ausgesprochen. In England, wo Roubiliac den größten Teil seines Lebens tätig war, kommen kuriose Aussprachevarianten vor.

Roubiliacs Familie war nominell katholisch, neigte gesinnungsmäßig aber wohl zum Protestantismus. Dieser Umstand führte in Roubiliacs Ausbildungszeit zu Beunruhigungen und familiärer Besorgtheit. Sein Großvater Robert hatte sich mit Bankgeschäften befasst, sein Vater Pierre war Kaufmann in der Seidenbranche. Wer von Geschäften lebte, pflegte Provokationen zu vermeiden. In dieser Familie ließ man die ersten Kinder deshalb vorsichtshalber katholisch taufen. Da nach der oben erwähnten Taufeintragung in Lyon keine weiteren für die Roubiliac-Familie nachzuweisen sind, vermutete Esdaile¹⁸, man habe weitere Kinder woanders, möglicherweise in protestantischen Gegenden, zur Welt kommen lassen, sie mindestens aber dort taufen lassen. Das wäre im Elsass oder in der weithin calvinistischen Schweiz möglich gewesen, denn die Familie hatte sicherlich auch dorthin Geschäftsverbindungen. Da die Geburtsurkunde der Lyoneser Gemeinde St. Nizier wegen Roubiliacs anders lautender Selbstbekundung anlässlich seiner Eheschließung verworfen werden muss, ist bis jetzt trotz intensiver Nachforschungen nicht genau geklärt, wo und wann Roubiliac geboren wurde.

Das Kind Louis François wurde nach dem im gehobenen Bürgertum üblichen Herkommen sorgfältig erzogen, auch in Literatur, Musik und klassischen Sprachen.¹⁹ Es kamen seinerzeit in Frankreich erst vereinzelt Schriften philosophischen Charakters zum Thema Kindererziehung auf, jedoch gab es noch keine Bücher speziell pädagogischen Inhalts. So konnte in die Erziehung des Knaben kaum hineintheoretisiert werden. Sein Talent durfte sich wohl weitgehend ungestört entwickeln, wurde aber durchaus wahrgenommen. Die Familie war offen genug, ihn eines Tages aus der kaufmännischen Tradition zu entlassen und einer

¹⁷ ESDAILE, Seite 5

¹⁸ ESDAILE: Seite 5

¹⁹ ESDAILE, Seite 9

handwerklichen Ausbildung zuzuführen. Gleichzeitig war man offenbar bestrebt, ihn an Orte zu bringen, in denen die Spannung im konfessionellen Konfliktfeld geringer war.

Zu Roubiliacs Kinderzeit herrschte in Frankreich Louis XIV (1638-1715). Der letzte der zehn Hugenottenkriege ^{Ann.1} hatte den Nichtkatholiken wiederum vielerlei Schwierigkeiten und Bedrückungen auferlegt. Wegen hoher Kriegsausgaben des Königs, den Kriegsfolgeschäden, und wegen maßlos aufwändiger Lebensführung am Hofe zu Versailles litt die Provinzbevölkerung große wirtschaftliche Not. Die Steuern waren drückend und wurden mit rücksichtsloser Härte eingetrieben. Das Toleranzedikt von Henry IV, 1598, das den Protestanten in Frankreich für fast hundert Jahre Duldung gewährt hatte, war bereits 1685 vom Sonnenkönig revoziert worden. Das entzog den Protestanten ihre Sicherheitsgebiete, die zumeist im Norden und Nordwesten bei den großen Häfen und in den östlichen Grenzgebieten lagen. Dort hatten neuere Bekenntnisgemeinschaften und religiöse Gruppen (Kamisarden, Reformierte, Calvinisten u.a.) verhältnismäßig unbehelligt leben können. Nun aber wurden sie wieder benachteiligt und verfolgt. Ihre Bürgerrechte waren eingeschränkt. Gefängnis, Galeerenstrafe, oft sogar Hinrichtung, drohten allen Nicht-Katholiken, die zumeist als Hugenotten ^{Ann.2} bekannt waren.

Dabei war ihr Anteil an der Gesamtbevölkerung Frankreichs beträchtlich. Rund ein Sechstel der Franzosen galt als protestantisch. Wegen der ungunstigen Verhältnisse verließen binnen weniger Jahre Hunderttausende als *Réfugiés* das Land. Sie suchten Aufnahme in Ländern mit toleranteren Regierungen. Frankreich verlor durch diese Auswandererströme eine große Anzahl intelligenter, künstlerisch und handwerklich begabter Menschen.

3.2 Erste Lehrjahre (ca. 1716 bis 1718)

In Handwerksberufen wurde damals sehr früh mit der Ausbildung begonnen. Oft kamen schon Zehnjährige in die Werkstatt eines Meisters. Es hätte nahe gelegen, den jungen Roubiliac in Lyon ausbilden zu lassen, zumal diese Stadt einen hervorragend guten Ruf als Bildhauerstadt hatte. Er hätte im Umfeld der Familie, sogar im heimatlichen Kirchspiel St. Nizier, bei Bekannten seiner Eltern sein Handwerk erlernen können. Guillaume Coysevox, Jean Thierry, und Arnaud Simon unterhielten seinerzeit in der Stadt mit Erfolg ihre Werkstätten. Es ist denkbar, dass es Nicolas Coustou war, der geraten hatte, den jungen Roubiliac stattdessen nach Lüttich in die Lehre zu schicken, denn er selbst hatte einst bei einem aus Lüttich stammenden Meister gelernt. Es handelt sich um Martin Hendricy (1614–1695), der nachweislich von 1640

bis 1662 in Lyon ansässig geworden war.²⁰ Selbst eine Lehre in Paris, etwa bei Antoine Coysevox oder den Brüdern Nicolas und Guillaume Coustou wäre möglich gewesen, wenn nicht auch nach dem Tode des Königs im Jahre 1715 eine Lehrzeit in Paris für Nicht-Katholiken in mancher Hinsicht als gefährlich angesehen worden wäre.

So entschloss sich die Familie, den jungen Roubiliac nach Lüttich zu schicken. Nach Esdailes Annahme²¹ begann die Ausbildung Ende 1716 oder Anfang 1717. In der Fachliteratur ist diese Anlernphase, die nicht wesentlich länger als ein Jahr gedauert haben kann, nur beiläufig erwähnt oder sogar ganz übergangen worden. Obwohl nicht bekannt ist, bei welchem der in Lüttich tätigen Meister der Anfänger Roubiliac seine Grundausbildung empfing, muss sie besonders gründlich gewesen sein, denn ohne sichere handwerkliche Fertigkeiten wäre er hernach wohl kaum in die Werkstatt von Balthasar Permoser (1651-1732) in Dresden aufgenommen worden.

Lüttich war in jener Zeit das Zentrum der maasländischen Bildhauerkunst. Roubiliac bekam in seinem Fach manches bedeutende Anschauungsstück vor die Augen. Besonders wichtig müssen für ihn die zahlreichen Werke von Jean Delcour (1627-1707) ^(Ann. 3) gewesen sein. schon deswegen, weil dieser ein Schüler des damals viel bewunderten Bernini war. Das von Reinier de Huy schon 1118 geschaffene Taufbecken in der Kirche St. Barthelemy kann ebenfalls sein Interesse geweckt haben.

Im reichsunmittelbaren Bistum Lüttich, das 1706 bis 1740 direkt dem römisch-deutschen Kaiser Karl VI von Habsburg unterstand, herrschten liberalere Verhältnisse. Frankreichs letzter Eroberungsversuch (1697) lag bereits mehr als ein Jahrzehnt zurück. Der Kaiser war auf vielfältige Weise in die europäischen Thronfolge-Auseinandersetzungen ^(Ann. 4) verstrickt. Das Bistum überließ er den Bischöfen, die zugleich geistliche und weltliche Würdenträger mit Sitz und Stimme im Reichstag waren. Sie vermieden Schwierigkeiten mit der zwar französisch sprechenden, jedoch in Teilen protestantisch denkenden Bevölkerung.

3.3 Lehrjahre in Dresden bei Balthasar Permoser (ca. 1718 bis ca. 1725)

Durch wessen Vermittlung Roubiliac um 1718 nach Dresden kam und in die Werkstatt von Permoser aufgenommen wurde, ist nicht völlig geklärt. Ohne die Empfehlung eines

²⁰ Thieme/Becker

²¹ ESDAILE, Seite 10

Fachkollegen aus Lyon, Paris oder Lüttich wäre eine Aufnahme bei einem so bedeutenden und viel beschäftigten Meister wohl kaum möglich gewesen. Meister Permoser war zu der Zeit von Roubiliacs Ankunft siebenundsechzig Jahre alt und mit mannigfachen Aufgaben für den sächsischen Hof betraut. So war z. B. 1718 Permosers Nymphaeum gerade so weit fertig geworden, dass obenauf nur noch die Figur *Hercules Saxonicus* fehlte. Daran arbeitete er bis 1723. Es ist kaum denkbar, dass Roubiliac den Fortschritt an dieser Arbeit etwa nicht aufmerksam beobachtet haben sollte.

Wie üblich ließ auch Permoser viele Arbeiten von Gehilfen ausführen. Roubiliac wurde einer von ihnen. Es waren die Anfänger, Gehilfen und Assistenten, die die Übertragungsarbeiten vom Modell zum eigentlichen Werkstück auszuführen hatten. Roubiliac muss dabei alle Übertragungstechniken vervollkommen haben und besonders mit der Handhabung des sogenannten Punktierapparats (Exkurs auf Seite 180) allmählich immer versierter geworden sein. Ein Meister machte die künstlerischen Entwürfe in formbarem Material selbst und zuletzt die Feinarbeiten an einem 1:1-Modell. Die anschließende Übertragung auf das Werkstück war dann Aufgabe der Assistenten mit besagter Apparatur. Das ist zwar ein weitgehend handwerklich-technischer Arbeitsvorgang, der dennoch, wenn er zu einem qualitätvollen Ergebnis führen soll, nicht ohne künstlerische Sensibilität geleistet werden kann. Fertigkeit allein genügt nicht; künstlerische Fähigkeiten müssen hinzukommen. Der junge Roubiliac bekam in Meister Permosers Werkstatt Gelegenheit, beides weiter auszubilden und zu vervollkommen.

Roubiliac gewann selbstverständlich nicht nur in den technisch-handwerklichen Bereichen zunehmende Sicherheit. In stilbildender Hinsicht muss Roubiliac bei Permoser alles aufgenommen haben, was als sächsischer Spätbarock bezeichnet wird. Roubiliac wurde, zunächst noch als lernender Gehilfe und später als Mitarbeiter Zeuge der letzten Arbeiten des Meisters am Figureschmuck für den Dresdner Zwinger und diverser Gartenskulpturen. Wie weit er selbst daran mitarbeitete, ist auch in Dresden nicht bekannt. Bindman hielt Roubiliacs Mitwirkanteile am Figureschmuck des Zwingers für „relatively minor.“²² Da ein Gehilfe in sieben langen Jahren viel schaffen kann, fällt es schwer, diese Meinung hinzunehmen. Gewisslich muss Roubiliac in dieser Zeit viel gelernt haben und z. B. die Entwürfe und Vorarbeiten für das Denkmal zur *Verherrlichung des Prinzen Eugen*, an dem zwischen 1718 und 1721 gearbeitet wurde, zumindest gesehen haben.

²² BINDMAN; Seite 55

In Permosers Werkstatt konnte Roubiliac ohne Zweifel auch so manches kleinplastische Werk studieren, denn der Meister war sowohl für den Kurfürsten, als auch für die Höflinge mit derlei Aufträgen beschäftigt. Permoser schuf Modelle für Elfenbeinschnitzereien, Figurenschmuck, Getränkgefäße, Tafelaufsätze und manches mehr in dieser Art. Auch Figurenentwürfe für die 1710 etablierte Porzellanmanufaktur kamen aus Permosers Händen. Roubiliac bekam somit auch Einblicke in die entsprechenden Tätigkeiten und konnte sie in späteren Jahren nutzen, als er selbst ab 1740 in England für die Chelsea Porcelain Manufactory Modelle lieferte.

Wichtige Formung erfährt ein Lernender keineswegs ausschließlich von seinem Meister. Immer sind auch zahlreiche weitere Kräfte wirksam. Es ist darüber hinaus Permosers künstlerische Ahnenreihe zu beachten und zu erwägen, ob Einwirkungen aus diesen Vorgängergenerationen Roubiliacs Kunst und Stil mit gebildet haben könnten.^(Anm. 5) Werke von Pierre Puget (1620-1694) müssen Roubiliac bekannt gewesen sein. Puget war seinerseits in Italien im Einflussbereich von Bernini gewesen. Er orientierte sich nicht am konventionellen französischen Barock, wie seine kraftvoll bewegten Werke in Versailles, am Louvre und in Toulon ausweisen. Des Weiteren ist an Beeinflussungen durch Zeitgenossen und deren Arbeiten zu denken.^(Anm.6) Letztlich spielt das ganze kulturelle Umfeld eine inspirierende Rolle.

Auch die Dresdener Jahre des jungen Roubiliac sind in der Fachliteratur, wenn überhaupt, dann meistens nur beiläufig erwähnt worden. Ein Indiz dafür, wie unsicher Aussagen über Roubiliacs Ausbildungsjahre sind, mag gelten, dass sich selbst Bindman in seiner Arbeit zu diesem Themabereich fast nur im Konjunktiv ausgedrückt hat. Roubiliacs Künstlertum muss jedoch in dieser Zeit entscheidende Formung erfahren haben. Er soll Dresden nach rund siebenjähriger Tätigkeit bei Permoser gegen 1725 als einer verlassen haben, der zum Meister gereift war.

Nachforschungen in Dresden, betrieben mit der Hoffnung, der Arbeit von Esdaile eine ihr im Jahre 1928 nicht bekannt gewordene Einzelheit hinzufügen zu können, blieben ohne Ergebnis. Es wurde geäußert, kein einziges originales Stück von Roubiliacs Hand sei dort nachweisbar; auch keine Teilarbeit. Es gelang nicht, in den dortigen Archiven, sofern sie überhaupt Bombenkrieg und Feuersturm überdauert haben, einen Hinweis aufzuspüren. Es war auch nicht möglich, die gelegentlichen vagen Andeutungen britischer Autoren über eventuelle kurze Reisen von Dresden aus nach Prag oder nach Rom zu bestätigen.

3.4 Tätigkeit in der Werkstatt von Nicholas Coustou

Als Roubiliac ca. 1725 nach Frankreich zurückkehrte, war er etwa zwanzig Jahre alt. Seine Fertigkeiten waren meisterlich geschult, und die Fähigkeiten waren nun so weitgehend entwickelt, dass er unabhängig von den Werkstätten etablierter Meister hätte arbeiten können. Er ist zunächst in seine Vaterstadt Lyon zurückgekehrt und hat dort eine kleine Werkstatt eröffnet. Esdaile nannte das „a humble studio of a young and nameless artist.“²³

Es verwundert, dass Roubiliac schon bald seine Selbständigkeit wieder aufgab und nach Paris ging. Wie schon erwähnt, waren dort Lyoneser, alte Bekannte der Familie, als Bildhauer fest etabliert: Nicolas Coustou, Guillaume Coustou I und Jean Coustou. Alle waren Schüler der inzwischen verstorbenen Bildhauermeister Antoine Coysevox (1640-1720) und François Coustou (1657-1690). Auch Esdaile konnte nicht aufklären, aus welchen Gründen Roubiliac seine Unabhängigkeit in Lyon wieder aufgegeben hatte und nun doch in Paris als Assistent in die Werkstatt von Nicolas Coustou eintrat.

In jenen Tagen war in den Pariser Künstlerkreisen die Begeisterung für die Werke von Bernini (1598-1660) auf einem Höhepunkt. Coustou und Coysevox waren lange Zeit zuvor (1683 bis 1686) gemeinsam nach Rom gereist und hatten dort Originale des so hoch gelobten Meisters gesehen. Danach waren beide bemüht, bei ihren eigenen Auftragserfüllungen einen adäquaten Qualitätsstandard zu erreichen. Sie hatten von dieser Italienreise auch Abgüsse und Detailstücke mitgebracht, die den Werkstattgenossen hernach als Studienobjekte zur Verfügung standen.

Ob sich für Roubiliac während jener Jahre in Paris Gelegenheit ergeben hatte, zu Studienzwecken nach Rom zu reisen, konnte bis jetzt nicht aufgeklärt werden. Bindman deutete eine solche Möglichkeit in einem Aufsatz an, bezeichnete diese Vermutung jedoch als nicht dokumentiert.²⁴

Wie schon in Dresden müssen auch in Paris Traditionslinien von früheren Bildhauern über Coysevox und die Coustous bis hin zu Roubiliac gegangen sein. Aus dieser Vorgängergeneration sind als Lehrer von Coysevox der Flame Martin Hendricy (1614-1665), Matthias Simon (1639-1662), Louis Lerambert (1620-1670) und Pierre Legros (1666-1719) zu nennen. In diesem Zusammenhang muss nochmals an Nicolas Coustous Vater François

²³ ESDAILE, Seite 10

²⁴ BINDMAN: Roubiliac in Westminster. In: The Oxford Art Journal, Vol 4, No. 1, July 1981, Seite 11

Coustou erinnert werden, von dessen Kunst Söhne und Schwiegersöhne lernten. Es liegt auf der Hand, dass Anregungen und Einflüsse von den meistens öffentlich präsenten Werken dieser älteren Bildhauer weiter bis zu den nachfolgenden Künstlern ausgehen konnten. Es sind besonders Werke von Le Brun zu nennen (Turenne-Monument, einst in St. Denis, jetzt im Invalidendom, und das Monument für Le Bruns Mutter in der Pariser Kirche St. Nicolas du Chardonnet).

Roubiliacs Meister Nicholas Coustou arbeitete 1725 vornehmlich an Porträtbüsten. Dabei hatte der Assistent Roubiliac helfend mitzuwirken. Es ist in der Literatur nichts darüber ausgesagt, wie weit diese Mitarbeit ging, ob Roubiliac z.B. gelegentlich sogar selbständig arbeiten durfte. Gewisse Ausarbeitungsähnlichkeiten an den Büsten beider Bildhauer lassen das möglich erscheinen.

Wie in Dresden kann auch in Paris nicht nur Roubiliacs Meister als Vermittler von Kunst gewirkt haben. In der Hauptstadt waren außer den bereits genannten Bildhauern u. a. auch die Ehemänner und Schwäger der Coustou-Schwester im gleichen Fach tätig: Guillaume Hulot (1667-1730), Alexis Francin (1702-1773), Jean Baptiste Lemoyne (1704-1778); und Edmé Bouchardon (1698-1762). So anregend solcher Umgang gewesen sein mag, strebte Roubiliac dennoch aus Paris fort, um möglicherweise einen neuen Versuch zu wagen, selbständig nach eigenen Entwürfen arbeiten zu können.

Ob sich der Künstler zudem durch das politische Umfeld bedrückt fühlte, ist mangels schriftlicher Äußerungen von Roubiliacs Hand nicht nachprüfbar. In Frankreich regierte inzwischen der Urenkel von Louis XIV als Louis XV. Dieser hatte zunächst unter der Regentschaft von Philipp d'Orleans, einem Neffen des Sonnenkönigs, gestanden und herrschte erst ab 1723 eigenständig. Beim Volke machte er sich zunehmend verhasst, weil auch er absolutistisch rücksichtslos vorging, maßlose Verschwendung und das Maitressenwesen fortsetzte, korrupte Misswirtschaft duldete und sich um das Wohl der Bevölkerung wenig kümmerte. Schließlich überließ er ab 1726 seinem Lehrer Kardinal Fleury (1653-1743) die politische Leitung und die Regierungsgeschäfte. Dieser versuchte, die Staatsfinanzen und das Wirtschaftsleben zu konsolidieren, aber der uninteressierte, genießerische König und die verwöhnten, übermütigen Adligen erschwerten und behinderten seine Bemühungen.

In dieser Zeit sittlicher Lockerung in den führenden höfisch-aristokratischen Kreisen wurden neue, aufrüttelnde Gedanken laut. Stürmische Ideenentwicklungen waren zuvor schon durch die Schriften von u.a. Descartes (1596-1650), Pascal (1623-1662), Rousseau (1670-1741),

Montesquieu (1689-1755) und Voltaire (1694-1778) eingeleitet worden. Diderot (1713-1784) und schließlich d'Alembert (1717-1783) setzten sie in einer Weise fort, dass tiefgreifende Beunruhigungen von ihnen ausgingen. Neues bereitete sich vor und wurde von aufgeschlossenen Menschen aufgenommen und weitergedacht. Bedeutende Wirkung auf Grabmalsgestaltungen gewann nach und nach die erste, 1598-1616 erfolgte Homer-Übersetzung ins Englische von George Chapman (1559-1634), und die spätere von Alexander Pope, die zu einem gräzisierungsfördernden Geschmack führte, während die Ausgrabungen von Pompeji nach 1760 dann Römisches modern machten.

An den Gesinnungen der sog. kulturtragenden Schichten änderte sich jedoch kaum etwas. Nach wie vor waren nur das Königshaus und der Adel finanziell in der Lage, Aufträge an Künstler zu vergeben. Erst ganz allmählich begannen auch wohlhabend werdende Großbürger eine Rolle als Auftraggeber von Bildwerken verschiedener Art zu spielen.

3.5 Tätigkeit in Rouen

Roubiliac begleitete 1726 oder Anfang 1727²⁵ seinen Meister Coustou nach Rouen.^(Anm. 7) Beide Protestanten gewannen dadurch einen Sicherheitsabstand zum Machtzentrum Versailles. Rouen hatte seinerzeit, obwohl katholischer Bischofssitz, einen hohen Anteil protestantischer Einwohner. Die Stadt war ein Refugium für französische Hugenotten und der wichtigste Durchgangshafen für große Flüchtlingsströme nach England. Dort hatte man auf die Vorgänge in Frankreich rasch reagiert und schon 1679 die Habeascorpusakte und 1689 ein Toleranzgesetz verabschiedet, was den Flüchtlingen Sicherheit im britischen Ausland verhiess. Von Rouens Einwohnerschaft emigrierte in jenen Jahren über die Hälfte nach England. Unter ihnen waren auch einige Handwerker und Modelleure der in der Stadt blühenden Porzellanmanufaktur. Sie fanden später Lohn in dem Ort Chelsey westlich von Westminster, wo sich die Chelsey Porcelain Manufactory etabliert hatte. Für diese Firma lieferte auch Roubiliac ab 1740 Modelle.

Nicholas Coustou hatte in Rouen einen Auftrag auszuführen und nahm Roubiliac als seinen Assistenten mit. Bei besagtem Auftrag handelte es sich um ein Tympanon am Zollgebäude von Rouen. Roubiliacs Mitwirkung bei der Ausführung dieser Arbeit mag ihn Jahre später, 1744, ermutigt haben, sich am Entwurfswettbewerb für die Gestaltung des Giebelfeldes am Mansion House in London zu beteiligen.^(Anm. 8)

²⁵ ESDAILE, Seite 12

Roubiliacs mithilfe Tätigkeit in Rouen war kurz. Sie dauerte nicht einmal ein Jahr. Dennoch kann sie nicht ohne Einfluss auf Roubiliacs Entwicklung geblieben sein, denn auch in dieser Stadt konnte er sich an älteren und neueren Bildhauerwerken schulen. Im Inneren der Kathedrale Notre Dame waren die Grabmale für Louis de Brèze (1544) und für Kardinal George II von Amboise (1582) zu studieren. Das bot möglicherweise eine erste Auseinandersetzung mit Fragen der Grabmalgestaltung.

Verbindungen zu Hugenottenkreisen erwiesen sich später gelegentlich als durchaus nützlich. Ob Roubiliac schon in Rouen zu den Hugenottenfamilien Hélot und De Reignier Kontakt hatte, ist nicht belegt, aber auch nicht auszuschließen. Aus diesen Familien stammten später zwei seiner drei Ehefrauen.

Auch Esdaile gelang es nicht genau aufzuklären, welche Gründe Roubiliac dazu veranlassten, 1727 ^{26 (Anm. 9)} mit zweiundzwanzig Jahren nach England abzusegeln. Es können aktuelle konfessionelle Querelen gewesen sein, die ihm Rouen, bzw. Frankreich, verleideten. Da die Auswandererwellen schubweise verliefen, wäre jedoch auch an einen gewissen Gruppensog zu denken.

3.6 Exilort London

Nach Esdailes Aussage kam Roubiliac 1727, dem Todesjahr von König George I, im protestantischen England an. Dem ersten König aus dem Hause Hannover, einem matrilinearen Urenkel von König James I, folgte George II. Auch er war kein Engländer und überließ die Regierungspflichten weiterhin dem bewährten Ratgeber seines Vaters, dem als führenden Whig-Politiker tätigen Premierminister Robert Walpole (1676-1745). Dessen vorsichtige Politik war auf Sicherung der Seewege und die Ausweitung des Überseehandels gerichtet. Es gelang ihm nur mit Mühe, für einige Jahre Frieden mit Spanien zu bewahren, Friedensverträge mit Dänemark, Preußen, und Russland abzuschließen und Frankreich, das die katholische Stuart-Partei aktiv unterstützte, in Schranken zu halten.^(Anm. 10) Die schier endlosen Auseinandersetzungen mit Spanien und Frankreich in Indien und Nordamerika führten schließlich zu dem Erfolg, dass Englands Seemachtstellung gefestigt war.

Im sozialen Bereich kam es auf den Britischen Inseln allmählich zu tiefgreifenden Veränderungen. Durch die neue Möglichkeit Dampfkraft zu nutzen und durch weitere wichtige

²⁶ BINDMAN, Seite 48

Erfindungen entwickelte sich das Maschinenwesen rasant. Das bisher übliche Hausgewerbe ging rasch zugrunde. In den überall in schneller Folge gegründeten Fabriken entstand nun ein Arbeiterstand. Rohstoffbeschaffung einerseits, und die Suche nach Absatzmärkten für die sprunghaft vermehrte Produktion andererseits, wurden zunehmend wichtig. Bankgeschäfte, Schiffsbau und Überseehandel dominierten. Z.B. erwirtschaftete die schon 1600 gegründete East-India-Company mittlerweile Jahr für Jahr über 200 Prozent Dividende. Die Abfolge von Industrialisierung zu Kapitalismus und weiter zu Proletarisierung der abhängigen Arbeiterschaft ging mit allen ihren Folgeerscheinungen seinerzeit von England aus. Davon weitgehend unberührt blieb der Lebensstandard des Adels, der weiterhin Auftraggeber für Künstler wie Roubiliac war.

Die neuen Industriezentren entstanden in Mittelengland, weit nördlich und nordwestlich von London; die Stadt an der Themse behielt dennoch unbestritten die größte Bedeutung. Hier residierten im Kensington Palace die Könige, in Westminster tagten beide Häuser des Parlaments, Handelshäuser und Banken hatten ihren Sitz in der City of London. Internationale Konferenzen, wie die Frieden sichernde Quadrupel-Allianz zwischen England, Frankreich, und den Niederlanden, der auch Kaiser Karl VI beitrug, hatten 1718 in London stattgefunden.

Wichtige Schriften von Jonathan Swift (1667-1745), Henry Fielding (1707-1754), Samuel Johnson (1709-1784) und Horace Walpole (1717-1797) hatten zuvor schon den Boden für Veränderungen bereitet. Einige Schriftsteller schilderten, wie sehr London im Laufe der Zeit in moralischer Hinsicht heruntergekommen war und dadurch übel beleumundet wurde. Beamtenbestechung, Bandenwesen, Kriminalität, Trunksucht und Prostitution in einigen besonders verrufenen Stadtteilen gehörten zum Alltag: Dieser Niedergang war aber keineswegs nur im einfachen Volke zu finden; er zeigte sich in anderen Formen auch in der Oberschicht. Diese Zustände wurden nicht nur in der Literatur beschrieben, kritisiert oder persifliert. Auch bildende Künstler arbeiteten in diesem Themenbereich. Roubiliacs Freund William Hogarth (1697-1764) sei hier als bekanntester Vertreter genannt. In den so gänzlich von Auftraggebern abhängigen Bildhauerkünsten konnte sich solche Kritik jedoch nicht äußern.

Nach den Brandkatastrophen von 1666 und 1698 und mehreren Pestjahren war Londons inzwischen nutzlos gewordene Stadtmauer zum Abriss verkauft worden und große Vorstädte breiteten sich ins Umland aus. Verkehrswege und Brücken wurden gebaut,^(Anm.11) um Handel und Kommunikation zu beschleunigen. In diesem London eröffneten sich für den Neankömmling Roubiliac insofern Arbeitsmöglichkeiten, als nach den großen Stadtbränden der Zunftzwang für Angehörige der Bauberufe und für Kunsthandwerker, die die Bauten

schmücken sollten, aufgehoben worden war. Das Ziel war, den Wiederaufbau der City of London zu fördern. Davon profitierten selbstverständlich auch die Bildhauer. Allmählich wurden sie nicht mehr nur als Handwerker angesehen, sondern fanden nunmehr als Künstler Anerkennung.²⁷

Die allmählich heraufkommende klassizistische Ära brachte u.a. auch stilbeeinflussende Literatur hervor. Alexander Pope (1688-1744) hatte von 1715 bis 1720 als Subskriptionsausgabe seine Ilias-Übersetzung, und von 1715 bis 1726 die der Odyssee veröffentlicht. Damit wurde im Publikum eine Hinwendung zum antikisierenden Geschmack verstärkt, besonders durch Johann Joachim Winckelmanns 1755 erschienenes Traktat „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“. Die Übersetzung von Johann Heinrich Füssli (im Lande als Henry Fusely bekannt) wurde in England als „Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks“ 1765 veröffentlicht. Auch diese bewirkte zunächst Interesse für Griechisches. Die Hervorbringungen im Kunstbereich von dorten galten als vorbildhaft. Ideale Schönheit, moralischer Wert und ‚guter Geschmack‘ wurden im Bereich Grabmalkunst wichtig. Ein Satz von Winckelmann wie „Good taste was first formed under Greek skies“ wurde von Whinney für ihre Erörterungen zu diesem Thema benutzt.²⁸ Auch andere Autoren beschäftigten sich seither mit diesen Zusammenhängen.; aber Whinney gelang es, Einwirkungen auf die Bildhauerkunst der Zeit besonders bündig abzuhandeln.

Das bildhauerische Umfeld, in das Roubiliac kam, befand sich in einem allmählichen Wandel, wodurch es besonders anregend war. Einige Auftraggeber und Künstler öffneten sich für Neues. Whinney hatte noch bemängelt: „The provincialism which had marred English sculpture for at least two centuries was, by about 1725, to give place to a style of far greater accomplishment.“²⁹ Die Autorin nannte zwei Hauptgründe für diese vormalige Provinzialität: erstens war ein akademisches Ausbildungswesen in England noch nicht etabliert, und zweitens waren Reisen zu Kunstorten auf dem Kontinent, vornehmlich nach Italien oder Frankreich, für den Adel zwar selbstverständlich, für Künstler jedoch noch die Ausnahme. Eingewanderte Bildhauer waren es, die nach und nach neue Impulse einbrachten. Roubiliac war einer von denen, die mit ihrem Werk diese Entwicklung förderten. Bei ihm geschah das nicht etwa durch

²⁷ BINDMAN: Center 10 Research Reports and Record Activities, Washington 1990, Seite 57 f

²⁸ WHINNEY, Seite 150f und Anmerkung auf Seite 268

²⁹ WHINNEY, Seite 67

verbalisierte Grundsätze, irgendwelche Systeme, Ideologien, und postulierte Thesen, sondern allein durch das mit seinen Werken gegebene Vorbild.

Wovon Roubiliac in der ersten Zeit in London gelebt hat, ist nicht dokumentiert. Esdaile hatte angenommen, er habe schon in Rouen einen Auftrag von der Familie Wrihte erhalten und dann in England an deren Grabmal gearbeitet.³⁰ Das Wrihte-Monument steht seit 1728 in der Gemeindegkirche von Gayhurst in Buckinghamshire (Abb. 253). Die noch recht steife und konventionelle Gestaltung dieses Grabmals hat immer daran zweifeln lassen, dass Roubiliac es geschaffen haben könnte. Diesen Zweifel bestätigte Jahre später Baker, der dieses Werk aus guten Gründen nicht mehr Roubiliac zuschrieb, also auch nicht in den Katalog aufnahm.

Besser belegt ist ein frühes Werk von Roubiliac, dessen Verbleib aber unbekannt ist. Es handelt sich um *Daniel befreit die zum Richtplatz geführte Susanne*. Es bleibt weiterhin unsicher, in welcher Verbindung Roubiliac zur Academie Royale in Paris stand. Bindman meinte, Roubiliac müsse dort Schüler gewesen sein, denn nur als solcher habe er an Wettbewerben teilnehmen können.³¹ Roubiliac gewann mit dieser Arbeit den zweiten Preis.

Nach seiner Ankunft in London bekam Roubiliac zunächst Unterkunft bei Fachkollegen in der *White Boar Masonic Lodge* in der King's Street. Da konnten sich erste Kontakte unter anderem auch zu Freimaurern ergeben. Das könnte später sehr nützlich gewesen sein, denn manche seiner Auftraggeber, wie Lord Montagu, der Earl of Chesterfield und der Earl of Pembroke, auch Roubiliacs Freunde William Hogarth und James Thornhill waren Logenbrüder.

Der Künstler hatte sich in seinem neuen Londoner Umfeld schnell eingelebt. Seine hier und da bezeugte liebenswürdige Wesensart gewann ihm bald viele Freunde.^(Anm. 12) Allerdings konnte er zeitlebens nicht einwandfrei Englisch sprechen; schreiben schon gar nicht. Etliche Korrespondenzen und manche Verträge sind in französischer Sprache abgefasst. Auch seine später gedichtete Hymne auf die Akademie ist französisch.^(Anm.13)

Wie Roubiliac ausgesehen hat, ist mehrfach belegt, denn nicht nur sein Freund William Hogarth hat ihn auf einem Doppelbildnis zusammen mit Michael Rysbrack gemalt; auch Adrien Carpentier und Andrea Soldi porträtierten ihn.^(Anm.14)

³⁰ ESDAILE, Seite 13

³¹ BINDMAN, Seite 57

Roubiliac hat sich selbst 1760 mit einer Porträtbüste dargestellt und diese Arbeit bei der ersten Ausstellung der Saint-Martin's-Lane-Academy präsentiert (Abb. 1). Diese Büste befindet sich jetzt in der National Portrait Gallery. Der Künstler war zum Zeitpunkt der Arbeit daran bereits fünfundfünfzig Jahre alt. Vergleicht man diese Büste mit den gemalten Portraits, so ist zu konstatieren, er habe sich selbst recht jugendlich und athletisch dargestellt. Zeitgenossen hatten Roubiliac als *sehnig* und nur *mittelgroß* bezeichnet.

Die französischen Immigranten hielten in London fest zusammen und begründeten sogar eine eigene Kirche, St. Clement Eastcheap.^(Anm.15) Aus dem Kreis der Flüchtlinge gewann Roubiliac als seine erste Braut Catherine Magdalen Hélot. Dreißigjährig heiratete er die Hugenottin am 11. April 1735 in der Kirche St. Martin's-in-the-Fields. Nach mehr als neun Ehejahren wurde die Tochter Sophia geboren. Ende 1751 wurde Roubiliac Witwer. Schon am 12. Januar 1752 heiratete Roubiliac erneut, diesmal eine Engländerin. Die vierundzwanzigjährige Elizabeth Crosby aus Deptford (Essex) wurde als auffallende Schönheit gerühmt und diente Roubiliac gelegentlich als Modell für Grabmalsfiguren.

Im Herbst 1752 ergab sich eine Gelegenheit, mit seinem Malerfreund Thomas Hudson (1701-1779) und einigen anderen nach Rom zu reisen. Die genaue Route ist nicht bekannt. Da im Winterhalbjahr stets alle Alpenpässe gesperrt waren, kann ihr Weg nicht über die Alpen geführt haben. Vermutlich gingen sie die übliche Strecke über Paris, Lyon, durch das Rhône-tal bis zu Wegen entlang der Mittelmeerküste. Die beschwerliche Unternehmung dauerte insgesamt drei Monate, der Aufenthalt in der Stadt Rom jedoch wegen Geldmangels nur drei Tage.³² Whinney stützte sich auf die Notizen von Vertue (iii Seite 161), wenn sie als Aufenthaltszeit vier Monate angab.³³ Was Roubiliac in Rom sah, muss ihn nachhaltig beeindruckt haben, bekam er nun doch römische Antiken und viele der Arbeiten im Original zu sehen, die seine bisherigen Lehrmeister immer überaus gelobt und als vorbildhaft bezeichnet hatten. Nach seiner Rückkehr fand er seine eigenen Werke „meagre, starved, as if I made of nothing but tobacco pipes.“³⁴

Wann Roubiliac auch seine zweite Frau durch Tod verlor, ist nicht genau bekannt.^(Anm.16) Die dritte Ehe schloss der Bildhauer im Todesjahr von König Georg II, 1760 mit Nicole Céleste de Regnier. Sie war eine gebildete und an Kunst interessierte Frau, die einstmals, wie er selbst,

³² ESDAILE, Seite 87

³³ WHINNEY, Seite 108

³⁴ NORTHCOTE: Life of Reynolds, London 1813, Seite 44

über Rouen nach England gekommen war. Im gleichen Jahr gebar sie Roubiliacs zweite Tochter Amelia.

In dieser Zeit hat Roubiliac begonnen, auch als Maler zu arbeiten. Wie Zeitgenossen berichteten, erwies er sich auch in diesem Metier als talentiert.^{35 (Anm.17)} Mit einiger Einföhlung kann man annehmen, dass ihm die schwere körperliche Arbeit, dem Marmor Schlag für Schlag Gestalten abzurufen, mit zunehmendem Alter zu anstrengend wurde. Dennoch war er bis zu seinem Ende auch weiterhin eigenhändig mit Meißel, Stockhammer, Scharriereisen, Handrutscher, Steinfeilen, usw. tätig.

Als er eines Abends noch spät in seiner Werkstatt arbeitete, verletzte er sich ernsthaft und hatte, bis man ihn fand, viel Blut verloren. Er war so geschwächt, dass er danach das Bett nicht mehr verlassen konnte. Er muss wohl das nahe Ende gespürt haben, denn er gab präzise Anordnungen, wie mit seiner Habe zu verfahren sei. Er selbst soll die Meinung geäußert haben, er gehe an Überarbeitung zugrunde. Nach heutiger medizinischer Beurteilung scheint sich in ihm aber eine Sepsis ausgebreitet zu haben, gegen die der durch Blutverlust geschwächte Organismus nur noch fünf Tage ankämpfen konnte. Nach 57 Jahren war Roubiliacs Leben am 11. Januar 1762 zu Ende.

An seinem Leichenbegängnis nahmen alle teil, die in Londons Kunstleben Bedeutung hatten. Die Teilnehmerliste^(Anm.18) ist wie ein *Who is Who?* seiner Epoche zu lesen. Roubiliac wurde auf dem jetzt überbauten Friedhof der Kirche St. Martin's in the Fields östlich neben Trafalgar Square bestattet; aber kein Grabstein, keine Gedenktafel und kein noch so kleiner Hinweis erinnern an ihn. Als gewisse Merkwürdigkeit sei darauf hingewiesen, dass nur wenige Schritte davon entfernt in der National Portrait Gallery einige der Büsten aufgestellt sind, die Roubiliac geschaffen hatte; u.a. auch die Selbstporträtbüste aus dem Jahre 1760.

Wie er testamentarisch bestimmt hatte, wurde die Werkstatt aufgelöst und das gesamte Inventar versteigert. Über vierhundert fertige und unvollendete Stücke, Teilstudien, Bozzetti, Totenmasken, Gemälde und Stiche wurden veräußert, auch die Werkzeuge und etliche übrig gebliebene Marmorblöcke. Vom Erlös wurden alle Verbindlichkeiten beglichen. Die restliche Barschaft sollte in vier gleiche Teile geteilt werden, aber es blieb sehr wenig übrig, das die Witwe, Sophia, Amelia und die Tochter, die erst nach Roubiliacs Tod zur Welt kam, erbten. Die Frau war also genötigt, alsbald wieder ihrem früheren Beruf nachzugehen. Sie verlegte und

³⁵ ESDAILE, Seite 3

verkaufte Stiche und blieb auf diese Weise auch weiterhin der Kunst und den Künstlerfreunden ihres verstorbenen Gatten verbunden.

4.0 DER KÜNSTLER ROUBILIAC

4.1 Roubiliacs Arbeitsweise

Für gewöhnlich legte ein Bildhauer in ersten Gesprächen mit einem Auftraggeber zunächst Entwurfsskizzen vor. In weiteren Verhandlungen erfolgten genaue Festlegungen in sog. Werkzeichnungen. Einem verbindlichen, meist schriftlichen Auftrag lag letztlich die Bestellzeichnung zugrunde.

Roubiliac war in der ersten Zeit offenbar nicht imstande, seine Vorschläge zeichnerisch zu formulieren. Als er einmal um eine Entwurfszeichnung gebeten wurde, soll er geantwortet haben: „I have brought none, but if you will give me a lump of clay and let me shut up in a room I will do something for you.“³⁶

Roubiliac verständigte sich mit seinen Auftraggebern anhand von Modellen, von denen er im Laufe seines Arbeitslebens erstaunlich viele anfertigte. Diese Bozzetti formte er aus Ton, Gips oder Wachs.^(Anm.19) Außerdem modellierte er Detailstücke in verschiedenen Größen und Versionen. In seinem Nachlass befanden sich große Mengen solcher Vorarbeiten.

In dieser Phase des Formfindens prüfte der Auftraggeber, ob seine mündlich geäußerten Ideen und Wünsche vom Künstler zur Zufriedenheit umgesetzt waren. Änderungswünsche konnten noch ohne Schwierigkeit berücksichtigt werden. Erst wenn jede Einzelheit vom Kunden akzeptiert war, führte der Bildhauer ein Gipsmodell in Originalgröße aus. Selbst daran konnten Details noch verändert werden. Es ist selbstverständlich, dass für die endgültige Größenfestlegung auch der spätere Standort des Werks entscheidend wichtig war. Ganz besonders bei Grabmalen war der zur Verfügung stehende Raum eine zwingende, oftmals einengende Vorgabe.

Es ist eine Tatsache, dass besonders die Gestalter von Grabmalen sehr abhängig vom Willen und von den Vorstellungen ihrer Auftraggeber waren. Von einem freien Künstlerwillen konnte damals nicht die Rede sein. Baker und Bindman bestätigten das: „Works of art and most especially monument sculptures are unavoidably the result of a whole series of complex processes, most of which are outside the artist's control.“³⁷ Man kann Grabmale nicht unabhängig von vielen anderen Einflüssen beurteilen; zu viele Faktoren spielten in den

³⁶ WHITLEY: Artists and their friends in England 1700-1799, Bd.II, New York 1928, London, 1968, Seite 88

³⁷ BAKER/BINDMAN, Preface IX

Gestaltungsprozess mit hinein, z.B. religiöse und philosophische Vorstellungen, Familientraditionen, finanzielle Gegebenheiten, persönliche Ehrencodices, Zeitgeist, regionale Entwicklungen und in besonderem Maße sehr vielfache Rücksichten auf Meinungen aus dem gesellschaftlichen Umfeld. Baker und Bindman äußerten sich in ihrem Vorwort: „Though monuments were often (...) treated as aesthetic objects, they were always something more.“³⁸

Bei Händlern, die auf Marmorimport spezialisiert waren, wählte der Bildhauer dann einen passenden Steinblock aus, hatten sich doch am 1:1-Modell die vorgesehenen Endmaße einschätzen lassen. Roubiliac suchte sein Steinmaterial, vorzugsweise weißen Marmor aus Carrara, mit Sorgfalt aus. Waren an Monumenten in Britannien und z.B. den römischen Papstgräbern noch farbige Gesteine verwendet worden, kam diese Mehrfarbigkeit in England schon vor Roubiliacs Ankunft weitgehend aus der Mode. Großen Wert legte Roubiliac auf die Homogenität des Naturmaterials Stein. Möglichst gleichmäßige Dichte, Härte, Körnigkeit, Spaltbarkeit, Abspreng- und Splitterungseigenschaften, kristalline Struktur und reines Weiß waren ihm wichtig. Hatte er als kundiger Steinkenner am Block Risse, Klüfte, Einsprengsel oder Adern schon an den Außenflächen wahrgenommen, oder stellte er bei der Klangprobe solche Gefügestörungen fest, kaufte er ihn nicht.

Als körperlich anstrengendste Arbeit folgte die eigentliche bildhauerische Ausführung. So lange Roubiliac in seinen Anfangsjahren noch keine Gehilfen beschäftigen konnte, übertrug er selbst mit Hilfe des Punktierapparates (siehe Exkurs Seite 180) das Modell auf den Steinblock und arbeitete mit sorgfältiger Meißelführung jede Einzelheit Schlag für Schlag und Feilenstrich für Feilenstrich eigenhändig aus. Letztlich polierten die Bildhauer mit Einsatz von Handrutscher, Schleifband und Wasser die gesamte Oberfläche. Wenn Auftraggeber noch mehr Glanz verlangten, wurde Wachs, zuweilen sogar getöntes, aufgerieben.

Roubiliac machte in Erfüllung der an ihn ergangenen Aufträge alles selbst; vom Entwurf über alle Arbeitsschritte der handwerklichen Ausführung bis zum Finish. Auch überwachte er nach der Fertigstellung vor Ort die Aufstellung. Dieser weitgehende Arbeitseinsatz war unüblich; Andere Grabmalgestalter arbeiteten gelegentlich nach fremden Entwürfen, oder lieferten umgekehrt nur Modelle, die dann von Kollegen ausgeführt wurden. Erst spät konnte Roubiliac zu seiner Entlastung Gehilfen und Assistenten besolden.

³⁸ BAKER/BINDMAN, Preface X

Roubiliac pflegte Figuren aus einem Stück zu arbeiten und sie nicht, wie das viele seiner Bildhauerkollegen taten, aus Einzelteilen zusammensetzen. Mehrere unterschiedliche Gesteinsarten zu verwenden, Fleisch, Haare und Kleidung aus verschiedenem Steinmaterial zu arbeiten, war bei Büsten und Freifiguren bereits weitgehend unmodern geworden und also nicht mehr akzeptiert. Bei Grabmalen war es jedoch durchaus noch üblich, Sarkophage, Urnen, Trophäen-Ensembles, Wappenkartuschen, rahmende Architekturteile wie Säulen oder Pilaster, Hintergrundelemente und Sockel aus andersfarbigem oder anders strukturiertem Stein zu fertigen. Wegen des hohen Preises verwendete man den weißen Marmor aus den Apuanischen Alpen vornehmlich nur für die Grabmallsfiguren selbst.

Im Verlauf des Arbeitsfortschritts konnten sich Mängel zeigen; sei es, dass vorher verborgene Materialfehler bei der tiefer gehenden Steinabtragung sichtbar wurden, sei es, dass der Stein beim Hieb wegen Gefügewechsels hier und da in anderen Fraktionen als erwartet absprang, oder sei es, dass Bearbeitungsfehler unterliefen. Roubiliac war in solchen Fällen äußerst anspruchsvoll und kompromisslos. Wenn ein Stück, aus welchen Gründen auch immer, seinen eigenen hohen Qualitätsansprüchen nicht genügte, verwarf er es meistens, kaufte einen anderen Block und begann ganz neu. Esdaile berichtete, der berühmte Schauspieler David Garrick habe im Jahre 1758 Roubiliacs Werkstatt aufgesucht, um sich vom Fortgang der Arbeit an der Shakespeare-Statue zu informieren. Dabei bemerkte er am Kopf dunkle Einsprengsel und fragte unwillig: „What? Was Shakespeare marked with mulberries?“ Roubiliac war wegen dieses Marmorfehlers selbst sehr unzufrieden und arbeitete einen neuen Kopf.³⁹

Über die kraftzehrende Schwere der Arbeit beklagte sich Roubiliac mit zunehmendem Alter immer häufiger. Er ging ihr während der Jahrzehnte seines Arbeitslebens nach und nutzte dabei die ganze Tageslichtspanne aus. Wie Esdaile schrieb, arbeitete er auch wintertags oft sogar nachts bei unzureichendem Kerzenlicht. Seine Arbeit ging ihm offenbar über alles. Wenn es darum ging, ein Werk noch besser zu machen, konnte er Schlaf und Mahlzeiten hintanstellen. Bis Roubiliac eine Arbeit für ablieferungsreif hielt, hatte er im Vergleich zu anderen Bildhauern viel mehr Arbeitszeit aufgewendet. Dadurch verdiente er relativ weniger als jene und sah sich gezwungen, zur Sicherung des Lebensunterhalts für seine Familie, auch Reparaturaufträge anzunehmen. Gelegentlich restaurierte er für Sammler die auf Reisen erworbenen Antiken. Bei diesen Arbeiten war Gelegenheit gegeben, sich an ihnen aufmerksam zu schulen. Er bediente sich bei diesen Restaurierungen einer selbst erfundenen Mixtur aus

³⁹ ESDAILE:, Seite125.

Gips, Marmorabrieb, fein zerbröseltem Gloucester-Käse, dem Bodensatz von altem Porter-Bier und Eidotter. Dieser Kaseinmörtel härtete nach Aussage seines Schülers John Thomas Smith sehr dauerhaft aus.⁴⁰

4.2 Roubiliacs wirtschaftliche Lage

Roubiliac arbeitete, abgesehen von den Anfangsjahren in London, nicht nach fremden Entwürfen, sondern entwickelte das jeweilige künstlerische Konzept eigenständig, aber in genauer Abstimmung mit den Wünschen seiner Auftraggeber. Wenn er seine Arbeiten mit einigem Stolz mit dem Zusatz *invenit et fecit* signierte, oder die dafür üblichen Abkürzungen verwendete, geschah das mit voller Berechtigung. Bei Porträtbüsten findet man auch die Signatur *L. F. Roubiliac Sculpsit ad Vivum*.

Bei Roubiliacs gewissenhafter zeit-, kraft- und materialaufwendiger Arbeitsweise konnte sich der Künstler zeitlebens nicht aus finanzieller Enge befreien. Nie wurde er so wohlhabend wie andere Bildhauer seiner Epoche. Er bot seine Arbeiten an der unteren Grenze der damals üblichen Preise an. Für seine Isaak Newton-Büste nahm er 1731 nur £20. Auf der Höhe seines Ruhmes verlangte er um £50, während Kollegen für vergleichbare Arbeiten gelegentlich das Dreifache forderten und auch bekamen. Der Schauspieler David Garrick zahlte für Roubiliacs Shakespeare-Statue lediglich £315. Roubiliac verwendete aber, wie schon erwähnt, generell besonders hochwertiges Material und arbeitete mit mehr Zeit- und Müheaufwand. Das geschah besonders in jenen Fällen, wenn er selbst als anspruchsvoller Perfektionist mit seiner Arbeit nicht völlig zufrieden war. Vom Vorschussgeld kaufte er dann einen ganz neuen Steinblock und begann erneut. Fehlerfreie Großblöcke waren jedoch nicht nur schwer zu finden, sondern auch ganz besonders teuer. Die Verwendung von Klein- und Restblöcken für das Zusammensetzen lebensgroßer Figuren, wie seine Bildhauerkollegen das üblicherweise handhabten, wäre wesentlich kostengünstiger gewesen.

Unter dem Gesichtspunkt ständiger Geldnöte wird verständlich, warum Roubiliac, einmal in London ansässig geworden, nicht mehr weit gereist ist. Bei der einzigen Ausnahme, der Reise nach Rom 1752, beschränkte er sich auf größte Kargheit und benutzte mit seinen Reisegegnossen keineswegs Expressskutschen, sondern nahm billige Mitfahrgelegenheiten auf Bauernkarren etc. wahr. Große Teilstrecken ging man zu Fuß. Es war möglicherweise der Geldmangel, der ihn zwang, die Zeit im teuren Rom nicht auszuweiten.

⁴⁰ JOHN THOMAS SMITH: Nollekens and his Times. London 1828, Seite 239

Roubiliacs Auftraggeber gehörten der humanistisch gebildeten Oberschicht an. Adel und hochrangige Militärpersonen lebten mit ihrem Lebensstil Ideale der Zeit vor. Sie waren es auch, die die religiösen Vorstellungen trugen. Ihren Maximen hatten Künstler zu folgen. Vorschläge und Entwürfe mussten ins Gedankenfeld dieser Auftraggeber eingepasst sein. Roubiliac hatte damit, nachdem er sich in London etabliert hatte, offenbar keine Schwierigkeiten. Seine Auftragslage war zeitlebens zufriedenstellend. Das war durch die mühelose Gedankenkongruenz mit seinen Auftraggebern begründet, aber auch durch seinen ausgezeichneten Ruf als ideenreicher Bildhauer, seine technische Brillanz und sein Spezialistentum. Er konzentrierte sich hauptsächlich auf zwei Arbeitsgebiete: Porträtbüsten und Grabmale. Architekturergänzendes hat Roubiliac in England nicht geschaffen, auch keine Garten-, Brunnen- oder Brückenfiguren, keine Kaminumrandungen, selten nur Statuen, keine Altäre oder andere Kirchenplastik, nichts, was Gemaltes rahmte oder ergänzte. Obwohl für bildhauerische Arbeiten dieser Arten als Folge steigenden Reichtums in der Oberschicht große Nachfrage bestand, es also recht einträglich gewesen wäre, sich damit zu beschäftigen, zog er es vor, sich nicht in diesen Bereichen zu verzetteln.

Wegen seiner mehrfach bekundeten umgänglichen Wesensart kam Roubiliac mit seinen Auftraggebern immer gut aus, empfand es aber als zermürbenden Zwang, Fertigstellungstermine einhalten zu sollen. Über die wirtschaftlichen Bedrängnisse hinaus fühlte er sich dadurch ständig zur Arbeit angetrieben. Sein Perfektionsstreben lag oft in Widerstreit mit dem Erfordernis, rascher Geld für den Lebensunterhalt zu verdienen.

Die kontinuierliche Nachfrage nach seinen Werken hielt bis zu seinem Ende an. Sein eigener Stil wurde auch in seinen späten Jahren keineswegs als unmodern oder etwa überholt angesehen. Dass aus seinem Nachlass dennoch nur wenig Erlöst wurde, lag also nicht an nachlassender Käufergunst, sondern an seinem hohen Qualitätsstreben. Auch führte sein Honorargebaren zu einem Preis-Leistungsverhältnis, das manche seiner Zeitgenossen als Beweis für besonders lautere Bescheidenheit, andere als Mangel an Geschäftstüchtigkeit ansahen.

4.3 Roubiliacs Verbindungen zu Bildhauerkollegen

Roubiliac war kein Mann, der eigenbrötlerisch vor sich hinarbeitete und sich etwa vom damaligen Kunstbetrieb fernhielt. Wie hier und da von Esdaile beschrieben, war er viel zu lernbegierig und auch zu gesellig veranlagt, als dass er sich lebhaften Umgang mit Künstlerkollegen versagt hätte.

In London konnte er mit zahlreichen Bildhauern bekannt werden, von fertigen Werken älterer Künstler Anregungen aufnehmen, sowie Arbeiten seiner Zeitgenossen neu entstehen sehen. Es kann als sicher angesehen werden, dass Roubiliac die Werke von Caius Gabriel Cibber (1630-1700) ^(Anm. 20) und Grinling Gibbons (1648-1721) ^(Anm. 21) studiert hat. Aber auch die Arbeiten von Francis Bird (1667-1731) ^(Anm. 22) werden ihn interessiert haben; und an John Bushnell (ca.1630-1701) ^(Anm.23) ist in diesem Zusammenhang ebenfalls zu denken. Dessen Cowley-Grabmal und die Freifiguren für das neue Börsengebäude können Roubiliac nicht unbekannt geblieben sein.

Es sind noch viele ältere Bildhauerwerke zu nennen, die seinerzeit in London oder weiter im Lande zu sehen waren. (Belegbeispiele: 7.1 bis 7.14 ab Seite 105) Ob Einzelnes davon Roubiliac beeinflusst oder angeregt hat, ist bisher in der Fachliteratur kein Erörterungsgegenstand gewesen. In London waren bemerkenswert viele Einwanderer gleich ihm als Künstler tätig, kaum jedoch gebürtige Engländer. Neben Italienern, Niederländern, Deutschen und Dänen waren eingewanderte Franzosen als Bildhauer erfolgreich. Zur letztgenannten Gruppe gehörten u.a. Hubert LeSueur (ab 1628 in London), ^(Anm. 24) Ephraim Blanchamp (1660-1728) und Laurent Delvaux (1696-1778) ^(Anm. 25). Manche der in England geborenen Bildhauer wurden auf dem Kontinent ausgebildet und waren also ebenfalls von dort geprägt. Als erster englischer, im eigenen Land auch ausgebildeter Bildhauer gilt Thomas Carter (1708-1795).

Es ist bemerkenswert, dass sich Roubiliac in London, als er noch keine Mittel für die Eröffnung einer eigenen Werkstatt hatte, nicht einem französischen oder italienischen Meister anschloss. Vielmehr war es jener Thomas Carter, für den er zunächst arbeitete. Dieser war gerade an dem Monument für den Sprecher des Irish House of Commons William Conolly tätig. Um Carters Arbeit zu beschleunigen, gab ein Mäzen diesem £100 mit der Anordnung, einen Gehilfen einzustellen. Die Wahl fiel auf Roubiliac. Schon bald stieg er in den Rang eines Assistenten auf. Selbstverständlich hatte er Carters Entwürfe auszuführen, jedoch blieb der Geselle möglicherweise nicht ganz ohne Einwirkung auf die Arbeit seines Meisters. ESDAILE äußerte, das Conolly-Monument in Celbridge, Grafschaft Kildare in Irland, schulde Roubiliacs Kunstfertigkeit einiges.⁴¹

Zu Roubiliacs Anfangszeit gab es in London noch keine offiziellen Gelegenheiten, Kunstwerke auszustellen. Infolgedessen waren die Möglichkeiten, weiteren Kundenkreisen bekannt zu

⁴¹ ESDAILE, Seite 24

werden, gering. So war es notwendig, Kontakte zu möglichen Auftraggebern auf andere Weise herzustellen. Zu diesem Zweck war es bei Bildhauern üblich geworden, potentielle Käufer aus Hochadel, Gentry und reicher oder einflussreicher Bürgerschaft immer dann in ihre Werkstatt einzuladen, wenn eine größere Arbeit zwar vollendet, aber noch nicht an den vorgesehenen Aufstellungsort gebracht worden war. Es standen dann üblicherweise noch andere fertige oder fast fertige Arbeiten wie Büsten, Statuetten, Kaminstücke, Gartenschmuck und anderes zur Ansicht und zum Verkauf bereit.

Fast alle Bildhauer-Yards lagen früher nördlich vom Hyde Park, später jedoch im Viertel um die St. Martin's Lane. Fast Hof an Hof arbeiteten Carter, Scheemakers, Cheere, Rysbrack und Gibbs. Normalerweise war ein Yard die eigentliche Arbeitsstätte des Bildhauermeisters und seiner Hilfskräfte. Die zumeist zur Straßenseite gelegene Werkstatt (Shop) war zwar überdacht und witterungsgeschützt, in der Regel aber nicht groß und nicht hell genug.

Roubiliacs Tätigkeit bei Carter ermöglichte wegen der engen Nachbarschaft zu anderen Bildhauern besuchswise Einblicke in deren Arbeitsvorgänge und Ideenumsetzungen. Diese engen Kontakte erweiterten sich im Winter 1734/35, denn Roubiliac schloss sich danach seinem Altersgenossen Henry Cheere (1703-1781) an und trat in dessen Werkstatt ein. Cheere hatte seine Kunst 1728 in Rom vervollkommen. Roubiliac begab sich also nochmals in eine gewisse Abhängigkeit, denn, obwohl er bereits bewiesen hatte, dass er zu eigenständigem Arbeiten hoch befähigt war, blieb sein Bekanntheitsgrad in dieser Zeit noch immer gering. Er hatte keineswegs die Mittel, ein eigenes Grundstück zu erwerben oder auch nur zu mieten.

Cheere und Roubiliac wurden enge Freunde. Zeitgenossen beurteilten beider Arbeiten als gleichwertig. Wie zuvor schon bei Carter kam es jetzt auch bei Cheere natürlicherweise zu gegenseitigem Einfluss.

Die Jahre der Abhängigkeit endeten durch einen glücklichen Zufall. Roubiliac fand eines Abends im Jahre 1737 in den Spring Gardens ^{42 (Anm. 26)} eine mit viel Geld und wichtigen Papieren gefüllte Brieftasche. Er forschte nach dem Verlierer und gab den Fund an den Eigentümer zurück. Es war Edward Walpole, der illegitime Sohn des Premierministers Robert Walpole (1676-1745). Dankbarkeit erschöpfte sich in diesem Falle nicht in der Auszahlung eines großzügigen Finderlohns, sondern es wurde sofort der Auftrag für eine Büste erteilt.

42 BINDMAN,; L.F.Roubiliac. Sculpture and Society eighteenth Century, London/Washington 1990, Seite 37

Auch vermittelte Walpole viele nützliche Verbindungen, die zu weiteren Aufträgen führten. Jonathan Tyers bestellte eine Händel-Figur für die Spring Gardens und die Familie des Duke of Argyll ein mehrfiguriges Grabmal zur Aufstellung in der Westminster Abbey.

Mit diesen Werken stieg Roubiliac in London in die Reihe der Bildhauer von Rang auf. Es ist bezeichnend, dass sein freundschaftliches Verhältnis zu den anderen Bildhauern dadurch nicht beeinträchtigt wurde und etwa einem Konkurrenzverhalten wich. Er hatte geselligen Umgang mit Peter Scheemakers und Joseph Wilton. Es entstanden so nach und nach auch noch die ganz gewöhnlichen Pub-Freundschaften, die später zu regelmäßigen Treffen mit anderen Künstlern im Old Slaughter's in der St. Martin's Lane führten. In einer 1990 veröffentlichten Studie⁴² ist auf Material hingewiesen worden, das auf Roubiliacs mögliche Verbindungen zu Freimaurern hindeutet. Seine nahe Bekanntschaft mit Künstlern anderer Bereiche, wie Malern, Baumeistern, Musikern, Schauspielern, Schriftstellern, Sängern, und Goldschmieden wären dahingehend interpretierbar, dass durch Logenbruderschaften möglicherweise Verbindungen bestanden, die mit persönlicher Wertschätzung allein nicht völlig zu erklären sind.

4.4 Ausbildung von Schülern

Erst im Jahre 1740 eröffnete Roubiliac eine eigene Werkstatt in der Straße St. Peter's Court, ließ sich aber später wenige Häuser weiter im Bildhauerviertel St. Martin's Lane nieder. Das war ein Anzeichen für grundlegenden Wandel: aus einem abhängigen Assistenten wurde endgültig ein freischaffender Meister. Im Laufe der folgenden Jahre hatte Roubiliac drei, zeitweise sogar vier Schüler und bildete sie zu Assistenten heran. Roubiliacs Schüler Nathaniel Smith (1740-1789) wurde auch Roubiliacs Freund. Nach Roubiliacs Tod wurde Smith erst von Joseph Wilton, dann von Joseph Nollekens beschäftigt. Bei allem, was Smith später tat, prägte sich stets Roubiliacs Schulung deutlich durch. Der Sohn von Nathaniel Smith, John Thomas Smith, veröffentlichte 1828 in London *Nollekens and his Times*, ein Buch, in dem auch einige Bemerkungen über Roubiliac stehen.

Ein anderer Schüler war Nicholas Read, der 1787 starb. Von John Thomas Smith wurde er als selbstgefälliger junger Mann beschrieben, der den Meister zu ärgern pflegte, und als den am schwächsten talentierten von seinen Schülern. Andere Zeitzeugen sagten hingegen Lobendes über Read. Er muss von seinem Meister viel gelernt haben, denn er gewann zweimal Preise für Arbeiten, die er 1762 und 1764 in der Society of Arts ausgestellt hatte. Er war es, der am Totengerippe von Roubiliacs Nightingale-Monument 6.11 mitgearbeitet hatte. Von Roubiliacs

Witwe übernahm er später das Haus in der St. Martin's Lane und fand nacheinander ebenfalls Anstellung bei Wilton und Nollekens.

Über den Schüler John Atkins ist in der Literatur außer dem Namen wenig zu finden, nur dass auch er später von Wilton übernommen wurde. In *The Dictionary of British Art* nannte Tessa Murdoch außerdem John Lambert als Schüler.⁴³ Es soll noch einen weiteren Schüler namens Siste gegeben haben. Über ihn wurde bislang aber nicht mehr bekannt, als dass George Vertue seinen Namen kurz erwähnte.⁴⁴

Dass Roubiliacs Assistenten nach seinem Tode willig von so bedeutenden Meistern wie Wilton und Nollekens übernommen und auf Dauer angestellt wurden, ist ein Hinweis auf das Vertrauen, das diese Kollegen in Roubiliacs Qualität als Ausbilder setzten.

4.5 Lehramt an der St.Martin's-Lane-Academy

Roubiliac bildete aber nicht nur in seiner Werkstatt aus. Er folgten auch Berufungen in öffentliche Lehreinrichtungen. Schon im Winter 1711 war in der St.Martin's Lane eine Zeichenschule eröffnet worden. Obwohl Roubiliac nach seiner eigenen Meinung nicht versiert zeichnen konnte, unterrichtete er dort seit 1745 und kümmerte sich rührig um das Gedeihen dieser Institution. Neben seinem Unterricht half er bei der Organisation von Ausstellungen und bei Katalogarbeiten; er versuchte sogar Oden zu dichten, übernahm Patronate, wendete also viel Zeit für diese Angelegenheiten auf.

Nach Roubiliacs Tod entwickelte sich aus diesem Lehrinstitut die Royal Academy of Arts, die dann unter George III 1768 eröffnet wurde. Der seinerzeit sehr berühmte Enzyklopädikler Dr. Samuel Johnson (1709-1784) tadelte jeglichen Zeitaufwand für diese Neuerung und hielt Ausstellungen für gänzlich überflüssige Veranstaltungen. Erst später revidierte er diese Meinung und verweigerte nicht länger seine Mitarbeit. Er verfasste Vorworte zu Katalogen und formulierte die Ziele der Akademie.

Bei Roubiliac lagen bei diesen Aktivitäten verständlicherweise Altruismus und ein gewisser Egoismus dicht beieinander, hatte er doch keineswegs unterlassen, auch eigene Arbeiten für die Ausstellungen einzureichen. So präsentierte er u.a. seine 1760 gearbeitete Selbstporträt-Büste

⁴³ TESSA MURDOCH: *Dictionary of British Art*, Seite 244.

⁴⁴ GEORGE VERTUE: B.M.Add.MS. 23074, f. 12 a

(Abb. 1). Der Meister hatte erkannt, dass durch diese Ausstellungen die Bekanntheit eines Künstlers besonders gefördert wurde, was dann zu neuen Aufträgen führen konnte.

Auf gleicher Ebene mag liegen, dass Roubiliac auch dem Foundlings Hospital Schenkungen machte. Captain Coram hatte das Waisenhaus gegründet. Bedeutende Künstler waren daran beteiligt. Roubiliacs älterer Kollege Michael Rysbrack war ‚Governor‘ der Anstalt. Am alljährlichen St. Lucas-Day fanden Kunstaussstellungen statt, die allgemein großes Interesse fanden. Es gehörte zum guten Ton, das wohltätige Werk auf diese Weise zu unterstützen. Die geschenkten Kunstwerke wurden zunächst ausgestellt, was wiederum weitere Spender animierte; andere wurden zugunsten des Waisenhauses versteigert. Die besten Stücke behielt das Hospital bis heute im eigenen Bestand, so z.B. zwei Büsten von Roubiliacs Hand.

4.6 Zeitgenössische Aussagen über Roubiliacs Kunst (Auswahl)

Zahlreiche Äußerungen von Zeitgenossen über Roubiliac hat Esdaile gesammelt und veröffentlicht. Alle bekundeten, dass der Bildhauer nicht mehr als bloßer Handwerker (stonecutter), sondern als Künstler (sculptor/statuary) angesehen wurde. Bei allen Äußerungen handelte es sich mit ganz wenigen Ausnahmen um ausdrückliches Lob.

Lord Chesterfield (1694-1773), Staatsmann, Schriftsteller, Kunstkenner, Schwiegersohn von König George I, bezeichnete Roubiliac, wie Esdaile in ihrem Einführungskapitel ohne Quellenangabe zitierte, als „the Phidias of the age, the only living man worthy of the name of a sculptor“, und „Roubiliac only was a statuary and all the rest were stonecutters.“ John Wesley befand, seiner Auffassung von Religion gemäß, die einzigen, wirklich religiösen Werke in der Westminster Abbey seien die von Roubiliac geschaffenen.⁴⁵

George Vertue schrieb nach seinem Werkstattbesuch bei Roubiliac über die dort besichtigten Marmorarbeiten und Tonmodelle in sein Tagebuch: „...being of very exactly imitations of nature“, was in damaliger Zeit als Realismuslob in anerkennendem Sinne gemeint war und so wohl auch verstanden wurde.⁴⁶

⁴⁵ Von ESDAILE ist WESLEYS Aussage in ihrem Einführungskapitel auf Seite 1 ohne Quellenangabe erwähnt

⁴⁶ ESDAILE, Seite 72, Zitat von VERTUE

Noch weitere erhoben ihre Stimme zum Lob der Werke, die in Roubiliacs Generation entstanden waren. Auch Erasmus Darwin (1731-1802), der Großvater von Charles Darwin (1809-1882), zollte Roubiliac Bewunderung.⁴⁷

George Gilbert Scott (1811-1878) äußerte sich auch über Bildhauerwerke, obwohl er eigentlich als Architekt und viel kritischer Kirchenrestaurator in der viktorianischen Epoche *gothic revival* tätig war. Er meinte: „Roubiliacs grandest works in the Abbey and monuments of his skill are those of Handel, his last work, and the Duke of Argyle in Poet’s Corner, that of Sir Peter Warren in the north transept, and the celebrated one in St. John’s Chapel to Mr. and Mrs. Nightingale. All the statues of these monuments are worthy of being studied, and the result will surely tend to a very high estimation of the artist’s merit.“⁴⁸

Im neunzehnten Jahrhundert waren herabsetzende Äußerungen häufiger als die lobenden im achtzehnten. Wie während des zwanzigsten Jahrhunderts die Kunst des neunzehnten zunächst weitgehend verachtet wurde, so verachteten manche Kunstinteressierte des neunzehnten Jahrhunderts oft die Kunstwerke des achtzehnten. John Ruskin (1819-1900) führte diejenigen an, die Roubiliacs Werke schmähten. In seiner Zeit, der viktorianischen, hatten neue Stilauffassungen und Betrachtungsweisen zu anderen Beurteilungen geführt. Dessen ungeachtet haben später nachfolgende Bildhauer einiges von Roubiliacs Werken dennoch aufgegriffen und in durchaus eigener Weise und in neuem Stilgefühl verarbeitet. Im 20. Jh. erfuhr Roubiliac bei Fachleuten wieder mehr Wertschätzung. Katherine Esdaile zitierte 1928 gleich im Einleitungskapitel ihres Werkes: „Roubiliac fulfilled not only the artistic but the religious aspirations of his age“⁴⁹ und listete die zahlreichen enthusiastischen Lobbekundungen von Roubiliacs Zeitgenossen im Verlauf ihrer Arbeit auf. Ihre Bemerkung bezieht sich wie bei so manchem Autor nicht allein auf künstlerische Kriterien, sondern auch auf religiöse.

Als eine wichtige Stimme aus dem 20. Jahrhundert sei die der so aufmerksam kritischen Margaret Whinney zitiert: „Louis François Roubiliac was probably the most accomplished sculptor ever to work in England. His rang was greater than that of Rysbrack and his handling more brilliant.“⁵⁰

⁴⁷ NICHOLAS PENNY: Church Monuments in Romantic England, New Haven/London, 1977, Seite 172

⁴⁸ GEORGE GILBERT SCOTT: Gleaming from Westminster Abbey, Oxford/London 1863, Seite 202

⁴⁹ ESDAILE, Seite 1

⁵⁰ WHINNEY: English Sculpture 1720-1830, London 1971, Seite 102

Von Rupert Gunnis ist im Dictionary of British Sculptors zu lesen: „Roubiliac was probably the greatest sculptor to work in England during the eighteenth century“, und „his busts are unsurpassed for he had the seeing eye, as well as the scilled hand.“⁵¹

Mit einer Stilaussage hat sich M.I.Webb festgelegt: „Roubiliac is the chief exponent of rococo style in England and reveals his character by his interest in movement.“ Sie äußerte dann Lob: „His monuments are not uniformly successful but the finest of them, with their asymmetrical design and imaginative conceptions rank very high in the history of English sculpture.“⁵²

Aus neuerer Zeit ist David Bindmans Meinung zu zitieren: „Than we can cease to think of Roubiliac’s art only as a late derivation of the Roman and French Baroque and see that it also contains intimations of new religious sensibility which foreshadows the devotional art of Blake and Flaxman.“⁵³

⁵¹ RUPERT GUNNIS: Dictionary of British Sculptors 1660-1851, London 1953, Seite 329

⁵² M.I.WEBB: Gazette des Beaux Arts, Jahrgang 99, 6.Serie, Band 49, New York/Paris 1957, Seite 77

⁵³ DAVID BINDMAN: Aufsatz: Roubiliac in Westminster Abbey, Oxford Art Journal, Vol.4, Nr.1, 1981, Seite 16

5.0 ROUBILIACS ARBEITSBEREICHE

Gruppiert man Roubiliacs Œuvre, sind fünf Hauptgattungen zu nennen. Die bedeutendsten sind Grabmale und Porträtbüsten. Einige Statuen sind ebenfalls von ihm gearbeitet worden; darüber hinaus diverse Kleinarbeiten und Modelle für die Chelsey Porcelain Manufactory. Bei Auktionen werden immer mal wieder bis dahin unbekannt gebliebene Stücke aus ‚Dachbodenfunden‘ bekannt, z.B. 1984 eine Version der Chesterfield-Büste.

5.1 Büsten

In der hier vorliegenden Arbeit sind in den Abschnitten 6.1 bis 6.14 Roubiliacs Grabmale mit Figuren Gegenstand der Erörterung. Bei dem Grabmal für Warren 6.10 muss außerdem die Gattung Büsten behandelt werden, denn eine Büste ist dort Bedeutungsträger. Von den Auftraggebern wurde seinerzeit gelegentlich ausdrücklich eine integrierte Porträtbüste der verstorbenen Würdeperson gewünscht. Das Grabmal konnte dann insgesamt einfacher gestaltet werden und somit erheblich weniger kosten. Es war ebenfalls preisgünstig, anstelle von Ganzfiguren oder Büsten Porträtmedaillons zu bestellen. Roubiliac und seinen Zeitgenossen war es somit wichtig, auch in den verschiedenen Arten der Porträtkunst einen hohen Rang zu erreichen.

Die Frage, was diesen Kunstrang ausmachte, und was da eigentlich bei Künstlern von Format über bloße Abformähnlichkeit hinausging, rechtfertigt wegen eben dieses Zusammenhangs hier einige Erörterungen. Einer Antwort könnte man mit Hegels Äußerung in einer seiner Berliner Vorlesungen über Ästhetik (1829) näher kommen, Kunst sei das sinnliche Scheinen der Idee. In der Bildniskunst ist es die Idee vom Menschen als eines handelnden Geist- und Seelenwesens. Folglich kann eine Büste oder ein Bildnis als ein Gleichnis gesehen werden, das stellvertretend für die ganze Person des Porträtierten steht.

Eine solche Vorstellung mochte den Personen, die ein Grabmal in Auftrag gaben, entweder ganz bewusst oder auch nahezu unbewusst wichtig gewesen sein. Das konnte, wie in damaliger Zeit durchaus üblich, noch bei Lebzeiten der ‚Held‘ selbst sein, oder nach dessen Tod ein Angehöriger oder eine Institution. Da musste vom Künstler nicht nur die Leiblichkeit des Verstorbenen erfasst sein, sondern er hatte mit feiner Menschenkenntnis die mentale und die psychische Statur des zu Porträtierenden aufzunehmen und durch sein Werk erkennbar und wahrnehmbar zu machen. Der Porträtist musste dabei nicht nur intuitiv die Persönlichkeit des Darzustellenden erfüllen, sondern außerdem auch erfassen, *wie* es der Auftraggeber oder die Auftraggeberin dargestellt zu sehen wünschte. Diese Wünsche der Auftraggeber wurden

keineswegs immer präzise ausgesprochen, so dass dem Bildhauer die schwierige Aufgabe zufiel, mit Sensibilität zu erkennen, was da an ungesagten Signalen etwa noch zusätzlich vermittelt wurde. Indem der Künstler diese unterschweligen Botschaften in seinem Werk ebenfalls sichtbar machte, konnte es ihm gelingen, das gewollte und vorgestellte Bild unter Einsatz gestalterischer Mittel und technischen Könnens zu verwirklichen. Mit solchen Erwägungen ist ein künstlerischer Schaffensakt jedoch nicht vollständig erschlossen. Im Falle Roubiliac bleibt die Einsicht in solche Vorgänge zusätzlich deswegen ganz besonders schwierig, wenn nicht gar ausgeschlossen, weil es von ihm keine Selbstaussagen gibt. Es ist bis jetzt kein einziges Zeitzeugnis darüber gefunden worden, dass Roubiliac sein Schaffen gelegentlich gesprächsweise reflektiert habe. So weit bekannt ist, philosophierte Roubiliac nicht; er arbeitete.

In den Jahren ganz eigenständigen Schaffens hat Roubiliac über fünfzig bisher bekannt gewordene Porträtbüsten gearbeitet, einige davon in mehreren nahezu identischen Ausführungen. Bei einigen von Roubiliacs Grabmalen sind Büsten und Inschriften alleiniger Bestandteil, so bei den Grabmalen für Winnington, Chambers, Earl of Leicester, Crosse, Lock, Earl of Pembroke, und Bamber. Die Nachfrage nach Büsten war lebhaft, denn damit wurden die bei Adligen und Bildungsbürgern in Mode gekommenen Bibliotheken in Schlössern und Landsitzen geschmückt, aber auch Treppenhäuser, Repräsentationsräume, Hallen, und Pavillons. In den Universitäten wurden gern Büsten antiker oder neuerer Denker aufgestellt. Das Trinity College in Cambridge und das Trinity College in Dublin besitzen jeweils mehrere Porträtbüsten von Roubiliac.

Büsten und Grabmale waren generell Auftragsarbeiten. Nur gelegentlich wurden Porträtbüsten auch aus nichtkommerziellen Gründen geschaffen; z.B. dann, wenn ein Freundschaftsdienst zu leisten oder Dank abzustatten war. So arbeitete Roubiliac eine Hogarth-Büste; im Gegenzug wurde er von ihm gemalt.

Zu den nicht auftragsweise geschaffenen Werken gehören Porträts von Angehörigen. Selten zwar, jedoch gelegentlich, nahm ein Bildhauer zudem Interesse an der Physiognomie einer anonymen Person. In diesen Fällen ging die Bearbeitung nicht über die Stufe der Modellierung in formbarem Material hinaus. Eine auf diese Weise entstandene Studienarbeit konnte später als Modell für den Kopf einer symbolhaften oder allegorischen Grabmalsfigur dienen.

Die wenigen Autoren, die sich mit Roubiliacs Werk befassten, ließen keinen Zweifel daran, dass es dieser Bildhauer meisterlich verstanden hatte, bei den Porträtierten den individuellen,

jenem gemäßen Ausdruck zu erfassen und bildhauerisch umzusetzen. Roubiliac leistete bei dieser Umsetzung wesentlich höher Stehendes als das Hervorbringen bloßer Ähnlichkeit, wurde diese doch ohnehin als selbstverständlich vorausgesetzt. Wäre mehr nicht erwartet worden, hätte eine einfache Maskenabformung und nachfolgende Ausgießung genügt. Bei solcher bloßen Abformung wären Gesichtszüge aber nur in einem Moment der Unbewegtheit gezeigt. Über Ähnlichkeit hinaus musste eine Porträtbüste jedoch, wie oben dargelegt, noch weitergehende Qualitäten haben, sollte sie Zufriedenheit der Auftraggeber und Anerkennung bei Kunstkennern erbringen.

Ein ingenieüser Bildhauer kann eine individuelle Physiognomie in einer Weise bannen, dass sie wie mimisch bewegt erscheint. So kann unter anderem der Eindruck von Zuhören, Schauen, Reden, Sinnen, Staunen, usw. hervorgebracht werden. Der Künstler drückt derlei aus, indem er Schulterstellung, Kopfhaltung, -neigung und -wendung, Spannung oder Gelöstheit von Muskeln und Mimikfalten, Blickrichtung, Grad der Augen- und Mundöffnung, Augenbrauenstellung und den Kinn-Hals-Winkel überlegt einsetzt; mit dem Ergebnis nämlich, dass Ausdruckszustände, die in der Wirklichkeit nur nacheinander flüchtig erlebbar sind, wie in einem Augenblick simultan zusammengebannt sind.

Roubiliac konnte darüber hinaus das so entstandene Individualbildnis mit einem Idealbildnis zur Deckung bringen, das der gerade herrschenden Wertauffassung entsprach. War derzeit besondere Geistigkeit in hohem Ansehen, so verlieh er den entsprechenden Ausdruck, z.B. der 1741 geschaffenen Porträtbüste des ‚Geisteshelden‘ Alexander Pope (1688-1744) und einen Hauch davon auch den Büsten von Jonathan Tyers (1738) und Matthew Prior (1741). Daraus können sich nebenbei auch Erwägungen über Berührungsstellen von Zeitgeist mit geschäftlich förderlichem Opportunismus ergeben.

Persönlichkeiten, die zu Lebzeiten für eine Grabmalsfigur oder eine Büste Modell saßen, waren in der Mehrzahl einflussreiche, wohlhabende, anspruchsvolle Individuen. Einige zeigten in aller Deutlichkeit selbstbewussten Stolz, Überlegenheit, Strenge und Durchsetzungskraft, nicht selten auch Arroganz. Andere zeichneten sich durch Geistigkeit und innere Würde aus, wieder andere durch Güte, Aufgeschlossenheit und Menschlichkeit. Es gehörte viel Takt dazu, Eigenschaften, die nach den damaligen Normen in der Oberschicht kein gutes Renommee erwarten ließen, nicht etwa deutlich hervortreten zu lassen; erwünschte und das Ansehen hebende hingegen zu betonen. In den maßgebenden Schichten galt beispielsweise Bescheidenheit keineswegs als eine Tugend, Das Fehlen von deutlich sichtbarem Stolz wäre verachtet und getadelt worden.

Was Roubiliacs Porträtbüsten unverwechselbar eindeutig als von seinen Händen gearbeitet kennzeichnete, waren neben den oben genannten Qualitäten einige von ihm erfundene oder zumindest weiterentwickelte Details und Besonderheiten. Wenn er freie Hand in der Gestaltung hatte, arbeitete er bei Büsten bevorzugt Legeres: lose Kleidung en négligé, Hemden mit offenen Knopfleisten und Falbelkragen, flatternde Bändsel, locker geschlungene Plastrons, etc. und weichfaltige, mützenartige Kopfbedeckungen.

6.0 ROUBILIACS GRABMALE MIT FIGUREN

Esdaile hatte 1928 ein Werkverzeichnis veröffentlicht, in dem Roubiliacs zahlreiche Grabmonumente aufgelistet sind. Von diesen haben Baker und Bindman in ihrem 1995 erschienenen Werk etliche anderen Bildhauern zugeschrieben. Z.B. ordnete Esdaile die Monumente für Wrighte in Gayhurst / Buckinghamshire (Abb. 253) und das für Hooke in Wootton St. Lawrence/Hampshire Roubiliac zu. Bei beiden weckt aber schon der erste Augenschein Zweifel daran, dass Roubiliac sie gearbeitet haben kann. Baker und Bindman haben Esdailes Liste jedoch auch ergänzt und in ihren Katalog Werke aufgenommen, für die nur Modelle, bzw. Teilmodelle oder Entwurfsskizzen bekannt sind. Nicht ausgelassen sind zudem diejenigen Monumente, die schon lange untergegangen sind.

Sieben der vierzehn Grabmale, die hier besprochen werden, befinden sich in London in der Westminster Abbey, einige im heutigen Greater London, andere in abgelegenen Grafschaften. Letztere sind weit entfernt vom Kunstzentrum London aufgestellt worden. Aus diesem Grunde konnte in den maßgebenden Kreisen zunächst also kaum etwas von Roubiliacs Können im Bereich Grabmalkunst bekannt werden. Als Vertue 1741 Roubiliac in seiner Werkstatt besuchte, wusste er nicht viel über dessen Schaffen und hielt ihn bezeichnenderweise lediglich für einen tüchtigen Porträtisten.

Grabmale in der Westminster Abbey waren wegen der Prominenz dieses Standortes besonders bekannt. Roubiliac selbst soll seine dort aufgestellten Arbeiten allerdings nicht für seine besten gehalten haben. Der Rang eines Bildhauers innerhalb der Bildhauergilde hing aber weitgehend davon ab, ob seine Werke in der Westminster Abbey zugelassen worden waren. Lang- und Querschiff der Abteikirche wurden zu einer Art Ruhmestempel für verdienstreiche Personen und Geistesgrößen, während im Ostbereich die historischen Königsgräber, einer Idee von Pope folgend, aufgestellt wurden.

Viele von Roubiliacs großen, aber auch seine einfacheren Grabmale und zahlreiche bedeutende Arbeiten seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger befinden sich weit verteilt im Lande. Sie vor Ort zu studieren, ist zeitaufwändig, denn viele stehen in ganz kleinen, abgelegenen Kapellen oder Kirchen, sehr fern von Zentren. Generell war es der ausdrückliche Wille von wohlhabenden Adligen, nahe ihrem Landsitz auf eigenem Boden bestattet zu werden. Wenn nicht zu Lebzeiten sie selbst gaben ihre Erben, Nachfolger, Verwandte oder Institutionen die Grabmale zu Ehren der Verstorbenen in Auftrag und wünschten, deren letztwillige Weisungen zu befolgen. Man war darauf bedacht, dass die Monumente möglichst unmittelbar oberhalb der

jeweiligen Bestattungsstelle in eigenen Kapellen, in den nahe gelegenen Gemeindegkirchen oder sogar in Kathedralen aufgestellt wurden. Es muss erwähnt werden, dass die Position der darin aufgestellten Monumente später zuweilen verändert wurde, wenn Erneuerungen oder Erweiterungen an den Kirchen notwendig wurden.

Im Folgenden werden von Roubiliacs noch heute vorhandenen Monumenten die vierzehn beschrieben, die mit vollplastischen Figuren ausgestattet sind. Haltung, Gebärden, Gestik und Mimik dieser Figuren werden dann, wie eingangs dargelegt, dahingehend untersucht, ob der Meister eventuell Gestaltungen früherer Bildhauer aufgegriffen und dann in eigener Ausprägung an seinen Grabmalen verarbeitet hat. Über diejenigen Werke hinaus, die er in seiner Ausbildungs- und eigenen Schaffenszeit studiert haben kann, werden zum Vergleich auch Werke herangezogen, die ihm während seines Aufenthalts in Rom 1752 vor Augen gekommen waren. Wenn sich gelegentlich Weiterleitungen an zeitgenössische oder nachfolgende Bildhauer feststellen lassen, werden sie erwähnt. Sind Merkmale gewandelten Zeit- oder Regionalstils bemerkbar, werden diese mit einbezogen.

In Kreisen der zahlungskräftigen Auftraggeber nahm die Vorliebe für Grabmonumente und deren Ausstattung mit allegorischen Figuren im Verlauf des 18. Jh. in England deutlich zu. Sie begnügten sich nicht mehr mit Darstellungen der Verstorbenen selbst als liegende Effigien oder Stehfiguren, Büsten, Porträtmedaillons, sondern veranlassten szenische Gestaltungen.

6.1 Grabmal für Bischof John Hough. (Abbildungen 2 bis 5)

Nach dem Tode des zweiundneunzigjahrigen Bischofs John Hough (1651-1743) erging 1744 an Roubiliac der Auftrag, ein Grabmal zu schaffen. Nach dreijähriger Arbeit wurde es 1747 am Ort des 56-jährigen Wirkens als Bischof in der Kathedrale von Worcester aufgestellt. Dort befindet es sich jetzt ^(Anm. 27) im nördlichen Arm des Ostquerschiffs an der Ostwand. Unter dem normannischen Bogen eines vordem offenen Durchgangs zu einer Chorkapelle des Vorgangerbaus nimmt es dort einen prominenten Platz ein. Das Grabmal passt magenau zwischen die Saulenrahmung dieser ehemaligen Öffnung. Hätte Roubiliac die Vorgaben dieses Aufstellortes zuvor genauer gekannt, hätte er die Hintergrundform des Grabmals der Bogenarchitektur wahrscheinlich angepasst und die Blickrichtung der Bischofsfigur möglicherweise nicht hinauf ins Vierungsquadrat gehen lassen. Vor einer einfachen Ziegelwand hebt sich die helle, schwarzrandige, flache Hintergrundplatte des Monuments ab und fasst das Ensemble optisch zusammen. Sie hat die Form einer Knickpyramidenseite, was in schmalerer Ausführung einer Obeliskenseite entsprechen würde. Nicht nur in England kamen

bei Grabmalen Pyramiden- und Obeliskenformen schon seit dem 16. Jahrhundert vor. Diese aus altägyptischem Sonnenkult übernommene Form erfuhr in Europa im 18. Jahrhundert neben Formvarianten auch einen Bedeutungswandel. Danach fiel die Verwendung einer solchen, ursprünglich paganen Symbolform in einer christlichen Kirche nicht mehr länger irgendwelcher Kritik anheim. Es war in damaliger Zeit üblich geworden, mit Pyramiden, bzw. Knickpyramiden und Obeliskenfronten, eine Bedeutung von Ewigkeit, dauerhafter Standhaftigkeit und sogar nie endendem Ruhm zu signalisieren. Das war es, was die den Auftrag gebenden Hinterbliebenen ihrem Verstorbenen zu attestieren wünschten. Roubiliac verwendete diese Hintergrundform bei seinen Grabmalen später jedoch nur noch ausnahmsweise. Was er als Neues einbrachte waren stürzende Pyramiden. Diese revolutionäre Neuerung wird hier bei Myddleton 6.6 erörtert. Sie ist später bei Hargrave 6.9 nochmals in Auftrag gegeben worden. Für Personen mit militärischem Rang wurde als Hintergrund manchmal ein großes Zelt bevorzugt. Das Zeltdach war dann deutlich pyramidenförmig gestaltet. Roubiliac benutzte diese Form bei dem Shannon-Monument 6.12 und, besonders ausgeprägt, bei dem Entwurf für ein Wolfe-Monument.

Im Jahre 1728 hatte James Gibbs sein *Book of Architecture* herausgegeben, das auch zahlreiche Vorschläge zur Grabmalgestaltung enthielt. Es wurde wichtig für alle Bildhauer, die in diesem Teilbereich der Bildhauerkunst tätig waren. Es war Francis Bird, der in London wohl als einer der ersten schwarze oder dunkelgraue Obeliskenfronten und Pyramiden in seine Entwürfe und deren Ausführungen aufnahm. (Abb. 61 bis 63). Auch zahlreiche andere Bildhauer wählten häufig Pyramiden als Hintergründe für ihre Grabmale, die in dieser Zeit normalerweise nicht frei, sondern innen an den Fensterwänden der Kirchen standen. Es war durchaus üblich, dass die im Gesamtkonzept vorgesehenen Hintergründe, Sarkophage, Stufenpostamente, rahmende Säulen, zuweilen sogar Waffenensembles und anderes Beiwerk von anderen Personen, z.B. auch Architekten entworfen wurden. Die separate Ausführung dieser Teile oblag dann Steinmetzen. Der beauftragte Bildhauer fügte später die von ihm geschaffenen Figuren ein.

Bei Bischof Houghs Monument trägt eine helle, massige Tumba, die angesichts ihrer Abmessungen sogar die eigentliche Grablege sein könnte, eine zeitüblich ausführliche Inschrift.

(Anm. 28) Auf der Deckplatte steht ein schmalerer Sockel aus dunklem, geädertem Stein, auf dessen Vorderseite eine Wappenkartusche mit Bischofsmitra angebracht ist. Seitlich ist ein Medaillon angelehnt. Dieser Sockel hat offensichtlich die Aufgabe, den darauf stehenden wannenförmigen Scheinsarkophag für Betrachter in Augenhöhe zu positionieren, denn dieser

ist Träger eines wichtigen Reliefs. Die dargestellte Reliefszene wird von einer auf der Tumba-Deckplatte stehenden weiblichen Figur enthüllt.

Höhenstufungen (Abb. 49 bis 60) waren in England schon im 16. Jh. üblich. In modernerer Gestaltung kann Roubiliac derlei bereits in seinen jungen Jahren in der Pariser Kirche St. Eustache am 1683 aufgestellten Colbert-Grabmal von Coysevox studiert haben. Von Stichdrucken her waren in London zudem die römischen Papstgräber bekannt, und somit deren mehrfache Stufenaufbauten. Roubiliacs Kollegen bedienten sich ebenfalls derartiger Möglichkeiten. Roubiliac gab Stufenaufbauten jedoch noch eine ganz andere und völlig neue Funktion: er nutzte sie als Bühne für szenische Darstellungen.

Der verstorbene Bischof ist auf dem Scheinsarkophag sitzend in zurückgelehnter Haltung dargestellt (*semi reclining posture*, umgangssprachlich üblich auch *lolling figure*). Diese halb sitzende, halb liegende Haltung war von antiken Bildwerken her bekannt, sogar aus schon viel früheren Phasen als der attischen; so am Parthenon um 440 v.Chr. Roubiliac konnte diese Vorbilder allerdings nicht studiert haben, denn erst nach Roubiliacs Tod wurde der Parthenon-Fries von Lord Thomas Elgin privat gekauft, nach London gebracht und noch später, erst ab 1816, im Britischen Museum ausgestellt. Auch die karthagischen und etruskischen Steinarbeiten und die in Palmyra, bei denen derlei zu sehen ist, konnten ihm nicht bekannt sein. Über Italien (z.B. Michelangelo und Bernini) und Frankreich (z.B. Quellin, Carpentière, Girardon, Gebrüder Coustou, Coysevox und noch andere), war dieses zurückgelehnte Sitzliegen inzwischen in England von Bildhauern übernommen worden und ab der barocken Stilperiode allgemein üblich (Abbildungen 64 bis 93).^(Anm. 29)

Ein steif gestrecktes Liegen oder starr frontales, halbfrontales und oftmals sogar symmetrisch angeordnetes Stehen oder Sitzen früherer Monumentfiguren war längst durch legerere Haltungen abgelöst worden. Die in früheren Perioden üblichen Gestaltungen entsprachen zu Roubiliacs Zeit nicht mehr den in England sich entwickelnden, mehr liberalen Lebens- und Ausdrucksformen. Die halb aufgerichtete Liegehaltung ist nicht erst zu Roubiliacs Wirkzeit in dieser Weise oftmals ausgeführt worden, sondern in zahlreichen, sehr viel steiferen Varianten schon früher. Das Sitzliegen von Gestalten bedingt eine asymmetrische Gestaltung des ganzen Grabmals. Außerdem ergibt sich dabei eine abfallende Schräge, was den Eindruck von entspannter Ruhe und Gelassenheit unterstützt.

Roubiliac, der sehr vertraut mit französischer Bildhauerkunst war, machte niemals Symmetrisches, und auch andere in England tätige Meister arbeiteten derlei nur noch selten.

Dieses Sitzliegen war den englischen Gestaltern von Grabmalen von römischen Stichwerken her bekannt. Es sei auch an die Haltung der Gestalten von Berninis Vier-Ströme-Brunnen erinnert, an die beiden auf Voluten vor der Tumba sitzliegenden Symbolfiguren auf Guglielmo della Portas 1550 bis 1559 gearbeitetes Grabmal für Papst Paul III und an die zehn auf Bogenabschnitten sitzliegenden weiblichen Gestalten in der Kirche Santa Maria del Popolo. Die Letztgenannten sitzen frei; nur zwei von ihnen sind mit einem Arm abgestützt. Berühmt und in gedruckten Werken veröffentlicht waren zudem Michelangelos Sitzliegende der Medici-Gräber in Florenz. Berninis Zeitgenosse Alessandro Algardi nutzte als Liegeflächen auch die Schenkel von Spitzbögen. In der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom boten sie ihm nicht Stützen für Körper in Bewegung, sondern sind Liegeflächen für die ruhenden Figuren *Prudentia* und *Justitia*.

Roubiliac hat in wechselnder Gestaltung die zurückgelehnte Sitzweise nicht nur am Hough-Monument verwendet, sondern weiterhin ab 1745 am Argyll-Monument 6.2, ab 1749 am Myddleton-Monument 6.6, und ab 1752 am Hargrave-Monument 6.9. Es genügte ihm dabei aber nicht nur das allgemein Übliche, nämlich einfach liegendes Anwesendsein der Figur des Verstorbenen, sondern gab den Gestalten bedeutungsvolle Bewegung, Gebärden oder Gesten.

Roubiliac hatte während seiner Ausbildungszeit auf dem Kontinent und bei Londoner Vorgängern und Kollegen oft Gelegenheit, diese sehr beliebte Positur in zahlreichen Varianten zu studieren. Sie wurde von fast allen Bildhauern auffallend häufig bevorzugt und galt in England als typisch *hanoverian baroque*. John Sheffield, Lord Buckingham, musste in einem ihm vom Autor James Ralph 1734 gewidmeten Buch kritische Worte über besagte Haltung lesen: auf dem Buckingham Monument in der Westminster Abbey, das James Gibbs 1723 geschaffen hatte, sei die Gestalt des Herzogs „full of absurdities“ und „a figure neither sits nor lies.“⁵⁴ (Anm. 30)

Die spitzwinkligen Tympanonecken von Gebäuden wurden häufig mit sitzliegenden Gestalten geschickt ausgefüllt, z.B. von Rysbrack schon 1730 am East India House in London. Nicht außer Betracht bleibe die Tatsache, dass diese zurückgelehnte Sitzhaltung auch auf Gemälden und grafischen Darstellungen oft vorkam. Bei Bildhauern nachfolgender Generationen war diese Haltung ebenfalls noch beliebt. Flaxman, Westmakott, Canova, Gibson und andere verwendeten sie mehrfach.

⁵⁴ BINDMAN: Seite 38 .

Des Bischofs Hough ganzer Körper erscheint bei Roubiliac wie damals üblich in idealer Gestalt und im besten Alter. Spuren seines hohen Alters, irgendwelche Gebrechen oder Verfallserscheinungen sind nicht angedeutet. Seine intelligenten Gesichtszüge sind individuell bildnishaft und nicht geschönt; z.B. ist ein wenig Schlaffkinn nicht verborgen (Abb. 4). Der Kopf mit der kleinen Scheitelkappe auf dem kurzen Naturhaar ist leicht nach oben gerichtet. Die Pupillen sind nicht inzidiert. Der Blick nimmt keine Notiz von der Umwelt, ist überhaupt gar nicht zielgerichtet, geht ohne Gemütsbewegung wie geistesabwesend ins Leere oder scheint mit gläubigem Staunen Jenseitiges zu schauen. Derlei hat nicht Roubiliac erfunden, kam es doch schon auf mittelalterlichen Tafelbildern vor und bei Bildhauerwerken nicht erst seit Bernini (Abb. 96, 97), dessen Zeitgenossen und Nachfolgern (Abb. 98). Für die Symbolfigur *Spes/Hoffnung/Hope* war eben dieser Jenseitsblick als Kennzeichen geradezu zwingend nötig und also üblich. In der so ganz betonten Ausdrücklichkeit wie bei Bischof Hough hat Roubiliac diesen Jenseitsblick später in etwas abweichender Ausdrucksaussage nochmals am Hargrave-Monument 6.9 (ca. 1753), am Myddleton -Monument 6.6 (nach 1756), und am Händel-Monument 6.14 (1761) verwirklicht. Vorgänger, Kollegen und nachfolgende Bildhauer hat die Idee des Jenseitsblicks offensichtlich immer beeindruckt und zuweilen angeregt.

Der linke Arm des Bischofs liegt quer über der Brust, so dass seine Hände betend gefaltet sein können. Anders ist ein Händefalten bei rechts abgestütztem Ellbogen anatomisch nicht gut möglich. Betend verschränkte Hände könnten alternativ allenfalls ein wenig mehr in Richtung rechter Schulter positioniert sein. Beispiele für alle möglichen Varianten sind in der Bildhauerkunst häufig. Die Lage des rechten Arms und die Querung des linken ist bei der Hough-Figur ursächlich für eine leichte Wendung des Oberkörpers nach rechts. Auch das ist anatomisch bedingt und war bereits von der Antike her bekannt.

Als Stütze für den rechten Arm des Bischofs dient ein Bücherstapel (Abb. 99 bis 101). Dadurch wurde der Verstorbene von jedem Betrachter sofort als Mann der Wissenschaft erkannt. Aus Roubiliacs Schaffenszeit sind solche symbolischen Bildungs- und Berufskennzeichen bei den Monumenten seiner Zeitgenossen ebenfalls mehrfach belegbar. Londoner Bildhauer kannten sich untereinander gut, waren oftmals sogar eng befreundet, und so waren auch die jeweils in Arbeit befindlichen Werke den Kollegen genau bekannt. Die Idee, die Gestalt eines Gelehrten auf Bücher als Berufs- oder Bildungskennzeichen stützen zu lassen, war unter ihnen allgemein verbreitet.

Die Unterschenkel des Bischofs sind locker gekreuzt und bis zu den Knöcheln faltig mit Kleidung bedeckt. Es ist eine bequeme, legere Beinlagerung. Derlei war seinerzeit gängig

geworden, waren doch einerseits die steifen Würdehaltungen bei Grabmalsfiguren der Renaissancezeit und im Frühbarock, andererseits auch die auf Engländer ganz besonders exaltiert wirkenden, ausfahrenden Bewegungen der Hochbarockzeit offenbar nicht oder nicht mehr akzeptabel. In England hatte sich derlei ohnehin nie ganz durchgesetzt.

Als Zeichen für Bescheidenheit ist der Bischof nicht in vollem bischöflichen Ornat dargestellt, aber auch nicht in der akademischen Robe, die ihm als D.D. (Doctor of Divinity) und seiner Amtswürde als Präsident des Magdalen College in Oxford zustand. Sein Habit ist einfacher und entspricht der Gewandung, in der Geistliche in England Evensongs zelebrierten. Die handwerkliche Ausführung des Faltenfalls ist, wie immer bei Roubiliac, exzellent. Die Gewanddrapierung lässt die Körpergestalt des Bischofs in dezenter Weise nur ahnen. Die verhältnismäßig flache Faltung ist so natürlich, dass sie für Betrachter geradezu nebensächlich bleibt. Faltentiefe und -fall sind, anders als bei früheren, barocken Bildwerken zurückhaltend, natürlich und unauffällig. Bewegte Bauschungen und Stauchungen hätten dem damaligen englischen Geschmack nicht entsprochen.

Die rechts von Bischof Hough auf tieferer Ebene stehende weibliche Gestalt ist meistens als Personifikation von *Religion* bezeichnet worden, zuweilen aber auch als *Fides/Faith/Glaube* (Abb. 3). Sie hebt eine verhüllende Decke an und schaut mit Ernst auf die durch dieses Tun dem Betrachter sichtbar werdende Reliefszene auf dem Scheinsarkophag. Der Figur ist ein gelassener, zugleich interessierter und dabei auch demütiger Ausdruck gegeben. Kopf und Gliedmaßen sind in ihrer Haltung von uneingeschränkt überzeugender Natürlichkeit. Wie auch bei Roubiliacs Büsten und Freifiguren im nichtkirchlichen Bereich ist alles locker und anspannungslos, was besonders gut an der Art wahrnehmbar ist, wie *Religion* in der rechten Hand einige Bücher hält. Man sieht bei Bildhauerwerken nicht selten, dass Gegenstände entweder zu lasch oder aber mit einer gewissen Anstrengung gehalten werden. Beides wirkt sofort nicht ganz natürlich. Roubiliac bewies mit dieser Arbeit, dass er sich genaue Anatomiekenntnisse erarbeitet hatte. Muskel- und Sehnenkontraktionen, selbst den davon abhängigen Hauttonus, hatte er nicht nur eingehend beobachtet, sondern konnte ihn bildhauerisch auch feinsinnig umsetzen.

Was die personifizierte *Religion* ansieht und durch das Anheben der verhüllenden Draperie auch den Beschauern zu betrachten möglich macht, war der unter den Stuart-Königen wiederum aufgebrochene Konflikt zwischen Katholizismus und Protestantismus in England. Das Monument hat so außerdem noch weitere geschichtlich-politische und auch konfessionelle Konnotationen. Dieser von den bisherigen Autoren als *Religion* bezeichneten Gestalt ist somit

noch die zusätzliche Bedeutung als Personifikation für *enthüllende Wahrheit* und *Bekennnisfestigkeit* immanent. Roubiliac kam dabei gänzlich ohne irgendwelche Beteuerungs- oder Zustimmungsgesten aus.

Roubiliacs Lichtregie ^(Anm. 31) trifft bei der Bischofsfigur nicht wie sonst üblich Gesicht und Körperfront, sondern eine Schulter und beide Arme. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das fein gearbeitete, narrative Relief gelenkt, das von *Religion* gerade aufgedeckt wird. Es handelt sich um eine Szene aus dem Leben des Bischofs, nämlich dessen Auftreten im Suprematsstreit zwischen König James II und dem Magdalen College in Oxford am 21.10.1687. Bischof Hough hatte bei dieser Auseinandersetzung eine besonders mutige Haltung gezeigt und die Ansinnen des katholischen Monarchen energisch zurückgewiesen. Fünfundzwanzig Mitglieder des Kollegiums, allen voran Hough selbst, wurden daraufhin ihrer Ämter enthoben. Erst als der König bald danach entmachtet und 1688 nach Frankreich geflohen war, wurden die Entlassenen rehabilitiert und als Protagonisten unbeirrt treuer, protestantischer Glaubensüberzeugungen wieder in ihre Ämter eingesetzt. Es ist dieses Relief, das das ganze Monument zum damals sehr hochgeschätzten Typ *Good Christian Monument* adelte und ihm eine über die übliche Trauerbekundung und Ruhmesdokumentation hinausgehende Bedeutung gab.

Die weibliche Figur steht mit dem rechten Fuß auf ganzer Sohle nahe der vorderen Kante der Basisplatte und ist mit dem linken Fuß dahinter nur mit den Zehen abgestützt. Damit ist ein hinlänglich stabiler Stand gegeben, der dann sogar die ausgreifende Bewegung des linken Arms beim revelierenden Draperieheben erlaubt. Als Gegengewicht sind die zwei Bücher oder Aktenfaszikel anzusehen, die in Hüfthöhe vom rechten Arm gehalten werden.

Religion lenkt die Aufmerksamkeit jedes Betrachters zwingend auf jenes Relief. Das geschieht nicht, wie noch in barocker Manier irgendwie übertrieben lebhaft, geradezu theatralisch oder sogar in übersteigerter Emotionalität exaltiert, sondern zwanglos und bei aller Eindringlichkeit doch ruhig und kühl zurückhaltend. Nikolaus Pevsner hat in *The Englishness of English Art* (London, 1956) verschiedene Merkmale von englishness herausgearbeitet und u.a. ruhige, kühle, zurückhaltende Ausdrucksqualitäten mehrfach als katexochen englisch und sogar als typisch bezeichnet. Im Falle Roubiliac wäre dieses Annehmen englischer Mentalität angesichts seiner Herkunft und der Ausbildung bei kontinentalen Meistern bemerkenswert. Es ist auch möglich, es als Merkmal seiner inzwischen erfolgten Hinwendung zum allmählich in England heraufkommenden Klassizismus zu werten.

Allerdings ist dieser ganze Fragenkomplex vielschichtiger, als auf den ersten Blick erkennbar ist. Dagobert Frey hatte 1947 in ‚*Englisches Wesen in der Bildenden Kunst*‘ (Stuttgart/Berlin) dieses Thema bearbeitet und darauf hingewiesen, dass sich englisches Wesen aus vielerlei Zuströmungen entwickelt habe. Da sind hauptsächlich keltische, römisch-mediterrane, sächsisch-germanische, skandinavische und normannische Mentalitäten und Einflüsse zu berücksichtigen. Sie haben sich immer, was Frey vornehmlich thematisierte, in Kunstmanifestationen aller Art durchgeprägt; auch wenn es oberflächlich betrachtet so scheint, als seien diese ethnischen Zuläufe inzwischen hinlänglich assimiliert und nicht mehr wirksam. Wie verhält es sich mit all dem im Falle des aus einer südfranzösischen Familie stammenden Roubiliac? Und wie mit jedem einzelnen seiner Auftraggeber und Beurteiler, die die Entstehungsprozesse von Kunstwerken oft maßgeblich beeinflusst haben? Es ist nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit, die Vielschichtigkeit dieses speziellen Bereichs klärend aufzuarbeiten. Darum wird, ohne nach den Wurzeln jedes Einzelaspekts und Wesensmerkmals zu graben, *englishness* hier auf einige der bei Nikolaus Pevsner und Dagobert Frey hauptsächlich genannten Kennzeichen für englisches Wesen beschränkt. Zu nennen sind distanzierte Zurückhaltung, kühle Gelassenheit, Nüchternheit, Mäßigkeit, Wirklichkeitssinn, Nützlichkeitsstreben, Sinn für Angemessenheit, Vorliebe für Belehren und Erziehen und, zeitabhängig phasenhaft und variabel, Moralität und Religiosität. Pevsners Meinung, gerade Ausländer seien als Nichtbetroffene für *englishness* besonders sensibel wahrnehmungsfähig und also prädestiniert, entsprechende Beobachtungen einzubringen.

Die Gestalt der *Religion* richtet mit leicht geneigtem Kopf den ernsten Blick auf die nun enthüllte Reliefszene. Bei Betrachtung ihres Gesichts wird die obige Feststellung noch zusätzlich erhärtet, denn da offenbart sich nicht etwa gefühlsbetontes Beteiligtsein in kontinental-barocker Ausdrucksweise, sondern ein kühl sachliches Interesse als Ausweis zurückhaltender britischer Gesinnung.

Unter diesem Gesichtspunkt sei das Porträt der Witwe des anglikanischen Bischofs Hough betrachtet. Es ist als Flachrelief auf einem am Sarkophag lehnenen Medaillon gearbeitet. Wiederum sind da keine Altersmerkmale zu erkennen, wiederum ist die Kleidung neutral, und wiederum bleibt es bei gemessenem, würdevollem Ausdruck. Sie blickt energisch, fast streng. Barocke Emotionalität ist auch bei diesem Porträt nicht ausgedrückt.

Gefühle von Trauer zeigt ausschließlich ein weinender Putto. Seine kindliche Gestalt ist vom Medaillon zum Teil verdeckt. Es ist, als sei nur einem kleinen Kind erlaubt zu weinen und im

Halbverborgenen seiner Traurigkeit freien Lauf zu lassen. Allein auf diese kleine Figur ist die Gefühlslage von trauernd Beteiligten übertragen.

Schon bei diesem ersten Grabmal, das Roubiliac geschaffen hat, wird deutlich, dass das Ergebnis seines Könnens keineswegs nur ein ästhetisch-dekoratives Objekt ist; nicht nur ein eindrucksvolles, genial erfundenes Erinnerungs- und Ehrenmal. Vielmehr ist es ein Werk, das bei Auftraggebern und Betrachtern sowohl Gefühle, als auch vielfache Gedanken wachrufen konnte und kann.

NB Zu den Stichwörtern *Stufenaufbau*, *Pyramide*, *Sitzliegen*, *Jenseitsblick*, *Bücher als Bildungs- und Berufskennzeichen* sind die Belegbeispiele unter 7.1 aufgelistet.

6.2 Grabmal für den 2nd Duke of Argyll and Greenwich. (Abbildungen 6 bis 11)

In Londons Westminster Abbey steht das Grabmal für John Campbell, 2nd Duke of Argyll and Greenwich (1680-1743). Es ist von Roubiliacs sieben Werken in der Westminster Abbey das erste, das an diesem prominenten Ort errichtet worden ist. Roubiliac hatte den Auftrag 1745 in Konkurrenz zu Rysbracks Entwürfen erhalten, noch bevor das Hough-Monument 6.1 in Worcester 1747 fertig aufgestellt war.

Das Argyll-Monument steht seit 1749 im südlichen Querschiff in der westlichen Ecke vor der Südwand und ist der umgebenden Architektur nicht gut angepasst. Es fügt sich nicht wie benachbarte Grabmale in eine der vorgegebenen Arkadennischen ein, sondern steht vor diesen und ragt so hoch darüber hinaus, dass es sogar Teile der oberen Blendarkaden und auch andere Grabmale überschneidet. So ist es in seinem ganzen Umfeld ungünstig positioniert, ist es doch mittlerweile von anderen, später eingebrachten Monumenten so eng umstellt, dass seine einst beeindruckende Wirkung nun eingeschränkt ist.

Die künstlerisch gestalteten Teile dieses Grabmals stehen auf mehreren, übereinander geschichteten Elementen aus dunklem Stein. Zuunterst befindet sich eine niedrige Grundplatte aus Marmor. Seitlich springen blockartige Piedestale schräg nach vorn hervor. Auf dieser tragenden Gesamtbasis steht ein kastenförmiger Steinblock, der auf der Vorderfläche Platz für ein helles Basrelief bietet. Auf diesem Steinkasten liegt quer ein Zwischenelement mit einem Waffenensemble. Darauf befindet sich ein wannenartiger Sarkophag. Die zusammenfassende Rückwand des Ganzen bildet wiederum eine breite, zweidimensionale Obeliskfront, die man auch als Seite einer Knickpyramide bezeichnen kann.

Dieses Arrangement bot wieder Gelegenheit, die fast lebensgroßen Grabmalsfiguren auf unterschiedlichen Höhenstufen zu präsentieren. Auf dem Sarkophag liegt als einzige männliche Figur die Gestalt des Herzogs. Der Oberkörper ist an die bei ihm stehende weibliche Gestalt angelehnt. Beide sind nicht gänzlich dreidimensional ausgearbeitet, sondern stellenweise mit dem Hintergrund ‚verbacken‘.

Auf den unten diagonal auskragenden Postamenten befinden sich zwei weitere weibliche Gestalten. Zu Füßen der Herzogsfigur wendet sich *Eloquencia/Eloquence/Beredtsamkeit* ostentativ den Beschauern zu. Auf der anderen Seite sitzt schräg nach hinten geneigt *Athena/Minerva/Weisheit* und schaut zum Verstorbenen auf. Alle Gestalten gemeinsam bilden deutlich ein Dreieck. Dessen überaus vielseitige Bedeutsamkeiten waren damaligen Menschen noch weitgehend bewusst.

Es handelt sich auch hier, wie bei dem Hough-Monument 6.1, wieder um zwei getrennte Darstellungsebenen, die bei erster Betrachtung zunächst den Eindruck machen, als hätten sie miteinander kaum etwas zu tun. Es bestehen aber sehr wohl ideelle Sinnzusammenhänge. Darüber hinaus war Roubiliacs Zeitgenossen ganz geläufig, dass Symbolfiguren den Verstorbenen schon allein durch ihre bloße Anwesenheit ehrten und zwar ganz besonders dann, wenn sie außerdem durch ihren speziellen Ausdruck oder ihr dargestelltes Tun den Bedeutungszusammenhang offenbaren oder wenigstens unterstreichen.

Roubiliac hat die Figur des Herzogs auch bei dieser zweiten Arbeit in sitzliegender Haltung ausgeführt. Der leicht gesenkte, unbedeckte Kopf ist so gerichtet, dass der Blick in Richtung auf ein von *Fame* gehaltenes Buch schweift. Sein Antlitz drückt etwas wie Schicksalsergebenheit aus. (Abb. 11)

Sein linker Arm ist stark angewinkelt und gibt dem Oberkörper in etwas problematischer Weise einigen Halt, denn er stützt sich mit dem Ellbogen nur leidlich fest, jedenfalls nicht ganz überzeugend, auf den Oberschenkel der weiblichen Figur seitlich hinter ihm. Der rechte Arm des Herzogs greift locker sein gebeugtes linkes Knie, was ebenfalls nicht gerade als Halt gebend angesehen werden kann. Das rechte Bein ist ausgestreckt und kreuzt das linke über dem Schienbein. Wie bei dem Hough-Monument 6.1 ist auch hier eine leichte Drehung in der Körpermitte vollzogen, so dass nur der Rumpf frontal in Sicht ist. Die Gestalt erscheint nicht gestraft, sondern wirkt wie eben gefallen, zu Tode getroffen, ist jedoch frei von Leidensausdruck. Die Kleidung fällt sparsam drapiert und lose faltig. Am rechten Oberarm sind Anklänge an die Gewandung römischer Heerführer erkennbar.

In problematischer Weise steht dicht hinter der linken Oberkörperseite der Herzogsfigur eine geflügelte weibliche Gestalt. Sie wurde unterschiedlich als Personifikation von *Fama*, *Fame/Glory/Ruhm*, oder als *History/Geschichte/Kleio* aufgefasst. Jedenfalls sollte diese Gestalt die Ruhmestaten aus der nun vergangenen Lebenszeit des Herzogs verkünden und dauerhaft bewahren. Kennzeichnend gemacht war sie üblicherweise mit einem Diadem aus Lorbeerblättern und mit Griffel und Schriftrolle. Roubiliac begnügte sich mit etwas Griffelartigem. Die Tiefenzonen beider Figuren sind nicht ganz konsequent eingehalten. Das fällt bei Frontalanblick nicht besonders auf, wird aber bei schrägen bis seitlichen Ansichten bemerkbar. Die Zusammenfügung der Einzelfiguren muss bei diesem Monument besonders kompliziert und daher schwierig gewesen sein.

Was schon jetzt bei Betrachtung dieser Figur und auch an späteren Grabmalen noch zu bestätigen sein wird, ist die Feststellung, dass Roubiliac in die englische Grabmalkunst etwas dort Neues eingebracht hat. Er ließ nämlich allegorische Gestalten und Symbolfiguren nicht nur lediglich präsent sein, sondern stellte sie als aktiv Handelnde und in Bewegung dar. Bildhauer auf dem europäischen Kontinent, vornehmlich in Italien, Frankreich und den Niederlanden, hatten menschliche Gestalten, die Kunst der Antike aufnehmend, zuvor schon nicht mehr statisch, sondern in momentan erfasster Bewegung gearbeitet. In England entsprach das aber noch nicht der dortigen Wesensart, so dass Grabmalsfiguren ausnahmslos lange Zeiten hindurch als unbewegt ausgeführt wurden (Abb. 49, 51, 53, 55). Zuvor waren Grabfiguren statio, im wörtlichen Sinne als Statuen, ausgeführt. Der nächste Schritt war, Bewegungsdarstellungen zuzulassen. Dabei spielte Roubiliac die Rolle eines Neuerers. Es ist denkbar, der aus Frankreich stammende Bildhauer habe schon dort bei seinen Lehrmeistern bewegte Gestaltungen kennen gelernt und das Gelernte teils bewusst, teils unbewusst dann nach England mitgebracht und dort weiterentwickelt.

Schon bei Hough 6.1 war *Religion* nicht einfach nur eine anwesende Symbolfigur, war sie von Roubiliac doch als Tätige vorgestellt worden (Abb. 3). Sie hob die Drapierung an und brachte so die narrative Szene auf der Reliefplatte dem Betrachter vor Augen. Auch bei Argyll handelt die Gestalt von *Fame/Ruhm*. Sie trägt durch ihr schriftliches Dokumentieren dazu bei, dem Gedenken an die Taten des Herzogs Dauer zu verleihen. Besonders ausdrucksstark ist die auf der Basisplatte stehende *Eloquence* aktiv tätig (Abb. 9). Sie ist aktiv indem sie spricht und ihr Sprechen mit einer lebhaften Gebärde des rechten Arms unterstreicht. Außerdem war es ganz neu, dass damit unübersehbar ein Kontakt zum Beschauer hergestellt war. Baker konstatierte, es handele sich bei der *Eloquence*-Figur um einen „Wendepunkt in der Entwicklung englischer Grabmalkunst.“⁵⁵

Hatte Roubiliac die Figuren des Hough-Monuments 6.1 noch unabhängig voneinander, jede für sich autonom tätig dargestellt, gelang ihm nun noch eine Weiterentwicklung, die in den zeitgenössischen Publikationen auch diskutiert wurde. Gestalten wurden dann von ihm in einen szenischen Gesamtzusammenhang gebracht. In eindrucksvoller Weise trifft das nicht nur am Argyll-Monument zu, sondern außerdem für die später gearbeiteten Monumente für Wade 6.3,

⁵⁵ BAKER: Burlington Magazine 1992, Seite 785

Duke Montagu 6.4, Lady Montagu 6.7, Hargrave 6.9 und Nightingale 6.11. Dieses Szenische wird in den jeweiligen Kapiteln erörtert.

Von Roubiliacs Nachfolgern ist szenisches Handeln nur selten aufgegriffen worden. Abgesehen von einigen Ausnahmen ist ihren Grabmalsfiguren meistens weiterhin eine Statistenrolle zugewiesen. Bloße allegorische Anwesenheit wurde bald auch von den Auftraggebern wieder mehr favorisiert. Szenische Handlungszusammenhänge findet man nur ganz gelegentlich.

Auf dem Argyll-Monument ist als Szene dargestellt, wie die geflügelte *Fame*-Gestalt in lebhafter Bewegung herbeigeeilt ist und leicht vorgebeugt, fast noch im Lauf, Rühmendes auf die Obeliskfläche schreibt. Aber die Schrift bricht mitten in der Notierung ab. Das Wort ‚Greenwich‘, das den zweiten Titel des Verstorbenen benennt, ist unvollendet geblieben. Esdaile⁵⁶ interpretierte das dahingehend, dass Roubiliac oder seine Auftraggeber an dieser Stelle einen Ausdruck für die über private Trauer hinausgehende der ganzen britischen Nation gefunden habe, indem doch selbst *Ruhm* beim Schreiben bestürzt innehalte. George Lewis Smyth hingegen vermutete, es sei das Erlöschen eines Zweigs der alten und bedeutenden schottischen Familie und das Ledigwerden des Herzogtitels ausgesagt.⁵⁷ Da der Herzog ohne männliche Nachkommen gestorben war, wurde sein Bruder Archibald Titelerbe.

Dass die geflügelte Gestalt auf dem Argyll-Monument zuweilen auch als Muse der Geschichtsschreibung *Kleio* interpretiert worden ist, lehnten manche wohl wegen der mythologisch diffizilen Bedeutungsbeziehung zwischen Engeln und Musen ab. Engel wurden von Gebildeten, unabhängig von religiösen Vorstellungen, aus *Niken*, also Siegesbotinnen entwickelt gedacht, was in Bezug auf das Argyll-Monument durchaus Sinn hätte. Schließlich hatte sich der Herzog als Krieger *und* als Feldherr Meriten erworben. *Kleio* wurde aber durchaus auch ihrer ursprünglichen Bedeutung als Geschichtsmuse gemäß gesehen, was dann dem Bedürfnis nach dauerhafter geschichtlicher Bedeutung entsprochen hätte.

Der schreibend schräg nach vorn oben gerichtete rechte Arm dieser Gestalt bewegt den inzidierenden Stift. Mit der linken Hand hält *Fame* ein großformatiges Buch, auf dessen Deckel u. a. die Namen und Lebensdaten des Verstorbenen stehen, und in das seine Ruhmestaten eingetragen werden sollten. Des Herzogs erfolgreicher Einsatz beim Kampf gegen die

⁵⁶ ESDAILE Seite 65

⁵⁷ GEORGE LEWIS SMYTH: The Monuments and Genii of Westminster Abbey and St. Paul's, London 1926. Volume 1. Seite 40

jakobitische Rebellion in Schottland, dem Sieg bei Sheriffmuir 1715, wurde als rühmend angesehen, festigte dieser Sieg doch weiterhin die vorherrschende Stellung der Whig-Partei und somit die protestantisch-hannoversche Thronfolge.

Stellung und Haltung von *Fame* hat Ähnlichkeit mit einigen anderen Grabmalsfiguren von Roubiliac. Ein Vergleich gereckter Arme (Abb. 102 bis 122) zeigt bereits auf dem Argyll-Monument selbst nochmals eine solche Armhaltung bei der *Minerva*-Figur unten rechts, und zwar mit fast gleicher Abwinklung im Schultergelenk. Ob Roubiliac mit dieser offensichtlichen Bewegungsgleichheit zusätzlich auch Absichtsharmonie der beiden Ideenprotagonistinnen ausdrücken wollte, hat er nicht wissen lassen.

Die aufdeckende Gestalt bei dem Hough-Monument 6.1 streckt ebenfalls einen Arm, den linken allerdings, aus dem Gelenk heraus schräg vorwärts-aufwärts. Nahezu gleich, auch in Handgelenks- und Fingerhaltung, hat Roubiliac eine solche Hebung des rechten Arms später auch bei der Gestaltung des Grabmals für John, 2nd Duke of Montagu 6.4 wiederholt. Dort hängt *Charity* mit gestrecktem Arm ein Medaillon an die Pyramidenfläche im Hintergrund. Ein weiteres Mal ist eine Armbewegung bei der Figur von *Fame* am Grabmal für George Wade, 6.3, zu konstatieren; dort allerdings mit kleiner Ellbogenkrümmung. Die Hand greift Textiles. Bei Cowper 6.5 hält *Justicia* ihre Waage mit ähnlicher Armhaltung in die Höhe. Bei Roubiliacs Fleming 6.8 ist der gereckte Arm in etwas anderer Spannung zu sehen.

Bei Argyll hält die linke Hand von *Fame* ihr großes Buch so, dass der Arm die Richtung des rechten in leichter Biegung im Ellbogengelenk nach unten fortleitet. Roubiliac formte auf diese Weise aus den beiden Armen einen flachen Bogen, der, verstärkt durch Flügelkrümmung und Körperneigung von *Fame*, die Herzogsfigur wie beschützend überspannt. Hierbei könnte an den Ikonikbegriff, den Max Imdahl entwickelt hat, gedacht werden.⁵⁸

Auf der unteren Ebene steht zu Füßen der Herzogsfigur die personifizierte *Eloquence*. Diese Figur durchbricht die Vordergrenze des Monuments. Ihr äußerst lebhaft beschwörender, ausgreifender Redegestus (Abb. 6 und 9) stellt besagte deutliche Verbindung zum Beschauer her und erinnert durch ein gewisses Pathos noch an barockes Ausdrucksverhalten.

Die Einbeziehung von Publikum hat Roubiliac auch am Grabmal für Lady Montagu 6.7 mit einer Kinderfigur als etwas Neues nochmals vorgeführt. Bei Roubiliacs Vorgängern war derlei

⁵⁸ MAX IMDAHL: Giotto. Arenafresken, Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. 2. Auflage, München 1988

nicht zu finden. Der beschwörende Blick von *Eloquence* ist unmittelbar auf Betrachter gerichtet und bekräftigt somit die bereits erwähnte Verbindung zum Publikum. Der Mund ist zu lebhaftem Sprechen leicht geöffnet.

Wie häufig bei stehenden Gestalten ist auch *Eloquence* mit einem Arm abgestützt. Auf diese Weise hat der Künstler ermöglicht, den Oberkörper der Figur dem Beschauer entgegen zu neigen, was zur Vorstellung einer ernsthaft und eindringlich Sprechenden noch steigernd beiträgt. Die Beine sind in kleiner Schrittbewegung so gestellt, als komme *Eloquence* dem näher, der hinhört und hinschaut. Das rechte Bein sorgt am Fußpunkt für den Eindruck von Körpergleichgewicht. Neben den Füßen befinden sich zwei Bücher mit den Aufschriftteilen „CAESAR COMENT“ und „DEMOST“, was den Verstorbenen in abgekürzter Form einerseits als großen Feldherrn und andererseits als großen Redner ausweisen sollte. Lockere Kleidung umgibt diese Frauengestalt in großzügiger Weite, lässt aber dennoch hier und da Körperformen in delikater Weise erkennbar werden. Zeitgenossen lobten sehr die Art, wie Roubiliac ihrer Kleidung den Anschein von Seidigkeit zu geben vermocht hatte. Whinney berichtete, Rysbrack sei später bemüht gewesen, diese stoffliche Eigenschaft nachzuahmen.⁵⁹

In unterster Position, *Eloquence* gegenüber, befindet sich, die architektonischen Teile des Grabmals erheblich überschneidend, die Figur einer behelmteten *Athena/Minerva* (Abb. 10). Sie ist sitzend dargestellt und schaut hinauf zur Herzogsgestalt und zu *Fame*. Mit dem rechten Arm hält sie einen elliptischen Schild. Es ist unübersehbar, dass die Schulter- und Armlinien dieser Figur diejenigen der im oberen Segment befindlichen *Fame* auf dieser unteren Ebene nahezu gleichlaufend wiederholen.

Unter den traditionellen Bedeutungsaspekten von *Athena/Minerva* sind einige, die als geeignet angesehen wurden, die Eigenschaften und die Taten des Herzogs nochmals hervorzuheben, hatte der Herzog doch in mehreren Kriegszügen die Truppen erfolgreich angeführt. Die Verwendung dieser Symbolfigur wurde als gedachte Zustimmung der mythischen Kriegskunst- und Heldenschutzgöttin zu den Taten des Herzogs verstanden. Als Schlachtenlenkerin galt *Athena/Minerva* darüber hinaus als Göttin von Mut, Tapferkeit und eines klug und besonnen geführten Kampfes, der eben dieser Klugheit wegen den Sieg ermöglicht.

Aber auch unkriegerische Wirk- und Bedeutungsbereiche der Göttin sollten, wohl dem Wunsch der Auftraggeber entsprechend, noch mitvermittelt werden. Als Inbegriff von Tugend und

⁵⁹ WHINNEY Seite 118

geistiger Energie, als Personifikation von Weisheit und Klugheit, sollte diese Gestalt den Ruhm des Verstorbenen auch auf diesen Gebieten für die Nachwelt manifestieren. So war Solidarität der Göttin mit dem Verstorbenen möglicherweise mitgemeint.

Noch an einer weiteren Stelle hat Roubiliac die Bedeutung des Verstorbenen deutlich sichtbar hervorgehoben: anstatt eines Gorgonenhauptes ist auf Minervas Schild das Flachrelief eines Männerkopfes im Profil zu sehen. Die Umschrift in römischer Kapitalis nennt als Namen „GN POMPEIUS“. Frühere Autoren haben sich nicht darüber geäußert, welcher der vielen in der römischen Geschichte allgemein bekannten Träger dieses Namens gemeint sein könnte. Als am wahrscheinlichsten ist wohl Gnaeus Pompeius Magnus (106-48 v. Chr.) anzunehmen, der wie der Duke als Feldherr *und* als ein Staatsmann mit beachtlicher Rednergabe gerühmt wurde. Beides würde ein Bildnis dieses Pompeius plausibel machen. Es scheint, dass Argylls Hinterbliebene den Verstorbenen als einen *Neuen Pompeius* verherrlichen wollten. Halb verborgen von *Eloquence* steht auf einem weiteren Schild in griechischen Kapitalen ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ (Demosthenes fälschlich mit zwei verdrehten, nach *links* offenen Sigmazeichen), was auf den großen Redner der Antike hinweisen sollte. Auf solche Weise konnte das Kunstwerk sogar als ein lehrhaftes Vorbild gedeutet werden. Das wiederum entsprach laut Pevsner den englischen Vorlieben für erzieherisches Wirken.

Noch weitere Bedeutungssteigerungen realisierte Roubiliac mit dem narrativen Sockelrelief (Abb. 8). Da präsentieren Putti einer sitzenden *Libertas* des Herzogs Wappen und sein Schwert. Ersteres zeigt seinen Rang an, das Schwert bekundet seinen militärischen Mut. *Libertas* ist als *Freiheit* und *Unabhängigkeit* kenntlich gemacht durch Stab, Rohwolle und das Käppchen, das die freien Bürger Roms als *pilleus libertatis* tragen durften. Alles verweist auf die politische Gesinnung des Herzogs. Die Textrolle mit der Magna Charta und daneben Georgs- und Andreaskreuz bestätigen das.

So sind insgesamt vier allegorische Figuren und mehrere Putti um den Verstorbenen versammelt, künden und bewahren seinen Ruhm, bestätigen seine angestrebte Würde und Wichtigkeit und machen seine eigenen Ambitionen, sowie die der Auftraggeber anschaulich. Dafür war allerdings auch bereits durch Teile der Kapitalis-Inschrift gesorgt worden: „...THE GREAT DUKE OF ARGYLL AND GREENWICH; A GENERAL AND ORATOR EXCEDED BY NONE IN THE AGE HE LIVED.“ Beim Lesen solcher gar nicht seltenen Inschriften kommt Verwundern auf, wie viel übermäßiges Lob ausgesagt wurde und darüber, dass bei selbstverfassten Grabinschriften geradezu peinliche Eitelaussagen und Hochpreisungen ungeniert in Auftrag gegeben wurden. Das ganze Argyll-Grabmal lässt eindeutig die Absicht

erkennen, den Herzog als ‚Helden‘ zu glorifizieren; als einen Mann, der sowohl auf dem Schlachtfeld, als auch im politischen Kampf als Redner erfolgreich gestritten hatte. Es handelt sich also nicht, bzw. nicht *nur*, um ein Monument im Sinne einer bloßen Gedenkstätte, auch nicht um die Bekundung persönlicher Trauer der Hinterbliebenen, und schon gar nicht um einen Ausdruck von Religiosität oder ein konfessionelles Bekenntnis. Es ist weitgehend eine Personen-Hommage; zugleich aber auch eine politische Manifestation. In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass das Lob über einen ‚Helden‘ auch gleichzeitig bedeutete, die Sache zu loben, für die er sich im Leben einsetzte.

Es kann nicht verwundern, dass die Gestalten des Argyll-Monuments sehr gepriesen wurden. Vertue bekundete „the greatness of his [Roubiliacs] genius in his invention, design and execution, in every part“, und „this monument now outshines for nobleness and skill all those done by the best sculptors this fifty years.“⁶⁰ Er schrieb auch über den optischen Eindruck, den Teile des fertig bearbeiteten Marmors letztlich machten: „more silk than marble“. Cunningham äußerte. „Later sculptors were to borrow motives from it“.⁶¹ Baker gab ohne Quellennennung an, was Antonio Canova 1815 bei seinem Aufenthalt in London über die *Eloquence*-Figur bekundet hatte: „Canova was to regard the *Eloquence* with admiration, holding it to be one of the finest statues he had seen in England.“⁶²

Das Grabmal für den Duke of Argyll ist noch stilistisch einzuordnen. Bindman befand: „Eloquence and Fame belong to the heritage of Bernini and they contain reminders of more recent Papal tombs in St. Peter’s.“⁶³ Abgesehen von der Gestalt des Verstorbenen selbst und der *Minerva* bestätigen die weiblichen Gestalten diese Aussage. Zugestandenermaßen sind barocke Elemente im Schwung der Komposition, bei den schnellen und vehementen Bewegungen und in der Ausgeprägtheit von Aktivitäten und Gefühlen bei den Gestalten von *Fame* und *Eloquence* noch deutlich. An diesem Werk des noch nicht vierzigjährigen Bildhauers sind aber auch schon Anzeichen für eine Stilwende unverkennbar. Die Ataraxie, Gelassenheit, Emotionslosigkeit und Zurückhaltung, die die Herzogsfigur und auch *Minerva* ausdrücken, erscheinen als Merkmale des sich allmählich anbahnenden Gesinnungswandels hin zum

⁶⁰ VERTUE iii, Seite 145

⁶¹ CUNNINGHAM, Lives III, Seite 46

⁶² BINDMAN, Seite 86

⁶³ BINDMAN. The Oxford Art Journal, Vol. IV, Nr.1, July 1981, Seite 11

Klassizismus inselbritischer Ausprägung. Wie in Übergangszeiten kaum anders zu erwarten, zeigt dieses Figurenensemble also beides: *noch* Barock und *schon* Klassizismus.

Hinsichtlich *englishness* ist Dagobert Freys Aussage „Die englische Kunst ist in hohem Maße undynamisch“⁶⁴ für die Argyll-Figur und *Minerva* zutreffend, nicht aber für die beiden Gestalten *Fame* und *Eloquence*. Daran, dass Roubiliac zur Schaffenszeit an diesem Werk erst wenige Jahre in England war und englischer Wesensart noch kaum vollständig angepasst sein konnte, ist dabei zu denken.

NB Zu den Stichwörtern *Handeln*, *Ruhm-Figur*, *Armstreckung* und *Redegestus* sind die Belegbeispiele unter 7.2 aufgelistet.

⁶⁴ DAGOBERT FREY: *Englisches Wesen im Spiegel seiner Kunst*, Stuttgart u. Berlin 1942, Seite 387

6.3 Monument für George Wade. (Abbildungen 12-15)

Das Monument für den Feldmarschall George Wade befindet sich seit 1750 in der Westminster Abbey an der Südwand des Langhauses. Es steht nicht auf dem Boden, sondern ist oberhalb einer Tür zum Kreuzgang unter dem fünften Doppelfenster ab Westwand zu entdecken. Der knappe Platz vor dem Fenstersims ist außerdem noch von zwei kleineren Monumenten später eingeeengt worden, die Teile des Wade-Monuments von beiden Seiten her überdecken. Eine so ungünstige Positionierung erlaubt keine einfache Frontalansicht, so dass ein Betrachter Verzerrungen und Untersichten hinnehmen muss. Auch ist jegliche Sicht durch das Fensterlicht von hinten oben besonders durch mittägliche Überstrahlung beeinträchtigt. Ein normaler Blickwinkel und eine angemessene Betrachtungsdistanz sind nicht gegeben.

Das ganze Monument ist wegen der geringen Stellfläche in allen körperhaften Bestandteilen verhältnismäßig flach gearbeitet. Nach vorn in den Raum Vorragendes zu schaffen war angesichts des benachteiligten Stellortes nicht möglich. So ist schon der architektonische Aufbau des Monuments zwangsläufig flach gehalten. Hinter ihm befindet sich nichts weiter als die Gebäudewand unterhalb der Fenster. Nur den unteren Teil des Monuments hinterfängt halbhoch eine dunkle, am Oberrand mehrfach geschwungene Steinplatte. Daran ist aus hellem Marmor die Vorderfront eines Sarkophags mit Inschrift angebracht. Oberhalb davon enthält ein elliptisches Medaillon das Reliefporträt des Verstorbenen im Profil. (Abb. 15)

Medaillons mit Köpfen in Profilansicht waren in England schon seit Frances Bird akzeptiert. Das Wade-Medaillon lehnt mittig an einem kleinen Sockel für eine darauf stehende Säule. Der Aufbau derart verschiedener architektonischer Elemente war ungewöhnlich und entsprach wenig den sonst üblichen ästhetischen Maximen. Whinney bezeichnete das Ganze als „confused“, nannte die Ausführung danach „extreme naturalism.“⁶⁵ Zu einer gewissen unruhigen Abstrusität trägt der mit vielerlei kriegerischen Gegenständen wie Piken, Schwertern, Helm, Rüstungsteilen und Fahnen behängte und umstellte Säulenschaft bei. Auch Lorbeer fehlt nicht. Solche Dinge wurden als wohlverdiente Siegeszeichen angesehen und gehörten zur Ausstattung eines Monuments für Militärpersonal. Von Roubiliacs sieben in der Westminster Abbey befindlichen Werken sind fünf für Generäle und Admirale in Auftrag gegeben worden.

⁶⁵ WHINNEY, Seite 107

Diese zu Ehren von Wade geschaffene Arbeit hat keinen Pyramidenhintergrund. Alle Bestandteile sind unsymmetrisch angeordnet. Von Bedeutung sind die beiden Gestalten zuseiten des unteren Säulendrittels: *Fame/Ruhm* und *Time/Chronos/Zeit*. Diese Gestalten sind seinerzeit viel beachtet worden. Sie sind aber keine Neuerfindungen von Roubiliac, denn ihm war derlei von Frankreich her bekannt. Beide Gestalten sind in eiliger Bewegung dargestellt. Mit jeweils einem Fuß auf dem Rand der geschwungenen Grundplatte Halt habend, stürmen sie neben dem Porträtmedaillon von beiden Seiten her zur Mitte heran.

Time ist als ein gealterter, halb kahlköpfiger, aber durchaus noch sehnig kräftiger und energisch entschlossener Mann gekennzeichnet. Als Hinweis auf unendlich lange Zeitdauer sehen seine Kleidungsreste und die herabhängenden Flügel abgenutzt und zerfleddert aus. In seiner Linken hält er als Attribut, das eigentlich *Tod* zukommt, eine abwärts gerichtete Sense.

Ähnliche Greisengestalten, die ebenfalls *Zeit* symbolisierten, hat Roubiliac nach 1760 als Relief auf dem Medaillontondo für William Stratford (Lancaster Priory) gearbeitet, aber auch an den ebenfalls in der Westminster Abbey befindlichen Monumenten für Fleming 6.8 und Hargrave 6.9. Das drohende Näherkommen von *Tod* von der linken, der als unheilvoll angesehenen Seite, wird von der weiblichen Gestalt vehement abgewehrt. *Fame* eilt barfuß mit wehenden Haaren von der anderen Seite herbei und stößt mit ihrer gespreizten linken Hand mit lebhaftem Impetus den Greis an seiner nackten Brust zurück. Bei beiden Figuren bewies Roubiliac große Könnerschaft darin, Gestalten in lebhafter Bewegung wiederzugeben. Beide Figuren waren nicht eine geschlossene Form; Gliedmaßen abduzieren. Die Szene wirkt dadurch dramatisch. Beide sind wiederum als aktiv Handelnde in einer Szene dargestellt.

Roubiliac hat auch hier die geflügelte *Fame*-Personifizierung jugendlich gestaltet. Von seinen Zeitgenossen wurde sofort verstanden, dass ewigwährender *Ruhm* die zerstörerische Einwirkung von *Zeit*, mithin auch etwaiges Vergessen, überdauern werde. Feldmarschall George Wade war 1748 fünfundsiebzigjährig gestorben. Er hatte testamentarisch £500 für sein Grabmal bestimmt,⁶⁶ so dass nach seinem Ableben ausreichend Geld vorhanden war und mit der Arbeit sofort begonnen werden konnte. Das Werk ist 1750, nach den Monumenten für Hough und Argyll, aufgestellt worden.

Auf dem Medaillon (*imago clipeata*) ist Wades Kopf im Profil zu sehen. Er ist als energischer, wach schauender Mann dargestellt. Auf Standeskleidung und Perücke ist verzichtet, ein nicht

⁶⁶ ESDAIL, Seite 71 und BAKER, Seite 294

näher definiertes Tuch liegt auf der Schulter, kurzes Naturhaar bedeckt ungeordnet den Nacken. Dieses Konterfei weist keine barocken Merkmale auf. Esdaile hatte Roubiliac angesichts der Wade-Arbeit allerdings noch als „full blown sculptor of the Baroque“⁶⁷ bezeichnet. Wegen des einfachen Porträts auf dem Medaillon kann man diese Eindeutigkeit zumindest für diese wichtige Einzelheit nicht gelten lassen. Über das Wade-Monument hatte Whinney geurteilt: „The idea of the Wade is both: more dramatic and more condensed than that of the Argyle, but the design is much more confused.“⁶⁸ Mit dem letzten Wort spielte sie wohl auf das Gemisch von Architekturteilen und Waffenensemble an und gelangte zu der Annahme, Roubiliac habe bei diesem Grabmal eine Vorliebe für kleine Formen gezeigt.

Medaillons mit Profilporträt (Abb. 130 bis 155) waren in England nichts Neues, denn derlei hatte bereits Francis Bird 1701 bei seinem Bedford-Monument sehen lassen. Kurioserweise skulptierte Bird dort einen dicken Nagel, an dem das Medaillon aufgehängt war. Roubiliac hingegen stellte Medaillons angelehnt an Stützendes auf (Hough 6.1 und Wade 6.3), befestigte sie mit einem Band in höherer Position (Lord Montagu 6.4, Fleming 6.8 und Lynn 6.13) oder ließ sie von Personen halten. (Argyll 6.2) Medaillons konnten so auf recht unterschiedliche Art gezeigt werden, wodurch ihnen jeweils mehr oder weniger Bedeutsamkeit innerhalb des Grabmalganzen zugebilligt wurde. Zudem war ein Medaillonporträt generell stellvertretend für eine Ganzfigur gemeint. Anstatt einer solchen nur ein Medaillon arbeiten zu lassen, war selbstverständlich erheblich billiger. So war eine entsprechende Entscheidung vom Auftraggeber auch von monetären Erwägungen mitbestimmt.

Trotz seiner so ungünstigen Position wurde das Werk dennoch wegen der Gestaltung der beiden allegorischen Figuren sehr gelobt. Roubiliac selbst war mit der Aufstellung unzufrieden, musste sie aber notgedrungen hinnehmen. Später hat er bei zwei weiteren Werken die so eingeschränkten Möglichkeiten nochmals ertragen (Fleming 6.8 / Hargrave 6.9) und sie ebenfalls so gearbeitet, dass die Ungunst des Platzes ausglich ist. Nicht nur von Vorgängern wie Bird war versucht worden, die Idee von der Zerstörungskraft von Zeit auszudrücken. Auch von Zeitgenossen und Nachfolgern sind diese Gestaltungskonzepte gelegentlich aufgegriffen und vom Publikum mit lobendem Interesse aufgenommen worden.

NB Zu den Stichwörtern *Porträtmedaillon* und *Chronos* stehen die Belegbeispiele unter 7.3

⁶⁷ ESDAILE, Seite 71

⁶⁸ WHINNEY, Seite 107

6.4 Grabmal für John, 2nd Duke of Montagu. (Abbildungen 16 bis 19)

Die Witwe des 1749 verstorbenen John Buccleuch, 2nd Duke of Montagu, genannt John the planter, bestellte für ihren Gatten noch im Sterbejahr bei Roubiliac ein Grabmonument. Es war 1754 fertig und wurde in der kleinen Kirche St. Edmund's im abgelegenen Ort Warkton in Northamptonshire aufgestellt. Andere vorgeschlagene Orte waren nicht akzeptiert worden.

Auf einer einstufigen Bodenplatte steht ein breites Kastenelement, dessen Mitte sich als flaches Zylindersegment trommelartig in den Raum vorwölbt. Auf der gebogenen Front befindet sich die Inschrift. Auf der Abdeckplatte steht zusätzlich ein flacherer Plattenaufbau. Es könnte eventuell als Schrein gemeint sein. Die frühere Deutung als Vorderfront eines Ruhmestempelchens zu akzeptieren gelingt nicht. Weiter oben steht nochmals eine kleinere, am Oberrand geschwungene Hintergrundplatte mit dem flach reliefierten Bild einer Deckelurne. Zuoberst steht ein Gefäß mit einem belaubten Bäumchen. In Zusammenarbeit mit Roubiliac hatte die Auftraggeberin auch diesmal einen mehrstufigen Aufbau veranlasst.

Auf der Bodenplatte steht eine an die Trommelwölbung angelehnte weibliche Gestalt. Sie ist mit ihren Armen auf dem unteren Inschriftkasten abgestützt. Ihr gegenüber steht oben auf dieser Kastenetape eine weitere Frauengestalt, die damit beschäftigt ist, ein Porträtmedaillon des Verstorbenen mit ihrer rechten Hand an der Schreinfrent zu befestigen. Auf dem linken Arm trägt sie ein Kleinkind, während ein etwas größeres, weinendes Kind dicht an sie geschmiegt eine Fackel am Boden auslöscht (Abb. 18). Ein drittes, puttoartiges Kleinkind hilft, vom gekehlten Oberrand des fraglichen Schreingebildes her gewagt balancierend, bei der Aufhängung des Medaillons. Alle diese Figuren und auch die seitlich liegenden Fahnen und Waffenensembles bestehen aus weißem Marmor und heben sich dadurch vom dunkleren Hintergrundstein ab.

Die unten auf der Grundplatte stehende Frauengestalt (Abb. 17) stellt eindeutig die Witwe des Verstorbenen dar, hat als solche aber zudem eine Mitbedeutung für den Typ ‚good woman‘. Ihre ganze, vorgeneigt abgestützte Haltung drückt wehmütige Trauer aus. Sie scheint kaum imstande zu sein, ohne Stützung zu stehen. Ihr rechter Arm liegt kraftlos auf dem Inschriftkasten, die Hand umgreift Orden ihres Gatten. Mit dem anderen Arm stützt sie am Kinn ihren Kopf. Dabei hält sie ein Tränentuch. Ihr Trauerblick ist auf das Medaillon gerichtet. Sie trägt einen Witwenschleier und reiche Kleidung. ^(Anm. 32) Hermelin am Umhang deutet Hofrobe an. Eine Fülle fließenden Stoffs umgibt die untere Körperhälfte bis zum Boden. Wie schon bei der *Ruhm*-Gestalt des Argyll-Monuments 6.2 hat Roubiliac auch hier die umhüllten

Beine nicht einfach nebeneinander postiert, sondern das Standbein vom Spielbein im Stehen lässig überkreuzen lassen (Abb. 152 bis 173). Diese Art des Stehens ist zwar bequem und wirkt leger, ist aber instabil und erfordert eine irgendwie geartete Stützung an etwas Haltgebendem oder wenigstens Anlehnung daran. Meistens ist ein Arm auf etwas abgestützt, z. B. auf einem Säulenstumpf, einer Stele, einem Pfeilerstück, einem Katafalkrand oder etwas Festem anderer Art. Aber auch Assistenzfiguren, in unmittelbarer Nähe befindliche Kinder oder Putti konnten hinreichende Standfestigkeit ermöglichen.

Das Aufsuchen von etwaigen Kontrapost-Vorbildern für die weitere, die *Charity*-Gestalt, ergäbe angesichts der unübersehbaren Menge von Beispielen kaum etwas, das über ohnehin Bekanntes hinausginge. Diese hier gezeigte Art der Ponderation ist von früheren englischen Bildhauern recht selten so wie bei Roubiliac skulptiert worden. Bei späteren Bildhauern findet man sie aber gelegentlich vor. Es wäre an Gestalten von Franz Anton Zauner (1746-1822) zu erinnern, dessen Entwicklung vom Barock zum Klassizismus ähnlich verlief wie bei Roubiliac. Allerdings ist er nie in England gewesen; so könnte er allenfalls gelegentlich Stichdrucke mit Abbildungen der in England befindlichen Werke gesehen haben.

Hatte schon Roubiliac nicht nötig, die Beinkreuzung an den Werken früherer Bildhauer zu studieren, weil diese ganz übliche, legere Pose jede als Modell stehende Person leicht einnehmen konnte, so hatten auch spätere Bildhauer jederzeit diese Möglichkeit. Übernahmen von einem zum anderen Bildhauer sind also kaum anzunehmen. Dass im Gegensatz zu der steifen Würdehaltung mit parallel gestellten Beinen, die zuvor üblich war, diese lockere Stehhaltung bei fast allen Auftraggebern und Bildhauern nun so beliebt wurde, ist ein Anzeichen für ganz allgemein freier gewordene Haltungen.

Die auf diesem Montagu-Monument ein Medaillon aufhängende Gestalt ist meistens als *Charity* / *Caritas* angesehen worden, die die kleinen, nun verwaisten Töchter des Duke umsorgt. Sie unternimmt mit der Hängung des Medaillons zudem, das Gedenken an den Duke und seine Ruhmestaten für die Nachwelt, beiläufig auch Ewigkeit, ehrend wach zu halten. So ist als Nebendeutung auch eine Personifikation von *Fama/Ruhm* mit ermöglicht. Die Haltung ihres rechten Arms bei der Hängung erinnert an das Argyll-Grabmal 6.2, wo *Fame* ebenfalls eine solche Armstreckung ausführt. Ihr Blick ist nicht auf das Reliefporträt des Herzogs, sondern aufmerksam auf den Vorgang des Befestigens gerichtet. Da ist ein gewisser, sehr englischer Wirklichkeitssinn verbildlicht. Wie an einem erhaltenen Modell erkennbar ist, sah Roubiliacs ursprüngliches Konzept jedoch den Blick auf das Konterfei vor. Dieser Entwurf ist

verworfen worden. Seine Ausführung hätte zu Zweifeln führen können, ob diese Gestalt wirklich als allegorische Figur gemeint sei oder etwa doch als eine Angehörige.

Die kleine Figur des die Lebensfackel löschenden Kindes wird gelegentlich sogar bei Führungen als Todesgenius bezeichnet. Dieser Aussage kann nicht zugestimmt werden. Es wäre nicht sinnreich, den *Tod* in so verniedlichter Gestalt und außerdem über sein eigenes Wirken Tränen vergießend darzustellen. Vielmehr ist es das Fackellöschen, das Vergänglichkeit und Lebensende anzeigt. Zusätzlich ist damit auch noch das Erlöschen der Familie und das Ledigwerden des Herzogtitels ausgedrückt, da Lord Montagu ohne einen männlichen Erben verstorben war. Eine solche Aussage ist auch später von Canova am Stuart-Kenotaph in Rom mit der zum Löschen gesenkten Fackel gemeint, denn auch die letzten Abkömmlinge des schottischen Hauses Stuart, die beiden Söhne von James III, waren ohne männliche Nachfahren gestorben. Bei dem Montagu-Monument gab Roubiliac die ausgelöschte Lebensfackel derjenigen Figur, die sich als einzige zum Publikum wendet und seine Trauer offen zeigt.

Was Roubiliac im Auftrag der Witwe geschaffen hat, enthält noch wesentlich mehr als eine philosophisch-religiöse Aussage. Es ist zwar großzügige Mildtätigkeit und barmherzig christliche Güte des Ehepaares Montagu bekundet, aber auch der Wunsch nach dauerhaftem Ruhm; und diesmal zudem auch persönliche Trauerbekundung. Offensichtlich sind bei der Gestaltung des Grabmals für Duke Montagu allmählich modernere Gesinnungen wirksam geworden, denn Barockes könnte bei diesem Grabmal außer am Umriss des Schreingebildes allenfalls nur noch an der Haltung des die Fackel löschenden Kindes konstatiert werden. Im Gegensatz zu dessen zwar zurückhaltend, dennoch aber offen gezeigtem Gefühl bekunden alle anderen Gestalten, und sogar das Medaillon-Portrait, die in England so geschätzte kühle, würdige Gelassenheit und Zurückgenommenheit. Auch, dass das Medaillon ungerahmt und ohne irgendwelche Dekorationen gearbeitet wurde, kann als eine Abkehr vom barocken, oder rokokohaften Geschmack angesehen werden. Es kündigte sich nicht nur eine Stilentwicklung hin zum Klassizismus an, sondern gleichzeitig auch die Hinwendung zur inseltypischen *englishness*. Letzteres lässt sogar auch diejenige Kinderfigur erkennen, die beim Aufhängen des Medaillons hilft, denn dessen Aktion ist nicht spielerisch oder nur niedlich, sondern auf das in England geschätzte Nützlichsein gerichtet.

Als Antonio Canova (1757-1822) im Jahre 1815, mit der Absicht in London weilte, den Parthenon-Fries zu studieren, den Lord Elgin zuvor mit Einsatz seines Privatvermögens gekauft und 1801 bis 1803 nach England hatte verbringen lassen, hat er, wie mehrfach belegt ist, auch

Roubiliacs Grabmale in der Westminster Abtei angesehen und sehr gelobt. Aber es ist nicht vermeldet, dass er auch noch die beschwerliche Reise zum fernen Warkton in Northamptonshire unternommen habe. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass er Kenntnis davon hatte, in dieser kleinen Kirche befinde sich außer den zwei bedeutenden Montagu-Monumenten von Roubiliac auch noch zwei weitere Meisterwerke. Da ist ein Monument von van Gelder nach einem Entwurf von Robert Adam für Tochter Mary, 3rd Duchess of Montagu, Countess of Cardigan, die 1827 mit 83 Jahren gestorben war. beachtenswert. Das vierte Monument ist für ihre Tochter Elizabeth, 2nd Duchess of Buccleuch and Queensberry, das der aus Edinburgh stammende Bildhauer Thomas Campbell gearbeitet hatte.

NB Zu den Stichwörtern *Stehen mit Beinkreuzung* und *Löschen der Lebensfackel* sind die Belegbeispiele unter 7.4 aufgelistet.

6.5 Grabmal für Judge Spencer Cowper. (Abbildungen 20 bis 22)

In dem kleinen Ort Hertingfordbury in Hertfordshire steht die St. Mary's Church. Der Kirchenbau ist 1890 erweitert worden. Dabei wurde Roubiliacs nach 1752 aufgestelltes Erinnerungsmal in die neue Cowper-Kapelle verbracht. Es erinnert an Spencer Cowper (1669-1728), einen damals bedeutenden Juristen und Parlamentsabgeordneten, der als Anwalt dem Prince of Wales diente. Vor besagtem Umbau hatte Roubiliacs Werk seinen Standort noch unmittelbar oberhalb der Begräbnisstelle in der Nähe des Altars. Der Auftrag war nach dem Tod der zweiten Ehefrau 1750 an Roubiliac ergangen.

Der künstlerisch wichtige Teil dieser Arbeit ist aus weißem Marmor gearbeitet und steht auf der Oberkante einer hohen, nur leicht nach vorn gewölbten, sehr dunklen Wandplatte. Auf dieser nehmen die obligat ausführlichen Inschriften für den Richter selbst und seine erste Frau viel Fläche ein. Besucher haben diese Platte bequem vor Augen. Erst weiter oben, nicht mehr in Augenhöhe, befindet sich auf einer breiten, mehrstufigen Basis Roubiliacs Arbeit. Es handelt sich um ein bühnenartiges Hintergrundrelief, aus dem drei Gestalten dreidimensional hervortreten. Baker berichtete, das Ganze sei weitgehend aus einem Stück gearbeitet.⁶⁹ George Vertue äußerte sich über das 1752 von ihm gesehene Modell als „free picturesque, so light and easy as painting.“⁷⁰ Dazu ist zu bemerken, dass *picturesque* damals anders als heute nuanciert war. Betrachter fanden es ungewöhnlich, dass das Wandgrabmal verhältnismäßig schmal und zudem als Hochformat konzipiert war.

Von üppigen, zu den Seiten gerafften Stoffbahnen wird eine Rahmung geschaffen, die den Blick auf einen flachen Hintergrund öffnet. Dieser sieht aus wie ein textiler Bühnenfond. Einige sparsame Faltenzüge verlaufen so, als sei eine Pyramide illusioniert. Alles zusammen schafft eine Art Kulisse für die Gestalt des Richters und zwei allegorische Figuren. In der Mitte sitzt der Richter frontal auf dem Amtsstuhl, der von einem wallenden Umhang weitgehend verhüllt ist. Die würdevolle Gestalt ist in eine stoffreiche Amtsrobe gekleidet. Dazu gehört traditionsgemäß auch die langlockige Richterperücke. Sein rechter Ellbogen hat Halt auf der Armlehne, der Unterarm stützt mit der Hand das Kinn. Zweifel daran, dass diese Arm-Kinn-Verbindung wirklich als *Gestus melancholicus* gemeint war, kommen auf, weil eine solche Haltung durchaus nicht notwendigerweise gerade diese psychische Grundverfasstheit bekunden

⁶⁹ BAKER, Seite 345

⁷⁰ VERTUE III, Seite 162, zitiert bei BAKER, Seite 345

muss. Es kann hier auch ganz normales Erwägen und Nachdenken ausgedrückt sein, was einem Richter bei seinen Entscheidungen gut ansteht. Die linke Hand, deren Finger im Laufe der Zeit stark beschädigt wurden, umfasst eine Papierrolle. Diese ist hier nicht wie bei religiösen Bildhauerwerken als Attribut eines biblischen Propheten oder Verkünders anzusehen, sondern als Berufskennzeichen. Der Kopf ist ein wenig zur rechten Seite gedreht. Der nachdenkliche Blick geht ins Weite.

Als Begleitfiguren, die die Wichtigkeit der verstorbenen Würdeperson hervorheben, stehen seitlich zwei weibliche Gestalten. Rechts vom Richter befindet sich eine *Athene* als *Prudence/Prudentia/Klugheit*. Hier ist das im Sinne von Lebensklugheit gedacht, nicht etwa wie bei Argyll 6.2 als Feldherrenklugheit. Sie ist durch einen griechischen Helm, eine Schlange (*Böses*) im festen Griff und einen Spiegel in Gitarrenform (*Erkenntnis* und *Reinheit*) gekennzeichnet. Durch diese Einzelheiten war gleichfalls *Truth/Veritas/Wahrheit* mitzudenken. Sie steht entspannt am Stuhl des Richters angelehnt und stützt sich an dessen Rückenlehne ab. Ihre Haltung gab Roubiliac wieder Gelegenheit, die von ihm immer so gekonnt ausgeführte, leichte und sehr anmutige Biegung der Taille auch bei dieser Arbeit zur Ansicht zu bringen.

An Cowpers linker Seite steht als zweite Figur *Justice/Justicia/Gerechtigkeit*, was auf Cowpers Beruf hinweist. Mit der rechten Hand hält sie ihre Waage in die Höhe; ihre Augen sind wie üblich verbunden. Die linke Hand hält ihr gesenktes Schwert. Haupt, Schultern und Arme sind von Textilien bedeckt, aber die ganze, sehr schlanke Gestalt ist von leichter Kleidung so umhüllt, dass sich die Körperformen in aller Schönheit, aber unaufdringlich abzeichnen.

Roubiliacs Frauengestalten erregten zu allen Zeiten Aufmerksamkeit. Die von Roubiliac geschaffenen weiblichen Personifikationen sind ausnahmslos schlank, jugendlich und im heutigen Sinne auch schön. Sie entsprachen also ganz und gar nicht dem damals gängigen Erscheinungsbild von Frauen der sog. ‚gehobenen Schichten‘. Tausende von gemalten Adelsportraits beweisen es: man hatte in den Kreisen der Auftraggeber recht wohlgenährt zu sein. Schlankheit war nur den ganz Jungen zugebilligt und galt ansonsten als Zeichen von Armut. An Leben und Lebensumständen in den sozial niedrigen Schichten war man, von einigen Ausnahmen abgesehen, im Allgemeinen nicht interessiert, so dass man beides kaum wahrnahm. Leichte Fülligkeit gab Roubiliac nur einigen Witwenfiguren, nie aber allegorischen Gestalten. Diese waren zumeist der griechischen Antike entnommen und bei Grabmalen nie negativ besetzt. Vielmehr fungierten sie als Tugendträger verschiedener Art. Dass Roubiliac bei der Gestaltung seiner Frauenfiguren den üblichen Wohlhabenheitsidealen nicht folgte, offenbart den sich langsam anbahnenden Wandel im Geschmack der Auftraggeber und damit

auch im öffentlichen Bewusstsein. Schon bei seinen jüngeren Zeitgenossen und erst recht bei den Nachfolgern ist Reichtum und die diesen anzeigende Belebtheit nur noch selten hervorgekehrt worden.

Die beiden Frauengestalten des Cowper-Monuments sind in Habitus, Haltung, Bewegung und Ausdruck dem in England heraufkommenden klassizistischen Stil nahe. Zudem entsprachen sie in der Grabmalkunst den speziellen englischen Vorlieben. Dass Roubiliac demgegenüber die Kleidung des Richters und besonders die Drapierung der Rahmungs- und Hintergrundtextilien noch in mehr barocker Weise gestaltet hat, mag den notwendigen Rücksichten auf die Wünsche seiner möglicherweise noch traditionell gesinnten Auftraggeber zuzuschreiben sein.

Die Figur des Richters Cowper ist Roubiliacs einzige in frontaler Sitzposition. Diese war schon seit der Antike bekannt und Bildhauer konnten in England derlei in Stichwerken studieren; noch eingehender natürlich bei Studienaufenthalten in Rom. Als Roubiliac 1752 nach Rom reiste, hatte er mit mehreren Aufträgen für Grabmale zu tun; auch mit Cowper. Darum können für ihn in Rom antike sitzende Gestalten, wie z.B. die *Aristippos*-Figur, interessant gewesen sein und sicherlich widmete er auch den Papstgräbern erhöhte Aufmerksamkeit.

Schon vor Roubiliacs Schaffenszeit gearbeitete frontale Sitzfiguren vom Typ Philosophendarstellung kann er selbstverständlich in einigen seiner Ausbildungsorte studiert haben. Ob sie für ihn Vorbild waren oder Anregung boten, ist nicht durch Selbstzeugnisse belegt. In Paris wird er das 1692 von Antoine Coysevox geschaffene Monument für Mazarin gekannt haben. Auf der unteren Ebene sind dort drei weibliche Figuren sitzend gestaltet: *Prudence/Weisheit*, *Paix/Friede* und *Fidélité/Treue*. Dass diese strikt frontale Sitzweise schon sehr früh, nämlich im 2. und 3. Jh. v. Chr. z.B. sogar in Syrien/Palmyra von Bildhauern gearbeitet worden war, ist allerdings erst im 19. und 20. Jh. durch Ausgrabungen bekannt geworden.

Ob Bildhauer des 19. und 20. Jahrhunderts vom Cowper-Grabmal beeinflusst waren, ist fraglich, denn eine so ganz alltägliche Positur wie frontales Sitzen bedarf eigentlich keiner Vorbilder aus früheren Zeiten. Es ist jedoch unverkennbar, dass Einzelheiten späterer Werke an die Cowper-Figur erinnern. Unzählige Denkmale mit frontal sitzenden Gestalten sind von nachfolgenden Bildhauern geschaffen worden und landauf, landab in vielen britischen Städten und sogar kleinen Orten zu Ehren bedeutender Persönlichkeiten aufgestellt worden. (Abb. 156, 178 bis 197)

NB Zu den Stichwörtern *Schlankwuchs*, *Frontalsitz* und *Schriftrolle* sind die Belegbeispiele unter 7.5 aufgelistet.

6.6 Grabmal für Mary Myddleton. (Abbildungen 23 und 24)

Aus Wales erreichte Roubiliac um 1751 der Auftrag für ein Grabmal der 1747 verstorbenen Mary Myddleton. Sie stammte aus der bedeutenden Gelehrten- und Politikerfamilie, deren Nachfahren noch heute im nahegelegenen Schloss Chirk ansässig sind. Das Monument ist wohl um 1753 in der Gemeindekirche St. Giles in Wrexham, Clwyd / Wales, errichtet worden. Es befindet sich dort nach einem früheren Standortwechsel nicht mehr unmittelbar nahe ihrer Beisetzungsstätte neben dem Altar, sondern an der Nordwand zwischen zwei Fenstern. Dadurch wurde auch diesmal wieder die Beleuchtung ungünstiger. Standortwechsel sind im Laufe der Zeit für mehrere Grabmale, nicht nur bei denen von Roubiliac, vorgenommen worden, was gerade bei Bildhauerwerken zu bedauern ist. Es wurde bei solchen Translozierungen die vom Künstler beabsichtigte Lichtführung verändert oder ging gänzlich verloren. Die von ihm ursprünglich gemeinte diente keineswegs nur guter Sichtbarkeit und eindeutiger Erkennbarkeit, sondern bewirkte mitunter gesteigerte Dramatik.

Den grauen Hintergrund bildet eine hohe Knickpyramide im Augenblick ihres Stürzens. Sie ist weitgehend flach ausgeführt. Dennoch ermöglichen schmale, geschwärzte Untersichten die Illusion von Dreidimensionalität (siehe auch Hargrave 6.8). Ganz unten steht ein Steinkasten aus dunklem Material mit eingemeißelter Inschrift. Darauf liegt ein etwas helleres Zwischenelement, an dessen Frontseite die Wappenkartusche der Familie Myddleton befestigt ist. Auf diesem Unterbau steht ein schwarzer, als Trapezoeder geformter Sarkophag. Sein Deckel ist in mehrere Stücke zerbrochen.

Eine weibliche Gestalt ist dabei, diesen Sarg zu verlassen und lagert, wie einen Augenblick ausruhend, auf seinem Rand. Baker bekundete, dass dem offenen Sarkophag entstehende Gestalten schon im 17. Jahrhundert vorkamen,⁷¹ z.B. bei dem Grabmal für Charles Lebruns Mutter. Einige Grabtücher umhüllen Teile ihres Körpers. Wie fast alle weiblichen Gestalten, die Roubiliac für Grabmale geschaffen hat, ist auch diese schlank, jugendlich und gilt auch nach heutigen Begriffen als schön. Vom Boden her wächst hinter ihr ein als Palme gemeintes Gewächs auf und wird ungünstigerweise bei Frontalansicht direkt hinter dem Kopf der Auferstehenden sichtbar, so als wachse es aus dem Kopf hervor. Oberhalb des Fußendes ist in der Höhe eine schwebende Wolke mit einem kleinen, kindlichen Engel zu sehen. Als Ankündigung des Weltgerichts bläst er eine Posaune.

⁷¹ BAKER, Seite 305

Vom düsteren Hintergrund und den schwarzen, tragenden Elementen heben sich Wappenkartusche, weibliche Gestalt, Palme und die Wolke mit dem Engelchen sehr deutlich ab, denn alle diese Teile sind aus weißem Marmor gearbeitet.

Bei diesem Monument sind nicht eine Person und ihre Ruhmestaten um dieses Ruhmes und der Ehre wegen verherrlicht. Auch Trauer ist nicht ausgedrückt. Vielmehr handelt es sich bei diesem Monument um eine religiöse Aussage. Es ist jedoch auch hier nicht einfach eine biblische Szene dargestellt, sondern in einer deutlichen Auferstehungsmetapher gezeigt, wie sich die Verstorbene, Tod und Vergänglichkeit hoffnungsvoll überwindend, bei dem Posaunenruf des ‚Jüngsten Tages‘ aus ihrem Grabe erhebt. In neuerlich verliehener Jugendschönheit schickt sie sich an, der Verheißung ewigen Lebens gläubig zu folgen. Wurde in langen Zeiten der Vergangenheit christlich Religiöses in Malerei und Buchkunst fast ausschließlich mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament oder mit Heiligenlegenden verbildlicht, kam bei Roubiliac und seinen Zeitgenossen in England derlei kaum mehr vor. Auch sind auf keinem Grabmal von Roubiliacs Hand allgemein gängige christliche Symbole wie Kreuz, Fisch, Dornenkrone, Kelch oder andere auffindbar.

Christliche Gesinnungen waren jedoch auch im mehrheitlich protestantischen England durchaus wichtig, wurden aber feinsinniger, mehr auf der gedanklichen Ebene ins Bild gesetzt. Diese Verlagerung auf Subtileres zeigt die aufkommende Vorliebe für das Palmensymbol. Es verstärkt zeichenhaft die von Gläubigen angenommene Gewissheit der Auferstehung, fortwährenden Seins im Jenseits und verheißt Unsterblichkeit. Bäume als solche stellten in den damaligen Vorstellungen durch ihr Aufwachsen aus der Erde (Diesseits) hinauf zum Himmel (Jenseits) eine Metapher für Ewigkeitsstreben dar. Somit ist am Myddleton-Monument nicht das betrauerte Lebensende einer zu Lebzeiten frommen und gütigen Frau ausgedrückt, sondern der Übergang von diesseitiger Zeitlichkeit in die gedachte Überzeitlichkeit ewigen Lebens. In Roubiliacs Epoche wurde die Palme nicht als Hinweis auf das Ostergeschehen verwendet, und schon gar nicht etwa als bloß schmückendes Beiwerk. In England wurde eine Palme allgemein als Symbol für Leben, speziell das ewige Leben, verstanden. In Roubiliacs Herkunftsland Frankreich war eine Palme, besonders in Verbindung mit Lorbeer, häufig noch anders gemeint, nämlich als Symbol für militärischen Erfolg: als Siegespalme. Auch das war also nicht als biblisch-christlicher Bezug anzusehen. Roubiliac widmete das Palmensymbol dann noch weitergehend um; denn im Hinblick auf die Verstorbene war Sieg über den Tod und Wiedergeburt zum ewigen Leben deutlich gemacht. Bei den späteren Bildhauern der eindeutig

klassizistischen Ära wurde die Verwendung des Palmensymbols zunehmend beliebter. Es wird selbst bis heute auf Grabsteinen gelegentlich verwendet.

Solche Gedanken sind seit jeher bei vielen Kunstwerken manifest und vom Publikum so nicht nur aufgenommen und verstanden, sondern in Roubiliacs Zeit in England auch als besonders religiös gelobt worden, wurde doch eine christliche Verheißung sichtbar gemacht. Ein Auftraggeber, der solche Glaubensgesinnung zur Schau stellen ließ, konnte breiter Zustimmung vom Publikum gewiss sein. Ein solches Grabmal wurde damals dem Typ *Good Christian Monument* zugeordnet. Wie Roubiliac als ‚Ausländer‘ das religiöse Gefühl dieser, seiner Zeit in London traf, hat auch Baker als erstaunlich bestätigt.

Pyramiden sind schon wegen ihres Alters stets als Symbol für Standhaftigkeit, ewig Bestehendes, feste Dauerhaftigkeit und sogar Unvergänglichkeit gedeutet worden. Hinzu kommt, dass ihr quadratischer Grundriss als irdisch galt, aber ihr Verjüngen himmelwärts, hinauf zur Spitze, als ein Hinweis auf das Jenseits. Die Darstellung Ihres dramatischen Sturzes sollte noch etwas darüber hinaus Gehendes ausdrücken: selbst robusteste Dauerhaftigkeit kann am Ende aller Zeiten, in der am ‚Jüngsten Tag‘ anhebenden Ewigkeit, nicht länger Bestand haben. Alles Alte stürzt, zeitlich nie mehr begrenztes Neues beginnt. Beschäftigung mit Gedanken an Zeit/Zeitlichkeit, Endzeit/Endzeitlichkeit und Ewigkeit/ Überzeitlichkeit war bereits in der spätantik-frühchristlichen Kunst rund um das Mittelmeer wichtig gewesen. Der theologische Denkhintergrund war in jener frühen Zeit allerdings rein christologisch bestimmt, also ein gänzlich anderer als im 18. Jahrhundert in England.

Solchen Gedanken durch das Zusammenstürzen einer Pyramide unmittelbaren Ausdruck zu geben, war in England etwas völlig Neues. Ganz üblich waren Pyramiden als Bestandteil vieler bekannter Grabmale; das ganz neue Motiv einer *stürzenden* Pyramide hat Roubiliac eingebracht und in noch gesteigerter Dramatik einige Jahre später mit dem Monument für William Hargrave, 6.9 abermals gestaltet.

Die Gestalt der Mary Myddleton ist der religiösen Grundidee gemäß in idealisierter Alterslosigkeit dargestellt (Abb. 24). Der rechte Arm entfernt, nahezu waagrecht gestreckt, gerade eine der Leichentuchbahnen, die ihren nun wieder jugendlich gewordenen Körper noch teilweise umhüllen. Der andere Arm stützt verdeckt den halb aufgerichteten Oberkörper. Unterleib und Beine sind unter der Umhüllung ausgestreckt gehalten. Der Kopf mit offenem Haar ist noch nicht ganz von Textilien frei, was eventuell von ganz fernher eine Maphorion-Assoziation, also auch eine Marien-Vorstellung, aufkommen lassen könnte. Der

erwartungsvolle Blick ist empor zum Engel gerichtet. Ein gewisses Staunen drückt der leicht geöffnete Mund aus.

Die Mundöffnung kann man an Figuren von Roubiliac noch mehrmals bemerken. Oft ist naive Verwunderung und Überraschtsein ablesbar. Stärker akzentuiert ist das, allerdings gepaart mit einem angedeuteten Erschrecken, am Grabmal für Lady Montagu 6.7. Sollte aber aktuelles Sprechen vorgestellt werden, wie z. B. bei einigen von Roubiliacs Büsten und an seinem Argyll-Monument 6.2, ist eine Mundöffnung natürlicherweise ebenfalls gefordert.

An Werken von Bernini und seinen Nachfolgern sind noch weitere Ausdruckqualitäten von geöffneten Mündern zu beobachten, wie z.B. mehrmals geradezu ekstatische Verzückung (Hl. Theresa und Hl. Bibiana), entsetzte Furcht (Raub der Proserpina), sieghafte Genugtuung (Engel bei der Hl. Theresa). Bei Schmerz oder Kraftanstrengung zeigt sich ganz andere Spannung der Wangenmuskeln. Da nicht genau bekannt ist, wann das 1751 in Auftrag gegebene Myddleton-Monument fertig aufgestellt wurde, ist nicht zu beurteilen, ob Roubiliac 1752 in Rom die dort an vielen Bildhauerwerken vorfindlichen Mundöffnungen schon beobachtet haben kann. Wenn nicht, war er für die unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten offener Münder auf Studien am lebenden Modell angewiesen, denn in England hatten Grabmalsfiguren zuvor gemeinhin ernst geschlossene Lippen.

Dass Roubiliac geöffnete Münder aber auch von französischen Vorbildern aufgenommen haben kann, sei erwähnt. Jedoch erübrigt es sich, in diesem Bereich nach gegenseitiger Übernahme von Vorbildern von einem Bildhauer zum anderen zu suchen, denn jeder Künstler hatte für alltägliche mimische Bewegungen vielfache Gelegenheiten zu Naturstudien. Auch in den nachfolgenden Generationen hatte es niemand nötig, einen geöffneten Mund etwa an Vorgängerwerken zu beobachten, statt unmittelbar am menschlichen Modell.

Auch für das Myddleton-Werk kann die Frage, ob es noch dem Barock oder schon dem Klassizismus zuzuordnen sei, mit *sowohl als auch* oder *teils teils* beantwortet werden. Die Ballung der schwebenden Wolke und der puttoeske Engelkörper weisen noch auf ein Verhaftetsein im schwelgerisch Barocken hin. Hingegen zeigt die lässige Eleganz der Hauptfigur klassizistische Formung.

Die gefühlsmäßige Zurückgenommenheit der ganzen Haltung der Lady verweist deutlich auf *englishness* in Freys und Pevsners Sinn. Mit ihrem rechten Arm grüßt sie nicht etwa lebhaft hinauf zum Engel als der ersehnten Erscheinung aus himmlischer Sphäre, sondern entfernt ruhig und zielführend, eigentlich sogar recht pragmatisch, erst einmal die hinderlichen

Textilien. So ist die Bewegung der Lady zweckgerichtet und nützlich. Sie ist auch in ihrer Bewegung undynamisch, so dass die ganze Gestalt mehr wie ‚hingegossen‘ wirkt. Sogar der Gesichtsausdruck offenbart nichts von emotionaler oder affektuoser Begeisterung.

NB Zu den Stichwörtern *Grabausstieg* und *Mundöffnung* stehen Belegbeispiele unter 7.6

6.7 Grabmal für Mary Duchess of Montagu. (Abbildungen 25 bis 28)

Drei Jahre nach dem Hinscheiden des Duke, verstarb 1751 auch seine Witwe Mary Duchess of Montagu. Ihre Tochter beauftragte Roubiliac 1752 mit einem Grabmal, das gegenüber dem von Duke Montagu ebenfalls in der Kirche von Warkton aufgestellt werden sollte. Die Arbeit an diesem Monument verzögerte sich, weil Roubiliac im Herbst 1752 die Gelegenheit zur Studienreise nach Rom wahrnahm. Whinney bestätigte, dass das Monument für Lady Montagu bald nach dieser Reise, keinesfalls etwa davor, gearbeitet worden ist.⁷²

Auf einer zweistufigen Basisplatte steht ein breiter, altarförmiger, die Inschrift tragender Unterbau. Auf ihn ist ein kleinerer Block mit zusätzlicher Inschrift gestellt. An beiden Seiten befinden sich Blöcke als Sitzflächen. Auf diesem oberen Basisblock steht als Figurenhintergrund eine nischenbildende Rundbogenrahmung mit perspektivisch wirkender Laibung. An ihrem Scheitelpunkt ist das Familienwappen befestigt. Die große Deckelurne in der Nische wird von zwei Putti mit einer Blumengirlande geschmückt. Zwei seitlich sitzende Frauengestalten lassen zusammen mit einer stehenden dritten den weiter unten beschriebenen Handlungsablauf erkennen. Eine Kinderfigur auf der untersten Ebene zeigt Betrachtern eine Spule. (Abb. 28)

Ob die große Urne hier als Hauptsache anzusehen ist, wird bei Betrachtung des Ganzen weniger wahrscheinlich. Baker erörterte den Gedanken, diese Urne sei vielleicht nicht mal als Aschebehälter anzusehen, sondern als Gefäß für Trankopfer.⁷³ Einer solchen Idee zu folgen ist aus mehreren Gründen kaum möglich, denn es scheint wenig Sinn zu haben, ein bloßes Weingefäß an einer so hervorgehobenen Stelle zu positionieren, es so übergroß zu zeigen und es zudem von kleinen Putti umkränzen zu lassen. Ein Gefäß für heidnische Trankopfer lässt sich auch gar nicht biblisch herleiten, christlich umdeuten oder als Trauerbekundung einbringen. So kann ein Weingefäß bei einer Grabgestaltung nicht angenommen werden. Vielmehr wurden Urnen gemeinhin stets als Gefäße für die Überreste einer Feuerbestattung angesehen.

Auf den beiden unteren Ebenen hat Roubiliac bei dem Monument für Lady Montagu einen aus der griechischen Mythologie bekannten Handlungsablauf szenisch dargestellt. Bei Grabmonumenten dieser Zeit waren Gestalten der griechisch-römischen Mythologie längst

⁷² WHINNEY, Seite 108

⁷³ BAKER, Seite 309

akzeptiert, bei Auftraggebern und Bildhauern sogar beliebt. Die drei weiblichen Gestalten sind altgriechische Schicksalsgöttinnen, *Moiren/Fates*. Sie sind in einem Augenblick erfasst, in dem ein Geschehen gerade unterbrochen wurde. Das Davor ist noch erkennbar; Erschrecken über das Jetzt ist deutlich, die Folge ist topographisch durch die Urne angezeigt, ist also Endpunkt des Verhängnisses. Das zurückliegende Geschehen ist als von der Gestalt mit dem Spinnrocken ausgegangen zu denken. *Klotho / Κλόθό / Spinnerin* beginnt den Lebensfaden bei der Geburt eines Menschen zu spinnen. Die ihr gegenüber sitzende Figur der *Lachesis / Λαχεσις / Loszuteilerin* ist mit der weiteren Leitung des individuellen Schicksals betraut, mit dem Fortspinnen und Zuteilen des Lebensfadens. *Atropos / Ατρόπώς / lat. Morta / die Unabwendbare* schneidet diesen, dem unabänderlichen Götterverdikt gehorchend, schließlich ab und beendet damit das Leben.

Dieses eben erfolgte Abschneiden hat Roubiliac als Momentaufnahme zum Gegenstand seiner szenischen Darstellung gemacht. Die rechte Hand von *Atropos* hält die Schere, ein Symbol für plötzlichen, unerwarteten Tod. Soeben hat sie damit den Lebensfaden durchtrennt. Es wurde selbst ein Faden als symbolhaltig angesehen; als Ausdruck für Zeit und Leben im Diesseits schlechthin. Ihre linke Hand umfasst ohne besonderen Nachdruck einen Totenschädel; was wiederum ein Symbol ist, das auf Folge und Ergebnis ihres Eingreifens hinweist. Ihren Blick hat Roubiliac mit leerem Ausdruck zur Urne gerichtet gearbeitet, so dass der Figur außer der Funktion als Todbringerin auch noch eine Mitbedeutung von *Melancholie* eigen sein könnte.

Lachesis ist die Spindel mit dem bis dahin aufgespulten Lebensfaden vor Schreck aus den Händen geglitten. Ein Kind hat diese aufgehoben und hält sie gedachten Betrachtern entgegen. Der Sinn dessen, was hier von den Hauptfiguren mit ihrem Handeln vor Augen gestellt ist, wird so als ein dringliches *Memento mori* vermittelt, als mahnendes Erinnern an die Unausweichlichkeit des Todes. Eine Botschaft ergeht an Betrachter des Grabmals: sie sollen diese Erkenntnis ihrer eigenen Endlichkeit nicht einfach fatalistisch resignierend hinnehmen, sondern ihr Leben ethischen Maximen unterordnen. Auf diese Weise ist also trotz der Verwendung antik-paganer Moirengestalten dennoch ein christlich-moralischer Appell impliziert und außerdem auch noch der englischen Vorliebe für Erzieherisches nachgegeben. Diese Aspekte und dazu auch noch die Darstellung einer *Gleichzeitigkeit* von Davor, vom Momentanen und dem daraus Folgenden, hat in Roubiliacs Zeit zu Diskussionen geführt,⁷⁴ war

⁷⁴ BAKER, Seite 309

doch die Sichtbarmachung solcher Simultaneität und mehrfacher Bedeutsamkeit für viele ungewöhnlich.

Die deutliche Unterschiedlichkeit von Altersstufen und Ausdrucksqualitäten der Moiren ist bemerkenswert. Die reife *Lachesis* scheint über die plötzliche Unterbrechung des Lebensfadens erschrocken zu sein, was ihre Mimik zum Ausdruck bringt und die entsetzte Abwehrhaltung ihrer rechten Hand noch verstärkt. Die ganze Szene ist in sich geschlossen; die Blickrichtung aller drei Beteiligten bleibt innerhalb ihrer Welt. *Lachesis* blickt zurück auf die jugendliche *Klotho*, von der der Lebensfaden ausging. Diese schaut ihrerseits betroffen auf den noch recht gut gefüllten Rocken. Dass ihr als der *Moira des Anfangs* das Ende des Lebens noch unbekannt ist, hat Roubiliac beredten Ausdruck gegeben: ihre Füße berühren unbedenklich und wie nur versehentlich einen Totenschädel. Der ältesten *Moira Atropos*, die mit dem Abschneiden des Lebensfadens das Verhängnis auslöst und zugleich vollendet, scheint es gleichgültig zu sein, was sie angerichtet hat. Ihre Mimik ist ungerührt, die Arme sind ganz ohne Aktion, die Haltung ist völlig entspannt. Wie schon bei anderen Grabmalsfiguren, z.B. Hough 6.1, Argyll 6.2, Duke of Montagu 6.4, Warren 6.10, hat Roubiliac diese Gelöstheit u. a. dadurch betont, dass er das Standbein vom Spielbein ungezwungen überkreuzen liess. Dagobert Frey bemerkte zu entspannter Haltung: „Die menschliche Haltung ist [bei Engländern] im sportlichen Sinne ‚geloockert‘, entspannt, elastisch; sie steht dabei aber doch immer unter ‚Selbstkontrolle‘, ist beherrscht und gesammelt.“⁷⁵ Hatten sich seine Feststellungen zwar nicht auf Bildhauerkunst bezogen, sondern auf Architektur, Malerei, Grafik, etc.; sind viele aber auch für Skulpturen in Betracht zu ziehen.

Der Ausdruck von Roubiliacs drei Schicksalsgöttinnen wird fein abgestuft deutlich, ist jedoch nicht in barocker Weise überbetont, aufgeregt oder gar theatralisch überschwänglich. Dem im Publikum inzwischen zunehmenden klassizistischen Geschmack angepasst, ist er beherrscht zurückgenommen. Im mehr barocken Stil zeigen sich in ihrem Bewegungsimpetus lediglich die Putti, die sich außerhalb der geschlossenen Szene bewegen. Recht ausgeprägt ist das der Fall bei der kleinkindhaften Gestalt, die Betrachtern die heruntergefallene Spule entgegen hält.

Diese markante Hinwendung zum Beschauer, das Hinweisen *auf*, und Einbeziehen *in* die Szenerie des Grabmals ist nur bei Roubiliac auffällig. Die Suche nach entsprechenden Gebärden ist bei ihm erfolgreich, nicht aber bei Grabmalen anderer Künstler seiner Generation.

⁷⁵ FREY, Seite 387

Sie kommt bei keinem der zahlreichen untersuchten Grabmale vor. So drängt sich die Annahme auf, dass Roubiliac möglicherweise der Erfinder dieser besonders ausdrücklichen Einbeziehung des Publikums war. Roubiliacs Putto-Figur ist bei diesem Lady-Montagu-Monument die einzige, die mit Blick, Haltung und einer Gebärde des Vorzeigens Kontakt zum Besucher herstellt. Eine so deutliche Hinwendung zum Publikum war von Roubiliac schon am Argyll-Monument 6.2. erstmalig eingebracht worden. In anderer Variante hatte er das auch am Lord-Montagu-Grabmal 6.4 zum Ausdruck gebracht. Ein so betonter Bezug zum Publikum dürfte aber kaum ein Hinweis auf *englishness* sein. Hingegen scheint eher denkbar, dass des Menschen Roubiliac südfranzösisch aufgeschlossenes, offenes und geselliges Wesen unterschwellig eine Rolle gespielt haben könnte. -Es waren Stimmen laut geworden, die das Aufstellen von Sinngestalten aus heidnischer Denkwelt in einer christlichen Kirche, noch dazu auf einem Grabmal für einen verstorbenen Christen, kritisierten.⁷⁶

Das Moiren-Motiv ist mehrere Jahrzehnte später, 1790, von Schadow bei der Gestaltung des Grabmals für den Grafen von der Mark aufgegriffen worden. Dort vollführt *Klotho* eine Redegebärde, der sich nicht an Außenstehende wendet, sondern an *Lachesis*. Wie bei Lady Montagu bleibt sie also ebenfalls innerhalb der dargestellten Szene.

Merkmale für *englishness* sind trotz ihres rokokohaften Ersteindrucks auch an den Putti vorhanden. Die beiden, die die Urne umkränzen, sind keineswegs nur einfach vorhanden, sondern sind zielgerichtet tätig. Dieses in England geschätzte Nützlichsein zeigte auch bereits der Putto auf dem Duke Montagu-Grabmal 6.4. Putti sind durchaus nicht auf die Funktion beschränkt, Leerräume zu füllen und dabei spielerisch, ‚niedlich‘, oder rein dekorativ auszusehen. Whinney verwies auf Tätigkeiten der Putti, die sie immer als *boys* bezeichnete: „And lastly the boys of Duquesnoy are never forgotten; they hold medallion portraits, offer coronets or wreaths, or mourn the dead.“⁷⁷

Dieses zweite Montagu-Grabmal gilt als Höhepunkt von Roubiliacs Schaffen. Er selbst soll dieses Werk als künstlerisch wertvoller eingeschätzt haben, als manches seiner anderen, selbst wenn sie in der Westminster Abbey aufgestellt wurden.

NB Zu den Stichwörtern *Putti* und *Totenschädel* sind Belegbeispiele unter 6.7 aufgelistet.

⁷⁶ BAKER, Seite 309

⁷⁷ WHINNEY, Seite 72

6.8 Monument für Feldmarschall James Fleming. (Abbildungen 29 bis 31)

Gleichzeitig mit der Arbeit für Lady Montagu arbeitete Roubiliac an einem weiteren Auftrag. General James Fleming war 1750 mit achtundsechzig Jahren gestorben. An dessen Grabmal arbeitete Roubiliac von 1752 bis 1754.

Das Monument befindet sich in der Westminster-Abbey, wie bei den in der Nähe befindlichen Monumenten für Wade 6.3 und Hargrave 6.9, ebenfalls in Fensterhöhe oberhalb eines Spitzbogens der Südwand. Wiederum ergaben sich die gleichen Beleuchtungsprobleme durch Überstrahlung von den darüber befindlichen Fenstern. Auch dieses mal gebot der Standort tragende Elemente und den Hintergrund möglichst flach zu halten. Nur die beiden Bedeutung gebenden Figuren *Herkules/Kraft/Stärke/Mut/Tugend* und auch *Prudentia/Prudence/Klugheit* sind nahezu vollplastisch.

Den Hintergrund bildet aus Platzmangel nur ein Pyramidenstumpf, der von einem aus rohen Felsbrocken aufgetürmten Hügel aufragt. Auf beiden Seiten wird er von genau ausgearbeiteten Symbolbäumen überschnitten. Da sind ein Lorbeerbaum für Ruhm, Ehre, Unverweslichkeit, ewige Jugend und eine Palme, wie bei Myddleton 6.6 als Symbol für Leben an sich, für Auferstehung, Wiedergeburt, Unsterblichkeit; in ganz anderem Zusammenhang als bei Fleming auch Märtyrersieg.

Auf diesem Monument befindet sich als Verehrungs- und Erinnerungsmittelpunkt ein einfaches, ungerahmtes Porträt-Medaillon. Damit ist eine Idee, die schon am Wade-Monument 6.3 verwirklicht wurde, wiederholt. Es ist hoch oben mittig mit einer Schärpe an den Pyramidenstumpf gebunden und zeigt, von unten her kaum erkennbar, den General im Profil. *Prudentia* weist mit erhobenem Arm darauf hin.

Prudentia und *Herkules* benutzen besagten Spitzbogen als Halt für ihre mit einem Knie abgestützte, recht vehement schräg nach oben drängende Annäherungsbewegung. Eine ähnlich schwierig abgestützte Haltung auf einem Knie war schon bei dem Monument für Wade 6.3 zu sehen. Bei Fleming sind beider Körper vom jeweils rechten gestreckten Bein gestützt. *Prudentia* nimmt auch noch den rechten Arm zu Hilfe.

Bei *Herkules* war Gelegenheit, an allen Gliedmaßen stark ausgebildete Muskeln als sichtbares Merkmal für außerordentliche Kraftfülle zu zeigen. Die Bildung seiner Gesichtszüge ist ähnlich der bei der Chronosgestalt am Wade-Monument 6.3. Für solche Mimik fehlte es nicht an zahlreichen anregenden Vorbildern schon aus der Antike und aus Renaissance- und Barockzeit.

Halbknieen in lebhafter Bewegung war bei Grabmalen ungewöhnlich, von Druckwerken her aber bekannt. Bis zur Fertigstellung des Fleming-Monuments hatte Roubiliac, wie oben erwähnt, 1752 in Rom überdies Gelegenheit gehabt, die dortigen Grabmale zu studieren, z.B. das Grabmal Imperiali von Domrenico Guidi (Abb. 243) Bei der dort gezeigten heiklen Knieabstützung begnügte sich der Künstler mit unbestimmt Wolkigem oder möglicherweise Felsgebilden, die Heutigen als zu runden Formen erodiert erscheinen. Roubiliac hingegen ließ die vorhandenen Architekturteile Stütze sein.

Roubiliacs *Prudentia* ist bis auf die Arme weitgehend von losen Textilien umhüllt. In der rechten Hand hält sie ihr Attribut, den Spiegel. Auch sie ist, wie alle von Roubiliac gestalteten weiblichen Symbolfiguren, von schlank-grazilem Wuchs. Mit ihrem erhobenen, auf das Medaillon weisenden rechten Arm stellt sie die Bedeutungsverbindung zwischen der verstorbenen Würdeperson und der Personifikation von Klugheit her. Ihr Blick geht jedoch nicht zum Porträt, auch nicht zu *Herkules*, schon gar nicht zu etwaigen Betrachtern, sondern mit einer Art ‚Jenseitsblick‘ ins Gewölbe des Mittelschiffs.

Unmittelbar oberhalb des architektonischen Spitzbogens grenzt ein schwarzer Steinwulst zum Fleming-Monument hin ab. Dessen volutenartige Einrollungen treffen von beiden Seiten her im Scheitelpunkt zusammen. In der dadurch gegebenen kleinen Vertiefung ließ der Künstler das untere Ende der Herkuleskeule einrasten. Mit der rechten Hand die knorrige Keule festhaltend, findet auch die obere Körperhälfte des *Herkules* mittelbar Halt. Der Heros ist handelnd dargestellt. Er fesselt Prudentias Schlange an seine Keule und bindet dabei gleichzeitig auch noch ihren Wahrheitsspiegel fest. Auch ohne solche zusätzlichen Hinweise war die gewünschte Wirkung gewiss, denn in einer Periode großer Vorliebe für antike Mythologie war für Roubiliacs Zeitgenossen, bei dem auftraggebenden Adel und im Bildungsbürgertum das bloße Vorhandensein von *Herkules* und *Prudentia* aussagekräftig und in sich selbst verständlich genug. Als Kennzeichen für Tugendstärke und Klugheit wurden beide Eigenschaften selbstverständlich auf den Verstorbenen übertragen gedacht.

Prudence trägt einen barocken Helm und ist deswegen zuweilen als *Athena/Minerva* oder auch als *Britannia* angesehen worden. Unüblicherweise ist der Helm hier mit Lorbeer umkränzt. Der ihr beigegebene Spiegel könnte auf eine Nebenbedeutung als *Veritas* hinweisen. Was Auftraggeber und Roubiliac selbst tatsächlich gemeint hatten, ist nicht bekannt geworden. Ob ihr deutlich abgespreizter Daumen wirklich zum Medaillon oder aber allgemein gen Himmel weist, ist ungeklärt. Mit dem Daumen auf jemanden oder etwas zu zeigen gilt ja bis heute als vulgär und käme einer positiv besetzten allegorischen Gestalt eigentlich nicht zu.

Die auf Knien kraftvoll vorwärts-aufwärts strebende Bewegung des *Herkules* hat der Meister bei seinen späteren Werken nicht nochmals wiederholt. An anderen Bildhauerwerken, von Vorgängern und auch Zeitgenossen, hier eingeschränkt auf diejenigen, die Roubiliac gesehen haben kann, ist Ähnliches an Haltung und Bewegung nicht gefunden worden. Erst bei John Flaxman (1755-1826) und auf den Zeichnungen von William Blake (1757-1827) kommen derartige Extremstellungen vor. Eine ganz offensichtliche Anleihe an die Bewegung von *Herkules* und *Prudentia* hat später, ca. 1811 der Bildhauer Josephus Kendrick gemacht. Auf seinem Grabmonument für Colonel William Myers in der St Paul's Cathedral (Abb. 224) sind zwei Figuren so weitgehend *Herkules* und *Prudentia* von Roubiliac ähnlich, dass man nicht umhin kann, sie als deutliche Übernahmen vom Fleming-Monument her anzusehen. Das Fleming-Monument ist wie Argyll 6.2, Wade 6.3, Warren 6.10 und Shannon 6.12, als Ruhmes- und Ehrenmal gemeint, wie das bei den meisten Grabmalen für Militärpersonen üblich war. Reichhaltige Waffenensembles gehörten selbstverständlich dazu.

Die Frage nach der Stileinordnung ist auch bei diesem Monument nicht eindeutig zu beantworten. Baker hat das Ganze und besonders die Gestalt der *Prudence* als „late Baroque“⁷⁸ eingestuft. Die spezielle, auf Künftiges vorwegnehmend hinweisende Schlichtheit dieser Figur tendiert aber bereits zu klassizistischer Formung. Auch *englishness* ist hier ansatzweise festzustellen. Sie äußert sich inhaltlich wiederum in einer gewissen erzieherischen Absicht, die im Ganzen feststellbar ist. Formal zeigt sie sich in bevorzugt klaren Konturen, geometrischen Leitlinien und im stereometrischen, pyramidenähnlichen Dreiecksaufbau des ganzen Grabmals. Auch die ausgewogenen Proportionen und die unaufdringliche Geschmeidigkeit von *Prudence*; sowohl in deren Haltung, als auch im Faltenfall der Kleidung, sind ein Hinweis. Man vermisst das allerdings bei Betrachtung des unruhigen Beiwerks.

NB Zum Stichwort *Herkules* sind Belegbeispiele unter 6.8 aufgelistet.

⁷⁸ Baker, Seite 312

6.9 Monument für William Hargrave. (Abbildungen 32 bis 35)

Das Monument für den 1750 verstorbenen General William Hargrave hat seinen Standort seit 1757 in der Westminster Abbey unmittelbar neben dem Denkmal für seinen Freund Fleming 6.8. Es steht dort ebenfalls nicht auf Fußbodenniveau, sondern wie dieses und das für Wade 6.3 in der Höhe unterhalb von Fenstern. Die dadurch gegebenen räumlichen Beschränkungen und die ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse waren in allen drei Fällen schon bei der Konzipierung zu berücksichtigen. Roubiliac war über die nachteilige Positionierung des Fleming- und des Hargrave-Monuments entsetzt.⁷⁹ Volle Dreidimensionalität konnte nur bei den wichtigsten Teilen dieser Gedenkmale verwirklicht werden. Noch weitere Bildhauerwerke stehen sehr nah unterhalb des Monuments für Hargrave, was auch diesmal wieder die Direktansicht beeinträchtigt.

Auferstehungs-, Zeit- und Ewigkeitsideen mit den bekannten Symbolaussagen Sargöffnung mit Grabausstieg, Pyramide und Pyramidenzusammenbruch hat Roubiliac hier wie bei Myddleton 6.6 nochmals aufgegriffen. Bei den bisher besprochenen Monumenten sind einige dieser Inhalte bereits erörtert worden. Der Bereich Grabausstieg ist bei Myddleton und Hargrave in vielen Einzelheiten sogar ganz außerordentlich ähnlich, so u.a. bei beiden Auferstehenden die Haltung des rechten Arms, die durch das Textilgewebe durchscheinende Hand, die Beinkreuzung, Kopfhaltung und das Blickziel. Variierung ist am Grad der Körperbedeckung und an der Stützung des linken Arms festzustellen.

Eine dem Sarg entsteigende Gestalt symbolisiert zusätzlich auch Hoffnung; aber nicht etwa als zweifelnde oder schweifende Ungewissheit, sondern vielmehr als zielgerichtetes Erwarten, Zuversicht, im Glauben begründete Gewissheit, festes Vertrauen und geduldig harrendes Warten. Da zudem *Spes* zusammen mit *Fides* und *Caritas* als Teil einer schon in den Psalmen belegten theologischen Dreieheit gedacht wurde, bekam die Gestalt beiläufig noch Bedeutung als Tugendverkörperung im christlichen Sinn.

Neu eingebracht hat Roubiliac bei dem Hargrave-Monument jedoch die spezielle Gestaltung eines Gerippes, das den *Tod* selbst als eigene Person darstellt. Zuvor wurde durch lange Zeiten bei Grabmalen nur mit der Gestalt des tot daliegenden Verstorbenen, also des Toten selbst, an das Lebensende erinnert. Nun aber wurde *Tod* häufiger zur eigenständigen Symbolfigur und bekam Gestalt als Knochenmann. Der Tod eines Menschen wurde gemäß der christlichen

⁷⁹ BINDMAN, Seite 161

Heilslehre schon ab dem späten 16. Jh. als beides angesehen: als Ende des irdischen Lebens und zugleich als Anfang ewigen Lebens. Daraus ergab sich im 18. Jh. als wichtiger moralischer Appell: handle im Hinblick auf das jenseitige Heil anständig! Gemäß der ungefähr ab 1730 in der Church of England einsetzenden *evangelical revival* wurde Heil der Seele wichtiger als Heil (Gesundheit) des Körpers. Autoren, die gefühlig, devot, oder meditativ über *Tod* philosophierten, gewannen Einfluss. Die seit Jahrhunderten immer wieder ausgeführten liegenden Totengerippe wurden nun mit der Zeit obsolet. Nahezu exkarnierte Körper in schon stark verwestem und von Wurmfraß entstelltem Zustand kamen nun auf Grabstätten fast nie mehr vor.

In der englischen Grabmalkunst kam hingegen Neues auf. Zunächst war es noch ganz ungewöhnlich, den *Tod* in einer Auferstehungsszene darzustellen. Und noch mehr Aufsehen erregte, dass *Tod* nicht als Sieger dargestellt war, sondern selbst im Fallen unterging.

Es handelt sich bei Roubiliacs Wiederholung von Einzelheiten ganz und gar nicht um simple Eigenzitate von bereits Bewährtem und Eingeübtem, sondern formal um ganz überraschend Neues. So ist schon die als Bedeutungsträger immer wieder vorkommende Pyramide an diesem Grabmal nicht lediglich ein flächig rahmender Hintergrund. Sie ist ungewöhnlicherweise zudem auch schräg gesetzt und so gestaltet, dass sie mit geradezu malerischer Wirkung eine Illusion von perspektiver Räumlichkeit ermöglicht.

Die Pyramide fällt im Stürzen nicht als Ganzes, sondern zerbricht höchst dramatisch im oberen Bereich in mehrere große und kleine Teile. Dieser Anblick erinnert sofort an das Myddleton-Monument 6.6. Es ergeben sich auch diesmal wieder, dort wie auch hier, mannigfache, geradezu illusionistisch wirkende Untersichten. Der von Natur aus weiße Stein wurde, wie vermutet und von Baker dann auch bestätigt,⁸⁰ an den Unterseiten mit speziellem Farbüberzug geschwärzt. Betrachten erscheinen diese Stellen wie Schatten der fallenden Steinblöcke. Dieses Vorgehen ist ein Hinweis darauf, dass Roubiliac die Ungunst des Standortes kannte und sie geschickt mit geeigneten Mitteln nicht nur ausglich, sondern künstlerisch nutzte. Dadurch verstärkte er die Ausdrucksqualität des Ganzen erheblich.

Roubiliac hatte bei diesem Grabmal auf eine Basisplatte verzichtet, womit die Bindung an Horizontales aufgegeben war. So konnte auch der Sarkophag leicht schräg gestellt werden und nicht, wie bisher allgemein üblich, streng frontal und parallel zur Basis. Jede Art von

⁸⁰ BAKER, Seiten 318

Schrägstellungen und auch Diagonalisierungen pflegen zu verstärkter Dynamik einer Szene beizutragen. Das war seinerzeit ein Novum und entsprach noch nicht den damaligen Sehgewohnheiten.

Die sehnige Gestalt des Generals entsteigt dem Sarkophag in sehr ähnlicher Weise, wie sich das am Myddleton-Monument 6.6 bereits bewährt hatte. Die ganze Körper- und Kopfhaltung und auch die Beinlagerung hat Roubiliac hier nochmals wiederholt. Sogar das Beiseiteschieben des Leichentuchs mit gestrecktem Arm hat er beibehalten. Der Verstorbene ist wiederum nicht etwa als Greis von neunundsiebzig Jahren, sondern als gesunder Mann mittleren Alters ausgearbeitet. Es bestand nur wenig Gefahr, dass diese Wiederholungen vom Publikum wahrgenommen und Roubiliacs Ruf etwa schaden würden, denn beide Aufstellungsorte London und Wrexham lagen Hunderte von Kilometern weit voneinander entfernt, und Nordost-Wales war nur über äußerst schlechte Reisewege in beschwerlicher Weise erreichbar.

Aus einer Trümmerlücke der zerfallenden Pyramide heraus bläst ein kindlicher Engel eine kleine Trompete. Diese ist mit nur geringer Distanz auf den Kopf des Erweckten gerichtet. Der da gerade dem Sarg entsteigt schaut ernst, aber ohne erkennbare Emotion auf. Diese Blickverbindung zum Engel scheint bei dem Publikum beliebt gewesen zu sein und konnte als Ausdruck einer gläubig-christlichen Erwartungshaltung assoziiert werden.

So unauffällig dieser kleine Engel erscheint, ist dennoch er es, der wie bei Myddleton 6.6 das dargestellte Geschehen auslöst. Wiederum macht er auch diesmal das Ganze zum Typus *Good Christian Monument*. Zusätzlich zur bereits bekannten Szenerie des mittleren Grabmalteils ist Roubiliacs Neueinbringung zu nennen: die Gruppe *Chronos* und *Tod*. In abgewandelter Form hat er hier nochmals Ideen von Zeitlichkeit, Endzeitlichkeit und Überzeitlichkeit aufgegriffen. *Tod* ist nicht als Sieger, sondern völlig entmachteter dargestellt. Seine Bedrohlichkeit ist zwar noch erkennbar, greift er doch nach *Chronos*. Aber im Geschehensablauf ist ihm jegliche Wirkmacht bereits genommen. Als Skelett stürzt er nicht nur kopfunter ins Bodenlose; das ganze knöcherne Gefüge sinkt in geradezu illusionistischer Weise kraftlos in die Tiefe. Das ihm hier gegebene Herrschaftszeichen, eine Krone, fällt hinab und seine Lanze zerbricht. Sein Versuch, *Chronos* zu fassen und mit sich herab zu ziehen, scheitert.

In England war *Tod* als Skelett etwa ab 1750 neu. Roubiliac ist als der Bildhauer bekannt geworden, der als erster *Tod* nicht mehr nur statisch, sondern in Bewegung, und zudem in einem szenischen Handlungsablauf aktiv tätig eingebracht hat. Auch dass *Tod* noch dazu

sieglos und unterlegen dargestellt ist, galt als neues Gedankengut.⁸¹ Weil Roubiliac Jahre später den *Tod* als Skelett noch viel freier gestaltet hat, werden die damit verbundenen Probleme bei Nightingale 6.11 erörtert.

Auch der schon alte, fast kahlköpfige *Chronos* hat nicht mehr seine frühere Machtstellung, denn *Zeit* hat bei Anbruch der Ewigkeit eben keine Bedeutung mehr. Dass er mit Flügeln ausgestattet ist, macht seine Flüchtigkeit und sein nur vorübergehendes Wesen noch anschaulicher. *Tod* kann durch seinen letzten Zugriffsversuch nichts mehr bewirken. Zwar nähert sich *Chronos* vom Kopfende des Sarkophags her noch aufrecht und mit einiger Vehemenz dem aus dem Sarg Steigenden und greift nach dem Erweckten, kann ihn aber nicht davon abhalten, dem Weckruf der himmlischen Ewigkeitstrompete zu folgen. So stehen auch hier alle Figuren wiederum in einem Handlungszusammenhang. Sowohl vom ideologischen Gehalt her, als auch mit der unkonventionellen Gestaltung der beiden Symbolfiguren, bot Roubiliac dem gebildeten Publikum, seinen Kollegen und Kritikern etwas Ungewöhnliches, das bisherigen Konventionen nicht mehr entsprach.

Das Hargrave-Monument wurde als Werk illusionistischen Spätbarocks bezeichnet. Angesichts seiner bewegten Ausdrucksqualität kann es als barock angesehen werden. Jedoch offenbart die so ruhig aus dem Grab steigende Gestalt modernere Verfasstheit. Sie ist in ihrer kühlen Gelassenheit schon der neu sich anbahnenden Kunstepoche zuzuordnen.

NB Zum Stichwort *Chronos* stehen Belegbeispiele unter 7.9; zu *Skelett* bei Nightingale 7.12

⁸¹ BINDMAN, Seite 105:

6.10 Monument für Admiral Peter Warren. (Abbildungen 36 bis 38)

Vize-Admiral und Parlamentsmitglied Sir Peter Warren war 1752 mit 49 Jahren gestorben und ebenfalls in der Westminster-Abbey beigesetzt worden. Roubiliac hat an seinem Grabmal ab 1753 gearbeitet; aufgestellt wurde es 1757.

Das Monument vom Typ eines Ruhmes- und Ehrenmals befindet sich im nördlichen Querschiffsarm. Es steht als einziges von Roubiliacs Monumenten in der Westminster Abbey frei, so dass man auch die Rückseite betrachten kann. Das Werk war ursprünglich größer; die Hintergrundplatte wurde im späten 19. Jh. entfernt. Zuvor hatte das Monument vor einer Wand gestanden, wie auf einem Aquatintablatt von 1812 zu sehen ist. Als Hintergrund und rückwärtiger Abschluss diente ehemals eine wie ein großes Fahnentuch gearbeitete Steinplatte. Das wirkte, als hänge es von einem schräg geneigten Fahnenstock in Dreiecksform herab. Durch diese Formgebung war eine Pyramide illusioniert.

Jetzt steht da zu ebener Erde auf einer Sockelplatte eine mehrfach gegliederte Tumba. Auf ihrer Deckplatte befindet sich ein nach oben geschweift schmaler werdendes, weiteres Sockelelement als Unterbau für eine darauf stehende Büste. Die beiden gemauerten und mit Marmor verkleideten Teile tragen eine ausführliche Inschrift. Die Büste wird von einer kräftigen Männergestalt zurechtgerückt. Eine weibliche Gestalt sitzt seitlich des oberen Kastens, jedoch nicht auf der Oberplatte der Tumba. Das ist eine rätselhafte Position, da nicht erkennbar ist, worauf sie eigentlich sitzen kann.

Bedeutungsmittelpunkt ist bei diesem Grabmal die Büste des Verstorbenen. Er ist altersgerecht dargestellt. Stolz und Würde zeigen sich in Kopfhaltung und auch Kleidung. Der charaktervolle Kopf ist mit erhobenem Kinn etwas nach rechts gedreht. Das Gesicht ist nicht idealtypisch ausgearbeitet, vielmehr mit seiner realistischen Pockennarbigkeit porträthaft. Es vermittelt den Eindruck eines selbstbewussten, willenskräftigen Mannes, der zu befehlen gewohnt ist. Er trägt keine Perücke; sein gewelltes, ohrlanges Naturhaar ist sorgfältig frisiert. Über textiler Kleidung trägt er als Brustharnisch einen Kürass, darüber eine Schärpe und daran den Großstern des Bath-Ordens. Viele der bisher genannten Teile des Warren-Grabmals sind in konventionell gewohnter Weise gestaltet. Frauenbüsten, zumeist schulterfrei, standen meistens auf kleiner dimensionierten Sockeln. Sie kamen in England schon ab etwa 1620 vor.

Von besonderem Kunstinteresse sind darüber hinaus jedoch die beiden allegorischen Gestalten *Herkules/Fortitudo/Starkmut* und *Providence/Providentia/Sorge*. Diese Benennung der weiblichen Gestalt ist allerdings häufig disputiert worden. Andere Bezeichnungen lauteten

wegen des kleinen Schiffs auf ihrem Scheitel *Navigation/Seefahrt*. Es könnten auch der durch den Seehandel erworbene *Reichtum Britanniens* oder *Britannia* selbst gemeint gewesen sein. Im Übrigen galt ein Schiff doch immer auch als Metapher für *Lebensweg*. Auf solche Deutungen ist durch das üppige Füllhorn, das als Zeichen für Unerschöpflichkeit galt, hingewiesen. An ihrer Seite wird reichlich Weizen und Gerste, Hopfen, exotische Früchte und anderes Erntegut ausgeschüttet, dazu eine Fülle von Münzen (George-II-Sovereigns). Im Jahr vor der Arbeit am Warren-Monument war Roubiliac aus Rom zurück gekommen. Am Papstgrab für Papst Leo XI mag ihm die Idee für fallende Münzen in den Sinn gekommen sein, denn dort lässt Algardis Gestalt der *Libertas* Münzen hinabgleiten. Der Rundschild mit Georgs- und Andreaskreuz, der an der rechten Seite der Frauengestalt dicht von Gewandfalten umgeben ist, schließt die etwaige Annahme, es könnte mit der Figur eventuell die Admiralswitwe gemeint sein, gänzlich aus.

Die Gestalt des *Herkules* ist auch diesmal die Kennfigur für Kraft, Stärke und Tugendmut. Seine Zeichen sind wie üblich die stark ausgeprägten Muskeln, der entschlossene Gesichtsausdruck, üppiger Wuchs von Haar und Bart, das Löwenfell, das den Oberkopf und Teile des Körpers bedeckt, und im Ganzen eine gewisse Naturwildheit. Sehr ungewöhnlich ist diesmal hingegen seine offensichtlich friedliche Aktivität. Hier sind Körperkraft und Wille nicht für einen Kampf mobilisiert, sondern für eine helfende, geradezu dienende Funktion. Derlei wurde als ein unverkennbar deutlicher Tugendhinweis aufgefasst. Die Keule ist zu Boden gelegt; so dass beide Arme frei sind. Mit ihnen umfasst *Herkules* die schwere Büste des Verstorbenen und rückt sie in die gewünschte Position. Indem er das unternimmt, ist nicht nur eine körperliche Verbindung zum Abbild des Geehrten hergestellt, sondern auch eine ideenmäßige zur Person selbst. Es wurde im 18. Jahrhundert als eindeutig verstanden, dass dieser Verstorbene für alle Zeit als eine starke, in jeder Weise kraftvolle Persönlichkeit der Nachwelt in Erinnerung bleiben sollte.

Herkules' Haltung bei seiner Tätigkeit war von Roubiliac an der Natur sehr genau studiert worden. Bei Vorderansicht des Grabmals ist nur das rechte Bein zu sehen. Es steht, stabilen Halt gebend, auf der Tumbaplatte. Der Oberkörper ist beim Umfassen der Büste zwangsläufig nach vorn geneigt. Die beiden muskulösen Arme umgreifen die Schulterstümpfe der Büste. Der aufmerksame Blick ist fest auf sie gerichtet.

Sorge/Seefahrt/Britannia ist auch diesmal wieder eine anmutig schlanke, jugendliche Frauengestalt. Über sie äußerte Esdaile,⁸² Roubiliacs zweite Frau habe als Modell gedient. Sie sitzt in nicht näher definierbarer Kleidung zur linken Seite der Büste. Verdeckt durch reichlich wallenden Stoff ist nicht zu erkennen, worauf ihr dieses Sitzen in dieser etwas gefährdeten Position ermöglicht ist; jedenfalls ist es nicht die Tumbaplatte, sondern etwas, das um einiges höher steht. Ihr rechtes Bein hängt entspannt herab, während das andere im Knie gebeugt ist. Der linke Fuß stützt die Gestalt rückwärts an der Tumba ab. Der ganze Körper ist schräg geneigt, was eine stabilisierende Festlegung wenigstens eines Armes notwendig machte. So ruht Ihr rechter Arm auf der oberen Fläche des geschweiften Blocks neben dem Büstenpostament. Ein wenig anders als bei Hough 6.1 ist die linke Hand mit der rechten verschränkt, was hier nicht etwa eine Gebetshaltung andeutet, sondern Gelassenheit und ruhige Gemütsverfassung. Das feine Haupt ist mit freundlich-zufriedenem Gesichtsausdruck zur Büste gerichtet. Zuweilen wurde ihr Gesichtsausdruck melancholisch genannt, was für eine *Britannia* aber unangemessen und nicht verständlich wäre. Wenn mit dieser Figur wirklich *Sorge* gemeint gewesen sein sollte, rechtfertigen Haltung und Mimik diese Benennung nicht. Vielmehr ist wohl ausgedrückt, Sorgen sowohl um Hinterbliebene, als auch um Nachruhm und Ehre seien nicht nötig. So würde eine auf britische Seemacht bezogene Bezeichnung besser einleuchten und zum Grabmal eines Admirals besser passen.

Büsten herstellen zu lassen kostete immer sehr viel weniger Zeit und Geld, als die Ausführung von Ganzfiguren. So sind seit der Renaissancezeit Büsten ein außerordentlich häufiger Bestandteil von Grabmalen (Abb. 227 bis 236). Roubiliacs jüngerer Zeitgenosse Jean Antoine Houdon (1741-1828) hat die bei Auftraggebern beliebte Büstenkunst häufig bedient und zahlreiche Werke dieser Art geschaffen. Er hielt bei der Ausarbeitung von überaus üppigen Lockenperücken und Kleidungsstücken oft noch am barocken Stil fest. Er entwickelte aber eine neue und überraschende Art Pupillen so zu arbeiten, dass sie bei idealem Lichteinfall wie durchsichtig erscheinen. Eine Einzelheit, auf die Baker wiederholt einging, ist Roubiliacs Pupillenausarbeitung. Generell kann dazu bemerkt werden, dass Roubiliac bei allegorischen oder symbolhaften Figuren die Pupillen zumeist *nicht* inzidiert hat, bei Gestalten aus dem wirklichen Leben hingegen sehr wohl. Auch am Warren-Grabmal ist das der Fall: allein die Büste hat ausgearbeitete Pupillen.⁸³

⁸² ESDAILE, Seite 84

⁸³ BAKER, Seite 321

Roubiliac hatte schon in seiner Ausbildungszeit zur Büstenkunst reiches Vorbildmaterial sehen können. Da sind in Frankreich nicht nur die Arbeiten von Antoine Coysevox und Jean Baptiste Lemoyne zu nennen. Auch in England fand er viel Studienmaterial, u. a. bei Henry Cheere und Michael Rysbrack.

Zum Vergleich bezüglich Haltung und Ausdruck sind einige andere Büsten von Roubiliacs Hand zu nennen: Thomas, ca. 1740; Folkes, vor 1747; Ligonier, 1748; Cheselden, ca. 1750; Comes, 1752. Einige der von ihm geschaffenen Büsten sind in Grabmale integriert.

Keineswegs nur in der Westminster Abbey, sondern überall in Britannien sind Hunderte von Grabmalen mit Büsten vorhanden. Diese Vorliebe, Büsten als Individualabbilder auf Grabmalen zu installieren, pflegten auch die Nachfolger. Bis heute sind Büsten (aus Sicherheitsgründen oftmals Repliken) auf alten und neuen Friedhöfen zu finden.

Für die Figur des *Herkules* lassen sich etliche Vorbilder schon bei Antiken finden. Auch in der römisch geprägten Renaissance, dann bei Permoser und den französischen Meistern fehlt es nicht an Entsprechendem. Ob sie für Roubiliac anregend oder sogar vorbildhaft gewirkt haben, kann, wie schon oben ausgesagt, allenfalls nur vermutet werden. Ähnlich ausgearbeitete Gestalten wie Roubiliacs Warren-Herkules sind auch bei einigen Nachfolgern nachweisbar. Es sei betont, dass Aufnehmen einer Anregung genau genommen nicht mehr ist, als eben eine Anregung. Ein etwaiger Gedanke an etwas wie ein Plagiat oder Eigenplagiat muss immer sorgfältig überprüft werden.

Da Roubiliac als Bildhauer und Grabmalsgestalter in England in einer Periode des Geschmackswandels und folglich allmählichen Stilübergangs tätig war, kann auch bei dem Warren-Grabmal beides festgestellt werden; Althergebrachtes und auch Neues. Die Kopfdrehung nach rechts ist nicht so scharf, wie das bei Barockbüsten zuweilen bevorzugt wurde. Bei Warren fehlt es in Haltung und Ausstattung nicht am Herkömmlichen, besonders deutlich an Orden, Brustharnisch und auch Gesichtsausdruck. Aber die weitgehend unbestimmte Gestaltung der textilen Bestandteile der Kleidung und zudem das Fehlen der Perücke, offenbaren einen bei dem Auftraggeber einsetzenden Wandel. Bei dem Versuch einer Zeitstileinordnung kommt es auch bei diesem Werk zu einer Bestätigung der zuvor hier und da festgestellten Befunde. Habitus, Haltung und Ausdruck des *Herkules* haben noch barocke Anklänge, und auch bei der Büste sind noch barocke Elemente an Kopfhaltung, Gesichtsausdruck und Kürass mit Ordensstern feststellbar. Haar und Textilien muten hingegen

bereits modern an. Klassizistische Merkmale wurden in England an Büsten schon ab 1740 zunehmend bemerkbar.⁸⁴

Bezüglich *englishness* kann die weibliche Gestalt in ihrer ganzen Delikatesse und in ihrem leidenschaftslos gelassenen Ausdruck als englisch zurückhaltend bezeichnet werden. Für *Herkules* ist Dagobert Freys Aussage zu bedenken, dass Engländern das Betonen von Gelenken und das Herausarbeiten der Muskelkörper generell abgehe, wohingegen Italiener und Franzosen körperlicher arbeiteten.⁸⁵ Es ist festzuhalten, dass der Franzose Roubiliac diesen *Herkules* und auch Gestalten bei Wade 6.3, Fleming 6.8 und Hargrave 6.9 als gemäßigte ‚Muskelmänner‘ zu gestalten verstand.

NB Zu den Stichwörtern *fester Zugriff* und *Grabmalsbüsten* stehen Belegbeispiele unter 7.10

⁸⁴ WHINNEY, Seite 111

⁸⁵ DAGOBERT FREY, Seite 386

6.11 Grabmal für Joseph und Elizabeth Nightingale. (Abbildungen 39 bis 42)

Das von Roubiliacs Zeitgenossen sehr bewunderte und überaus gelobte Grabmal für das Ehepaar Nightingale war nach dreijähriger Arbeit 1761 im Nordquerschiff der Westminster Abbey vor der Ostwand errichtet worden. Esdaile ⁸⁶ übermittelte Brief- und Tagebuchäußerungen von Zeitgenossen, die die damaligen Beurteilungen erkennen lassen.^{(Anm.}

³³⁾ Sie selbst bezeichnete das Grabmal als „...certainly the most famous and berninesque of Roubiliacs works.“ ⁸⁷ Nach heutigen Begriffen würde das allerdings nicht mehr uneingeschränkt als berninesk bezeichnet werden. John Wesley äußerte in etwas romantischer Weise: „Here indeed the marble seems to speak.“ ⁸⁸

Der Unterbau dieses Monuments ist einfacher, aber bedeutsamer als bei allen bisher beschriebenen Grabmalen. Er hat diesmal nicht nur Tragefunktion für Grabmalsfiguren, sondern ist selbst eine Ideenmanifestation, denn ein in zwei Gesteinsfarben quer gestreifter und nur grob bossierter Eingang in ein Kellergewölbe symbolisiert Unterwelt und Totenreich. Im Petersdom zu Rom befinden sich unmittelbar oberhalb von einigen Eingangstüren zu Gräften ebenfalls mehrstufige Grabmale. Es ist denkbar, dass sich Roubiliac bei der Gestaltung des Nightingale-Monuments an diese 1752 in Rom empfangenen Eindrücke erinnerte. Er übernahm das aber keineswegs nur einfach, sondern bezog den Grufteingang als etwas Neues in die Szenerie der Gesamtgestaltung ein.

Die Eingangstür war beweglich gearbeitet. Auf zwei Ebenen spielt sich ein Drama ab. Unten, aus der düsteren Totenwelt hervorkommend, agiert *Tod* als ein in faltige Textilien eingehüllter Knochenmann. Er steht auf der Fußbodenebene und durchbricht die Vorgrenze des Grabmals erheblich. Von dorthier ist er in handelnder Aktion. In der Diesseitswelt, die sich oberhalb einer trennenden Abdeckplatte befindet, ist das Ehepaar Nightingale als eine eng miteinander verbundene Zweiergruppe in strenger Dreieckszuordnung gestaltet.

Elizabeth Nightingale war kurz nach der Geburt einer Tochter mit 27 Jahren gestorben; das Kind aber überlebte. Roubiliacs Szene auf dem Monument ist auf die Todesbedrohung bezogen. Es ist dargestellt, wie der Gatte versucht, den in Skelettgestalt aus dem dunklen Grabesgewölbe heraufkommenden *Tod* abzuwehren. Fest hält er im linken Arm die ohnmächtig

⁸⁶ ESDAILE, Seite 157 .

⁸⁷ ESDAILE, Seite 156

⁸⁸ John Wesley, zitiert bei BAKER, Seite 327

hingeseunkene Gattin und ist bestrebt, sie aus dem Gefahrenbereich zu ziehen. Mit seinem freien Arm macht er zum *Tod* hin eine energische Abwehrbewegung und scheint zugleich bereit zu sein, mit seinem eigenen Leib dessen todbringende Waffe abzufangen. Der aktuell handelnde Unheilbringer schickt sich an, als Tötungswerkzeug seine Lanze auf die Lady zu schleudern.

Abgestützt auf das linke Knie ist die ganze Gestalt des rettungswilligen Gatten in Schräghaltung gearbeitet. Vom Betrachter aus gesehen folgen Körper, rechtes Bein und auch die Falten seiner Kleidung der Richtung nach unten links (Abb. 39). Den oberen Endpunkt dieser Schräge bildet der Kopf des Lords. Nahezu alles ordnet sich dieser Diagonallinie unter. Nur seine Arme folgen mit einer Abweichung von etwa 60 Grad einem Zug in die andere Richtung, nach rechts unten. Über den Kopf und die Gestalt der Lady hinweg führen Umriss- und Binnenlinien ebenfalls in diese Richtung. Körper und rechtes Bein der Lady und der hängende linke Arm folgen dieser Abwärtsrichtung. So bilden beide Figuren zusammen mit der Bodenlinie unübersehbar ein Dreieck. Es entsteht der Eindruck, dass mit dieser geometrischen Gruppierung an das Ewigkeitssymbol Pyramide erinnert werden sollte. Ob der Gedanke daran, dass ein Dreieck an sich als theologisches Symbol für die drei christlichen Tugenden *Spes*, *Fides* und *Caritas* galt und gilt, bei dem Entwurf eine Rolle gespielt hat, ist nicht bekannt. Der Kopf der Lady ist mit geschlossenen Augen an ihres Gatten Schulter gelehnt. Das Fehlen jeglicher Muskelspannung verleiht dieser Gestalt einen Ausdruck hilflosen Ausgeliefertseins.

Beide Eheleute sind jugendlich gestaltet und in klassizistischer Art einfach gekleidet. Die Gliedmaßen sind schlank, wobei die des aktiven Lords angespannt und die der anmutigen Frau ohnmächtig gelöst erscheinen. Sein entschlossener, mannhafter Blick ist mit Zorn und Entsetzen, auf den angreifenden *Tod* gerichtet. Lord Nightingale legt eine positive, auf Lebensbewahrung, Schutz, Rettung, Hilfe, also noble Mitmenschlichkeit zielende Energie an den Tag. Von Betrachtern des Grabmals wurde beides, Rettungswille und die Bereitschaft zur Selbstopferung, als toposhafter Ausdruck für Gattenliebe und also als Tugend angesehen; eine Tugend, die, weitergedacht, in christlicher Gesinnung gründete. Dass derlei so verstanden wurde, bekräftigt die Äußerung von John Wesley, das Nightingale- und das Hargrave-Monument seien „the most Christian works in the abbey.“⁸⁹ Roubiliac war es außerdem gelungen, entsprechend dem Ideal der Zeit, den seelisch und körperlich untadeligen Menschen darzustellen. Damit war einigen von Platons Maximen Genüge getan, ein idealer Mensch sei

⁸⁹ JOHN WESLEY Journal, London 25.3.1771, ohne Seitenangabe

u.a. tätig, würdig, beherrscht. So konnte dem Nightingale-Monument programmatische Bedeutung zugesprochen werden.

In der Steinbildhauerkunst ist es unmöglich, einem Skelett aus entfleischten Knochen ohne stützende Elemente Halt zu geben und etwa ein aufrecht freies Stehen zu ermöglichen. Vor dieser Schwierigkeit stand nicht nur Roubiliac, sondern auch seine Vorgänger und Zeitgenossen. Sie alle mühten sich um die Bewältigung dieses Problems. Roubiliac löste es bei dem Nightingale-Monument, indem er Brust-, Wirbel-, Beckenskelett und große Teile der Gliedmaßenknochen mit Textilien nur locker umschlungen gab und so ausreichend Stützmasse erzeugte. Dennoch gelang es ihm, die pure Knochigkeit allenthalben durchscheinen zu lassen. Am *Tod*, den Roubiliac bei diesem Monument konzipiert hatte, meißelte er mit Hilfe seines Assistenten Read im Ganzen wesentlich mehr dreidimensionale Anteile als Bernini und andere Anreger das bei Skeletten taten.

Skelette als letzter und dauerhaftester Überrest menschlicher Körperlichkeit waren schon seit dem Mittelalter nicht nur in der Bildhauerkunst, sondern auch in anderen Kunstgattungen mannigfach dargestellt worden; so auch in der Buchmalerei, auf Gemälden, bei Entwurfszeichnungen zu anderen Grabmalen, in Musterbüchern, etc.

In Frankreich und Italien waren schon früher, noch in der kontinentalen Barockperiode und erst recht gegen Ende des 17. Jahrhunderts, Skelette als bewegte, sogar handelnde Gestalten hier und da üblich geworden.⁹⁰ Die Frage, ob Roubiliac einige davon schon während seiner Ausbildungszeit zu Gesicht bekommen hatte, und ob diese Werke ihm von daher bereits als Anregung wirksam wurden, kann auch diesmal mangels Eigenäußerungen des Künstlers nicht beantwortet werden. In den Niederlanden waren Skelettgestalten am Ende des 17. Jh. populär. Sie waren aber von rigider Art und haben mit Roubiliacs Darstellungen nichts gemein.

In Britannien waren bis dahin steife Gerippe ebenfalls gängig, in bewegter Form aber nicht gearbeitet worden. Üblicherweise lagen sie zuvor nur gerade ausgestreckt auf tieferer Ebene, wie in einer Höhle; jedenfalls unterhalb einer Platte, auf der ausgestreckt die Effigie des Verstorbenen lag. Derlei ist in Britannien in mehreren Kathedralen und Kirchen zu sehen

(Abb. 238).

⁹⁰ BINDMAN, Seite 87

Roubiliac hat wahrscheinlich nicht nur bei seinen französischen, flandrischen, und Dresdener Lehrern und Kollegen gesehen, wie sie versucht haben, Statikprobleme bei Arbeiten an Skeletten zu lösen. Auch während des Aufenthalts in Rom und aktuell bei seinen Zeitgenossen in London hatte er dazu Gelegenheit (Abb. 238 bis 251). Wenn die Idee *Tod* als Skelett zu zeigen also keineswegs neu war, stellte die *Tod*-Figur des Nightingale-Monuments doch eine wesentliche Weiterentwicklung dar. Da gelang es ihm, das Gerippe sehr weitgehend freistehend und als Ganzes konsequent dreidimensional zu arbeiten. Dabei wirkte sein Assistent Nicholas Read mit.

Berninis *Tod*-Gerippe am Grabmal für Papst Alexander VII, das 1671 bis 1678 in Arbeit war und das Roubiliac 1752 gewisslich eingehend studiert hatte, ist in großen Teilen als Relief zu bezeichnen. Wichtige Skelettbereiche wie der Brustkorb sind aus den Draperien des Hintergrunds nur reliefartig herausgearbeitet; mit diesen also noch fest verhaftet. Der Schädel ist in Textilien halb verborgen. Lediglich Teile der Arme, des Beckens und der Unterschenkelknochen treten frei hervor. Durch die vielen flachen Ausarbeitungen und den festen Halt am Hintergrund waren Statikprobleme bei Berninis Skeletten nicht gegeben. Bei dem schon viel früher, 1628 bis 1647 gearbeiteten Grabmal für Papst Urban VIII hatte Bernini von *Tod* überhaupt nur Teile gemeißelt, die ebenfalls mit der dahinter befindlichen Inschriftplatte fest verbunden waren.

Die eindrucksvolle Gestalt von *Tod* ließ Roubiliac eine Angriffsaktion nach oben ausführen. Eine solche Bewegung führt notwendigerweise zu einer starken Rückwärtsbiegung der Wirbelsäule und auch des Nackens mit dem Schädel. Wenn bei *Tod* noch an einen Blick zu denken wäre, dann war er auf das Opfer gerichtet. Mit dem aufwärts gereckten, linken Arm greift *Tod* bereits nach einem Fuß der Ohnmächtigen. Sein durch Tuch bis zum Handgelenk verdeckter rechter Arm zielt mit der todbringenden Lanze genau auf die Brust der Lady.

Die Bedeutungsinhalte dieses ganzen Ensembles war Roubiliacs Zeitgenossen geläufiger als heutigen Betrachtern. Schon allein die Tatsache, dass der ganze untere Teil des Grabmals rau belassen und nur grob bearbeitet war, signalisierte den Zeitgenossen Gedanken an Totenreich, Unterwelt, Unheil und eine gewisse Urwildheit. Im Gegensatz dazu hatte Roubiliac die oberirdische Lebensumgebung des Paares fein geschliffen. Damit repräsentierten diese Teile die Menschenwelt, in der durch Zivilisation und Kultureinwirkungen im weitesten Sinne glattere Formen gegeben waren.

Nochmals hatte Roubiliac seine Begabung dafür bewiesen, abstrakte Begriffe und Ideen in konkrete bildhauerische Formen umzusetzen. Er wies sich damit nachdrücklich als denkenden Künstler aus, keinesfalls etwa als nur routinierten Macher. Dass die Nightingale-Figuren über ihre Ausdrucks- und Aussagekraft hinaus wiederum große handwerkliche Qualitäten aufweisen, dass sowohl die Körper, als auch die Stofflichkeit der Gewänder exquisit behandelt sind, wurde zu allen Zeiten von Kunstkennern und Fachleuten mit respektvoller Anerkennung bekundet. Die weitreichende Aufmerksamkeit und große Bewunderung, die dem Nightingale-Grabmal zuteilwurde, übte mannigfache Wirkung auf andere Künstler dieser Generation aus. Das Nightingale-Grabmal ist nicht nur von Esdaile als berninesk bezeichnet worden, Tatsächlich ann man das Darstellen eines dramatischen Augenblicks, die feine Psychologisierung und die meisterliche technische Ausgefeiltheit so bezeichnen, doch hat Roubiliac, das alles beibehaltend, daraus eigenständig anderes gemacht. Er hat Berninis hochgeschätzte, dennoch in England zuweilen wegen gewisser Exaltiertheit als etwas peinlich empfundene Emotionalität zu geläuterter Beseeltheit zurückgenommen. Deutlich ist etwaiger Überschwang nun zugunsten von Natürlichkeit und dezenter Noblesse aufgegeben.

Anders als bei einigen Werken von Bernini hat sich Roubiliac auch bei dem Nightingale-Werk nicht mit vordergründig religiösen Aussagen beschäftigt. Vielmehr setzte er die Bedeutungsakzente so, dass sich die seinerzeit in England wichtigen christlichen Inhalte hinter anderen Ideologemen nicht unmittelbar und auf den ersten Blick kundtaten, dem damals vorherrschenden Religionsverständnis aber dennoch zugänglich waren.

Niemanden hätte es verwundert, wenn der gebürtige Südfranzose Roubiliac, besonders in Anbetracht dieser Herkunft, seiner Ausbildung und seiner Hochachtung für den römischen Meister, etwas Bernineskes geschaffen hätte. Aber Roubiliac war nach rund dreißig Jahren in London wohl so weitgehend vom britischen Umfeld geprägt, und auch so weit dem moderneren Zeitgeschmack anverwandelt, dass er im Einvernehmen mit den Nightingale-Erben etwas gestaltete, das dem Geiste nach klassizistisch und zudem auch angelsächsisch gestimmt war. Whinney meinte einschränkend: „Roubiliac could hardly have felt the full impetus towards the antique which in the 1760s was to mark the true beginnings of neo-classicism.”⁹¹

NB Zu den Stichwörtern *Abwehrattitüde* und *Skelett* stehen die Belegbeispiele un 7.11

⁹¹ WHINNEY, Seite 110

6.12 Grabmal für Viscount Shannon (Abb. 43 bis 45)

In der Gemeindekirche von Walton-on-Thames, einst Grafschaft Middlesex, heute Surrey, steht Roubiliacs voluminösestes Werk, das Monument für Richard Boyle, Viscount Shannon. Er war 1740 mit 66 Jahren gestorben. Als auch seine zweite Gattin 1755 verschieden war, bestellte die einzige Tochter Grace 1756 das riesige Monument. Es wurde ein Ensemble von mehreren Metern Höhe und Breite ausgeführt. Roubiliac begann noch im gleichen Jahr mit der Ausführung. Fertig aufgestellt wurde das Werk 1759. Seine anspruchsvolle Größe lässt an das von Rysbrack 17232 geschaffene Marlborough-Großmonument (Abb. 57) in der Kapelle von Blenheim Palace denken. Dort sind die Abmessungen noch gewaltiger. Einige der Gestaltungselemente sind dort mit denen des Shannon-Monuments ähnlich. (Abb. 57)

Der deutlich dreieckige Umriss des Gesamtaufbaus des Shannon-Monuments ist, wie so häufig bei Roubiliac und seinen Zeitgenossen, dreistufig. Auf einer großen, kastenartigen Tumba liegt ein getrepptes Zwischenelement mit Wülsten und Kehlungen, auf dem ein weiterer Steinkasten steht. Die Frontseiten tragen die ungewöhnlich ausführlich lobenden Ruhmesinschriften. Obenauf befindet sich, in triumphaler Höhe stehend, eine männliche Figur. Den noch höher aufragenden Hintergrund bildet ein schräg gestelltes Militärzelt, das als sehr flaches Relief gearbeitet ist. Es ist Roubiliac erneut gelungen, dieses Zelt wie die Myddleton- und Hargrave-Pyramiden 6.6 und 6.9 trotz aller realen Flachheit dennoch perspektivisch wirken zu lassen.

Dass der Viscount die Hauptfigur ist, geht nicht nur aus den Inschriften hervor, sondern auch eindeutig daraus, dass ihm die Position auf der obersten Ebene gegeben ist. Sein militärischer Rang wird durch den in der rechten Hand gehaltenen Marschallstab vor Augen geführt. Zusätzlich wird er besonders betont, indem die Gestalt von besonders reichhaltigem militärischem Beiwerk umgeben ist. Zu Lebzeiten hatte sich Shannon auf vielen der damaligen Kriegsschauplätze ausgezeichnet, unter mehreren anderen auch 1690 in Irland bei der Entscheidungsschlacht am Fluss Boyne, bei der die letzten Reste einer gewissen Unabhängigkeit der Iren für die nächsten 231 Jahre verloren gingen. Viscount Shannon war Field Marshal aller Streitkräfte und selbstverständlich auch Parlamentsmitglied. Später wurde ihm das Amt des Lord Justice of Ireland übertragen.

Die Gestalt ist zwar weit oben in ganzer Figur aufgestellt, jedoch ist der Viscount nicht in besonders anspruchsvoller Würdehaltung oder ‚Heldenpose‘ präsentiert. Ohne besondere Dignität steht er sogar ein wenig leger und in der Taille leicht eingeknickt. Das fällt als ungewöhnlich auf, denn es war Allgemeingut, dass eine aufrechte Stehhaltung beim Beschauer

meistens die Vorstellung von hohen Zielen und Absichten der dargestellten Person erzeugte. In diesem Zusammenhang sei auch, wie bei Dagobert Frey,⁹² an Carpenters ‚ideomotorisches Gesetz‘ erinnert. Die von diesem britischen Physiologen (1813-1885) festgestellte Gesetzmäßigkeit wurde 1873 veröffentlicht und wird gegenwärtig (2009) von Psychologen und Hirnforschern experimentell untermauert. Es besagt, dass bei Wahrnehmung oder Vorstellung einer Haltung, Bewegung, Gebärde oder Geste ein unbewusster Impuls zu sympathetischer Gleichhaltung, -bewegung oder -gestik bestehe, mindestens aber zu deren mentaler Aufnahme.

Shannons zeitgerecht militärische Kleidung mit Brustharnisch, Ordensschärpe und kniehohen Stiefeln wird mit einem weit fallenden, bodenlangen Mantelumhang in der Art eines Paludamentums ergänzt. Der unbedeckte Kopf ist etwas nach links gedreht. Shannons offener Blick geht über alles hinweg ins Weite. In der linken Armbeuge liegt ein Fahnenstapel mit halb entrolltem Flaggentuch. Der andere Arm ruht bequem angewinkelt auf halb verdeckten Munitionskisten. Die Hand hält unprätentiös einen Feldherrenstab. All diese Lässigkeiten erschweren es, diese Figur als ein Sinnbild ‚idealen Heldentums‘ zu interpretieren. Ob durch sie „family prestige“ gemeint war, bleibt fraglich. Auch war keine Art von christlicher Jenseitserwartung mitzudenken; diesseitige Ruhmbewahrung genügte offenbar.

Shannons linkes Standbein ermöglicht dem rechten eine angedeutete Schrittstellung nach vorn. Das ist eine ganz natürliche Stellung, die schon an antiken Statuen sehr häufig gezeigt wurde. Roubiliac selbst hatte sie schon 1751 bei seiner Bleistatue zum Gedenken an John Cass und nochmals 1755 an seiner in Cambridge aufgestellten Isaac Newton-Statue ausprobiert. Auch seine zeitgleich mit Shannon für den Schauspieler Garrick gearbeitete Shakespeare-Statue von 1758 steht in nahezu gleicher Weise. Roubiliac bewies mit allen von ihm geschaffenen Stehfiguren, dass er sich mit den Ponderationsproblemen, Be- und Entlastung, Gewichtung, Balance und Statik selbstverständlich genau auskannte. (Abb. 252 bis 273)

In Großbritannien stehen Hunderte von Denkmälern mit Statuen allerorts auf Plätzen und Straßen, in Parks, vor Kirchen und öffentlichen Gebäuden. Es wäre nutzlos, sie alle zum Vergleich bezüglich ihrer Stehhaltung heranzuziehen, denn Neues ergäben solche Vergleiche kaum. Die Kopfhaltungen von Figuren, die in der Zeit *nach* Roubiliac, im späten 18., dem 19. und 20. Jahrhundert geschaffen wurden, variieren nur wenig. Nur bei den Armhaltungen ließen sich manche Bildhauer einiges einfallen. Bei Beinstellungen war die Darstellung des in der

⁹² DAGOBERT FREY: *Englisches Wesen in der Bildenden Kunst*, Berlin, Stuttgart, 1942, Seite 385

Rokokozeit beliebten Bühnenschritts, das aus der Ballettkunst übernommene sog. Bühnenkreuz,⁹³ längst aus der Mode gekommen. So war die Stehhaltung lockerer, weniger gezwungen und künstlich geworden. Die Bildhauer, die Roubiliac nachfolgten, haben Stehende mehrheitlich nur in leichter Schrittstellung gearbeitet. Körperdrehungen kommen bei ihnen gemeinhin nicht mehr vor, sondern das einfachere Geradeaus-Stehen wurde vorzugsweise zur Ansicht gebracht. Die wenigen, bei denen die leichte Torsion in der Körpermitte festzustellen war, die Roubiliac und seine Zeitgenossen noch so gekonnt auszuarbeiten verstanden, sind in die Beispielliste 7.12 aufgenommen worden.

Auf wesentlich niedrigerer Ebene sitzt neben einer bauchigen Urne eine weibliche Gestalt. Es ist unverständlich, dass diese Gestalt zuweilen als die trauernde Ehefrau angesehen wurde. Da es sich laut Inschrift bei diesem Monument auch um die Grabstätte von Shannons Gattin handelt, ist nicht einzusehen, wieso diese auf ihrer eigenen Ruhestätte selbst als Trauernde erscheinen sollte. Irgendein Merkmal, das diese Gestalt etwa als eine Symbolfigur kennzeichnen könnte, ist ebenfalls nicht feststellbar. Wegen der Trauerattitüde und der jugendlichen Figur könnte hingegen durchaus die Tochter Grace gemeint sein, die den Auftrag an den Bildhauer veranlasst hatte. Die Bedeutung dieser Tochter innerhalb des Familienverbands hat Roubiliac in recht ungewöhnlicher Weise durch einen Baumstumpf gekennzeichnet, der hinter ihrem Rücken aufragt. Ein Austrieb mit frischen Blättern aus dem alten Holzrest zeigt an, dass sich noch Leben im Familienstamm regt, dass das Fortbestehen des Geschlechts wenigstens matrilinear durch diese Tochter Grace noch als gegeben angesehen wurde. Der frühere Tod ihrer Geschwister ist durch eine kryptische Botschaft vermittelt: Aststümpfe und deutliche Sägenarben am Baumstamm zeigen an, dass andere Familienzweige nicht überlebt haben.

Die weibliche Gestalt sitzt, die nur ganz leicht angewinkelten, von viel Stoff umhüllten Knie schräg nach vorn gerichtet, auf der Mulde einer volutenartigen Einrollung, die die Seitenrahmung des kleineren Kastens oben und unten abschließt. Auf der neben ihr stehenden Urne liegt locker ihr rechter Arm, wobei die Hand entspannt herabhängt. Der linke Arm liegt auf den Oberschenkeln. Oberkörper und Kopf sind zur Gestalt des Viscounts gerichtet. Dadurch ist ihr Kinnwinkel gestreckt. Die Beine sind im Knöchelbereich lässig überkreuzt. Ihre ganze Erscheinung erweckt den Eindruck trauriger Wehmut, gleichwohl aber auch gelassener

⁹³ KANZ, ROLAND und KÖRNER, HANS. In: Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, München / Berlin 2006, Seite 253

Schicksalsergebenheit. Frauen wurden seinerzeit fast immer passiv, kontemplativ oder melancholisch dargestellt. Offene Trauer oder gar Tränen gestatteten sie sich in englischer Art meistens nicht.

Diese Shannon-Frauengestalt hat Roubiliac später, nur in kleinen Einzelheiten ein wenig abweichend, am Lynn-Grabmal 6.13 nahezu identisch wiederholt. Dessen Aufstellung weit entfernt von London machte derlei ohne Gefahr öffentlichen Tadels möglich.

Urnen gehörten bei der Gestaltung von Grabmalen auf dem Kontinent bereits zum festen Formenbestand. In England wurden sie während der Hinwendung zum Klassizismus als Motiv immer beliebter. Da eine Urne auch als Leib gedeutet wurde, war das Umfassen einer Urne zudem als ein Ehelob weitergedacht. Solches Umarmen einer Urne, verbunden mit einem Ausdruck von Trauer oder auch Melancholie, kam in der Grabmalkunst schon früher vor. Roubiliac konnte ähnliche Gestaltungen hier und da gesehen haben. In späterer Zeit, und in trivialer Art sogar bis heute, war und ist dieses Urnenmotiv immer wieder verwendet worden. Zuweilen stehen Urnen solitär; sie sind dann stellvertretend für die Hingeschiedenen gemeint gewesen. (Abb.274 und 275) Da eine vollplastische Figuren­ausarbeitung erhebliche Kosten machte und macht, auch viel Arbeitszeit in Anspruch nahm und nimmt, ersparte das Beschränken auf eine bloße Urne Geld und Zeit.

Die Stehhaltung wie bei Shannon ist seit der Antike so überaus häufig gearbeitet worden, dass es unnötig ist, Vorbildbeispiele zu nennen. Diese Ponderation ist lediglich mehr oder weniger gekonnt und im Ergebnis lockerer oder angespannter dargestellt worden.

Margaret Whinney hatte bei ihrer Besprechung der Grabmale von Joseph Wilton geäußert, dieser Bildhauer habe 1772 bei seinem Monument für General James Wolfe wohl als erster in England Grabmalsgestalten nicht römisch gewandet, sondern in zeitgenössischer Kleidung gearbeitet.⁹⁴ Bei Betrachtung der von Roubiliac bereits Jahre früher geschaffenen Figuren von Hough 6.1, Cowper 6.5, Shannon 6.12 und erst recht bei der späteren Händel-Figur 6.14, kommt der Gedanke auf, diese Aussage sei revisionsbedürftig. Einige dieser Gestalten sind von Roubiliac bereits lange vorher in zeitgenössischem Habit gearbeitet worden. In der Historienmalerei galt derlei dann durch Benjamin Wests Gemälde *Tod des Generals Wolfe*, 1770, als endgültig akzeptiert.

⁹⁴ WHINNEY, Seite 139

Am Shannon-Grabmal Elemente des heraufkommenden Klassizismus zu entdecken, macht bei der Beurteilung beider Gestalten kaum Schwierigkeiten. Die herausgehobene Platzierung der Vicomtefigur und das überreiche Waffenensemble können zwar als noch barock angesehen werden; jedoch erscheint ein solcher Gedanke angesichts der ruhigen, geradezu lässigen und alles andere als triumphierenden Haltung der Shannon-Gestalt nicht haltbar. Als ein frühbarocker ‚Held‘ wäre er in anspruchsvoller Würdeposur gezeigt worden, ein hochbarocker in stark emotional diktiertem Bewegungsdynamik, ein rokokoartiger gefällig graziös. Hier aber steht ein Mann unaufgeregt und ganz lässig. Abgesehen davon, dass sich ausgeprägt barocke oder rokokohafte Phasen in der Bildhauerkunst Britanniens nicht sehr durchgesetzt hatten und im Lande also nur gelegentlich vorkamen, wären sie wegen der kühleren Mentalität von Auftraggebern und Rezipienten auch kaum goutiert worden. *englishness* verlangte gelassene Zurückhaltung anstelle von pathetischen Gefühlsausbrüchen in großen Gesten und Gebärden. Für gelassene Haltung ist die Frauengestalt ein zusätzlich deutlicher Beleg. Da ist nichts von düsterer Lugubrität, vielmehr entsprach die Art, wie von ihr Trauer ausgedrückt ist, sowohl dem sich wandelnden Zeitgeschmack als auch den Vorlieben in der inselbritischen Käuferschicht.

NB Zum Stichwort *Stehen mit leichter Hüfttorsion* befinden sich Belegbeispiele unter 7.12

Zu den Stichwörtern *Urne* und *Trauernde* unter 7.13

6.13 Grabmal für George Lynn. (Abbildungen 46 und 47)

Mit der Arbeit für das George-Lynn-Grabmal, wurde Roubiliac 1759 beauftragt. Da bewährte Einzelheiten, die von früheren Monumenten her bekannt waren, von den Auftraggebern als Wiederholung gewünscht oder mindestens akzeptiert waren, erstaunt es kaum, dass das Werk schon so bald, vermutlich bereits 1760 fertig war. Es wurde in einem Erweiterungsanbau der Gemeindekirche von Southwick in der Grafschaft Northamptonshire aufgestellt.

Lynn und auch seine Gattin hatten hohe Hofämter beim Prince of Wales. Die den Auftrag erteilende Witwe wählte einen strengen, dunklen, steilen, pyramidenartigen Hintergrund. Roubiliac war von dieser konventionellen, inzwischen unmodern gewordenen Art bei seinen anderen Werken seit Jahren abgekommen, aber selbstverständlich folgte er den Intentionen der Auftraggeberin. Am Monument ist weit oben eine Wappenkartusche befestigt. Etwas tiefer hängt in zentraler Position ein elliptisches Medaillon mit dem reliefierten Porträt des Verstorbenen. Auch diesmal ist es mit einer verschlungenen Stoffbahn befestigt, die noch bis zu einem kleinen Scheinsarkophag ausgebreitet herabwallt. Wieder ist der im Profil gezeigte Kopf auf dem rahmenlosen, sehr schlichten Medaillon der Bedeutungsmittelpunkt. Roubiliac hat das Motiv *hängendes Medaillon* bei den hier besprochenen Werken nun ein drittes Mal aufgegriffen. Sein Meister Cheere hatte derlei bei Grabmalen auch mehrmals gezeigt und favorisierte damit den gängigen Typus *hanging medallion*.

Von größerem Kunstinteresse als das Medaillon ist die unten sitzende Gestalt der trauernden Witwe Ann Bellamy Lynn. Mit nur geringen Abweichungen ist diese Figur eine unmittelbare Wiederholung der Shannon-Frauengestalt 6.12. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Roubiliac für beide Gestalten sogar das gleiche Übertragungsmodell benutzt hat. Da ist eine fast identische Körperhaltung, und die Kleidung ist bis in Einzelheiten des Faltenwurfs hinein ebenfalls bemerkenswert weitgehend ähnlich. Der nach hinten geneigte Kopf ermöglicht hier wieder den ergebnen Blick hinauf zum Porträt. Selbst die große Urne, auf der ein Arm abgestützt ist, weist nur wenige kleine Abweichungen auf. Nur die unbedeckten Unterarme und Hände der Trauernden sind in anderer Lage gearbeitet. Bei dem Shannon-Monument hängt die rechte Hand anmutig herab; bei Lynn ruht sie, Textiles mitgreifend, weiter oben neben dem Deckelknopf. Der linke Unterarm liegt bei beiden Frauengestalten entspannt auf dem Oberschenkel. Die Position der Beine zeichnet sich bei Shannon in delikater Weise ein wenig deutlicher durch die Gewandfalten ab als bei Lynn. Als Hinweis auf Privatheit ist einer der Füße bei Lynn nur lose vom Schuh bedeckt, den anderen hat die Lady abgestreift. Die äußerst

feine Ausführung des Ganzen erregt nach wie vor große Anerkennung für das außerordentliche handwerkliche Können des Meisters.

Roubiliac ließ weibliche Gestalten in ausdrücklicher Trauer bei den hier besprochenen Grabmalen dreimal sehen: als Stehende bei Duke Montagu 6.4, als Sitzende bei Viscount Shannon 6.12 und George Lynn 6.13. Trauernde Witwen kamen bei Grabmalen des 18. Jh., etwa ab 1750, als etwas Neues ins Programm mehrerer Bildhauer. Sie wurden als Ganzfigur manchmal fast wichtiger als der Verstorbene selbst, indem der Betrauerte lediglich als Medaillon ins Bild gesetzt wurde. Mit den *mourning ladies* ist auch der vormals so wichtige religiöse Aspekt zugunsten von Privatheit zurückgedrängt worden. Persönliche Gefühle wie Trauer, Mittrauer, Verlust, Schmerz, Verzweiflung, dabei aber doch auch verherrlichende Bewunderung für die Taten und Eigenschaften der Verstorbenen, wurden darstellungswürdig. Gestalten von Trauernden wurden aber nicht einfach nur als solche gesehen, sondern beiläufig auch als Tugendverkörperung aufgefasst. Bei manchen Grabmalen waren nicht nur Familienangehörige als Trauernde dargestellt, sondern es gab sogar trauernde Symbolfiguren, z.B. *trauernde Wissenschaft, Religion, Astronomie*; oder *Tugenden wie Nächstenliebe; Wahrheit, Gerechtigkeit* und andere. Den subtilen Unterschied zwischen Traurigkeit als einer momentanen Seelenlage und Trauer als einer tiefer gründenden wahrzunehmen, war nur besonders sensiblen Betrachtern gegeben.

Nur ganz selten wurden trauernde Männer dargestellt, außerordentlich häufig jedoch Frauen. Fast immer sind sie abgestützt gearbeitet, als seien sie schwach und benötigten irgendwo soliden Halt. Urnen, Porträtmedaillons, Sarkophagränder waren für solche Stützungen geeignet. Meistens ist der Kopf tief gebeugt, nur gelegentlich werden Tränen von den Augen gewischt, denn Trauernde wurden zumeist tränenlos weinend dargestellt. Dem Geschmack des englischen Publikums folgend zeigen sie Gefühle nur sehr zurückhaltend; allenfalls erscheinen sie nachdenklich oder in melancholischer Stimmung. Im Laufe der Entwicklung gaben Bildhauer Trauernden einen Leidensblick nach oben. Dieser Blick ist dann entweder ins Leere gerichtet oder auf den Verstorbenen.

Besonders bei den Trauernden wird Roubiliacs Hinwendung zu Klassizismus und *englishness* offensichtlich. Wegen der vielen Übereinstimmungen der Frauengestalten bei Shannon und Lynn gilt die Stilaussage für das Shannon-Monument 6.12 auch für das Lynn-Monument.

NB Zu den Stichwörtern *Urne* und *Trauernde* sind die Belegbeispiele unter 7.13 aufgelistet.

6.14 Erinnerungsmal für Georg Friedrich Händel. (Abbildung 48)

In einigen Metern Entfernung von Händels eigentlicher Beisetzungstätte befindet sich Roubiliacs letzte Großarbeit, das 1761 errichtete Erinnerungsmal. Händels Selbsteinschätzung hatte ihn kurz vor seinem Tod veranlasst, in einem Zusatz zum Testament eine Bestattung in der Westminster Abbey ausdrücklich zu wünschen.

Roubiliacs sieben Werke in dieser Abteikirche haben mit der einen Ausnahme des Warren-Monuments 6.10 ungünstige Standorte; so auch die Händel-Arbeit. Im Urteil von Besuchern sind minder bedeutende Werke anderer Bildhauer wesentlich besser positioniert, besser sichtbar und besser beleuchtet, so dass bei ihnen Einzelheiten eindeutiger erkennbar werden. Das hat fast nichts mit dem Rang der ein Grabmal bestellenden Familien oder mit der öffentlichen Wertschätzung für den Verstorbenen zu tun, wohl aber mit der Durchsetzungskraft der Hinterbliebenen und, mehr noch, mit den Preisen, die von ‚Dean and Chapter‘ der Abteikirche für die unterschiedlichen Stellplätze gefordert und bezahlt wurden.

Zu allen Zeiten ist bedauert worden, dass dem Händel-Werk nicht ein Platz in normaler Sichthöhe gegeben wurde, dass es vielmehr oben in der Triforiumsarkade der Westwand des südlichen Querschiffs positioniert ist. Dort ist es von anderen Bildhauerwerken bedrängend nah umgeben. Die flache Nische, ist von zwei schlanken Säulen aus Stein von der Isle of Purbeck seitlich gerahmt und so gegen andere Werke abgegrenzt.

Viel Raum für Dreidimensionalität hatte Roubiliac also auch bei diesem letzten Werk nicht zur Verfügung. Obwohl man die Originalwand zum damals dahinter befindlichen Archivraum extra eingerissen und nischenartig weiter zurückgesetzt hatte, entstand nur wenig Tiefe.⁹⁵ Das zwang Roubiliac, wiederum einen flachen Hintergrund zu erfinden. Er reliefierte dafür einen Orgelprospekt und eine heranschwebende Wolke mit einem Engel, der eine Harfe spielt. Von diesem Engel nimmt Händel weder mit seiner Kopfhaltung noch mit Blick oder Geste Notiz, allenfalls mit aufmerksamem Lauschen. Der ihm gegebene Gesichtsausdruck lässt eine solche Deutung zu.

Nur die Händel-Gestalt selbst und Teile des Mantels, der Händels Schultern und Rücken umhüllt, tritt dreidimensional knapp hervor. Die Figur ist von Notenstapeln und einer Trompete mit zeitgenössisch weiter Schallöffnung umgeben. Ob es das Orgelmanuale ist, auf dem diese

⁹⁵ BAKER, Seite 333

Gegenstände liegen, ist nicht erkennbar, denn es ist von Händels voluminösem Mantelumhang verdeckt.

Roubiliac hatte Händel, der 1712 erstmalig nach London gekommen war, um 1738 persönlich kennen gelernt, als er für den Vergnügungspark Vauxhall Gardens, auch Spring Gardens genannt, am südlichen Themseufer im Auftrag von Jonathan Tyers eine Händel-Figur zu arbeiten hatte (Abb. 298). Jene war, wie verlangt, dem realistisch und individuell dargestellten Komponisten überzeugend ähnlich. Mit Händel hatte Roubiliac weiterhin noch mehrmals Kontakt, während von anderen Grabmalsgestalten Hough 6.1, Argyll 6.2, Wade 6.3, Duke Montagu 6.4, Cowper 6.5, Fleming 6.8, Hargrave 6.9, Warren 6.10, Shannon 6.12, und Lynn 6.13 nicht bekannt ist, dass der Künstler sie zu ihren Lebzeiten persönlich gekannt habe. Während der Arbeit am Vauxhall-Denkmal lernten sich beide Persönlichkeiten näher kennen. Auch fertigte Roubiliac später noch mehrere Händel-Büsten (1739). Zudem konnte er ein Porträtmalerei von der Hand seines Freundes Thomas Hudson (1701-1779) studieren. So fehlte dem Westminster-Händel ganz selbstverständlich keinesfalls große physiognomische Ähnlichkeit. Es heißt auch, Roubiliac seien Händels Züge bei dieser letzten Arbeit schon deswegen genau bekannt gewesen, weil er dessen Totenmaske abgeformt hatte.

Händel war in England sehr vermögend geworden. Er empfing vom König eine üppige Jahrespension von 600 Pfund Sterling. Er hinterließ ein beträchtliches Vermögen in Höhe von £17000 damaliger Wertstellung. Händel war ein Genussmensch und zügelte seine ungewöhnlich große Esslust nicht. So wurde er bei zunehmendem Alter entsprechend beleibt und damals nicht therapierbare Folgeleiden blieben nicht aus. Roubiliac stellte ihn in Westminster aber nicht in seiner realen Fülligkeit dar. Die Gestalt steht in weitgehend zeitgenössischer Kleidung und ohne seine üblicherweise voluminöse Perücke nicht ganz frontal. Das rechte Bein ist geradeaus nach vorn gerichtet und der Fuß hat auf dem Boden festen Halt, während der linke frei nach vorn über die Inschriftfläche hinaus vorpendelt. Diese Bewegung leitet eine leichte Linksdrehung des Beckenbereichs ein, die von der Tailienpartie aufgenommen und vom Schultergürtel vollendet wird. Brust und Arme sind dadurch vollends dem linksseitig verdeckt stehenden Möbelstück bzw. Orgelmanual zugewandt. Händels Stehen ist eine stärker bewegte Variante dessen, was er in schwächerer Ausprägung schon bei Shannon 6.12 ausgeführt hatte. Bei Händel ist nun aber nicht mehr eine einfache Schrittstellung gezeigt, denn sein Spielbein schwingt fast tänzerisch vor. Der Fuß ist zudem ein wenig zur Außenkante gekippt, was den Eindruck macht, als wippe der Fuß im Takt.

Anders als bei dem Vauxhall-Händel, der mit gekreuzten Beinen sitzt und eine Lyra spielt, meißelte Roubiliac für Händels Erinnerungsmal in der Westminster Abbey eine in dieser Weise stehende Figur mit nur *fast* identischer Stehhaltung wie bei seiner Shakespeare-Gestalt, die er zuvor 1758 angefertigt hatte. Dort steht der Fuß des Spielbeins zwar auch in dieser Richtung nach vorn, behält aber festen Bodenkontakt. Das ist zwar nur eine ganz geringe Variante; sie bewirkt aber, dass dort *nicht* der Eindruck einer pendelnden oder wippenden Bewegung entsteht. Händels Beinhaltung mit lockerem Fuß ist bei keiner seiner anderen Stehfiguren nochmals so ausgeprägt festzustellen, auch nicht bei dem Standbild für den Schauspieler Garrick. Ein frei vorschwingendes Bein wie bei Roubiliacs Händel-Figur ist bei keiner einzigen der untersuchten Grabmalsgestalten anderer Bildhauer gefunden worden. Dadurch, dass diese Händel-Figur nicht gänzlich frei steht, sondern erhebliche Anteile von ihr in fester Verbindung mit dem Hintergrund gearbeitet sind, ergaben sich keine Statikprobleme. Diese Möglichkeit hat andere Bildhauer aber nicht zur Nachahmung veranlasst. Händels nur ganz minimale Bodenberührung der Fußaußenkante blieb wohl eine Einmaligkeit.

Selbstverständlich unterliegt auch diese Schöpfung den anatomischen Gegebenheiten, denn Kontrapost hat in Bewegung und Gegenbewegung immer Beckenschrägstellung, gegenläufige Gewichtverteilung im Schultergürtel und entsprechenden Ausgleich im Nackenbereich zur Folge. Variantenreiche Kopfhaltung ist dabei aber anatomisch immer möglich. Anders als bei Händel hängt der Arm auf der Standbeinseite oftmals nur locker herab, während der andere meistens auf etwas Festem für Abstützung sorgt und dabei angespannter ist.

Händels linker Arm findet hingegen Halt auf der von Notenblättern verdeckten Ablage. Oft wurde überlegt, welche aktuelle Bewegung Roubiliac mit den Händen des Musikers darstellen wollte. Ein erster Blick lässt vermuten, Händel folge mitschwingend der Musik, die ihm der Harfenengel aus den himmlischen Sphären zuspielt, oder er taktiere dazu mit seiner linken Hand. Whinney schrieb: „...seems to be almost conducting the heavenly music,“⁹⁶ Zu einer dirigierenden Tätigkeit würden Hand- und Fingerhaltung des rechten Arms aber nicht recht passen. Befragte Musiker äußerten, es sei möglich, dass Händel entweder *piccato* auf einer Gambe spielend oder einen Streicherbogen führend dargestellt sein sollte. ^(Anm. 34) Es ist aber zu bedenken, dass Händel bereits durch manifeste Arthrose behindert und zu solchen Tätigkeiten gar nicht mehr in der Lage war. Da ein Streichinstrument von Händels linkem Arm auch gar nicht gehalten wird, konnte der Eindruck entstehen, Händel spiele nach der himmlischen Musik

⁹⁶ WHINNEY, Seite 110

ein Instrument nur imaginär. Es wäre bei Händel eine Gambe naheliegend gewesen, jedoch müsste der linke Arm dann anders angewinkelt sein. Es blieb weiterhin zunächst bei der Idee, der Komponist nehme eine himmlische Melodie als Inspiration auf und setze sie sogleich selbst im Geiste mitmusizierend um. Wegen der Höhe des Aufstellungsortes war schwierig auszumachen, was Händel wirklich in seiner rechten Hand hält. Bei genauer Untersuchung an aussagekräftigen Fotos ergab sich eine andere Gewissheit, denn da ist eine Gänsefeder zu erkennen. Sie wird zwischen Daumen und Zeigefinger schreibbereit gehalten. Whinney hatte das in Widerspruch zu ihrer eigenen Aussage bereits bemerkt und schrieb: „Handel in his richest clothes stands pen in hand...“⁹⁷ und auch Baker äußerte Jahre später: „In Mr. Handel’s right hand is a pen.“⁹⁸ Daraus ergeben sich mehrere Deutungsvarianten, z.B. Händel sei bereit, die imaginär aufgenommene Himmelsmusik mit der Feder aktiv für irdisches Musizieren zu notieren, oder Händels 1742 komponiertes Messias-Oratorium sei schon damals vom Himmel her inspiriert gewesen.

Der Symbolgehalt von Musikinstrumenten war Roubiliac selbstverständlich bekannt. Hatte er seiner früheren Händel-Figur von 1738 noch eine Lyra in die Hände gegeben, was an Apollon oder Orpheus erinnerte und auch erinnern sollte, war hier mit der Orgel im Hintergrund nun ein in christlichen Kirchen als Cäcilia-Attribut übliches Instrument gewählt. Bei einer Orgel werden die Töne mit Hilfe von Luftströmen hervorgebracht. Die Vorstellung, Musik dringe wie ein Lufthauch in die Seelen, konnte damaligen Menschen Assoziationen an den Heiligen Geist eingeben und damit beiläufig sogar Glaubensvorstellungen bewirken. Darüber hinaus war in der auftraggebenden Oberschicht das Wissen Allgemeingut, die Musik gehöre neben Rhetorik und Poetik zum tradierten Bildungskanon. Das Streben einiger nach dem humanistischen Ideal des *homo universalis* machte die Beschäftigung mit Musik mithin für sie nahezu unverzichtbar

Der barhäuptige Kopf des Komponisten ist ein wenig nackenwärts geneigt. Dadurch geht sein offener Blick schräg nach oben, jedoch nicht zum Harfenengel, sondern ohne festen Blickpunkt in den Bereich oberhalb des Sanktuariums der Westminster Abbey. Eine Verbindung zum Engel ist, wie schon erwähnt, durch den Gesichtssinn nicht hergestellt, jedoch durch das Gehör. Wie das bei ernsthaft und konzentriert Lauschenden beobachtet werden kann, ist der Blick nicht auf etwas Weltliches gerichtet, will sich durch Hinsehen auf irgendetwas irdisch Dingliches nicht vom Aufnehmen der Harmonien ablenken lassen. Es entsteht der

⁹⁷ WHINNEY, Seite 110

⁹⁸ BAKER, Seite 332

überzeugende Eindruck, Händel sei im Augenblick der Welt ganz entrückt und lausche rezeptiv Klängen aus höheren Sphären.

Neben der Trompete liegen große Notenblätter. Die ersten Takte von Händels *Messias* sind inzidiert. Auf dem halb verdeckten Titelbogen ist das Wort „*Mesiah*“ zu erkennen. Das hätte die englische Schreibweise des Titels sein sollen. Es ist aber ein kleiner Fehler unterlaufen, denn es fehlt am korrekten *Messiah* ein *s*. Obwohl es durchaus möglich gewesen wäre, den Fehler mit Roubiliacs bewährter Reparaturmischung zu korrigieren, unterblieb die berichtigende Änderung. Dass Roubiliac, der nicht gut englisch konnte, diesen Fehler eventuell nicht bemerkt hatte, wäre verständlich. Dass aber auch die Stifter keine Änderung verlangten, erstaunt. Die 1742 erfolgte Uraufführung dieses Oratoriums lag bei Händels Tod 1757 schon siebzehn Jahre zurück. Aber es war das allerletzte Werk, dessen Aufführung der längst fast blind gewordene Komponist bei seinem letzten Benefizkonzert für das Londoner Foundlings Hospital in der Woche vor seinem Sterbetag dort noch selbst geleitet hatte. Es war durchaus bedeutsam, dass hier in der Westminster Abbey gerade an dieses Oratorium mit dem biblischen Inhalt und den wörtlichen Bibelziten erinnert wurde.

Auch dieses letzte von Roubiliacs Monumenten ist nicht nur eine Personenhommage für den Musiker Händel, sondern offenbart noch andere Beiklänge. Wie schon bei der 1738 geschaffenen Händel-Sitzfigur ist selbstverständlich wiederum *Harmonie* mitgemeint, diesmal sogar *himmlische Harmonie*. Allgemein wurde *Harmonie* als Dreiheit gedacht, als *Concordia / Eintracht, Amicitia / Freundschaft* und *Pax / Friede*. Darüber hinaus enthält das Werk auch eine Bedeutung hinsichtlich Vergänglichkeit; denn da ein Ton, ein Klang, etwas sehr Flüchtliges und zeitlich Dauerloses ist, symbolisieren Musikinstrumente neben dem oben Gesagten allgemein auch Vergänglichkeit.

Angesichts dieses Werks aus Roubiliacs letztem Lebensjahr bleiben ambivalente Beurteilungen bezüglich der Stileinordnung nicht aus. Es drängt sich bei Betrachtung des Hintergrundes, des reich angehäuften Beiwerks und des voluminösen, tieffaltigen Mantels zunächst ein Eindruck von barocker Grundhaltung auf. Dabei ist aber der ganze Ausdruck der Händel-Figur gar nicht irgendwie extrovertiert oder gar ekstatisch. Hingegen ist eine gewisse Beherrschtheit in Haltung, Gebärde und Miene unverkennbar. Möglicherweise durchdringen sich gegenseitig modernere Stilgesinnung und Roubiliacs inzwischen erfolgte Anpassung an *englishness*.

NB Zum Stichwort *Stehen mit frei vorschwingendem Bein* sind Belegbeispiele unter 7.14

7.0 AUSGEWÄHLTE VERGLEICHSBEISPIELE

Eine vollständige Erfassung aller irgend möglichen Beispiele ist hier nicht möglich. Aus der übergroßen Fülle sind lediglich diejenigen Werke in die Liste aufgenommen, die die von 6.1 bis 6.14 ermittelten Aussagen verdeutlichen. Einige Grabmale sind mehrmals genannt, da sie Eigenheiten aufweisen, die unter verschiedenen Stichworten zu interpretieren sind.

Übersicht

7.1 zu Hough 6.1	Stufung, Pyramiden, Sitzliegen, Jenseitsblick, Bücher
7.2 zu Argyll 6.2	Ruhmfigur, Armreckung, Redegestus, Szenik
7.3 zu Wade 6.3	Medaillon mit Porträt
7.4 zu Duke Montagu 6.4	Beinkreuzung im Stehen, Fackellöschung
7.5 zu Cowper 6.5	Frontalsitz, Schlankwuchs, Schriftrolle
7.6 zu Myddleton 6.6	Grabausstieg, Mundöffnung
7.7 zu Lady Montagu 6.7	Putti, Totenschädel
7.8 zu Fleming 6.8	Herkulesfigur
7.9 zu Hargrave 6.9	Chronosfigur
7.10 zu Warren 6.10	Fester Zugriff, Grabmalsbüste
7.11 zu Nightingale 6.11	Abwehrattitüde, Skelett
7.12 zu Shannon 6.12	Legeres Stehen mit Taillentorsion
7.13 zu Lynn 6.13	Urne, Trauernde mit Urne, Trauernde ohne Urne
7.14 zu Händel 6.14	Stehen mit vorschwingendem Bein

7.1 Beispiele zu Hough 6.1

Stufenaufbau:

- Grabmale mit mehrfachen Stufungen aus dem 15. bis 17. Jh. in England. Diese älteren Grabmale sind nicht signiert; die Bildhauer sind unbekannt:
- Zweistufiges Monument für Erzbischof Henry Chichele, das um 1425 in der Michaelskapelle der Kathedrale von Canterbury, Kent, errichtet wurde. Der Verstorbene, einst Stifter des All Souls College in Oxford, ließ das Grabmal schon zu Lebzeiten einbringen, starb jedoch erst achtzehn Jahre später 1443. Seine Gestalt liegt als Effigie in Amtstracht ausgestreckt auf der oberen Ebene. Auf der unteren Ebene ist er nochmals dargestellt, nun aber als Leichnam, dessen Fleisch schon so hinfällig ist, dass überall die Knochen durchscheinen. Das war eine im 15. Jh. übliche Darstellung und wurde als Sinnbild für die unausweichliche Vergänglichkeit alles Lebenden verstanden. Abb. 49
- James Harrington, Exton, Rutland (seit 1976 zu Leicestershire gehörend) 1591: Das Ehepaar kniet auf der Deckplatte der zweiten Stufe an einem Pult betend einander gegenüber. Die Fronten der beiden unteren Stufen sind nur mit polierten Platten aus farbigem Stein belegt. Abb. 50
- Edward Denny, Waltham Abbey an der äußersten Westgrenze von County Essex, 1600: Auf der obersten Ebene liegt steif ausgestreckt und auf seine linke Seite gedreht Edward Denny selbst. Eine Stufe darunter liegt in gleicher Liegehaltung und ebenso steif seine Gattin. Auf der untersten Stufe knien vor einem Betpult zehn Nachkommen; sechs männliche und vier weibliche. An ihnen ist keins der üblichen Hinweise auf frühen Tod vorhanden. So war angezeigt, dass alle Kinder dieser Familie ungewöhnlicherweise das Erwachsenenalter erreicht hatten und noch lebten, als das Monument errichtet wurde. Abb. 51
- John Machen, Gloucester Cathedral, 1613: Unter zwei Rundbogen knien auf der oberen Ebene der Alderman der City of Gloucester und ihm gegenüber seine Gattin. Beide tragen Kleidung jener Zeit. Auf der Stufenebene darunter knien, ebenfalls einander gegenüber, acht überlebende und drei bereits verstorbene Nachkommen. Die letzteren sind durch stark verkleinerte Darstellung als schon früher verstorben gekennzeichnet. Abb. 52

- Edward Seymour, St. Mary's Church in Berry Pomeroy, Devonshire, 1613: Auf vier Ebenen liegen jeweils einzeln zwei Ritter und eine Frau. Zuoberst ist der Sohn gebettet, darunter Sir Edward Seymour selbst und darunter seine Gattin. Es ist bemerkenswert, dass Seymour nicht die ihm zustehende oberste Position gegeben ist. Alle drei liegen mit gestreckten Beinen auf ihrer rechten Seite und stützen sich in unterschiedlicher Weise auf ihre Oberarme und Ellbogen. Auf der untersten Ebene befinden sich als kleinere Gestalten neun überlebende Nachkommen. Abb. 53

Stone, Nicholas:

- Henry Belassis, Wandmonument (*mural memorial*), York Minster, nach 1630: Der Auftrag für das Grabmal war von Henry Belassis noch zu Lebzeiten erteilt worden. Der Verstorbene und seine Gattin sind als Kniende auf Betschemeln dargestellt. Unter Rundbogen befinden sich beide hintereinander auf der oberen Ebene. Auf der Ebene darunter knien in gleicher Haltung wie die Eltern ein Sohn und zwei Töchter mit Blickrichtung zum Altar, also ebenfalls nicht von Angesicht zu Angesicht, sondern hintereinander. Abb. 54

William Bird:

- Familiengrab Fettyplace, Swinbrook, Oxfordshire, 1686: Drei ritterlich gerüstete Gestalten liegen auf drei voneinander getrennten Stufenebenen übereinander. Bird zeigte sie in fast gleicher Haltung. Sie sind auf den rechten Arm gestützt. Das jeweils linke Bein ist angewinkelt. Zur leichteren Identifikation der Personen sind unterschiedlich geformte Helme bei ihren Füßen abgelegt. Abb. 55

Peter Scheemakers:

- Monument für Dr. Hugo Chamberlen, London, Westminster Abbey, ca. 1731: Auf einer geräumigen Tumba mit mehrteiliger Inschrift steht als zweite Stufe ein Wannensarkophag aus schwarzem Stein. Auf dessen Deckplatte liegt halb aufgerichtet die Gestalt des Verstorbenen und hält mit der linken Hand ein Buch. Auf der Tumbaplatte stehen seitlich des Sarkophags zwei weibliche Figuren. Dieses Grabmal hat Scheemakers zusammen mit Laurent Delvaux geschaffen. Abb. 56

Michael Rysbrack :

- Monument für John Churchill, 1. Duke of Marlborough, Blenheim Palace Chapel, Woodstock, Oxfordshire, 1732: Dieses riesige Grabmal ist dreistufig. Der untere tumbaartige Kasten trägt ein Relief mit einer Szene aus dem Leben des Herzogs. Auf der Deckplatte steht etwas erhöht auf hellen Basissteinen ein dunkler Sarkophag. Zwischen diesen Stützen windet sich ein geflügelter Drache hervor, der Neid auf Erfolg symbolisiert. Auf der gleichen Stufe befinden sich, angelehnt an den Sarkophag, die allegorischen Figuren *History* und *Fame*. *History* ist geflügelt und schreibt Lebensdaten des Herzogs auf eine barocke Kartusche. *Fame* hält in der rechten Hand zur Ruhmverkündung eine Posaune. Zwischen dem Sarkophag und der obersten Ebene liegen einige Zwischenelemente, die weitgehend durch die Assistenzfiguren, die Kartusche und Stoffbahnen verdeckt sind. Nur an den Ecken sind sie besser sichtbar und sehen wie Schiefergestein aus. Diese Zwischenlagen sind nur eine Abgrenzung zur darüber befindlichen irdischen Diesseitswelt, haben aber keine inhaltliche Bedeutung. Dennoch sind sie nicht ohne Aufgabe: sie ermöglichen eine zusätzliche Erhöhung der obersten Stufe. Marlborough selbst steht als der ‚Held‘ hoch oben auf der dritten, der höchsten Stufe. Sein linker Fuß tritt auf einen Helm, der stellvertretend für einen besiegten Feind anzusehen ist. Neben ihm sitzt die Herzogin mit einem kleinen Kind. Auf der anderen Seite steht dessen älterer Bruder Abb. 57
- Grabmal für den 1. Lord Foley, Great Witley, Worcestershire, 1735-1743 in Arbeit: Das Monument wurde fast zeitgleich mit Roubiliacs Hough-Monument 6.1 gearbeitet. Es besteht aus vier Stufen vor einem pyramidenartigen Hintergrund. Oberhalb von zwei Unterbaustufen steht ein Sarkophag, auf dessen Deckplatte die Gestalt von Foley aufgerichtet liegt. Zwei weibliche Figuren, *Fame/Ruhm* und eine *Trauernde* lehnen seitlich am Sarkophag. Auf der Stufe darüber steht in der Höhe Foley als ‚Held‘, umgeben von der sitzenden Gattin und zwei Kindern. Abgesehen von der Gestalt des Liegenden und der Tatsache, dass der zu Ehrende gleich zwei mal dargestellt ist, sind der ganze Aufbau, viele Teile des Grabmals und deren Anordnung dem elf Jahre früher errichteten Marlborough-Monument ganz außerordentlich ähnlich. Abb. 58

Louis François Roubiliac:

- Entwurf für ein Monument für Henry Petty, 1. Earl of Shelburne, Terracotta-Modell, Royal Museum of Edinburgh, 1751: Deutlich mehrstufiger Aufbau. Auf einem Sockel steht eine Tumba mit umfangreicher Inschrift und Wappenkartusche. Auf der Deckplatte halten auf dieser mittleren Ebene *Fates/Moiren/Parzen* eine Platte mit einer Reliefszene. Dahinter befindet sich eine mehrfach geschweifte Basis für einen zuoberst stehenden Sarkophag. Umgeben von reich herabwallenden Draperien liegt aufgerichtet die Gestalt von Petty. Der Auftrag zur Ausführung wurde jedoch nicht an Roubiliac vergeben, sondern an Scheemakers. Abb. 59

Robert Taylor:

- Entwurf für ein Monument für Henry Petty, 1. Earl of Shelburne: Zeichnung, Taylor Institution, Oxford, 1751: Auf einer einfachen Basisplatte wurde von Taylor ein mittig vorgewölbter Unterbau vorgeschlagen. Darauf sollte ein Sarkophag mit einem Relief auf der Frontseite stehen. Auf dem seinerseits gestuften Deckel war, weitgehend verdeckt, etwas Kastenartiges vorgesehen. Darauf sollte die Gestalt des Lord Chancellors Petty aufgerichtet mehr sitzen als liegen und von drei weiblichen Ganzfiguren umgeben sein. In der Höhe sollten mehrere Putti ein Porträt-Medaillon halten. Auf dem Unterbau waren noch sieben weitere Figuren und außerdem zwei Medaillons geplant. Wie auch bei Roubiliacs Entwurf erscheint als Hinweis auf Erfolgsneid ein breit grinsender Drache zwischen den Sarkophagfüßen. Dass beide Bildhauer diese Idee aufgriffen, kann ein Hinweis darauf sein, dass die Ausführung von den Auftraggebern gewünscht worden war. Ein Entwurf mit so zahlreichen Figuren wirkt überfrachtet und unruhig. Auch Taylors Entwurf wurde verworfen. Abb. 60

Pyramide:

Francis Bird

- Monument für Thomas Shedwell, gestorben 1692, errichtet 1700, London, Westminster Abbey. Über die Büste vor der Hintergrundpyramide äußerte Whinney: a bust, backed by a pyramid, perhaps the first to appear in England.”⁹⁹ Monument für John Holles, Duke of Newcastle, London, Westminster Abbey, 1720. Den Entwurf hatte James

⁹⁹ WHINNEY Seite 75

Gibbs geliefert. Bei diesem Monument ist alles vereinigt, was zu jener Zeit erwartet wurde: überaus üppiger architektonischer Aufbau, dunkle Hintergrundpyramide, Sarkophag, der auf einer Tumba steht, sitzliegende Figur in Augenhöhe, allegorische Standfiguren, Reliefs, Wappen und Inschriften. Abb. 61

Henry Cheere.

- Monument für Raymond, Abbots Langley. Hertfordshire, gestorben 1732. Dieses Monument wurde als typisch ‚*hanoverian monument*‘ bezeichnet. Eine zweidimensionale Pyramiden- oder Obeliskfront bildet wie bei der Mehrzahl der Monumente jener Zeit den Hintergrund. Abb. 125

Filippo Barrigioni und Pietro Bracci:

- Grabmal der Maria Clementina Sobieska, Rom, St. Peter, 1739 bis 1742 in Arbeit: Eingefügt in eine eindrucksvolle Architekturräumung bildet eine schmale Pyramidenfront den Hintergrund für die eigentlichen Grabmalselemente. Oberhalb des Eingangs in eine Gruft ist dessen oberer Türrahmen die Basis für das Grabmal. Zwei Kinderengel tummeln sich darauf. Herabwallende Textilbahnen verhüllen auch Teile eines weiter oben stehenden dunklen Sarkophags. In beträchtlicher Höhe sitzt eine allegorische Frauengestalt, die mit der linken Hand zum Himmel weist. Gemeinsam mit einem weiteren Engelchen hält sie mit der rechten Hand ein großes, kostbar gerahmtes Medaillon mit dem Porträt der Verstorbenen. Das ganze Ensemble ist ein Beispiel für schwelgerisch Barockes. Abb. 62

Louis François Roubiliac:

- Entwurf zu einem Monument für General Wolfe: Den sterbenden General hält *Victory* in ihren Armen. Hinter dieser Zweiergruppe bildet ein Militärzelt den Hintergrund. Dessen Dachteil ist wie eine Pyramide gestaltet. (Gravur in *Gentleman's Magazine* Januar 1789/91) Abb. 63

Aufgerichtetes Liegen:

Michelangelo Buonarotti:

- Grabmale für Lorenzo und Giuliano Medici, Florenz, Medici Kapelle in S. Lorenzo, 1524- 1534: Aufgerichtet liegende Gestalten mit unterschiedlicher Beinwinkelung.

Diese Werke waren als Abbildungsstiche auch in England bekannt, so dass Roubiliac vermutlich Kenntnis von ihnen hatte. Abb. 64 und 65

Antoine Coysevox:

- Monument für den Marquis de Vaubrun, Château Serrant, Maine et Loire, um 1680: Es ist nicht bekannt, ob Roubiliac diese sitzliegende Gestalt gesehen hat.

Caius Gabriel Cibber:

- *Raserei*, London, damaliges ‚Irrenhaus‘ Bethlehem (Kurzform ‚Bedlam‘), 1630: Die mit Ketten gefesselte Gestalt liegt auf den rechten Ellbogen gestützt. Es ist überliefert, dass Roubiliac diese Arbeit von Cibber genau gekannt und bewundert hat, weshalb er sie wiederholt aufgesucht hatte.¹⁰⁰ Abb. 66
- Monument für Thomas Sackville, gestorben 1677, Withyham, East Sussex: Trauernde Eltern knien einander gegenüber zuseiten des aufgebahrten Sohnes. Abb. 288

Giacomo Cassetti.

- Giebelfigur, Chiesa dell'Aracoeli, Vicenza, um 1710: Ein weiteres Beispiel für das Ausnutzen einer Giebelschräge: Eine Figur liegt aufgerichtet auf einem Unterarm abgestützt. Abb. 67

Nicholas Stone:

- Grabmal für Thomas, Earl of Coventry und Lord-Siegelbewahrer, gestorben 1639, Croome d'Abitot, Worcestershire, Church of St. Mary Magdalene: In zeitgenössischer Kleidung liegt der Lord, abgestützt auf dem linken Arm, ein wenig nach vorn gedreht, so dass sein Blick zum Betrachter gerichtet ist. Die rechte Hand liegt auf einem Buch auf dem Oberschenkel. Am Fußende steht *Justitia* und hält das königliche Siegel, am Kopfende sitzt *Virtue* in einer Haltung wie die *Virtue* auf dem Digges-Monument von Stone. In der kleinen, 1763 geweihten Adam-Kirche befinden sich vier Grabmale mit sitzliegenden Gestalten. Roubiliac könnte bei seinen Reisen nach Worcester, wo er zwischen 1744 und 1747 die Aufstellung des Hough-Monuments überwachte, diese eindrucksvollen, vor seiner Zeit errichteten Monumente studiert haben. Sie standen

¹⁰⁰ Harald FABER: C.G. Cibber. His Life and his Works. Oxford 1926. Seite 43

damals noch in der Vorgängerkirche neben dem palladianischen Schloss, das sich nur wenige Meilen südöstlich von Worcester am Weg nach London befand. Abb. 68

Grinling Gibbons:

- Grabmal für Henry, 3. Earl of Coventry, gestorben 1686, Croome d'Abitot, Worcestershire, Church of St. Mary Magdalene, 1690: Die männliche Gestalt liegt etwas aufgerichtet mit angewinkeltem Bein auf der linken Seite und ist merkwürdig unbequem verdreht. Der linke Arm ist auf einem Polster abgestützt, der rechte grüßt mit geöffneter Hand quer über den Oberkörper hinweg zur am Kopfende stehenden Figur *Fama/Fame/Ruhm* empor. Am Fußende steht *Fides/Faith/Glaube*. Abb. 69
- Grabmal für Cloudesley Shovell, London, Westminster Abbey, nach 1707: Queen Anne (1665-1714) veranlasste die Errichtung dieses Grabmals für den Admiral in ihren Diensten. Whinney beurteilte es als „...the largest and less successful of his tombs“ und fuhr mit den Worten fort: „with its clumsy figure in classical armour, dumped on a sarcophagus too small for it.“¹⁰¹
- Monument für Bischof Dolben, in York von 1683 bis 1686 tätig, York Cathedral: Der verstorbene Bischof ist als sitzliegende Figur gearbeitet. Abb.208

François Girardon:

- Richelieu-Grabmal, Paris, Sorbonne-Kirche, 1675 bis 1694 in Arbeit: Die Gestalt des Verstorbenen sitzt zurückgelehnt. Am Kopf- und Fußende befinden sich als trauernde allegorische Frauengestalten *Wissenschaft* und *Religion*. Abb. 70

John Nost:

- Monument für Withers, gestorben 1692, Arkesden, Essex. Es wurde von Whinney vermutet, dass dieses und auch das folgende Irwin-Monument auf Entwürfen von Edward Pierce beruhen, die von Nost nach dem Tod von Pierce übernommen worden waren.¹⁰² Beide Monumente zeigen die Gestalten der Verstorbenen als Liegende in aufgerichteter Positur.

¹⁰¹ WHINNEY, Seite 58

¹⁰² WHINNEY, Seite 93

- Monument für den 2. Viscount Irwin, gestorben 1688, Whitkirk, Yorkshire, 1697. Der Verstorbene hat die seinerzeit auf Grabmalen übliche aufgerichtete Liegehaltung.

Francis Bird:

- Monument für Dr. Busby, gestorben 1695, London Westminster Abbey, ca. 1703 errichtet. Der Verstorbene ist in sitzliegender Positur gearbeitet.
- Monument für John Holles, Duke of Newcastle, London, Westminster Abbey, 1721: Sitzliegende Haltung des verstorbenen Herzogs. Entwurf von Gibbs.

Guillaume Coustou I

- Grabmal für De Vaubrun und seine Gattin, Schlosskapelle in Serrant, Maine et Loire, 1707. Die Gestalt des Verstorbenen sitzt zurückgelehnt.
- Die Flüsse-Figuren *Rhône und Saône* hat der in Lyon geborene Bildhauer Guillaume Coustou ab 1714 als sitzliegende männliche und weibliche Figuren mit ausgreifenden Armbewegungen gearbeitet. Dass Roubiliac diese Werke gekannt hat, ist als gewiss anzusehen. Abb. 71 und 72

Thomas Stayner:

- Monument für Henry Bendyshe, gestorben 1717, Steeple Bumpstead, Essex: Neben dem Kopfkissen der in konventioneller Art bequem sitzliegenden Gestalt des Verstorbenen liegt noch ein schon früher gestorbener Säugling. Damit ist das Erlöschen der männlichen Linie und das Ledigwerden des Titels angezeigt. Abb. 73

Peter Scheemakers und Laurent Delvaux:

- Monument für Dr. Hugo Chamberlen, London, Westminster Abbey, 1731: Die sitzliegende Gestalt des Arztes hält in der linken Hand ein Buch. Zwei weibliche Gestalten stehen am Kopf- und am Fußende. Erstere ist in Trauerattitüde dargestellt. Die andere hält eine Schlange und ist also als *Göttin der Heilkunst* anzusehen. Es ist nicht ganz geklärt, welche dieser beiden Figuren Delvaux gearbeitet hat.¹⁰³ Abb. 74

¹⁰³ WHINNEY, Seite 93

- Monument für Sir Francis und Lady Page, Steeple Aston, Oxfordshire, etwa 1730: Beide sind in unterschiedlich sitzliegender Haltung gearbeitet. Abb. 75
- Monument für John Pigott, gestorben 1751, Grendon Underwood, Buckinghamshire: Pigott ist in zeitüblicher Art als sitzliegende Gestalt ausgeführt.
- Monument für John Sheffield, Duke of Buckingham, London, Westminster Abbey, ca. 1721: Am Zustandekommen dieses mehrstufigen Grabmals hat außer Scheemakers der 1717 aus Antwerpen nach England eingewanderte Bildhauer Denis Plumière mitgewirkt, indem er eine *Chronos*-Figur arbeitete. Er starb aber vor der Fertigstellung, so dass Laurent Delvaux sie vollendete. Zu Füßen des aufgerichtet liegenden Duke sitzt seine Gattin mit zeittypischer Trauerattitude. Hinter ihm befindet sich ein hohes Postament mit Inschrift. Auf dessen oberer Abschlussplatte ist ein greiser Chronos so dargestellt, als schreite er gerade eben vorbei und schaue mit vorgebeugtem Oberkörper nur beiläufig zum Liegenden hinab. Abb. 76 und 77

Michael Rysbrack:

- Monument für Edward Colston, All Saints in Bristol, Avon, 1721: Konventionell sitzliegende Gestalt des Verstorbenen und zwei auf den Schrägen des Tympanons aufgerichtet liegende Putti. Stich von G. Scotin 1751. Abb. 78
- Grabmal für Isaac Newton, London, Westminster Abbey, 1731: Wegen seines auffälligen Platzes an der Westseite der Chorschranke ist die sitzliegende Haltung von Newton allgemein bekannt. Aufgerichtet liegt er auf einem Sarkophag und stützt den rechten Ellbogen auf einen Bücherstapel. Hinter Newtons Knien wischt ein geflügelter Putto dem anderen Tränen vom Gesicht. Oberhalb des Liegenden schwebt in der Höhe ein Globus. Darauf sitzt schräg und instabil die Allegorie für *Astronomie* und stützt sich dabei auf aufrecht gestellte Bücher. Abb. 79 und 99
- Monument für General Stanhope, London, Westminster Abbey, ebenfalls an der Westseite der Chorschranke, 1733: Stanhope liegt in entgegen gerichteter Positur zu Newton vor einem Militärzelt. Putti und eine weibliche Gestalt umgeben den Sitzliegenden.
- Foley-Monument, Great Witley, Worcestershire, 1743: Mehrere Frauen umstehen die sitzliegende Gestalt. Eine von ihnen hat ein Kind auf dem Schoß. Abb. 58 u. 201

- Monument für den 2. und den 3. Duke of Beaufort, Badminton, Avon, 1754: Der älteren Herzog sitzliegt betont leger und weist mit seiner rechten Hand auf ein rahmenloses Porträtmedaillon an seiner linken Seite. Hinter seinen Beinen steht aufrecht der als römischer Feldherr ausgestattete Sohn und schaut zum Vater herab. In der Höhe vor einer Pyramidenfront schwebende Putti halten die Herzogkrone und ein Mottoband. Abb. 80
- Entwurfszeichnung für ein nicht ausgeführtes Argyll-Monument: Der ‚Held‘ sitzliegt zurückgelehnt auf der dritten Stufenebene auf einem Sarkophag, der teilweise von einer Draperie verdeckt ist. Ein Engel mit einer Posaune, die nach alter Art wie eine Schalmei geformt ist, schwebt vor dem Pyramidenhintergrund herab. Ein fortstrebender Putto nimmt eine Schädelkalotte mit. Abb.81
- Monument für Caroline, Countess of Bessborough, geborene Cavendish, Derby Cathedral, 1760: Hinter der sitzliegenden Tochter des 3. Duke of Devonshire steht auf einem hohen, säulenartigen Sockel eine Frauenbüste. Abb. 82

Henry Cheere:

- Monument für Roger Owen und Tochter Catherine, Conover, Salop, nach 1746: Die Gestalt des Verstorbenen ist wie üblich in aufgerichtet liegender Positur gearbeitet. Dieses Grabmal galt bei Esdaile als Arbeit von Roubiliac, aber durch einen aufgefundenen Vertrag mit Cheere wurde diese Annahme berichtigt.¹⁰⁴ Abb. 83
- Das Dormer-Monument in Quanton, Buckinghamshire, ist im Konzept dem Owen-Grabmal ähnlich. Von Esdaile war auch das Dormer-Monument Roubiliac zugeordnet worden;¹⁰⁵ Whinney bezweifelte das.¹⁰⁶ (Anm. 35) Craske nahm 1992 an, der Entwurf sei von Leoni und die Ausführung von Rysbrack.¹⁰⁷ Abb. 84
- Monument für Justice Raymond, Abbots Langley, Hertfordshire, 1732: Die sitzliegende Gestalt wendet den Kopf mit strengem Blick über seine Schulter nach rechts. Der Arm stützt den Oberkörper auf einem Bücherstapel ab. Mit dem linken Arm ist ein

¹⁰⁴ BAKER: Seite 359

¹⁰⁵ ESDAILE; Seite 28

¹⁰⁶ WHINNEY; Seite 258, Anmerkung 4. und BAKER Seite 267

¹⁰⁷ CRASKE, MATTHEW: The London uclpture Trade and the development of the imagery of the family in funerary Monuments of the period 1720-6. Diss. London 1992, Seite 185

Redegestus ausgeführt. Rechts hinter Raymond sitzt eine weiblichen Figur, die ein ungerahmtes Porträtmedaillon auf ihrem rechten Knie aufrecht hält.

- Monument für Admiral Thomas Hardy, gestorben 1732, London, Westminster Abbey: Der auf einem dunklen Sarkophag sitzliegende Admiral ist barhäuptig, schaut auf eine Urne und einen weinenden Putto. Die Beine liegen überkreuzt. Abb. 85

René Michel Slodtz:

- Mausolée des Archeveques Montmorice et La Tour d’Auvergne, Vienne, Dauphiné, 1747: Die Liegehaltung des verstorbenen Erzbischofs ist wie bei Hough ausgeführt.

Edward Stanton:

- Grabmal für Thomas Vernon, gestorben 1721, Hanbury, Worcestershire, St. Mary the Virgin, 1763: Vernon liegt aufgerichtet in der Kleidung eines *barristers* (bei Gericht zugelassener Anwalt). Am Kopf- und am Fußende befinden sich etwas erhöht die Gestalten *Justice* und *Fame*. Justitias Waage ist im Laufe der Zeit verloren gegangen. *Fame* hält ein geöffnetes Buch Betrachtern entgegen. Diese Hinwendung zum Publikum hatte Roubiliac schon 1749 bei Argyll 6.2 eingeführt. Abb. 86 und 87

Pierre Alexandre Tardien de Fergeau:

- Louis-Michel Le Peletier, Paris, Bibliothèque Nationale, Kupferstichkabinett: Die Zeichnung zeigt die aufgebahrte, mit Kissen gestützte Gestalt. Abb. 88

Joseph Wilton:

- Monument für General James Wolfe, London. Westminster Abbey, ca. 1772: Die Gestalt des 1759 vor Quebec gefallenen Generals sitzt zurückgelehnt und ist nur halb bekleidet. Dass seine in der Nähe liegenden Uniformstücke zeitgenössisch waren, also nicht, wie sonst für ‚Helden‘ üblich, antiken Vorbildern folgten, löste kritische Diskussionen aus. Auch die von Wilton oft bevorzugte Halbnacktheit gab Anlass zu Kontroversen. Die folgende Äußerung von Charles Mitchell war zwar in Hinblick auf das Gemälde von Benjamin West veröffentlicht worden, passt aber auch auf ‚Helden‘ bei Bildhauerwerken: „The painter of a secular history had to represent not merely the physical beauty of heroes, but the greatness of their character, [...] and evoke a

corresponding response in his [the spectator's] heart”¹⁰⁸ Auf Wiltons Grabmal verweisen Palme und Lorbeer auf des Kriegers Ruhm. Zudem schwebt von eine *Victoria* heran und reicht einen Siegeskranz zu. Abb. 89

- Mehrere Modelle sind zum Wolfe-Monument gearbeitet worden, u. a. auch von Roubiliac. Sein nicht übernommener Entwurf zeigt General Wolfe vollständig zeitgenössisch bekleidet.

Thomas Banks:

- Grabmal für Martha Hand, London, St Giles, Cripplegate, 1785: Das Werk ist inzwischen zerstört. Die Gestalt der Verstorbenen lag mit nicht gekreuzten Beinen auf einer Sarkophagplatte. Ihr Kopf ist stark zurückgefallen und ruht nicht auf Polstern, Kissen, Büchern oder sonstigen Dingen, sondern auf dem Schoß einer sitzenden Trauernden. Abb. 90

Thomas Scheemakers:

- Monument für Mary Russell, Powick, Worcestershire, 1787: Viel seltener als für verstorbene Männer sind Monumente für Frauen errichtet worden. Auch deren Gestalten sind in der allgemein üblichen, sitzliegend Haltung zu sehen. Mary Russells Gestalt weist fast alle im 18. Jh. üblichen Handlungsmerkmale auf. Ihre Ellbogenstützung ohne Kissen auf einem urnenartigen Gefäß, einer Schale oder Vase, sieht allerdings unbequem aus. Der Sarkophag ist mit Flachreliefs von Musikinstrumenten verziert. Das runde Medaillon in der Mitte enthält die Szene, wie eine Mutter dem Kind Musiknoten erklärt. Abb. 91

Peter Scheemakers:

- Monument für den 1. Earl of Shelburne, High Wycombe, Buckinghamshire, 1754: Mehrere Ganzfiguren und etliche Putti sind um den Sarkophag versammelt. Auf der Deckplatte ist der Verstorbene in der usuell aufgerichteten Liegehaltung dargestellt. Sein Jugendporträt ist als Rundmedaillon an der Vorderseite des Sarkophags befestigt. Abb. 92

¹⁰⁸ CHARLES MITCHELL: Benjamin West's Death and Life of General Wolfe. Aufsatz im Journal of The Warburg & Courtauld Institute 7 / 1944, Seite 20 f.

Edmé Bouchardon:

- Fontaine de Grenelle, Paris, Rue de Grenelle, 1739 bis 1745 in Arbeit: Zu Füßen einer sitzenden Symbolfigur der Stadt Paris liegen die Flussgötter Seine und Marne. Die männliche Figur schaut hinauf zur sitzenden Stadtpersonifikation, wodurch der Oberkörper seitwärts gedreht ist. Auch die weibliche Figur ist gedreht. Beider Arme finden Stützung auf tonnenförmigen Gießgefäßen. Abb. 93

Gottfried Schadow:

- Grabmal für Friedrich Wilhelm Moritz Alexander Graf von der Mark, Berlin, 1790 in der Dorotheenstädtischen Kirche, jetzt im Museum: Der mit acht Jahren gestorbene illegitime Sohn von König Friedrich Wilhelm II ist wie schlafend dargestellt. Der Oberkörper liegt etwas erhöht; der Kopf ruht, zur Seite gedreht, auf einer dicken Polsterrolle. Diese zwar in Preußen entstandene Effigie entspricht dennoch englischen Gestaltungen jener Zeit. Schadow war jedoch niemals in England, kann englische Grabmale aber in Stichwerken oder anderen Abbildungsmedien studiert haben. Abb. 94

Richard Westmacott:

- Monument für Charles James Fox, London, Westminster Abbey, 1823: Der Kopf des Staatsmannes Fox ist wie bei Rysbracks bekanntem Newton-Monument scharf nach rechts gedreht. Der Oberkörper ist an eine sitzende weibliche Gestalt angelehnt und wird von ihr mit beiden Armen gestützt. Eine verzweifelt Trauernde liegt mit dem Oberkörper auf den Füßen von Fox. Seitlich vor dem Fußende hockt halb kniend ein jüngerer, muskulöser Sklave. Er ist nur mit einem Lendentuch versehen. Er schaut auf den Verstorbenen und hält die Hände betend verschränkt. Fox hatte sich zu Lebzeiten gegen Sklavenwirtschaft eingesetzt. Abb. 95

Francis Chantrey:

- Monument für den 1. Earl of Malmesbury, Salisbury Cathedral, 1823: In der aufgerichteten Liegehaltung ist auch Malmesbury gearbeitet. Nicht Bücher, sondern voluminöse Kissen stützen seinen Rücken. Die linke Hand ruht entspannt auf offenen Buchseiten. Die rechte Hand scheint etwas zu bekräftigen, obwohl sein Mund geschlossen ist. Eine offene Handhaltung ist auf mehreren anderen Grabmalen bemerkbar, so z.B. bei Rysbracks Newton-Figur, Abb.99, und der Gestalt des Richters

Raymond von Cheere Abb. 125. Auch im ersten Viertel des 19. Jh. war bei Grabmalsgestalten die sitzliegende Haltung noch immer beliebt. Abb. 129

Jenseitsblick:

Giovanni Bernini.

- Heilige Bibiana, Rom, St. Peter, 1624-1626, mit seligem Jenseitsblick. Abb. 96
- Vision der hl. Theresa von Avila, Rom, Santa Maria della Vittoria, 1647 bis 1652, mit verzücktem Jenseitsblick. Abb. 97

Camillo Rusconi:

- Hl. Jacobus Maior, Rom, S. Giovanni in Laterano, 1718: Nach vorn ausschreitende Figur mit Jenseitsblick. Abb. 98

Henry Cheere

- Monument für Roger Owen, Condover, Shropshire. 1746: Der Blick des auf einer einfachen Tumbaplatte Liegenden scheint wie ein Jenseitsblick ins Nichts zu gehen. Abb. 83

Joseph Wilton:

- Monument für General Wolfe, London, Westminster Abbey, 1772: Der letzte Blick des tödlich Verwundeten gleitet ins Jenseitige. Abb. 89

Bücher als Bildungs- und Berufskennzeichen:

Francis Bird:

- Grabmal Dr. Busby, gestorben 1605, London, Westminster Abbey, Direktor der Westminster School: Er hat ein offenes Buch in der Hand und ist von Büchern umgeben.
- Grabmal Dr. John Ernest Grabe, gestorben 1711, London, Westminster Abbey: Bücher umgeben den Gelehrten.

Henry Cheere:

- Monument für Chief Justice Raymond, gestorben 1730, Abbots Langley, Hertfordshire, 1732. Auch bei diesem Monument dient ein Stapel dicker Bücher als Ellbogenstütze für den aufgerichtet liegenden Richter und weist ihn so als fachlich beleseenen Mann aus. Abb. 125
- Monument für Admiral Thomas Hardy, London, Westminster Abbey, 1737. Abb. 83
- Monument für Bischof Willis, Winchester Cathedral 1754: Willis ist auf Bücher gestützt.

Michael Rysbrack:

- Newton-Grabmal, London, Westminster Abbey, 1731. Der gelehrte Physiker, Mathematiker und Astronom stützt den rechten Ellbogen auf Bücher. Außerdem hält er ein Papier mit eingezeichnetem Planetensystem in der linken Hand. Ein weiterer Hinweis auf eine seiner Professionen ist der Globus, der über ihm schwebt. Darauf ist der Weg des Halleyschen Kometen von 1682 gezeigt, dessen periodische Wiederkehr Newton für das Jahr 1758 zutreffend errechnet und vorausgesagt hatte. *Astronomie*, als ‚Königin der Wissenschaft‘ und ein Stern vor der Hintergrundpyramide sind wegen der überdeckenden neogotischen Rahmung aus dem 19. Jahrhundert fast nicht erkennbar. Weitere Berufskennzeichen sind die astronomischen Hilfsgeräte auf dem unten befindlichen Relief, wie z.B. Prisma, Teleskop, Astrolabium, Sextant. Abb. 99

Peter Scheemakers:

- Terracotta-Modell für ein Monument für Dr. Hugo Chamberlen, 1730, London, Victoria & Albert-Museum. Der Liegende hält ein Buch. Abb. 100

L.F.Roubiliac:

- Monument für Argyll, London, Westminster Abbey, 1749, Bücher liegen zu Füßen von *Eloquence*. Abb. 101

7.2 Beispiele zu Argyll 6.2

Beispiele für szenisches Handeln:

Joseph Nollekens:

- Grabmal für die drei Kapitäne William Bayne, William Blair und Robert Manners, London, Westminster Abbey, ab 1782 in Arbeit: Als Vertreter der Götterwelt, reitet *Neptun* etwas unbequem auf einen Seepferd und weist mit seinem Machtinstrument, dem Dreizack, rühmend auf die Porträtmedaillons der drei ‚Helden‘. *Britannia* als Vertreterin der realen Welt und Symbolfigur für die britische Nation, zusätzlich wegen ihrer Gestaltung auch an *Minerva* erinnernd, würdigt die Verdienste der Kapitäne durch ihre deutliche Trauer. Eine kleine engelartige Gestalt, die befremdend als *Fama/Fame/Ruhm* angesehen wurde, ist außerdem eingebracht. Nollekens hat hier Roubiliacs Idee, etwas in Szene zu setzen aufgegriffen; allerdings nicht recht überzeugend und zudem in etwas gewollter Manier. Einiges an diesem Werk von Nollekens gehört noch zur Stilepoche Rokoko. Whinney bedachte die Arbeit mit so harten Worten wie „dull“ und „...is a tedious affair, and shows the confused state of English sculpture in the 1780s.“¹⁰⁹

Ein Beispiel für Nichthandeln:

Joseph Wilton:

- Grabmal für Admiral Holmes, London, Westminster Abbey, 1762. Das Monument ist streng geometrisch zu einem Dreieck aufgebaut. Es enthält nur eine einzige aufrecht stehende Gestalt, die nichts weiter als anwesend ist. Sie handelt in keiner Weise. Diese Art von bloßem Stehen wurde in der Mitte des 19. Jh. üblich und ist bis in die Gegenwart hinein häufig beibehalten worden.

Ruhm-Figur:

Johannes Fischer von Erlach:

- Mitrovicz-Grabmal, Prag, 1714-1716: Eine als *Ruhm* benannte Figur stützt den aufgerichtet Liegenden mit dem rechten Arm und hält mit dem linken einen Siegeskranz

¹⁰⁹ WHINNEY, Seite 161

über ihm triumphierend in die Höhe. Noch eine weitere Figur kündigt auf diesem Monument Rühmendes: eine geflügelte Gestalt schwebt von der Seite heran und schreibt auf die Pyramidenfront. Einiges an der Attitüde dieser Figur erinnert an *Ruhm* bei Argyll (Abb. 6). Sowohl Margaret Whinney,¹¹⁰ als auch Malcolm Baker¹¹¹ und David Bindman¹¹² verwiesen im Zusammenhang mit Roubiliacs Argyll auf Fischers Arbeit. Es ist nicht bekannt, ob Roubiliac während seiner Jahre bei Permoser gelegentlich nach Prag gekommen war und dort Fischers Werk sehen konnte. Bindman äußerte sich über die Möglichkeit einer Pragreise nur als durchaus fraglich und ließ die Antwort offen.¹¹³ 1730 erschienen in London Stichabbildungen mit Grabmalen, die Roubiliac gesehen haben kann. Abb. 102

Camillo Rusconi:

- Grabmal für Papst Gregor XIII, Rom, Laterankirche, Corsini-Kapelle, 1715-1723: Die *Minerva*-Figur deckt das ruhmsichernde Relief dieses Grabmals auf. Roubiliac konnte dieses Werk zu der Zeit, als er am Hough-Relief arbeitete, noch nicht gesehen haben. Etwaige französische Vorbilder für die revelierende Figur bei Roubiliacs Hough 6.1 verneinten Whinney.¹¹⁴ Baker,¹¹⁵ und auch Webb.¹¹⁶ Abb. 103

Joseph Wilton:

- Monument für General Wolfe, London, Westminster Abbey, nach 1772: Die geflügelte Ruhm-Figur reicht, aus halber Höhe heranschwebend, dem Gefallenen einen Siegeskranz zu. Ihre Gestalt, der Flügelansatz und ihre Beinhaltung erinnern an *Fame* bei Wade 6.3. Abb. 89

¹¹⁰ WHINNEY, Seite 106

¹¹¹ BAKER, Seite 289

¹¹² BINDMAN: Roubiliac in Westminster, The Oxford Art Journal, Vol. IV, Nr. 1, July 1981, Seite 11

¹¹³ BINDMAN, Seite 50

¹¹⁴ WHINNEY, Seite 66

¹¹⁵ BAKER, Seite 289

¹¹⁶ WEBB, Seite 87

Armstreckung, Armreckung:

Giovanni da Bologna:

- *Raub der Sabinerin*, Florenz, Loggia dei Lanzi, 1580-1583: Entsetzt und um Hilfe flehend reckt die Geraubte die Arme, denn sie war während eines agrarischen Consualia-Fests von einem Römer entführt worden. Die Reckung ihres rechten Armes ist später bei Berninis *Proserpina* nochmals erkennbar. Abb. 104

Giovanni Bernini:

- *Raub der Proserpina*, Rom, Galleria Borghese, 1622: In der griechischen Mythologie raubte Pluton Proserpina, die Tochter von Zeus und Demeter. Diese Szene hat nicht nur Bernini dargestellt, sondern für die Versailler Gärten 1699 auch Girardon. Gereckte Arme hat Bernini mehrmals gearbeitet, besonders ausgeprägt bei Proserpinas rechtem Arm. Abb. 105
- *Apollon und Daphne*, Rom, Galleria Borghese 1622-1623: Gereckte Arme hat Bernini an den beiden Gestalten Proserpina und Daphne unterschiedlich gearbeitet. Beide Bernini-Werke konnte Roubiliac in Rom erst Jahre nach seiner Argyll-Arbeit sehen. Abb. 106

Francesco Mocchi:

- *Verkündigung*, Orvieto, 1603-1608: Eine weibliche Engelsgestalt reckt den linken Arm zum Himmel und weist somit zur Quelle der ‚frohen Botschaft‘. Abb. 107

Pierre Puget:

- *Perseus und Andromeda*; Paris; 1684; Roubiliac wird diese Arbeit in Paris während seiner Werkstattzeit bei Coustou gesehen und studiert haben. Beide Figuren strecken je einen Arm in dramatischer Weise in die Höhe; Perseus kraftvoll und gespannt, Andromeda schlaff gelöst mit hängender Hand. In Frankreich sind in Roubiliacs Vorgängergeneration auffallend viele Gestalten mit gereckten Armen geschaffen worden. Dass Roubiliac davon gelernt hat, ist anzunehmen, zumal er diese Arbeiten, besonders die von Girardon, geschätzt hat. Abb. 108

Nicolas Coustou:

- Rossebändiger: Diese viel bewunderten Figuren, beide mit ebenfalls energievoll gereckten Armen, waren von 1739 bis 1745 für die Marly-Gärten gearbeitet worden, wurden aber später zur Place de la Concorde transloziert. Vorarbeiten oder Entwürfe kann Roubiliac bei Coustou eventuell zu Gesicht bekommen haben. Abb.109 u. 110

Charles Lebrun, Entwurf; Jean-Baptiste Tuby und Gaspard Marsy, Ausführung:

- Grabmal für den Marschall Vicomte de Turenne, Paris, Invalidendom, 1675: Dort befinden sich zwei Figuren mit gereckten Armen: Turenne selbst und eine *Rühmende*, die auf eine dunkle, sehr schmale Obeliskenfront schreibt. Dieses Grabmal ist schon im 17. Jh. aufgestellt worden. Roubiliacs Gesamtkonzept für Argyll und auch mehrere wichtige Einzelheiten, wie z. B. die Stellung von *Religion* und *Liberality* erhärten die bei einigen Autoren geäußerte Meinung, Roubiliac habe dieses Grabmal gekannt und auch Anregungen von daher übernommen. Abb. 111

Charles Lebrun und Jean Baptiste Tuby:

- Grabmal für Lebruns Mutter, gestorben 1668, Paris, Kirche St. Nicholas-du-Chardonnet. Der nach oben entschwebende Engel weist mit abduziertem Zeigefinger himmelwärts. Noch andere Elemente dieses Grabmals kehren bei Roubiliacs Myddleton 6.6 und Hargrave 6.9 wieder. Es sind nicht nur der gereckte Arm und die Posaune zu nennen, sondern ganz besonders, dass eine Gestalt aus dem offenen Sarkophag gerufen wird und sich daraus erhebt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Roubiliac dieses Werk während seiner Zeit in Paris gesehen hat. Es wurde vermutet, es habe ihm Anregung für Myddleton 6.6 und Hargrave 6.9 gegeben. Abb. 112

René Michel Slodtz:

Grabmal für Languet de Gergy, Paris, Saint Sulpice, 1753: Die geflügelte Gestalt aus dem Jenseits drückt mit dem ausgestreckten rechten Arm die Grabtücher in die Höhe. Sie erinnert nicht nur mit dieser Bewegung an die Ruhm-Figur bei Argyll. Abb. 113

Grinling Gibbons:

- Grabmal für den 3. Earl of Coventry, Croome d'Abitot, Worcestershire, Kirche St. Mary Magdalene, nach 1687: Die *Truth*-Figur am Kopfende des Katafalks reckt ihren rechten Arm aus einer ruhigeren Körperhaltung heraus als bei Argyll. Auch schreibt sie nicht, sondern vollführt eine auf den Inschrifttext hinweisende Bewegung. Über diese

Arm- und Handbewegung gibt es in Croome die Aussage, dass *Truth* dem Liegenden früher eine Krone zugereicht habe. Diese sei 1763 bei der Verbringung des Grabmals aus der alten in die neue, von Adam gebaute Kirche verloren gegangen. Es ist nicht denkbar, dass die ganz offene, nach oben gedrehte Hand eine Krone herabgereicht haben könnte; zumal Kopfdrehung und Blick von *Truth* nicht zum Empfänger, sondern eindeutig auf die Inschrift gerichtet sind. Abb. 114

Nicholas Read:

- Monument für Tyrell, London, Westminster Abbey, 1766: Die *Ruhm*-Figur reckt den rechten Arm, um wie bei Hough 7,1 Draperien am Verdecken von Bedeutungsvollem zu hindern. Abb. 115

Michael Rysbrack:

- Monument für Admiral Vernon, London, Westminster Abbey, 1763: Eine *Ruhm*- oder *History*-Figur hält dort mit gleichfalls ausgestrecktem Arm einen Lorbeerkranz über das Büstenhaupt des ‚Helden‘. Das Werk ist erst nach Roubiliacs Tod fertig geworden. Baker äußerte über Rysbracks Übernahme von Roubiliacs Argyll: „The writing *History* was directly adapted by Rysbrack for the *Fame* on the Vernon-Tomb.“¹¹⁷ Abb. 116
- Entwurf für ein Argyll-Monument: Eine der allegorischen Gestalten auf der unteren Ebene hält wie bei Hough 6.1 mit gestrecktem Arm Textilien zur Seite, und ermöglicht damit freie Sicht auf Wichtiges. Nicht Rysbrack bekam auf seinen figurenreichen Entwurf hin den Auftrag, sondern Roubiliac. Abb. 117

John Flaxman

- *Apotheose des Vergil*, London V&A-Museum, Blue-Jasper-Arbeit: Zwei weibliche Gestalten schweben von den Seiten her heran und recken Lorbeerkränze zur stehenden Vergil-Figutr. Abb. 118 und 119
- Monument für den 18. Earl of Mansfield, London, Westminster Abbey. 1795-1801. Auf diesem freistehenden Monument hält die *Justice*-Figur ihre Waage am ausgestreckten Arm ähnlich wie bei Cowper 6.5 in die Höhe. Gereckte Armhaltungen hat Flaxman oftmals zu Ansicht gebracht, sowohl auf Zeichnungen und Entwürfen für Wedgwood-Keramiken, als auch bei einigen seiner zahlreichen ausgeführten Grabmale. Er schuf sie, nachdem er 1774 von seinem letzten Aufenthalt in Rom nach London

¹¹⁷ BAKER, Seite 290

zurückgekehrt war. Flaxman hatte Vorbilder von anderen Bildhauern nicht nötig, denn er hatte sich während seiner langjährigen Tätigkeit in Rom, bei seiner intensiven Beschäftigung mit Antiken und bei Naturstudien geschult. Abb. 120

- Grabmal für Mrs. Sarah Morley, die bei der Kindgeburt während einer Seefahrt mit dem Neugeborenen ertrunken war, Gloucester Cathedral, 1784: Drei schwebende Engel in wehenden Gewändern begleiten die aus aufgewühlten Meereswellen aufsteigende Gestalt (Seele) der Verstorbenen mit dem Kind auf dem Arm gen Himmel. Einer der begleitenden Engel hebt den rechten Arm ähnlich wie *Ruhm / History* bei Argyll.

Abb. 121

- Grabmal für Agnes Cromwell, Chichester Cathedral, West Sussex, 1797 bis 1800 in Arbeit: Mit 18 Jahren war die Tochter von Captain Henry Cromwell gestorben: Drei ungeflügelte weibliche Genien tragen die Verstorbene himmelwärts. Eine von ihnen reißt beide Arme mit schwungvoller Bewegung und seitlicher Körperbiegung nach oben. Sie leitet damit die elegant kurvig fließenden Linien ein, die die Gesamtgestaltung des Werks bestimmen. Auch bei Roubiliacs Argyll 6.2 war derlei schon verwirklicht.

Abb. 122

Edward Stanton:

- **Grabmal für Sir Francis Russel.** gestorben 1706, Strensham, Worcestershire: Die Witwe weist mit erhobenem Arm auf einen Putto hin, der von oben her eine Krone zureicht. Die andere Hand hält sie betuernd an ihre Brust. Abb. 216

Redegeste:

Giovanni Bernini:

- Grabmal für Papst Urban VIII, Rom, St. Peter, 1647: Der frontal sitzende Papst hebt bei der Segnung den rechten Arm mit gespreizter Hand. Abb. 123

François Girardon:

- Richelieu-Monument, Paris, Sorbonne-Kirche, 1675-1694: Die Figur des verstorbenen Kardinals hält den rechten Arm mit der Hand betuernd an seine Brust. Die linke Hand ist offen zum Beschauer gerichtet als gebe er eine Mitteilung oder Glaubensbekundung.

Abb. 124

Grinling Gibbons:

- Grabmal für Henry, den 3. Earl of Coventry, gestorben 1687, Croome d'Abitot, Worcestershire, Kirche St. Mary Magdalene: Brustnaher Redegestus der rechten, offenen Hand, der aber nicht zum Publikum gerichtet ist, sondern so zur *Ruhm*-Figur, als gebe er einen Hinweis. Abb. 69

Pierre Legros:

- S. Bartholomeus und S. Thomas, Rom, San Giovanni in Laterano, 1705-1712: Thomas führt in barocker Weise einen ausgreifenden Redegestus in Richtung auf Betrachter aus. Sein Schüler Francis Bird übernahm derlei, nach flandrischer Wesensart jedoch zurückhaltender und ruhiger.

Francis Bird:

- Grabmal für William Congreve, London, Westminster Abbey, 1729: Bei diesem Werk hat Bird das Porträt des verstorbenen Schriftstellers und Dramaturgen als dreiviertelfiguriges Medaillon-Flachrelief gearbeitet. Ein Redegestus ist darauf mit vorgestreckter Hand ausgeführt.

Henry Cheere:

- Grabmal für Justice Raymond, gestorben 1732, Abbots Langley: Redegeste mit nach oben gedrehter, offener, linker Hand. Abb. 125

Michael Rysbrack:

- Grabmal für Shebard, Baron of Leitrim, Sohn des 5. Earls of Harborough, gestorben 1732, Stapleford, Leicestershire: Die sitzliegende Gestalt des Verstorbenen hält seine offene rechte Hand in Richtung zur trauernden Witwe mit einem Kleinkind auf ihrem Schoß. Sein Zeigefinger ist ausgestreckt, als weise er auf eine Regel hin. Hier bleibt die Redegeste grabmalsintern und stellt keinen Bezug zum Betrachter her. Die Mutter-Kind-Zweiergruppe evoziert nebenbei eine Madonnenvorstellung. Abb. 126
- Grabmal für Admiral Vernon in Hanbury, Worcestershire, 1763: Eine der weiblichen Gestalten zeigt zum Publikum ein geöffnetes Buch. Eine Ideen Anregung von Roubiliac her ist denkbar.

Antonio Canova:

- Grabmal für Papst Clemens XIV, Rom, SS Apostoli, 1784-1787: Ein Segnungs- und zugleich Redegestus mit erhobenem rechtem Arm ist dargestellt.

Johann Gottfried Schadow; erste Entwürfe von Antoine Tassaert:

- Wandgrabmal für den Grafen von der Mark, illegitimer Sohn von König Friedrich Wilhelm II, der 1787 mit fast neun Jahren verstorben war. Den Auftrag hatte Antoine Tassaert bekommen, verstarb aber während der Arbeit daran. Sein Assistent Schadow vollendete 1790 die Arbeit. Das Grabmal wurde in Berlin in der Dorotheenstädtischen Kirche errichtet. Es befindet sich jetzt im Museum: Die drei aus der griechischen Mythologie bekannten *Moiren* Schicksalsgöttinnen/Parzen sitzen unter dem oberen Abschlußbogen des dreistufigen Grabmals. *Klotho* beginnt den Lebensfaden zu spinnen. Sie reagiert auf das soeben erfolgte Abschneiden mit entsetzter Haltung und einer Geste, die offensichtlich einen Schreckensruf begleitet. Diese Handbewegung ist innerhalb der Szene an *Atropos* gerichtet, wendet sich also nicht an Außenstehende. Dieses pagane Motiv mit dem entsprechenden szenischen Ablauf hatte Roubiliac 1754 bei dem Monument für Duchess Montagu 6.7 gestaltet. Abb. 127

Richard Westmacott:

- Monument für Premierminister William Pitt, London, Westminster Abbey, 1813: Wie *Eloquence* von Roubiliac streckt die als Statue gearbeitete Politikergestalt den rechten Arm nach vorn und bekräftigt seine Rede mit nach oben gedrehter Hand. Abb. 128

Francis Chantrey.

- Monument für den 1. Earl of Malmesbury, Salisbury Cathedral, 1823: Redegeste der linken Hand. Die rechte liegt auf einem offenen Buch. Abb. 129

7.3 Beispiele zu Wade 6.3

Porträt-Medaillon:

Carlo Fontana.

- Grabmal für Christina von Schweden, Rom, St. Peter, nach 1702: Das Porträtrelief der Verstorbenen ist in einen breiten Rahmen mit Umschrift gefasst. Abb. 130

François Girardon

- Tombeau de Castellan, Paris, Kirche Saint Germain des Prés, 1678 : Die beiden Frauengestalten *Fidélité / Treue* und *Pieté / Frömmigkeit* stehen neben einem hohen Urnenpodest und halten je ein Porträtmedaillon.

Francis Bird:

- Monument für den Duke of Bedford und die Russel-Familie, Chenies, Buckinghamshire, 1701: In den Dreieckszwinkel zwischen die beiden fast symmetrisch angeordneten Gestalten des Lords und der Lady ist bei diesem sehr großen Monument ein Medaillon mit dem Konterfei des Sohnes William Russel gehängt.
- Monument für Admiral Priestman, London, Westminster Abbey, 1712: Erstmals in England ist ein Porträt-Medaillon an eine Pyramide gehängt. Ein profan wirkender Nagel steckt in diesem symbolhaften Hintergrund. Eine Stoffbahn, zu großer Schleife gebunden, hält es dort fest. Die Befestigung mit einer Textilie hat Roubiliac in anderen Varianten bei drei Monumenten aufgegriffen: Montagu 6.4, Fleming 6.8, Lynn 6.13.

Unbekannter Bildhauer:

- Monument für Dorothy Goswell, gestorben 1745, und ihren Sohn, Payhembury, Devonshire: Zwei große, elliptische Porträtmedaillons werden von geflügelten Putti gehalten. Beide Medaillons sind am oberen Rand mit kuriosen Henkelgriffen versehen. Am rechten hält sich einer der Putti in der Schweben. Abb. 131

Michael Rysbrack

- Monument für John Smith, gestorben 1718, London, Westminster Abbey: Das elliptische Medaillon fällt wegen seiner Übergröße auf. Das Porträt ist nicht im Profil zu sehen, sondern dreiviertelfrontal: Die trauernde Witwe hält das Medaillon mit ihrem rechten Arm aufrecht. Abb. 132
- Monument für den 2. und den 3. Duke of Beauford, Badminton, Avon, 1754: Der ältere Bolingbroke hält mit dem rechten Arm selbst sein Jugendporträt. Abb. 133
- Grabmal für Katharine Bovey, gestorben 1724, London, Westminster Abbey, Zwei ganzfigurige Frauengestalten umgeben das kreisrunde Medaillon, auf dem die Verstorbene in Profilansicht zu sehen ist. Abb. 134

René-Michel Slodtz:

- Grabmal für de Vleughels, Rom, S. Luigi dei Franchesi, 1746: Das von Putti gehaltene Medaillon ist Hauptgegenstand dieses barocken Porträts mit Lockenperücke. Reiche Draperien halten das Ensemble optisch zusammen.
- Grabmal für Alexander Gregorio, Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, 1746: Zwei geflügelte Putti halten vor dem Pyramidenhintergrund ein schlicht gerahmtes, aber groß dimensioniertes, elliptisches Medaillon. Der Verstorbene ist im Profil mit Allongeperücke gezeigt. Abb. 135

Peter Scheemakers:

- Grabmal für den Duke of Albemarle, Westminster Abbey, 1720: Auffallend ähnlich wie auf dem Sausmaresq-Grabmal von Cheere ist ein Porträt-Medaillon zu sehen, auf dessen Rand sich eine sitzende Trauernde abstützt.
- Grabmal für Admiral Charles Wager, London, Westminster Abbey, 1747: Ein großes Medaillon wird sowohl von einem die Lebensfackel löschenden Putto, als auch von einer weiblichen Gestalt gehalten. Abb. 136
- Monument für John Pigott, gestorben 1751, Grendon Underwood, Buckinghamshire: Ein elliptisches Porträtmedaillon mit dem reliefierten Kopf von Pigott in Jugendjahren wird von einem Putto oben in den Wolken in der Schwebelage gehalten. Abb. 137

Louis François Roubiliac:

- Epitaph für Elizabeth Craven, 1728 achtzehnjährig gestorben, Scarborough, Yorkshire, St. Mary's: Ein großes Porträtmedaillon befindet sich vor einer schlichten, dunklen Hintergrundplatte. Die Formstrenge ist durch eine Draperie gemildert. Ein unteres Rahmenteilstück und daran eine Art Handgriff wie an einem Handspiegel sind nicht verdeckt. Abb. 138
- Medaillon Dr. Cheselden, London, V&A-Museum, undatiert: Profilkopf mit weicher Mütze und Kragenpartie en négligé, wie Roubiliac derlei bei Büsten und auf Reliefs häufig zur Ansicht brachte. Abb. 139
- Monument für William und Elizabeth Harvey, gestorben 1742 und 1761, London Hempstead, damals noch Middlesex, St. Andrew's: Ein Haken hält eine zur Seite

geschobene Draperie, die die Medaillons an den Rändern nur wenig überdeckt. Beide Porträts bilden die Harveys natürlich und unpreziös ab. Die Gestaltung der Medaillons hat Ähnlichkeit mit Roubiliacs Craven-Tablet. Nach Bakers Aussage wurden Einzelheiten des Harvey-Monuments von anderen Bildhauern nachgeahmt: „The Roubiliac pattern was imitated by Nicholas Read and by Nollekens for the monument to Oliver Goldsmith in the Abbey.“¹¹⁸ Abb. 140

- Epitaph für Thomas und Arabella Myddleton, gestorben 1734 und 1756, Wrexham, Clwyd, St. Giles': Zwei Porträtmedaillons stehen oberhalb der Inschrift zwischen ungewöhnlich geformten Rahmenelementen. Den restlichen Platz füllt eine Draperie. Die Gestaltung lässt die bei Roubiliac sonst übliche Eleganz vermissen. Abb. 141
- Epitaph für Anne Taylor, Newark, Nottinghamshire, St. Mary Magdalene's, gestorben 1757: Die Gestaltungsähnlichkeiten zum Craven-Epitaph sind auffällig. Abb. 142
- Monument für Elizabeth Smith, die 1750 mit fünfzehn Jahren gestorben war. London Aldersgate, St. Botolph's: Nichts weiter als ein Porträtmedaillon befindet sich oberhalb der umfangreichen Inschrift.
- Monument für George Lynn 6.13, Parish Church Southwick, Northamptonshire, 1760: Die Witwe schaut hinauf zum randlosen Porträtmedaillon ihres Gatten. Abb. 143
- Wandmonument für William Stratford, gestorben 1751, Lancaster Priory Church, Lancashire: Unterhalb einer schwarzen Inschrifttafel befindet sich ein sehr großes, tondoartiges Medaillon aus weißem Marmor. *Charity* ist darauf wie eine Mutter mit zwei Kindern reliefiert. Bei ihnen kniet ein halbnackter Greis, der gemeinhin als *Chronos* angesehen wurde. Abb. 144 und 145
- Monument für den Architekten William Chambers und seine Frau, Derby Cathedral: In Druckschriften kirchlicher Stellen in Derby ist die Überzeugung zu lesen, das Monument sei von Roubiliac gearbeitet. Chambers starb jedoch erst 1796, als Roubiliac schon mehr als dreißig Jahre nicht mehr am Leben war. Allenfalls kann ein viel früher erarbeiteter Entwurf verwendet worden sein. Auch die beiden kleinen, auf den Giebelschrägen befindlichen Figuren könnten schon früher fertig hergestellt gewesen sein. Ebenso können die eingefügten Medaillons schon zu Lebzeiten der nun

¹¹⁸ BAKER, Seite 354

Verstorbenen bei Roubiliac bestellt und von ihm gearbeitet worden sein. Beide Porträtmedaillons sind neben der Inschrifttafel in den schlichten Hintergrund des Monuments eingelassen. Abb. 146

- Wandmonument für Henry St. John, Viscount Bolingbroke, und seine Frau Mary Clara, gestorben 1751 und 1750, London, St Mary's Battersea, ca 1755: Beide Porträtmedaillons sind betont schlicht en négligé ausgeführt. Abb. 147 und 148

Robert Taylor:

- Monument für James Cornwall, London, Westminster Abbey, 1755: Der Seemann Cornwall fiel 1743 bei der Seeschlacht vor Toulon. Das Porträt-Medaillon wird von einer *Ruhm*- und einer *Minerva*-Figur präsentiert. Abb. 149
- Modell für das Shelburne-Monument, Wycombe, Buckinghamshire, 1754: Dass ein Grabmonument auch überfrachtet sein kann und die Gestaltung dadurch unruhig zerfahren wirken kann, wird an diesem Modell erkennbar, das Taylor in Konkurrenz zu Roubiliac und Scheemakers einreichte. Es enthält außer drei Medaillons neun Erwachsene, vier Putti und sehr viel Beiwerk.

Henry Cheere:

- Monument für Captain Philip Sausmarez, gefallen 1747, London, Westminster Abbey: Ein von Draperien am Rand umhülltes Medaillon ist von einem Putto gestützt. Auf dem besonders großen Medaillon ist das Porträt von Sausmarez im Dreiviertelprofil gezeigt. Auf den zu Großbritannien gehörenden Normannischen Kanalinseln, in Frankreich und England lebte die weit verzweigte und einflussreiche Familie Sausmarez, Sausmares, de Saumeresq, Samares. Verschiedene Schreib- und Ausspracheweisen sind bei den einzelnen Familienzweigen tradiert. Abb. 150
- Ein Wandepitaph für den oben genannten Philip Sausmarez, gestiftet von der Ehefrau Ann Durell, befindet sich ohne ein integriertes Medaillon außerdem in der Stadtkirche der Inselhauptstadt St. Helier auf der Kanalinsel Jersey. An beiden Seiten einer schlichten Tafel mit umfänglicher Inschrift sind stehende Symbolfiguren reliefiert.
- Monument für Justice Raymond, gestorben 1732, Abbots Langley, Hertfordshire: Der Sitzliegende wendet sich zum randlosen Medaillon, das seine Witwe auf einem Knie

aufrecht hält. Cheere hat darauf den Kopf des Richters in Jugendjahren im Profil gearbeitet. Abb. 151

- Monument für den 2. Duke of Ancaster, gestorben 1741, Edenham, Lincolnshire, errichtet 1748: Dieses Monument war von Esdaile Roubiliac zugeschrieben worden. Baker ordnete es jedoch auf Grund eines zeitgenössischen Pressebelegs Henry Cheere zu.¹¹⁹ Auf der Tumbaplatte steht neben den Beinen des ‚Helden‘, ein elliptisches Medaillon mit dem Reliefporträt der Gattin im Profil. Ein Putto sitzt vor einer Urne und hält mit abgewandtem Kopf das große Medaillon aufrecht. Darauf ist die Witwe en négligé reliefiert und erinnert an Roubiliacs Medaillon mit Lady Bolingbroke in London Battersea. Abb. 152 und 153
- Monument für John Brownlow, Bolton, Lincolnshire, 1766: Die sitzende Trauernde stützt den linken Ellbogen auf den Rand eines elliptischen, hüfthohen Medaillons mit dem Porträt ihres Gatten. Abb.154

Joseph Nollekens

- Monument der drei Kapitäne, London, Westminster Abbey, nach 1782: Es befinden sich dort drei Medaillons stellvertretend für die ‚Helden‘.

Francis Chantrey:

- Grabmal für den Porträtmaler William Hoare. R.A., gestorben 1792, Bath Abbey, Avon: Ein geflügelter Genius hält mit beiden Händen das stellvertretende Porträtmedaillon. Abb. 155

7.4 Beispiele zu Duke Montagu 6.4

Beinkreuzung im Stehen:

Antike:

- *Hygieia* und *Asklepios*, Berlin: Das Stehen mit überkreuzten Beinen kam in der Antike mehrfach vor, unter mehreren anderen bei der *Hygieia*-Gestalt, die aus einer kleinen Schale eine Schlange trinkt. Abb. 156

¹¹⁹ BAKER, Seite 38f

- *Barbarin*, Florenz: Besagte Beinkreuzung ist auch bei der stehenden *Barbarin* zu sehen. Auch auf den antiken Reliefs, die bei den Ausgrabungen in Rhamnus ans Licht kamen, ist diese Stehhaltung mit überkreuzten Beinen mehrmals zu sehen. Abb. 157 und 158

Giovanni Bernini:

- Grabmal für Urban VIII: Rom, Sankt Peter, 1647. Eine Trauernde steht seitwärts geneigt. Ihr Handrücken stützt den Kopf im Kinn- und Wangenbereich. Ihr elegischer Blick ist schräg nach oben gerichtet. Wie bei der Montagu-Witwe 6.4 sind die Füße üppig vom Gewand umwallt; aber Berninis Falten sind in barocker Weise gestaucht, während Roubiliacs fließend fallen. Dadurch ist bei ihm die Beinkreuzung deutlicher zu erkennen als bei Bernini. Abb. 159

Jean Delcour

- Fontaine de Perron, Liège, 1693: Drei Grazien sind gestaltet, von denen eine im Stehen ein Bein in der Weise über das andere kreuzt, wie das bei der Montagu-Witwe 6.4 zu sehen ist. Später hat auch Canova drei Grazien ähnlich gearbeitet. Abb. 171

François Girardon:

- Gartenfigur *Winter*, Park von Versailles, um 1664: Sie steht mit etwas gedrehter Taille und kreuzt das rechte Bein über das linke. Abb. 160
- Gartenfigur *Satyrische Dichtung*, Park von Versailles, 1668: Die Wirbelsäule weicht wegen der Stützung des linken Arms und der Beinüberkreuzung erheblich zur Seite aus der Senkrechten. Schulter- und Beckengürtel liegen folglich nicht parallel. Abb. 161

Jean Baptiste Lemoyne:

- Monument Louis XV in Rennes, 1749: Die Frauengestalt an seiner rechten Seite überkreuzt ein Bein wie die Montagu-Witwe 6.4 und wie *Atropos* bei dem Grabmal für Lady Montagu 6.7. Diese Haltung ist bei Lemoyne selten zu finden. Meistens ponderierte er wie auch Girardon sehr viel einfacher, indem das jeweilige Spielbein mit etwas gebeugtem Knie leicht rückwärts abstützt

Nicholas Stone:

- Wandmonument für John und Thomas Lyttelton, Magdalen College Oxford, 1634: Die beiden Brüder waren als junge Männer ertrunken. Mit überkreuzten Beinen stehen sie

zuseiten einer großen gerahmten Tafel mit lateinischem Text und halten sie aufrecht.
Abb. 162

James Gibbs, Entwurf; Ausführung Giovanni Battista Guelfi:

- Monument für James Craggs, London, Westminster Abbey, 1727: Die Männergestalt steht mit gekreuzten Beinen und stützt den Ellbogen auf eine Deckelurne. Whinney äußerte über seine Stehhaltung: „The pose itself, which to be frequently used by other sculptors in the 18th century, is probably an adoption from one of the crosslegged statues of Antiquity.“ und resümierte wenige Zeilen später: „The monument is something of a landmark in English art.“ Ihre kritische Denkweise ließ das Lob aber nicht ganz ungeschmälert, indem sie bemerkte: „...but though it is distinguished in design, it is, like all Guelfi’s work, more than a little dull in cutting.“¹²⁰ Abb. 163

Michael Rysbrack:

- Herkules-Statue in Stourhead, Wiltshire, National Trust, ca. 1743: Rysbracks ganze Herkules-Gestalt ist schräg zur Seite geneigt. Balance ist durch Stützung des gestreckten rechten Arms auf Felsen erreicht. In Kniehöhe kreuzt das rechte Bein in gerader Haltung das linke. Abb. 164
- Grabmal für John Dutton, Sherborne, Dorsetshire, 1749: Duttons antik gewandete Gestalt steht neben einer besonders großen Urne. Das im Knie gewinkelte rechte Bein kreuzt das linke. Abb. 165

Peter Scheemakers

- Shakespeare-Statue, London, Westminster Abbey, 1740: Die Gestalt steht mit dem oberhalb des Knies kreuzenden rechten Bein nicht frei, sondern stützt sich wie bei Craggs von Gibbs und Guelfi, Abb. 159 mit dem Ellbogen ab. Abb. 166 und 167

Michael Rysbrack

- Monument für Admiral Vernon, gestorben 1735, Hanbury, Worcestershire, 1763: Wie viele in jener Zeit geschaffene Standfiguren ist auch diese mit im Stehen lässig ein Bein das andere überkreuzend gearbeitet.

¹²⁰ WHINNEY, Seite 81

Henry Cheere und Peter Scheemakers:

- Monument für Robert, den 1. Duke of Ancaster, Edenham, Lincolnshire, 1728, signiert von beiden Bildhauern: Der Herzog steht mit gekreuzten Beinen und ist als römischer General gekleidet. Whinney äußerte, Cheere vollziehe damit „the change from Baroque to Rococo art“ und weiter: „There can, indeed, be little doubt that the sculptors see the antique theme with Baroque eyes.“¹²¹ Abb. 168
- Monument für den 2. Duke of Ancaster, gestorben 1741, Edenham, Lincolnshire, 1748: Mit einem Arm auf eine Urne gestützt kreuzt die stehende Figur das rechte Bein über das linke. Ursprünglich war dieses Monument Roubiliac zugeschrieben worden, aber eine Meldung in der *London Evening Post* vom 2. Aug. 1748 veranlasste Baker, das Werk in seinem Katalog in der Rubrik „Monuments Formerly Associated With Roubiliac“ zu nennen. Diese Einordnung war wegen der Meldung über das Ancaster-Monument veranlasst: „finished by Mr. Cheere of Westminster.“¹²² Abb. 152

Charles Harris, in Kontakt mit Henry Cheere

- Monument für den 3. und den 4. Duke of Ancaster, die 1748 und 1749 in Edenham, Lincolnshire, gestorben waren: Der ältere Herzog liegt halb sitzend in der Robe eines Peers und schaut zum stehenden jüngeren empor. Dieser ist als römischer Krieger gewandet und kreuzt ein Bein über das andere.

John Flaxman:

- Grabmal für Barbara Lowther, London-Richmond, St. Magdalena, 1806: Viel optische Übereinstimmung mit der Montagu-Witwe 6.4 ist bei diesem Grabmal gegeben. Diagonal fallende Gewandfalten verdecken die dennoch gut wahrnehmbare Beinkreuzung. Abb. 169
- Monument für den 18. Earl of Mansfield, London, Westminster Abbey, 1795 bis 1801 in Arbeit: Die Justitia-Figur auf diesem freistehenden Monument stützt sich mit dem rechten Arm auf dem Sockel der Sitzfigur von Mansfield ab Sie kreuzt im Stehen die Beine so gelassen ab wie Roubiliacs Montagu-Witwe. Abb. 170

Antonio Canova:

¹²¹ WHINNEY, Seite 98

¹²² BAKER, Seite 359

- Das lässige Stehen, bei dem das Spielbein das Standbein vor dem Schienbein überkreuzt, und nur dessen Vorderfuß leicht stützende Bodenberührung hat, ist bei Canova mehrmals in dieser Ausführung zu sehen. Obzwar Canova Roubiliacs Werke in Warkton, Montagu 6.4 und 6.7, wegen der weiten Entfernung von London her wohl nicht vor Ort besucht hat, waren ihm aber während seines Aufenthalts in London eventuell Roubiliacs Bozzetti zugänglich. -Drei Grazien, jetzt Petersburg, Eremitage: *Aglaia (Glanz)*, *Euphrosyne (Frohsinn)* und *Thalia (Lebensfreude)* sind als Gruppe einander stehend umarmender, unbekleideter Frauen bei Canova 1813 von Josephine Beauharnais bestellt und 1816 fertiggestellt worden. Die Beinkreuzung ist bei einer der drei Gestalten ähnlich wie bei der Trauernden bei Roubiliacs Duke Montagu 6.4. Dieser Eindruck entsteht, obwohl Roubiliacs Witwengestalt völlig bekleidet gearbeitet ist. Auch eine der drei Grazien in Lüttich von Jean Delcour steht in gleicher Weise. Zu nennen ist auch die Beinstellung einer der drei Grazien von Germain Pilon im Louvre, 1559. Abb. 171
- Stuart-Kenotaph, Rom, S.Peter, 1819: Beinkreuzung bei einem der beiden stehenden Genien.
- Mars und Venus, London, Buckingham Palace: Zweiergruppe, die von König George IV 1815 in Auftrag gegeben wurde und 1822 fertiggestellt war. Die überkreuzende Beinhaltung ist etwas weniger entspannt als bei Roubiliacs Montagu-Witwe. Canova ließ dabei beide Beine von Venus von dünnen Textilien umspielen.

Sebastian Gahagan:

- Monument für General Thomas Picton, London, St. Paul's, 1816: Drei Symbolfiguren umgeben die Picton-Büste, die auf einem hohen Sockel steht. Zwei von ihnen halten Lorbeerkränze. Die dritte kreuzt ein Bein über das andere. Abb. 172

Fritz Klimsch:

- *Meditation*: Sehr viel später hat Klimsch 1905 eine *Meditation* benannte Gestalt mit genau dieser Beinkreuzung gearbeitet. Sie ist in Privatbesitz. Abb. 173

Löschen der Lebensfackel:

Domenico Guidi, Entwurf; Ausführung: Roubiliac

- Grabmal del Corno, Rom, Chiesa di Gesù e Maria, 1686: Ein Kind, das oft als *cherub* bezeichnet wurde, sitzt neben einer großen Urne und schaut trauervoll auf das darauf

befindliche Relief. Der Schaft der nach unten gedrehten Lebensfackel ist weitgehend von etwas Textilem verdeckt, aber erdnah ist die Flamme zu sehen. Sie ist wie ein Blätterbündel gestaltet. Befremdlicherweise lodert sie unmittelbar neben der Stelle, wo hinter dem Gewebten der Fuß des Kindes verborgen ist. Abb. 174

Charles Frederic:

- Grabmal für Lucy Lyttelton. Hagley, Warwickshire, 1756: Ein verzweifelt weinender Putto löscht im Sitzen die Lebensfackel. Neben ihm trägt der *Tod* als Knochenmann ein Porträtmedaillon hinweg. Abb. 175

Michael Rysbrack, Gibbs und Coysevox:

- Grabmal für Matthew Prior, London, Westminster Abbey, 1721: Den oberen Abschluss dieses Wandgrabmals mit einer Prior-Büste und zwei seitlich stehenden Symbolfiguren bildet ein Giebel. Zwei barocke Putti tummeln sich darauf in kindlicher Weise, obwohl sie eigentlich Ernstes ausdrücken sollen: einer löscht die Lebensfackel, der andere hält eine Sanduhr als Symbol für abgelaufene Lebenszeit. Abb. 228

Peter Scheemakers:

- Grabmal für Admiral Charles Wager, London, Westminster Abbey, 1747: Ein Putto steht zwischen Marinezubehör und löscht neben seinem Fuß die Lebensfackel. Abb. 136

Charles Frederick, Teilausführung von Roubiliac vermutet

- Monument für Milles, den Bischof von Waterford, Highclere, Hampshire, um 1756: Eine trauernde, weibliche Gestalt löscht die Lebensfackel auf dem Deckel einer geschwärzten Urne aus Kupfer. Abb. 176

Antonio Canova:

- Kenotaph der Stuarts, Rom, S. Peter, 1819: Beiderseits der Tür in die Jenseitswelt stehen geflügelte Genien, wie Canova sie schon für ein Tizian-Denkmal entworfen hatte. Beide stützen sich auf lange, am Boden verlöschende Fackeln. Abb. 177

7.5 Beispiele zu Cowper 6.5

Frontales Sitzen:

Antike.

- *Asklepios* und seine Tochter *Hygieia*, Berlin. Der Gott der Heilkunde sitzt frontal, etwas steif aufrecht auf einem Stuhl und schaut unbewegt geradeaus. Die linke Hand hält an seiner Seite den stehenden Schlangensstab, die rechte liegt untätig auf dem rechten Oberschenkel. Die Beinhaltung wirkt nur unwesentlich lockerer als die Körperhaltung; das rechte Bein ist etwas zurückgesetzt. Abb. 156
- Aristippos, Philosoph aus Kyrene, bis ca. 366 v. Chr., Athen, Galleria Spada: Der Kopf des frontal Sitzenden ist am Kiefergelenk auf die rechte Hand gestützt. Der linke Arm liegt quer auf dem Oberschenkel. Die Hand greift Umhangfalten zusammen. Die ganze Haltung und die Mimik des zerfurchten Gesichts wirken gleichermaßen nachdenklich und sorgenvoll. Abb. 178

Michelangelo Buonarotti:

- Grabmal für Papst Julius II, Rom, San Pietro, 1516: So viel eindrucksvoller die Moses-Sitzfigur ist, als die verhältnismäßig kleine, liegende Papstgestalt, konnte sie nicht zum Vorbild für Roubiliacs Cowper werden, denn das Konzept für das Cowper-Monument war schon vor Roubiliacs Romreise anders festgelegt. Abb. 179
- Grabmal für Lorenzo Medici, Florenz: Der Mann sitzt entspannt in römischer Ritterkleidung und stützt mit der linken Hand sein Kinn, Die rechte Hand ist in der Nähe des Hüftgelenks eingestützt. Ein Bein kreuzt das andere vor dem Schienbein. Abb. 180

Guglielmo della Porta:

- Grabmal für Papst Paul III, Rom, San Pietro: Der Papstfigur, die 1552/53 gearbeitet wurde, ist eine geneigte Kopfhaltung gegeben. Er ist barhäuptig dargestellt und trägt auf dem Haupt keine Tiara. Die linke Hand ruht auf dem Oberschenkel, die rechte bekräftigt seinen Segensspruch. Er sitzt auf einem niedrigen Stuhl, der so einfach und schmucklos ist, wie Thronstühle in frühchristlicher Zeit z.B. auf Elfenbein-Schnitzereien und Mosaiken dargestellt wurden. Er kreuzt das linke Bein über das zurückgesetzte rechte. Abb. 181

Alessandro Algardi:

- Grabmal für Papst Leo XI. Rom, San Pietro, 1652: Die Sitzhaltung ist ähnlich ausgeführt wie bei den anderen genannten Papstgräbern und entsprach den römischen Gewohnheiten. Abb. 182

Giovanni Lorenzo Bernini:

- Grabmale für die Päpste Urban VIII und Alexander VII, Rom, San Pietro, 1647 und 1671: Das frontale Sitzen war in Berninis Zeit bei Papstgräbern in San Pietro der gängige Typus. Abb. 183 und 184

Camillo Rusconi:

- Grabmal für Papst Gregor XIII, Rom, San Pietro, 1719: Auch Rusconis Grabmal folgt den römischen Gestaltungskonventionen. Die wie Minerva behelmte Figur hebt Textilien mit Armreckung empor, damit eine Reliefszene sichtbar wird. Ein Neiddrache windet sich unter dem Sarkophag nach vorn hervor. Abb. 185

Pietro Bracci:

- Grabmal für Papst Benedictus XIII, Rom, Santa Maria sopra Minerva, 1734: In der üblichen, erhöhten Sitzposition ist auch diese Papstfigur dargestellt. Die Tiara steht neben den Füßen auf dem Boden. Ein Relief zeigt auf dem Sarkophag eine Szene aus dem Leben des Papstes. Abb. 186

Nicholas Stone d. Ä.:

- Monument für Francis Holles, gestorben 1622, London, Westminster Abbey: Die etwas deftige, antik kriegerisch gekleidete Gestalt sitzt frontal auf einem Hocker. Die einfach gearbeitete Figur belässt die Hände ohne jede Tätigkeit und überkreuzt die Beine nicht. Whinney hielt diese Arbeit für eine unmittelbare Übernahme der Lorenzo Medici-Figur von Michelangelo.¹²³ Mit dieser Aussage kann sie sich in keiner Weise auf die Sitzhaltung bezogen haben, wohl aber auf die römisch gemeinte Gewandung. Abb. 187

Francis Bird:

- Wandgrab für Dr. Ernest Grabe, gestorben 1711, London, Westminster Abbey: Die frontal sitzende Gestalt hält mit der linken Hand zusammengeheftete Papiere und mit der rechten eine Vogelfeder als Schreibgerät. Dr. Grabe ist so dargestellt, als sei er vom Schreiben vom Ruf ins Jenseits eben abgelenkt. Er schaut zur linken Seite auf und hat die Hand mit der Feder halb gehoben. Abb. 188

¹²³ WHINNEY; Seite 26/27

Louis François Roubiliac:

- Denkmal für President Forbes, gestorben 1722, Edinburgh, Advocates Library 1752. Forbes sitzt in seiner Richterrobe mit selbstbewusstem Gesichtsausdruck frontal auf einem Stuhl. Sein linker Arm liegt wie bei Cowper 6.5 auf der Seitenlehne. Die Hand hält eine Schriftrolle und einige Papiere. Das rechte Bein überkreuzt das linke locker in Höhe des Fußgelenks. Abb. 189

Jean Jaques Caffieri:

- Denkmal für Pierre Corneille (1606-1684), Rouen, 1778: Das Denkmal ist in der Pariser Werkstatt als Sitzfigur hergestellt und wurde nach Fertigstellung in des Dichters Geburtsstadt Rouen aufgestellt. Die Haltung ist bewegter, als bei anderen Sitzfiguren. Der Dichter ist mit gedachtem Blickkontakt zum Publikum gearbeitet. Der linke Ellbogen liegt auf der Stuhllehne, die Hand umfasst einige lose Blätter. Die rechte Hand hält nah daran eine Gänsefeder schreibbereit ähnlich wie bei Roubiliacs Händel-Figur 6.14. Es ist nicht bekannt, ob das dortige Arrangement der Oberkörper-, Arm- und Handhaltung für Caffieri zur Anregung wurde. Abb. 190

Jean Antoine Houdon:

- Denkmal für Voltaire, (1694-1778), Paris, Comédie Française, 1781: Die Kopfhaltung der Voltaire-Figur ist der Cowper-Figur ähnlich, der mimische Ausdruck differiert jedoch sehr. Während Cowper nachdenklich ins Weite zu blicken scheint, schaut Voltaire lebhaft und offensichtlich an Menschen interessiert zu imaginären Betrachtern. Mit freundlich zugeneigter Miene schaut er sogar ein wenig amüsiert ins Publikum, als erwarte er Antwort auf eine eben gestellte Frage. Beider Gesichtszüge sind nicht idealisiert. Der Stuhl, auf dem Voltaire frontal sitzt, sieht wie aus Holz gearbeitet aus. Sein Sitzen ist unangespannt; die Hände sind ruhig gehalten. Abb. 191

John Flaxman:

- Monument für Lord Mansfield, London, Westminster Abbey, 1801: Bei diesem Monument fällt als einzigem von den über dreißig von Flaxman geschaffenen Grabmalen eines auf, das an Cowper 6.5 erinnert. Flaxman arbeitete daran *nach* seinem Studienaufenthalt in Rom. Auf der Tumba befinden sich an den Seiten eines halbzyklindrisch vorgewölbten Sockels die antik gewandeten Gestalten *Justitia* und *Athena*. Zuoberst sitzt frontal die Gestalt des Lordrichters. Dieses Arrangement

entspricht dem Aufbau römischer Papstgräber. Wie Cowper umgreift Mansfields linke Hand ein gerolltes Schriftstück; die rechte hält einen Gegenstand, der wie ein Siegel aussieht. Die Kopfhaltung wirkt selbstbewusst. Der strenge Blick ist zum Publikum gerichtet. Zusätzlich zu Richterrobe und Perücke trägt er eine Amtskette. Alle drei Gestalten wirken statischer, als die des Cowper-Monuments. Abb. 192

Francis Chantrey:

- Monument für James Watt, Handsworth bei Birmingham, 1824: Die Gestalt des schottischen Ingenieurs und Erfinders hält die ihm verliehene Patentschrift auf dem Schoß und blickt davon nur eben mal auf. Die Füße sind überkreuzt. Abb. 193

Richard Cockle Lucas

- Denkmal für Dr. Samuel Johnson (1709-1784), Lichfield, Staffordshire, 1838: Dieser Zeitgenosse von Roubiliac wurde als Enzyklopädiiker noch berühmter als der Arzt Thomas Browne in Norwich, Abb. 192. Das Johnson-Denkmal steht in des Schriftstellers Geburtsort auf einem hohen Sockel mit Flachreliefs. Wie bei Aristippos und Cowper stützt die rechte Hand das Haupt im Wangenbereich und die Kopfhaltung ist ähnlich wie bei Cowper 6.5. Der Gesichtsausdruck dieses überaus kritisch Denkenden ist streng und geradezu verdrießlich zu nennen. Die Robe weist ihn als seinerzeitigen LLD (Doktor of Laws) in Oxford aus. Trotz ebenfalls frontaler Sitzweise ist seine Beinhaltung nicht so leger wie bei Roubiliac. Abb. 194

Edward Hodges Baily:

- Denkmal für Nicholas Conyngham Tindal, Chelmsford, Sussex, 1850: Der Lord Justice ist mit Amtstracht und Richterperücke als würdige Amtsperson frontal sitzend dargestellt. Ein Buch liegt auf seinem Oberschenkel. Abb. 195

Henry Alfred Pegram.

- Bronzedenkmal für Sir Thomas Browne (1605-1682), Norwich, Norfolk, Hay Hill, 1905: In der rechten Hand hält der Arzt ein Urnenfragment. In diesem Fall war es nicht als Trauersymbol gemeint, sondern als Anspielung auf das um 1650 von ihm veröffentlichte Buch *Hydriotaphia*. Darin warb er für Einäscherung und Urnenbestattung. Über seine tägliche ärztliche Tätigkeit hinaus hatte er sich als Enzyklopädiiker einen Namen gemacht. Die Browne-Gestalt hat einige Ähnlichkeit mit

Roubiliacs Cowper 6.5; vor allem Kopfstützung und Haltung der Beine. Cowper stützt den Kopf mit der rechten Hand am Kinn; Browne in ähnlicher Weise, jedoch links.
Abb. 196

Eric Kennington:

- Denkmal für Thomas Hardy (1840-1928), Dorchester, Dorsetshire, 1931: Auf einem hohen Sockel ist die Gestalt des Autors von Historienromanen ebenfalls als Sitzfigur gearbeitet. Jedoch erinnert wegen der einfachen Ausarbeitung und anderer Beinhaltung nichts weiter als der nachdenkliche Gesichtsausdruck an Roubiliacs Cowper 6.5
Abb. 197

Halten einer Schriftrolle als Berufskennzeichen:

Francis Bird:

- Monument für High Justice Orlando Gee, Isleworth, Middlesex (heute: Greater London), 1705: Es war zu Birds Zeit noch ungewöhnlich, einen Richter mit einer Schriftrolle in den Händen darzustellen. Später wurde das allgemein als Berufskennzeichen angesehen.
- Monument für Thomas, Earl Coningsby, gestorben 1708, Hope under Dinmore, Herefordshire, 1760: Esdaile hatte dieses Monument Roubiliac zugeschrieben; Baker nahm es nicht in den Katalog der Roubiliac-Werke auf, weil weder eine Signatur noch ein Schriftstück Roubiliacs Tätigkeit daran nachweist. Auch die Art der Aufstellung und Ausführung veranlassten Baker zu seinem Verdikt.¹²⁴ Coningsby ist auf diesem Grabmal als frontal sitzende Richtergestalt in Amtsrobe und mit Perücke dargestellt. Er hält eine Schriftrolle in der rechten Hand; die linke Hand führt eine Redegebärde aus.
Abb. 198

Francis Chantrey:

- Viscount Melville, Statue, Edinburgh, Parliament House, 1818: Gerollte Schriften sind nicht in üblicher Weise wie ein Zepter gehalten; hingegen liegen halb entrollte Papiere auf einer Ablage und werden dort mit den Fingern der rechten Hand auf der Platte festgehalten. Abb. 199

¹²⁴ BAKER, Seite 359

Schlanker Wuchs:

Grinling Gibbons:

- Grabmal für den 3. Earl of Coventry, gestorben 1687, Croome d'Abitot, St. Mary Magdalene, Worcestershire: Zwei schlanke Frauengestalten sehen am Katafalk. Beide, *Faith*/ Glaube/Treue (im Sinne von Ehrenhaftigkeit), und auch *Fame*/Ruhm, sind in ihrer Körperlichkeit weniger anmutig als die Frauen bei Roubiliacs Cowper.

Abb. 69 und 114

- Monument für den 1. Duke of Beaufort, gestorben 1700, Badminton, Avon: Zwei schlanke weibliche Gestalten, *Truth*/Wahrheit und *Justice*/Gerechtigkeit, stehen bei dem Verstorbenen.

Francis Bird:

- Monument für John Holles, Duke of Newcastle, London, Westminster Abbey, 1720: Bei diesem sehr großen Monuments befinden sich die Gestalten von *Prudenc* / Weisheit und *Veracity*/Aufrichtigkeit. Auch diese beiden Gestalten entsprechen nicht dem damals gängigen Figurideal; sie sind also nicht korpulent, sondern schlank und biegsam.

Abb. 61

- Statue der Queen Anne, London vor St. Pauls (jetzt als Reproduktion), 1712: Vier Symbolfiguren für England, Wales, Schottland und Irland sitzen zu Füßen der Königin an den Sockelecken. Sie sind schlank dargestellt, während Queen Anne in der opulenten Fülligkeit ihrer späten Lebensjahre gearbeitet ist.

Peter Scheemakers

- Monument für Dr. Hugo Chamberlen, London, Westminster Abbey, 1731: Zwei schlanke Frauengestalten, *Hygieia*, die Göttin der Heilkunst und eine Trauernde, stehen neben dem Sarkophag, auf dem Chamberlen aufgerichtet liegt

Abb. 200

Micharl Rysbrack:

- Monument für Lord Foley, Great Witley, Worcestershire, 1743: Auf dem figurenreichen Grabmal liegen, sitzen und stehen mehrere schlanke Frauengestalten.

Abb. 201

7.6 Beispiele zu Myddleton 6.6

Mundöffnung

Anike:

- Laokoon-Gruppe, von drei Bildhauern von der Insel Rhodos im 1. Jh.v.Chr geschaffen und 1506 in Rom ausgegraben. Rom, Vatikan: Die Vaterfigur verzerrt voller Wut und Schmerz den geöffneten Mund. In England war bei Grabmalsfiguren solcher Extremausdruck nicht üblich. Abb. 202

Giovanni Bernini:

- Die Figuren der Theresa von Avila, und der Ludovica Albertoni haben geöffnete Münder. Abb. 97

Caius Gabriel Cibber:

- Die *Raserei*-Gestalt, die Cibber vor 1680 für das Londoner ‚Irrenhaus‘ Bethlehem (Kurzform: ‚Bedlam‘) schuf, hat den Mund sehr realistisch und mit höchstem Ausdruck wie zu einem Aufstöhnen geöffnet. Aus dem Mund der zweiten Figur, die als *Melancholie* bezeichnet wurde, aber eigentlich *Schwachsinn* meint, hängt die sabbernde Zunge schlaff heraus. Die Liegehaltung ist ähnlich wie bei der antiken Gestalt des Flussgottes *Kladaios* am Zeustempel in Olympia. Beide Bedlam-Gestalten von Cibber erregten bei Kollegen Bewunderung. Abb. 203

William Hogarth:

- Die *Raserei*-Figur hat Hogarth auf dem 8. Blatt (betitelt *Im Irrenhaus*) seiner Serie *The Rake's Progress* (1733 gemalt, 1735 gestochen) zur Ansicht gebracht. Abb. 204

Antoine Coysevox und Jean Baptiste Tuby:

- Monument für Colbert, Paris, Saint Eustache, 1685-1687: Die *Fides*-Figur, die hinauf zum betenden Colbert schaut, hat den Mund leicht geöffnet. Abb. 205

Louis François Roubiliac:

- Geöffnete Münder haben auch Gestalten bei Argyll 6.2, Fleming 6.8, Hargrave 6.9 und Nightingale 6.11. Roubiliac bevorzugte weitaus häufiger geschlossene Münder. Sie sind immer ruhig entspannt, nicht etwa verkniffen, oder in heftigen Emotionen verzogen.

Jean Baptiste Pigalle:

- Grabmal für Moritz von Sachsen, Straßburg, S.Thomas, 1753-1776: Die den *Tod* abwehrende Frauengestalt ist mit offenem Mund als leidenschaftlich agierend dargestellt. Abb. 237

Grabausstieg:

Lebrun, Tuby und Collignon

- Grabmal für Lebruns Mutter, Paris, St. Nicholas du Chardonnet, nach 1686: Es ist wahrscheinlich, dass Roubiliac dieses Grabmal während seiner Pariser Zeit studieren konnte und von daher die Anregung zur Grabausstiegsidee empfing. Abb. 112

John Nost the Younger:

- Monument für Judge Gore, gestorben 1753, Tahinny, Wales.¹²⁵ Die Idee des Grabausstiegs hat der jüngere Nost bei diesem Grabmal zum Bildinhalt gemacht.

Francis Chantrey:

Monument für Charlotte Bradshaw, gestorben 1820, Whittlebury, Northamptonshire: Whinney urteilte darüber: „Chantrey attempts a figure, rising from the grave with floating draperies, but is much less successful than Flaxman.“¹²⁶

7.7 Beispiele zu Duchess Montagu 6.7

Putti:

Balthasar Permoser:

- Verherrlichung des Prinzen Eugen, Wien, Österreichische Galerie, 1721: Ein molliger Putto klimmt in gefährlicher Weise an schräg gestellten Schäften empor. Abb. 206
- *Sommer*, Landesmuseum Braunschweig, 1695: Ein Kleinkind hilft der allegorischen Gestalt beim Halten von abgeschnittenen Halmen. Abb. 207

¹²⁵ BAKER, Seite 305

¹²⁶ WHINNEY, Seite 223

François Girardon:

- Tombeau de Cardinal Richelieu, Paris, Sorbonne, 1694: Das Halten oder Abstützen von Medaillons ist die Tätigkeit, die man auf Grabmalen von Putti sogar an engen Plätzen oder in unbequemer Haltung ausführen ließ. Bei Richelieu ist ein geflügelter Putto in die kleine Lücke hinter dem Rücken der sitzliegenden Kardinalgestalt eingepasst. Dort ist nicht einmal hinlänglicher Bodenhalt gegeben. Abb. 70

Giovanni Bernini:

- Mehrfach füllte Bernini kleine Zwickelräume mit lebhaft bewegten Putti aus.

Grinling Gibbons:

- Monument für Erzbischof Dolben, der von 1683 bis 1686 in York als Bischof tätig war, York Minster: Geflügelte Putti schweben in einer Wolke hernieder und bringen dem Sitzliegenden einen Ehrenkranz. Zwischen den blasigen Wolkenballungen blicken noch weitere Kinderköpfe hervor. Abb. 208

Nicolas Coustou:

- Marie Leccinska als *Juno*, Paris, Louvre: Ein Putto reicht kniend Krone und Zepter zu. Abb. 209

Unbekannter Bildhauer:

- Monument für Dorothy Goswell, gestorben 1745, und ihren Sohn, Payhembury, Devonshire: Bei diesem Monument ist eine der beiden geflügelten Putti weinend dargestellt. Bei dem anderen bleibt unklar, ob er den Schild an dem kuriosen Handgriff festhält, oder sich selbst daran in schwebender Position Halt verschafft. Mit dem rechten Ärmchen weist er in die Höhe; Sollte diese Gebärde zur Inschrift statt zum Himmel weisen, wäre dadurch die Absicht verstärkt, Gedenken und Ruhm dauerhaft zu sichern. Ist aber ein Hinweisen auf das Jenseits gemeint gewesen, wäre an Gedankengut bezüglich Auferstehung zu denken. Die Gesamtgestaltung ist barock. Abb. 210

Peter Scheemakers:

- Monument, für Dr. Hugo Chamberlen, London, Westminster Abbey, 1731: Ein geflügelter Putto schwebt über dem Liegenden und reicht einen Siegeskranz zu ihm hinab. Gemeinsame Arbeit mit Laurent Delvaux. Abb. 211

- Monument für Admiral Wager, London, Westminster Abbey, 1747: Eine Kleinkind-Figur hilft einer weiblichen Gestalt einen großen, elliptischen Medaillonschild festzuhalten. Abb. 136
- Monument für John Pigott, gestorben 1751. Grandon Underwood, Buckinghamshire: In Wolkenhöhe schwebt ein geflügelter Putto und hält ein großes Medaillon. Abb. 137

Michael Rysbrack:

- Monument für den 2. und den 3. Duke of Beaufort, St. Michael's, Badminton, Avon, 1754 signiert, 1766 errichtet: Ganz oben am Monument schweben zwei geflügelte Putti und winden dabei ein Band mit Mottoinschrift um ein bekröntes Medaillon. Abb. 212
- Newton-Monument, London, Westminster Abbey, 1731: Zwei geflügelte Putti helfen das Blatt mit den eingezeichneten Planetenbahnen zu halten. Abb. 213
- Stanhope-Monument, London, Westminster Abbey: 1733: Ein geflügelter Putto ist auf Bücher gestützt und schaut nachdenklich in Richtung auf Betrachter.
- Wandmonument für Matthew Prior, London, Westminster Abbey, 1721: Auf Giebelschrägen räkeln sich zwei Putti. Abb. 228

Jean Baptiste Pigalle:

- Grabmal für Marschall Moritz von Sachsen, Straßburg, 1770: Drei Putti sind integriert. Einer weint und wischt seine Tränen anders als bei Duke Montagu 6.4 ab. Zwei weitere tummeln sich um einen Steinlöwen. Abb. 237

Henry Cheere:

- Sausmarez, Wandgrab, London, Westminster Abbey, nach 1747: Ein Putto hält Draperie und Medaillonschild; der andere gibt sich weinend seinem Seelenschmerz hin. Abb. 150
- Monument für Admiral Thomas Hardy, London, Westminster Abbey, 1737: Ein weinender Putto hält seine Hände vor Mund und Kinn. Er stützt sich dabei mit dem Ellbogen auf eine Urne, die zu Füßen von Hardy steht. Abb. 214
- Monument für Judge Raymond, gestorben 1732, Abbots Langley, Hertfordshire: Ein Putto reicht eine Krone zum Sitzliegenden. Abb. 215

Edward Stanton

- Monument für Francis Russel, gestorben 1706, Strensham, Worcestershire. Zwei auf Wolken schwebende Putti halten eine ‚Krone des Lebens‘. Abb. 216

Totenschädel / Hirnschale / Schädelkalotte / Cranium / skull:

Unbekannter Bildhauer:

- Grabmal für William Goddard, Ehefrau und Kinder, Ogbourne St. Andrew's, Wiltshire, 1655: Sowohl die Eheleute als auch sechs der acht Nachkommen berühren Hirnschalen. Das war das Kennzeichen für Personen, die bei Errichtung des Monuments nicht mehr am Leben waren. Abb. 217

Caius Gabriel Cibber:

- Monument für Thomas Sackville, Withyham, East Sussex, ab 1677: Der jung verstorbene Erbe des Titels Earl of Dorset liegt ausgestreckt auf einem Sarkophag. Seine Hand ruht auf einem Totenschädel. Auf der Vorderfläche des Sarkophags sind die anderen Kinder der Familie reliefiert gezeigt. Einige von ihnen waren schon als Kinder verstorben. Auch sie berühren mit der Hand Hirnschalen. Abb. 288

John Nost:

- Monument für den 2. Viscount Irwin, Whitkirk, Yorkshire, 1697: Ein Kind zu Füßen von Irwin hält einen Totenschädel. Außerdem sind auf dem Sarkophag reliefierte Schädel und Lorbeerzweige zu sehen.

Louis François Roubiliac:

- Wandmonument für Richard Children, 1753 mit 83 Jahren gestorben, St. Peter and Paul in Tonbridge, East Sussex: Unterhalb der ausführlichen Inschrift ist als unterer Abschluss des Werkes ein Dämon als grinsender Totenschädel mit ausgebreiteten Fledermausflügeln ausgeführt. Abb. 218

6.8 Beispiele zu Fleming 7.8

Herkules:

Antike.

- Farnese-Herkules, Kopie aus dem 2. Jh v. Chr. nach Lysipp aus dem 4. Jh. v. Chr. Florenz, Museo Archeologico Nazionale: Ein muskulöser Mann mittleren Alters steht ermattet und lässt seinen linken Arm hängen. Ungewöhnlicherweise rastet das Griffende seiner Keule in der Achselhöhle ein. Sein Löwenfellattribut polstert die unbequeme Stützung ein wenig. Abb. 219

Pierre Puget:

- Der gallische Herkules, Hercule gaulois, Tonmodell; Paris; Louvre, 1684: Puget hat *Herkules* nicht als kraftvollen ‚Helden‘ mittleren Alters gestaltet, sondern als älteren Mann, der sich gerade in interessanter Sitzhaltung ausruht. Dabei zeigt die ausdrucksstarke Figur durch Kopfdrehung und Blickrichtung waches Interesse am Geschehen. Abb. 220
- Milon von Kroton: Als kraftvolle Gestalt wie ein *Herkules* ist von Bildhauern gelegentlich *Milon* gearbeitet worden. Pugets Figur von 1682 befindet sich in Paris im Louvre. Abb. 221

François Girardon:

- *Milon von Kroton*, Paris, Louvre: An Girardons *Milon* sind Anzeichen fortgeschrittenen Alters gezeigt. Besonders die Bauchpartie ist altersgemäß nicht mehr ganz straff. Hingegen sind die Muskeln an Kopf, Hals und den Gliedmaßen in ihrer Magerkeit noch sehnig, wirken aber nicht mehr jugendlich.

7.9 Beispiele zu Hargrave 6.9

Chronos:

Caius Gabriel Cibber:

- *The Monument*, City of London: Nach dem Großfeuer von 1666, das die City of London zerstörte, hatte Christopher Wren den Auftrag erhalten, zum Gedenken an das Schadensereignis *The Monument* zu errichten. Cibber sollte das kubische Basisgebäude der 60 m hohen, im Inneren begehbaren Säule mit Reliefs versehen. Selbstverständlich war Bezug zur Brandkatastrophe vorgegeben. Auf der Westseite ließ Cibber u.a. eine Symbolfigur für *Zeit* sehen. Es ist die geflügelte Gestalt eines alten, sehnigen Mannes

mit einer einzelnen Stirnlocke auf dem sonst kahlen Kopf. Roubiliacs *Chronos*-Figur auf dem Hargrave-Monument 6.9 ist als Typ der *Zeit*-Gestalt von Cibber in einigen Einzelheiten ähnlich.

Antoine Coysevox:

- Monument für den Marquis de Vaubrun, Chateau Serrant, Maine et Loire, ca. 1680: Auf dem Grabmal befindet sich eine Personifikationsfigur für *Zeit*.

Antonio Canova:

- Grabmal für Maria Christina, Wien Augustinerkirche, 1805: In ähnlicher, aber nicht so dramatischer Haltung wie *Chronos* bei Hargrave 6.9 und Fleming 6.8 wartet auf diesem Grabmal ein geflügelter, knabenhafter Todesgenius am Eingang zur Unterwelt. Seine schräge, mit einem Knie auf einer Stufe abgestützte Haltung und die Position des anderen, gestreckten Beins ähnelt beiden *Chronos*-Figuren von Roubiliac.

Franz Ignaz Günther:

- *Chronos*-Figur aus Lindenholz, München, um 1765: Günthers *Chronos*figur ist ebenfalls als alter, hager-sehniger Mann mit Flügeln gezeigt. Er erscheint noch kräftig, Anzeichen für Entmachtung fehlen. Die Körperbewegung ist lebhaft und barock schwungvoll. Seine Flügelfedern sind noch weitgehend intakt. Seine rechte Hand hält ein Stundenglas, die linke eine Sense, ein Attribut das eigentlich bei *Tod* üblich war. Ob Günther je Abbildungen der *Chronos*-Figuren von Roubiliac, Hargrave 6.9 oder Fleming 6.8, gesehen hat, ist nicht bekannt. Abb. 222

William Hogarth:

- *Time smoking a picture* (Zeit schwärzt ein Gemälde), Zeichnung 1761. Der nackte muskulöse, geflügelte, eine Pfeife rauchende *Chronos* sitzt auf der Lende einer zerschlagenen Männerstatue. So ist ein Bildhauerwerk durch die Einwirkung von *Chronos* zerstört. Auch die Malleinwand ist von einem Sensenschnitt schon beschädigt. Zusätzlich wird das gemalte Bild durch den Tabaksqualm von *Chronos* unkenntlich gemacht. Alles in allem ist die Zerstörungskraft von *Zeit* ausgedrückt. Abb. 223

Josephus Kendrick:

- Monument für Colonel William Myers, London, St. Paul's Cathedral, 1811: An die auf trommelförmigem Sockel stehende Büste nähern sich zwei Gestalten. Beide machen von der Basis her einen Ausfallschritt auf eine fast kniehohe Stufe. Diese Bewegungen sind denen auf dem Hargrave- und dem Fleming-Monument 6.8 und 6.9 so ähnlich, dass der Gedanke an Vorbildaufnahme kaum abgewehrt werden kann. Die halb nackte Männergestalt, ist hier kein *Chronos*, aber die ausgeprägte Muskulatur läßt doch an Roubiliacs *Chronos*-Typus denken. Kendricks Männergestalt hat zwar keine Flügel, aber eine Textilbahn ist flügelartig aufgebläht. Weiterleitungen von Roubiliacs *Chronos*-Figuren zum Myers-Monument sind unverkennbar. Abb. 224

7.10 Beispiele zu Warren 6.10

Fester Zugriff:

Antike:

- *Aias mit dem toten Achill*, 1957 ausgegraben und in Leipzig rekonstruiert: Eine in fast allen Einzelheiten ganz erstaunlich übereinstimmende Halteposition zu *Herkules* bei Warren 6.10 ist bei dieser Zweiergruppe auffällig. Es stimmen mehrere Einzelheiten überein: die Körperschräge des Ajax und sein Haltegriff beider Arme. Die rechte Beinabstützung bei Roubiliac ist nur ein wenig weniger schräg als bei der antiken Arbeit, und Ajax hält den Kopf anders. Abb. 225

Frances Bird

- Grabmal für Thomas Shedwell, London, Westminster Abbey, 1700: Nach Whinneys Aussage war bei diesem Grabmal in England erstmalig eine Büste vor einen Pyramidenhintergrund gestellt worden. Sie bezeichnete sie als „full Baroque“¹²⁷

L.F. Roubiliac:

- Eine Zugriffsbewegung hat Roubiliac fast ein Lustrum später, bis 1761, am Nightingale-Grabmal 6.11 nochmals gestaltet, nun aber einarmig. Abb. 39

Antonio Canova:

¹²⁷ WHINNEY; Seite75

- *Amor und Psyche*, Paris, Louvre, 1793. Mit einem beidarmigen, sehr viel sanfteren Umfassungsgriff ließ Canova den Amor die Psyche-Gestalt halten; aber gänzlich anders, als Roubiliac die Warren-Büste packen ließ. Darum erübrigt es sich, in diesem Vergleichsfall eine etwaige Vorbildwirkung von Roubiliacs Arbeit her anzunehmen. Es ist berichtet, dass Canova Roubiliacs Monumente in der Westminster Abbey aufmerksam angesehen und sehr gelobt habe. Abb. 226
- John Bacon d. J.:
Monument für General John Moore, London, St. Paul's Cathedral, 1815: Zwei verschiedene Zugriffshaltungen sind zu sehen; aber beide sind gänzlich anders als bei Warren 6.10.

Büsten, in Grabmale integriert:

John Stone:

- Monument für Ann Clarke, gestorben 1653, Sonning, Berkshire: Eine sogenannte *Head-and-shoulder-bust* steht auf einem kleinen Sockel. Diese Art der Aufstellung und Gestaltung wurde ab ca. 1620 in England zunehmend beliebter. Abb. 227

James Gibbs, Michael Rysbrack, Antoine Coysevox

- Grabmal für Matthew Prior, London, Westminster Abbey, 1721: Der Entwurf des Grabmals war von James Gibbs, die Ausführung von Rysbrack. Die integrierte Büste hatte Coysevox 1720 gearbeitet. Abb. 228 und 229

Louis François Roubiliac:

- Grabmal für Henry Herbert, den 9. Earl of Pembroke, gestorben 1749, Wilton, Wiltshire: Der Earl hatte zu Lebzeiten ausdrücklich eine betont einfache Gestaltung des Grabmals angeordnet. Es wurde in der damals noch bestehenden mittelalterlichen Kirche von Wilton errichtet. In der neuen, 1845 eingeweihten Kirche wurde es aber nicht in gleicher Weise wieder hergestellt. Lediglich eine dunkle Steinplatte mit Inschrift und Nennung der vielen weiteren Titel des Earls wurde erstellt. Auf dem oberen, zu einem Bord verbreiterten Rand stand dann die von Roubiliac gearbeitete Büste. Heute befindet sie sich mit zahlreichen anderen Büsten (einige weitere von Roubiliac) im nahen Familiensitz Wilton House. Der Graf ist mit selbstbewusstem Blick dargestellt. Er trägt keine Perücke oder Kopfbedeckung. Ein römisch gemeinter Mantelumhang umhüllt die Schultern.

- John Bamber, Barking, Essex, Parish Church, ca.1756: Die Büste steht auf einem hohen Unterbau in Augenhöhe. Baker bestätigte die Vermutung, dass nur die Büste von Roubiliac sei, nicht aber die anderen Bestandteile des Grabmals.¹²⁸ Abb. 230
- Thomas Winnington, Stanford Bridge, Worcestershire, nach 1747: Auch die Winnington- Büste ordnete Baker Roubiliac zu. Die Aussagen, die er für das Bamber-Grabmal machte, sind auch für Winnington gültig.¹²⁹ Abb. 231 und 232
- Wandmonument für Daniel Lock, gestorben 1754, Kapelle des Trinity College in Cambridge: Auf dem verbreiterten Bord des Wandmonuments steht Roubiliacs Lock-Büste. Sie ist von einigen qualitativvoll gearbeiteten Attributen umgeben, die die Interessengebiete von Lock kennzeichnen. Locks Haupt mit Naturhaar ist mit einer weichen Mütze bedeckt, wie sie von Roubiliac auffallend häufig gestaltet wurde. Die Alltagskleidung ist unaufwändig. Der Gesichtsausdruck zeigt in individueller Ausprägung einen selbstbewussten Mann, der weiß was er will und der seine Ziele ernsthaft zu erreichen trachtet. Abb. 233

Joseph Wilton:

- Monument für Admiral Temple-West, London, Westminster Abbey, nach 1754: Die Brustbüste steht vor einer hellen Pyramide und ist von Kriegsgerät und Flagge umgeben. Abb. 234

Michael Rysbrack:

- Monument für Caroline, Countess of Bessborough, geb. Cavendish, Derby Cathedral Church of All Saints, 1760: Auf einer halbhohen Säule, die hinter der Gestalt der aufgerichtet liegenden elffachen Mutter steht, ist zusätzlich noch eine Brustbüste aufgestellt. Abb. 235
- Monument für Admiral Vernon, London, Westminster Abbey, 1763: Von *Ruhm/History* wird über die Brustbüste des römisch gewandeten Admirals ein Lorbeerkranz gehalten.

¹²⁸ BAKER, Seite 357

¹²⁹ BAKER, Seite 375

Joseph Nollekens:

- Grabmal für William Ponsonby, den 2. Earl of Bessborough, Derby Cathedral, 1760: In der Kathedrale befindet sich unmittelbar neben dem Caroline-Bessborough-Monument auch das vergleichsweise schlichte Monument für den Gatten. Earl Ponsonbys Büste steht vor einer dunklen Obeliskfront. Abb. 236

7.11 Beispiele zu Nightingale 6.11

Abwehrgebärde:

Jean Baptiste Pigalle:

- Grabmal für Moritz von Sachsen, Straßburg, 1770: Eine weibliche Gestalt zu Füßen des Marschalls macht eine vehemente Abwehrbewegung zum *Tod* hin. Ihre rechte Hand berührt des Marschalls linkes Handgelenk. Ihre linke Hand wehrt mit gespreizten Fingern das umhüllte *Tod*-Skelett ab. Diese Abwehrbewegung ist ähnlich der von Roubiliac mehrmals gestalteten, z.B. bei *Eloquence* / Argyll 6.2, bei der Engelgestalt / Wade 6.3 und bei *Lachesis* / Lady Montagu 6.7 Abb. 237

Skelett

Unbekannter Bildhauer:

- Grabstätte für die Brüder Henry und William Cavendish, Edensor, Derbyshire, nach 1626; Beide Verstorbene liegen nebeneinander. In der hinteren Position liegt der 1610 zuerst Verstorbene. Er ist als völlig exkarniertes Skelett gearbeitet. Der sechzehn Jahre später 1626 Verstorbene liegt vorn vor seinem Bruder und ist ganz anders gezeigt, nämlich sehr drastisch als Leiche noch in Putreszenz, in noch nicht abgeschlossenem Verwesungsprozess. Dieser Körper sollte so aussehen, als sei er erst eine kürzere Zeitspanne der stofflichen Zersetzung preisgegeben und zeige noch allerletzte Anklänge an den einstigen Lebendzustand. Bei dem hinten liegenden Bruder ist jedoch die vollständige und vollendete Lebensentleertheit unverkennbar. So ist mit diesen unterschiedlichen Zuständen auf schockierende Weise Zeiteinwirkung und deren verheerendes Ergebnis vor Augen geführt. Das Ganze ist noch ein letzter Nachklang von Darstellungsformen spätmittelalterlicher Zeit. Abb. 238

Giovanni Lorenzo Bernini:

- Grabmal für Alessandro Valtrine, Rom, San Lorenzo in Damaso, um 1641: Ein geflügeltes Gerippe hält ein Porträtmedaillon vor einen schwarzen Hintergrund.
- Grabmal für Papst Urban VIII, Rom, St. Peter, 1647: Eine schwarze Namenstafel wird vom *Tod*-Skelett gehalten. An dieser Tafel haben die Skelettknochen viel Halt. Als Stützmasse für den Kopf war ein Kopftuch ausreichend. An großen, nur reliefartig ausgeführten Flügelfedern lehnen Schultergürtel und Brustkorb von *Tod*. Beckenknochen und Oberschenkel sind ebenfalls mit dem Untergrund und besagter Tafel in fester Verbindung. Unterschenkel und Füße sind durch Voluten verdeckt. Nur der Kopf, einige Rippen und der rechte Arm mit Hand sind als einzige frei dreidimensional gearbeitet. Abb. 239 und 240
- Grabmal für Papst Alexander VII, Rom, 1678: Es ist nicht denkbar, dass Roubiliac während seines Aufenthalts in Rom (1752) Berninis Grabmale etwa unbeachtet gelassen haben könnte. Im Gegensatz zu Bernini stattete Roubiliac das *Tod*-Skelett bei Hargrave 6.9 nicht mit Flügeln aus. Ein tätlicher Angriff von *Tod* gegen das Opfer findet bei Bernini nicht statt, denn er reckt lediglich eine Sanduhr, symbolhaft für ablaufende Lebenszeit, zur Papstfigur empor. Der Knochenmann ist von Bernini zu erheblichen Teilen nicht frei stehend, sondern als Relief ausgeführt. Auf diese Weise sind sie mit dem hinter ihm befindlichen Unterbau fest verbunden. So war dann den wenigen dreidimensional gearbeiteten Teilen des Skeletts ausreichend Halt gegeben. Statikprobleme waren auf diese Weise vermieden. Abb. 241 und 242

Domenico Guidi:

- Monumento Imperiali, Rom, S. Agostino, um 1674: Die rechte Schulter eines *Tod*-Gerippes ist vom Deckel eines aufgebrochenen Sarkophags belastet. *Tod* kauert im unteren Bereich des vielstufigen Grabmals und ist von faltenreichen Textilien umhüllt. so dass nur der Gesichtsschädel, die Rippenansätze und einige Röhrenknochen als plastisch ausgearbeitet erkennbar bleiben. Abb. 243
- Monumento del Corno, Rom, Chiesa di Gesù e Maria, 1686: Unterhalb des großen Portraitmedaillons befindet sich ein Gewirr von Knochen, Textilien und Schabracken. *Tod* sitzt dort mit abstrus verrenkten Gliedmaßen und schaut auf die Sanduhr, die er mit seiner linken Hand in sein Gesichtsfeld hält. Nur ganz wenige Skelettanteile sind dreidimensional gearbeitet, das meiste ist lediglich reliefiert.

Hendrik Frans Verbrugghen:

- Eva und der Tod vor der Vertreibung aus dem Paradies. Eichenholzkanzel mit Vergoldung. Brüssel, Saints Michel et Gudule, 1695 bis 1699: Auch sind bei dem Gerippe nur einige Teile dreidimensional gearbeitet. Abb. 244

William Hogarth:

- *Hudibras and Sidrophal*, Kupferstich, 1726: In einer satirischen Dichtung von Samuel Butler (1612-1680) hat dieser Kritiker die Moden und Denkweisen seiner Zeit angeprangert. Dessen Schrift illustrierend hat Hogarth den anspielungsreichen Kupferstich geschaffen. Darauf bedroht der Ritter Hudibras mit gezogener Waffe wütend den Astrologen. Hinter der offenen Tür einer dunklen Wandkammer ist ein vollständiges Skelett aufgehängt zu sehen. Damit ist aber nur beiläufig *Tod* gemeint; vielmehr ist eins der vielen Dinge vorgezeigt, mit denen Pseudowissenschaftler in mystifizierender Weise ihren einträglichen Hokusfokus betrieben. Abb. 245
- *Satan, Sin and Death*, Radierung von Thomas Rowlandson nach einem Gemälde von Hogarth, London, Tate Gallery, um 1740: Ein seine Waffe schleudernder *Tod* ist als Skelett dargestellt. Auch auf Kupferstichen von Hogarth kommen Skelette vor. Roubiliac war mit Hogarth befreundet und kann manche von dessen Arbeiten schon in der Entstehungszeit gesehen haben. Abb. 246

René-Michel Slodtz

- Grabmal für Alessandro Gregorio, Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, 1746: Ein Skelett liegt aufgerichtet im Sarg. Es greift wie Halt sichernd zum Sargrand, als wolle es gerade heraussteigen. Das Skelett konnte bei diesem Grabmal nicht *Tod* selbst symbolisieren. Vielmehr war der Augenblick von Gregorios Auferstehung zum ewigen Leben gemeint. Diese Einschätzung wird durch eine am Sarg stehende Trauerde bekräftigt, die nachdenklich zum Skelett blickt. Zwei Putti halten weiter oben ein sehr großes elliptisches Porträtmedaillon vor den Pyramidenhintergrund. Abb. 247
- Mausolée de Languet de Gergy, Paris, Saint Sulpice, 1753. Zusätzlich zu den beiden Hauptfiguren ist am linken Rand im Hinterdrund ein armreckendes Skelett reliefiert. Abb. 248

Jean Baptiste Pigalle:

- Monument de Maréchal de Saxe, Strasbourg, Alsace, Eglise Saint Thomas, 1776: Auf der unteren Ebene steht ein weitgehend von Textilien umhüllter Knochenmann. Nur Gesichtsschädel, linker Fuß, linke Elle und Hand sind vollplastisch ausgearbeitet. *Tod* reckt ein Stundenglas in Richtung auf den ‚Helden‘. Abb. 237

Johann Georg Dürr:

- Grabstätte der Äbte, Salem, Klosterkirche: Bei dem Grabmal in Salem sind zwei Skelette in sehr ungewöhnlicher, geradezu revolutionärer Weise miteinander verbunden gestaltet. Eins der Skelette bedeutet *Tod* selbst. Er sitzt als Knochenmann seinem Opfer rittlings auf dem Nacken. Außer dem Gesichtsschädel, den oberen Rippenansätzen, den rechten Beckenknochen und den Händen sind alle anderen Teile dieses Skeletts durch faltenreiches Tuch verdeckt. Die linke Hand reckt ein Stundenglas in die Höhe. Zwischen seinen Oberschenkelknochen befindet sich sitzend das Opfer, das ebenfalls als Skelett ausgemeißelt ist. Dessen Schädel ist mit einer verzierten Bischofsmitra bedeckt. Nur Gesicht, Brustbein mit Rippenansatz, die linke Hand und die Knochen des im Knie angewinkelten und des herabhängenden Beines sind frei sichtbar. . Abb. 249

Richard Westmacott the Elder:

- Monument für James Dutton, Sherborne Abbey, Dorsetshire, 1791: Whinneys Deutung dieses bildhauerisch qualitativvoll gearbeitete Monuments erregt Zweifel. Sie hatte befunden, ein stehender Engel „tramples the grinning skeleton of Death beneath her feet“.¹³⁰ Genaue Betrachtung offenbart, dass besagte Engelsgestalt keineswegs auf Skelettknochen ‚trampelt‘, sondern mit je einem Fuß ruhig auf beiden Seitenrändern einer Tumba steht. Das Skelett liegt zudem *in* der offenen Tumba und nicht oben darauf. So ist als ganz andere Auffassung denkbar, dass gar nicht *Tod* gemeint war, sondern das Skelett des Verstorbenen, der im Moment der Erweckung zum ewigen Leben vom Engel direkt und gerade eben aus dem Grab gerufen wird. Die Knochenhände greifen zudem den Rand der Tumba, als suchten sie Halt bei der Ausstiegsbewegung. Zu bedenken wäre auch, dass eine Erweckungsszene bei einer Grabmalsgestaltung entschieden mehr Sinngehalt hätte, als das Herumtreten eines Engels auf einem Skelett.

¹³⁰ WHINNEY, Seite 171

Mit welcher Absicht und welchem Ziel sollte ein Engel *Tod* niedertreten? Als Ausdruck des Sieges von Ewigkeit über Zeitlichkeit wäre derlei nicht verständlich. Abb. 250

Richard Westmacott RA, Ausführung. Entwurf: Matthew Cotes Wyatt:

- Denkmal für Admiral Nelson, Liverpool, Exchange Flats, 1813: Von einem wie bei Shannon 6.12 schräg aufragenden Flaggenstock hängt viel Fahnentuch faltig herab und umhüllt Teile eines aus der Tiefe zwischen Kanonenrohren usw. hervorkommenden Skeletts. Kopf, Rippen und ein Bein sind dreidimensional ausgemeißelt. Der verdeckte rechte Knochenarm kommt mit der freien Hand aus der Stoffmasse hervor und greift nach Nelsons Brust. Abb. 251

7.12 Beispiele zu Shannon 6.12

Stehhaltung mit leichter Hüfttorsion:

Antike:

- An das natürliche und ungezwungene Stehen und Gehen, das antike Bildhauer oft wiedergaben, sei hier nur mit drei allgemein bekannten Beispielen erinnert: Farnese-Herkules, Apoll vom Belvedere, Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arm.

Guillaume Coysevox:

- Louis XIV, Paris, Musée Carnavalet, 1689: Das Standbild des Königs ist mit der so häufig ausgeführten Hüfttorsion ausgeführt, die bei Belastung des Standbeins immer dann besonders deutlich wird, wenn der Gegenarm irgendwo aufstützt. Roubiliac und seinen Vorgängern, Lehrern, Zeitgenossen und Nachfolgern war diese orthostatische Gegebenheit ganz selbstverständlich. Abb. 252

Grinling Gibbons:

- Stehfigur Charles Seymour, 6. Duke of Somerset, 1691, jetzt in Cambridge in der Wren Library: Der linke Arm ist wie bei Shannon in die Taille gestemmt; Kopf- und Armhaltung rechts weichen bei Seymour davon ab.

Balthasar Permoser:

- *Sommer*, 1695, jetzt in Braunschweig, Landesmuseum: Die beschriebene Stehhaltung ist an der weiblichen Gestalt mit in die Taille gestütztem Arm zu sehen. Roubiliac konnte sie während seiner Ausbildungszeit bei Permoser an dessen Figuren studieren.

Edward Stanton:

- Monument für Nathan und George Wrighte, Gayhurst, Buckinghamshire, gestorben 1721 und 1725. Esdaile hatte dieses 1728 aufgestellte Monument unter der Bezeichnung ‚monument of value‘ als eine frühe Arbeit von Roubiliac angesehen.¹³¹ Zweifel an dieser Auffassung kamen angesichts der nahezu symmetrischen Anordnung beider Gestalten auf. Zudem war das Umfeld ideenarm gestaltet. Auch konventionelle Haltung, herkömmliche Attitüden und steife Standeskleidung, sowie die kleine, fast gleiche Schrittstellung beider Männer sprach nicht für die Annahme, es handele sich um eine Schöpfung von Roubiliac. Whinney bestätigte diese Zweifel und bekundete, dieses Monument „appears to be good mason-sculptor’s work.“¹³² Baker schlug ebenfalls einen Mason-sculptor vor: „such as Stanton.“¹³³ Abb. 253

Peter Scheemakers: und Laurent Delvaux:

- Monument für Lewis, Earl of Rockingham, in Rockingham Northamptonshire, 1725: Mit leichter Taillentorsion stehen auf diesem Grabmal eine männliche und eine weibliche Figur mit unterschiedlichen Armhaltungen. Abb. 254

Michael Rysbrack:

- Peter Paul Rubens, Bleistatuette, Sandon Hall, Staffordshire, 1743: Mit nur minimaler Abweichung von der Senkrechten hat Roubiliac den Maler in kleiner Schrittstellung mit beidfüßiger Bodenhaftung dargestellt. Abb. 255
- Anthony van Dyck, Bronzestatuette, London, Victoria & Albert-Museum, ca. 1743. Aussage wie bei P.P.Rubens. Abb. 256
- Monument für John, 1. Duke of Marlborough, Blenheim Palace, Woodstock, Oxfordshire, 1732: Viele Jahre bevor Roubiliac das Shannon-Grabmal entwarf, war

¹³¹ ESDAILE, Seite 13 f.

¹³² WHINNEY, Seite 258 f.

¹³³ BAKER, Seite 359 f.

Rysbracks Marlborough-Monument aufgestellt worden. Wie Shannon steht dort der als römischer Feldherr gewandete Duke als Hauptfigur ebenfalls in oberster Position. Was als besondere Ähnlichkeit auffällt, ist auch diesmal die leichte Taillendrehung, wie sie sich anatomisch bei einer solchen Kontrapost-Stellung zwangsläufig ergibt. Bei Marlborough ist die Bewegung im Bereich des Beckens durch die leichte Hebung des Spielbeins verstärkt. Abb. 257

- Monument für Henry Somerset, 2. Duke of Beaufort und Sohn Henry, 3. Duke of Beaufort, Badminton, St. Michael's, Avon, 1766: Die Gestalt des Sohnes ist in der Stehhaltung gearbeitet, die eine Taillentorsion bedingt. Abb. 258

Jean Baptiste Lemoyne:

- *Baigneuse / Badende*, 1755: diese Gestalt steht in Kopfhaltung, Taillentorsion und Beinsetzung ähnlich wie Shannon 6.12.
- Monument Louis XV, Rennes, 1749: Diese Figur weist eine zu Shannon adäquate Beinsetzung auf.

Henry Cheere:

- Christopher Codrington, Statue, Oxford, All Souls College, 1732: Die Haltung dieser Figur ist in mehreren Einzelheiten der ein Vierteljahrhundert später gearbeiteten Shannon Gestalt von Roubiliac ähnlich. Abb. 259

Louis François Roubiliac:

- Matthew Prior, Blei-Statuette, Privatbesitz, undatiert, ca. 1740: Die Taillendrehung ist nur schwach ausgeprägt, denn beide Füße stehen nahe beieinander, wodurch die Gestalt hinlänglich ausbalanciert ist. Abb. 260
- Isaac Newton, Statue, Cambridge, Trinity College, 1755: Eine etwaige leichte Torsion ist durch einen lose fallenden Mantelumhang verdeckt. Abb. 261
- Shakespeare, London, Britisches Museum: Betonte Taillentorsion sowohl bei dem Terracotta Modell im Victoria & Albert-Museum, 1758, als auch bei der Statue, die Roubiliac im Auftrag des Schauspielers David Garrick noch im selben Jahr für dessen Villa in Hampstead geschaffen hatte. Abb. 262 und 263

Jean Baptiste Pigalle:

- Monument für Marschall Moritz von Sachsen, Straßburg, Sankt Thomas, 1776: Die Hauptfigur belastet das rechte Standbein und bewirkt dadurch den Hüftknick. Abb. 264

John Bacon:

- Monument für Thomas Guy, London, Guy's Hospital, 1779: Guy ist als Helfer eines Gestürzten dargestellt. Mit kleiner Schrittstellung beugt er sich in der Körpermitte ein wenig seitwärts. Das linke Spielbein gibt an einer Stufenkante Halt. Abb. 265

Gottfried Schadow:

- Grabmal für Friedrich Wilhelm Schütze, Schöneiche bei Berlin, 1797: Die Figur *Spes/Hoffnung* ist mit deutlichem Tailleknick an eine große Urne angelehnt. Sie stützt sich mit ihren rechten Ellbogen auf deren Deckel ab. Abb. 266

Henry Webber:

- Monument für David Garrick, London, Westminster Abbey, 1797: Mit theatralisch ausgebreiteten Armen öffnet der Schauspieler einen Vorhang. Dabei ist die linke Hüfte markant nach außen rechts gedrückt. Abb. 267

Richard Westmacott:

- Nelson-Statue, Birmingham, Bull Ring Center, 1809: Kopfhaltung, Blickrichtung, leichte Taille torsion, wie immer durch die Schrittstellung bedingt, erinnern deutlich an die Shannon-Figur. Lediglich die Arme werden anders gehalten. Abb. 268

John Charles Rossi:

- Monument für Lord Rodney, London, St.Paul's, 1815: Rodneys Stehhaltung ist wesentlich weniger bewegt, als Shannons. Leib und Beine stehen in gerader Linie. Der Oberkörper ist nur ganz wenig nach links gedreht. Abb. 269

Francis Chantrey:

- Viscount Melville, Statue, Edinburgh, Parliament House, 1818: Die orthostatisch bedingte Hüftdrehung ist wie bei Roubiliacs Newton-Statue im Trinity College in Cambridge, von bodenlangen Umhangfalten verhüllt. Abb. 270

Bertel Thorvaldsen:

- *Adonis*, München, Glyptothek, um 1820: Diese etwas weichliche Gestalt steht mit ausgeprägt seitwärts geschobener Hüfte. Abb. 271

Henry Weekes:

- Flaxman, Statue, London, Burlington House, 1874. Weekes stellte seinen Kollegen Flaxman in kleiner Schrittstellung dar. Der linke Arm ist auf einer Homer-Büste abgestützt. Beides zusammen bewirkt die deutliche Verschiebung des Hüftgelenks nach rechts. Abb. 272

Henry Charles Fehr:

- John Harrison, Statue, Leeds, City Square, 1903: Fehr unternahm einen Rückgriff auf Ehemaliges. John Harrison hatte von 1576 bis 1656 gelebt. Nicht nur die Kleidung dieser Epoche brachte Fehr zur Ansicht, sondern er versuchte auch, den Darstellungsstil dieser vergangenen Zeit vorzuführen. Mit einem schweren Buch unter dem Arm und mit kleiner Redegeste steht Harrison so da, als sei er schon vor dreihundert Jahren aus dem Stein herausgemeißelt worden. Die Stellung der Beine, der folgliche Richtungswechsel der Wirbelsäule, das Ausstellen der Hüfte, alles das erinnert an Gestaltungsgewohnheiten, die schon seit dem 18. Jh. üblich waren. Abb. 273

7.13 Beispiele zu Lynn 6.13

Urne ohne Trauernde:

Louis François Roubiliac:

- Monument für Henry St. John, Viscount Bolingbroke und Gattin Mary Clara, London Battersea, St. Mary's, 1753: Außer Porträtmedaillons, Allianzwappen und langer Inschrift ist im oberen Teil des Monuments vor stoffreicher Draperie nichts weiter als ein großes Gefäß ohne Deckel zu sehen. Es hat mehr die Form eines Weinpokals oder Abendmahlskelches, als die einer Urne. Figuren oder Trauersymbole enthält das schlichte Wandgrabmal nicht. Abb. 274
- Monument für Richard Children Esq., gestorben 1753 mit 83 Jahren, Tonbridge, Kent, St. Peter and St. Paul Parish Church; Das Werk hängt an der Nordwand weit oben zwischen zwei Fenstern. Ein Putto in halb kniender Haltung, die sehr ähnlich wie bei

dem Monument für den Duke of Montagu 6.4 ist, schiebt eine Draperie beiseite, damit die Urne zu sehen ist. Die ganze Gestaltung ist konventionell. Abb. 218

- Monument für George Sawyer Esq., gestorben 1753, Canon Pyon, St. Lawrence, Herefordshire: Schlichte Gestaltung, aber in Details sehr sorgfältig ausgearbeitetes Grabmal mit Urne.
- Wandgrab für Jane und Cecilia Kerridge, Framlingham St. Michael, Suffolk: Zwei in ähnlicher Art wie für Bolingbroke drapierte Urnen stehen nebeneinander und symbolisieren stellvertretend die 1744 verstorbene Witwe von Thomas Kerridge und ihre einzige Tochter. Auf den Deckelurnen befinden sich dunkelgrundige Familienwappen. Abb. 275

Trauernde und Urne

James Gibbs, Ausführung von Giovanni Battista Guelfi:

- Monument für James Craggs, London, Westminster Abbey, 1727: Selten nur wurden Männer als Trauernde dargestellt. Auch wenn viele Betrachter hier die stehende Gestalt für eine Trauerfigur halten; gilt diese Annahme als irrig; hingegen handele es sich um den Minister Craggs selbst. Diese Annahme weckt ebenfalls Zweifel, denn die Gestalt macht einen gänzlich unbeteiligten, geradezu uninteressierten Eindruck. Sie zeigt mit der ganzen Haltung eine ungerührte Gemütslage und betont englische Gelassenheit. Der Ausdruck des Gesichts ist unbewegt und der emotionslose Blick ist in die Ferne gerichtet. Der noch junge Mann steht angelehnt an eine große Urne. Mit dem linken Ellbogen ist er auf den Urnendeckel gestützt. Die geschlossene Hand berührt den eigenen Halsbereich unterhalb des Ohres. Der andere Arm liegt mit nach außen gedrehter Hand lässig auf der rechten Hüfte. Das linke Spielbein überkreuzt das Standbein leger. Dieses Stehen bewirkt eine deutliche Schrägstellung des ganzen Körpers wie bei einer gewollt laxen ‚Thekenstellung‘. Mit allem dem konnte Beteiligtsein oder Trauer nicht gemeint sein. Abb. 276

Ludovico Gimignani, Entwurf, und Philipe Carcani, Ausführung:

- Tomba di Agostino Favoriti, Rom, Santa Maria Maggiore: Beim Umfassen einer Urne sind dort Körper-, Arm- und Beinhaltung, auch Kopfdrehung der Trauernden in Teilen der Shannon-Witwe 6.12 und der Lynn-Trauernden 6.13 so auffallend ähnlich, dass sich Gedanken an eine gewisse Vorbildwirkung oder möglicherweise sogar Ideenübernahme aufdrängen. Einige Details, z.B. die Hände, hat Roubiliac später jedoch anders

gearbeitet. Dass er das Favoriti-Grabmal in Rom gesehen habe, ist nicht belegt, aber anzunehmen.

Michael Rysbrack:

- Monument für 1. Lord Foley, Great Witley, Worcestershire, 1743: Sieben Gestalten sind um den sitz liegenden Lord und eine große Urne versammelt. Rysbrack hatte mithin Gelegenheit, verschiedene Trauerattitüden vorzuführen. Da sind hilflos hängende Arme, wehmütig an die Brust gelegte Hände, weinende Kinder und resigniert geneigte Köpfe zu sehen. Wie schon bei Gibbs/Guelfi (Abb. 276) sind bei diesem Monument aber auch gleichgültige Haltungen ausgearbeitet, z.B. mit gekreuzten Beinen. Abb. 277
- Monument für Thomas Wyndham, Salisbury Cathedral, Wiltshire, 1745: Mit dem rechten Arm auf dem Deckelrand einer großen Urne abgestützt, sitzt eine jugendliche Trauernde und wischt Tränen vom Gesicht. Mit dem linken Arm hält sie eine Art Kleinharfe auf ihrem Oberschenkel im Gleichgewicht. Abb. 278
- Monument für Mr. und Mrs. Knight, Gossfield, Essex, 1766: Zwei Frauen sitzen bei einer Urne. Sie blicken ohne besonderen Trauerausdruck in verschiedene Richtungen, aber nicht auf die Urne. Sie in so deutlich gleichmütiger Verfassung darzustellen, mag *englishness* zuzuschreiben sein. Abb. 279

Henry Cheere.

- Monument für den 1. Duke of Ancaster, gestorben 1741, Edenham, Lincolnshire, 1748: Nicht eine Trauerfigur stützt sich auf eine Urne, sondern ein so lässig stehender Mann, als gehe ihn der Trauerfall gar nicht an. Eine Kindergestalt berührt ein Medaillon mit dem Dreiviertelporträt einer Frau und scheint ebenfalls nicht emotional betroffen zu sein, denn das ausdruckslose Gesicht ist von der Urne weggewandt. Das Frauenrelief überschneidet mit der rechten Schilter die Medaillonrahmung. Abb. 280

Joseph Nollekens:

- Monument für William Irby, Whiston, Sussex, 1775: Eine Trauernde stützt den rechten Arm auf eine Urne und mit der Hand ihren ausdrucksvollen Kopf. Die linke Hand hält das Symbol für erloschenes Leben, eine abwärts gerichtete Fackel an den Urnensockel. Ihr Blick geht ins Leere.
- Monument für Mary Irby, Whiston, Sussex, 1792: Ein weinender Knabe (Typ *mourning boy*) steht angelehnt an eine Urne.

John Bacon:

- Monument für Ann Whytell, gestorben 1788, London, Westminster Abbey, 1791: Als trauernde Frauen stehen *Innocence*/Unschuld und *Peace*/Friede neben einem Inschriftblock. Auf ihm steht eine terrinenförmige Deckelurne. Im Gegensatz zu *Innocence* sieht *Peace* gar nicht traurig und geradezu unbeteiligt aus. Die salopp gekreuzten Beine wirken bei heutiger Betrachtung ungeniert und unpassend für ein Grabmal. Abb. 281

Eleanor Coade ?

- Grabmal für William Hilham, 1793 gestorben, Hampstead, früher Middlesex, jetzt Greater London, St. James' Church: Es handelt sich um eine aus Kunststein gearbeitete Stehende, die eine auf einem Postament befindliche Urne mit ihren Armen umfängt. Anders als bei Roubiliacs Shannon- und dem Lynn-Monument 6.12 und 6.13 greift eine Hand nur den Urnenfuß und der Blick ist mit geneigtem Kopf auf die bauchige Urne gerichtet. Die geschmeidige Körperhaltung erinnert in ihrer Biagsamkeit (*figura serpentinata*) an einige von Roubiliacs Frauengestalten. -Die Bildhauerin Eleanor Coade war Miteigentümerin der 1760 gegründeten Firma zur Fabrikation von Kunststein Coade und Sealy. Möglicherweise hatte sie das Grabmal entworfen und sogar auch selbst gearbeitet. Abb. 282

Johann Gottfried Schadow:

- Grabmal für Friedrich Wilhelm Schütze, gestorben 1794, Schöneiche bei Berlin, Marmor, 1797. Der Bankier des preußischen Königs Friedrich II war Eigentümer des Gutes Schöneiche. Sein besonders hohes Grabmal befindet sich in der Schlosskirche von Schöneiche. Auf einem kubischen Podest sind ein reliefierter Hermesstab und eine verlöschende, nach unten gerichtete Lebensfackel gekreuzt. Oben auf dem Podest steht eine große Urne mit einem medaillonartigen Portraitrelief des Verstorbenen auf der Vorderseite. Auf den Urnendeckel stützt die Symbolfigur der *Hoffnung/Spes* ihren rechten Ellbogen und weist mit der offenen Hand nach oben; himmelwärts geht auch ihr Blick. Der linke Arm hält ihr Ankersymbol aufrecht. Das ganze Ensemble steht in einer Bogennische. Es fällt auf, dass bei dieser Darstellung von *Spes* nicht mehr wie früher die von oben her entgegengestreckte *Hand Gottes* erscheint. Dennoch ist der vom Auftraggeber offenbar gewünschte religiöse Appell aus Bestandteilen dieses Grabmals

ablesbar. Es existieren etliche sehr ähnliche Entwurfszeichnungen von Schadow für andere, nicht ausgeführte Grabmale. Abb. 283

John Flaxman:

- Monument für George Pitt, London, Westminster Abbey, 1804: Trauernde in Verbindung mit Urnen hat Flaxman mehrmals gearbeitet, so auch bei dem Pitt-Grabmal.
- Monument für Reverend Thomas Brand. Gipsmodell, London, Flaxman Gallery, University College, 1816: Die zusätzliche Bezeichnung lautet „Dein Wille geschehe“. Vor einer Urne mit Handgriffen sitzt in gedankenvoller Pose der verstorbene Geistliche. Es ist aber auch denkbar, dass damit ein trauernder Verwandter, ein Kollege, Freund oder Mitstreiter gemeint ist. Abb. 284

Francis Chantrey:

- Grabstele für Richard Bateman, High Sheriff of Devonshire, 1821 gestorben, Derby, Cathedral: Relief mit zwei Trauernden. Die Urne steht auf einem Sockel; und zwar in Kopfhöhe einer sehr flach auf der Hintergrundplatte reliefierten Trauernden. Sie hält ihre Hände vor der Brust gekreuzt. Haltung, Gesicht und Geste drücken zurückhaltende Trauer aus. Sie hat zusätzlich eine Wirkung als Symbolgestalt *Tristis*. Ihre untere Körperhälfte ist von einer weiteren, viel stärker hervortretend gemeißelten Frau überdeckt. Die nach vorn gebeugt Sitzende ist von der Seite zu sehen. Sie weint; beide Hände bedecken das Gesicht. Diese Attitüde des Weinens ist ein Rückgriff auf die in früherer Zeit übliche Trauerbekundung. Ansonsten mutet das Werk in allen Einzelheiten jedoch klassizistisch an. Abb. 285
- Monument für den 7. Earl of Plymouth, Tardebigge, Worcestershire, 1835: Diese fast genaue Wiederholung des Bateman-Grabmals hat Chantrey später nochmals gearbeitet. Auf einem hohen Sockel mit Inschrift steht eine große, zum Teil von Textilien verhängte Urne. Seitlich davor sitzt mit geneigtem Kopf die junge, trauernde Frau. Mit beiden Händen bedeckt sie ihr Antlitz und verbirgt so ihr Weinen. Diese Gestalt weist nur wenige kleine Varianten zum Bateman-Monument auf, z.B. im Faltenwurf des Gewandes, der Stellung der Füße, der Position von Büchern. Eine wesentliche Vereinfachung besteht im Fehlen der reliefierten Hintergrundgestalt. Eine neue Zugabe ist eine weitere, sehr kleine Urne bei den Füßen. Abb. 286

Antonio Canova:

- Trauernde hat Canova häufig und mit sehr variantenreichen Stellungen und Attitüden geschaffen, z.B. stehend, sitzend, kauern, kniend, angelehnt oder frei. Anklänge an Roubiliacs Trauernde sind hier und da auffällig.
- Monument für die Markgräfin von Anspach, gestorben 1806, Speen, Berkshire: Eine auf die Knie gesunkene Trauernde umfasst mit beiden Armen den oberen Teil einer Urne. Nur die Hände und die unbeschuhten Füße sind nicht vom faltenreichen Umhang bedeckt. Er ist bis über den Kopf gezogen, so dass vom Gesicht kaum etwas zu erkennen ist. Die tiefe Trauer der Frau ist dennoch an ihrer ganzen Haltung offensichtlich. Abb. 287

Trauernde ohne Urne

Giovanni Bernini:

- Grabmal für Papst Urban VIII, Rom S. Peter, 1676: Dieses Grabmal enthält eine Frauengestalt, die in unbestimmte Ferne blickt. Sie ist als schräg seitwärts geneigte Frontalfigur gezeigt, während Roubiliacs die in Einzelheiten ansonsten sehr ähnliche Witwe Montagu 6.4 in Seitenansicht bot. Einflüsse auf Roubiliacs Art Trauernde zu gestalten sind nicht erkennbar. Abb. 123

Caius Gabriel Cibber:

- Monument für Thomas Sackville, Withyham, East-Sussex, 1677. Trauernde Eltern knien am erhöhten Totenbett des verstorbenen Sohnes. Die Mutter stützt ihren Kopf auf eine Hand. Der aus den Niederlanden stammende Cibber hat sie in einem damals dort üblichen Gewand gearbeitet. Der Vater schaut mit Ernst auf das Antlitz des Sohnes. Die Position beider Eltern ist konzentriert zum Verstorbenen gerichtet. Damit ist familiäre Intimität ausgedrückt. Kontakt zur Außenwelt ist offensichtlich nicht gewollt. Abb.288

François Girardon:

- Grabmal für Kardinal Richelieu, Paris, Sorbonne-Kirche, 1694. Die Gestalt am Kopfende wurde als *Religion (La doctrine Chrétienne)* angesehen, gekennzeichnet durch eine offene Bibel. Die Symbolgestalt für *Wissenschaft* sitzt, mit dem ganzen Körper schräg geneigt, trauernd am Fußende. Ihren gesenkten Kopf stützt die linke

Hand, der rechte Unterarm hat Halt auf dem Fußende des Katafalks. Betrachter halten diese Figur gemeinhin für eine trauernde Angehörige. Da sich dieses Grabmal in Paris befindet ist als sicher anzunehmen, dass Roubiliac damit vertraut war. Abb. 289

Jean Baptiste Lemoyne:

- Tombeau de Crébillon, jetzt im Museum in Dijon: Die Trauernde beugt sich über die oben auf sechs Stufen gestellte Brustbüste des Verstorbenen. Mit einem Tränentuch in ihrer linken Hand wischt sie Augen und Nasenwurzel. Roubiliacs Witwe Montagu 6.4. hält ein Tränentuch an Wange und Kinn.

Antoine Coysevox :

- Grabmal für Jean Baptiste Colbert, Paris, St Eustache, 1687: Als Symbolgestalten sitzen unten *Abondance / Überfluss* und *Fidélité / Treue* (von Jean Baptiste Tuby ausgeführt). Der Ausdruck von *Treue* ist nicht trauervoll und auch ihr Blick hinauf zur knienden Colbert-Gestalt ist mehr anklagend als leidvoll. Abb. 205 und 290
- Monument für Charles Le Brun und seine Frau Suzanne Butay, Paris, Borromäus-Kirche, 1692: Auf der unteren Ebene stehen die trauernden Gestalten *Piété / Frömmigkeit* und *Pénitence / Bußfertigkeit*.
- Monument für Mazarin, gestorben 1661, Paris, Louvre, 1693: Drei bronzene Tugendgestalten stehen trauernd auf der unteren Ebene: *Prudence/Weisheit*, *Paix/Friede* und *Fidélité/Treue*.

René-Michel Slodtz:

- Grabmal für Alexander Gregorio, Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, 1746: Roubiliacs trauernde Montagu-Witwe 6.4 hat Ähnlichkeit mit der Trauernden, die Slodtz gearbeitet hat. Es kann angenommen werden, dass Roubiliac dieses Grabmal während seines Aufenthalts in Rom 1752 gesehen hat. Beide Gestalten stützen sich, im Hüftgelenk leicht gebeugt mit beiden Armen nahezu identisch ab. Die jeweils linke Hand stützt den Kopf. Der Kinnwinkel differiert allerdings, denn bei Roubiliac geht der Blick hinauf zum weiter oben hängenden Medaillon, bei Slodtz hingegen zu einem etwas tiefer liegenden Skelett. Bei beiden Gestalten ruht der rechte Unterarm auf dem Rand einer Begräbnisstätte. Die Gewandraffung bei Slodtz macht andere Falten als die elegant frei fließende Kleidung bei Roubiliac: Auch wenn schriftliche Belege nicht vorliegen, kann

man eine Anregung, auf welchem Wege auch immer, von der von Slodtz geschaffenen Gestalt auf Roubiliacs Arbeit nicht völlig ausschließen. Abb. 135

Michael Rysbrack:

- Monument für John Smith, gestorben 1718, London, Westminster Abbey: Die sitzende Gestalt der Trauernden hat hier keine enge Verbindung mit einer Urne, sondern mit einem großen, ungerahmten Medaillon. Darauf ist das Dreiviertelportrait des Verstorbenen in barocker Weise scharf zur Seite gedreht reliefiert. Abb. 132
- Monument für Robert Dormer, Quainton, Buckinghamshire, 1737: Dieses Grabmal war von Esdaile Roubiliac zugeschrieben worden¹³⁴. Es wurde aber wegen schriftlicher Auftragserteilung *vor* Roubiliacs Ankunft in England von Craske¹³⁵ mit Vorbehalt Leoni als Entwerfer und Rysbrack als Ausführer zugeordnet. Baker nahm es nicht mehr in den Roubiliac-Katalog auf.¹³⁶ Die Gestalt des toten Sohnes ist ausgestreckt gebettet. Der Vater steht am Kopfende und schaut tiefernt auf den Verstorbenen hinab. Die weinende Mutter hat ein Bein aufgestellt und kniet mit dem anderen am Fußende. Abb. 291

Peter Scheemakers und Laurnet Delvaux:

- Monument für Dr. Hugo Chamberlen, London, Westminster Abbey, ca 1730, nach Scheemakers Rückkehr aus Rom errichtet: Zwei trauernde Tugendverkörperungen stehen am Kopf- und am Fußende des Wannensarkophags, auf dessen Deckplatte der Verstorbene aufgerichtet liegt. Es ist ungewiss, welche dieser Gestalten Delvaux gearbeitet hat. Abb. 292

Jean Baptiste Pigalle:

- Monument für Marschall Moritz von Sachsen, Straßburg, Sankt Thomas, 1770: Es ist selten, dass auf einem Grabmal ein Mann als Trauernder dargestellt ist. Hier ist es eine herkulische Gestalt, die sich links unten befindet. Sie steht mit trauervoll gebeugtem Körper und stützt den Kopf mit der Hand. Abb. 293

¹³⁴ ESDAILE, Seite 199

¹³⁵ CRASKE 1992, Seite 185

¹³⁶ BAKER 1995, Seite 359

Henry Cheere:

- Monument für Admiral John Brownlow, Bolton, Lincolnshire, ca. 1760: Mit wehmütigem Blick in die Ferne sitzt die trauernde Witwe nicht neben einer Urne, sondern bei einem elliptischen Medaillon mit dem Konterfei ihres Gatten. Eine kleine Urne ist dennoch vorhanden. Sie steht auf dem Boden nahe bei den Füßen der Trauernden und sieht wie ein Ziergegenstand aus. Die Frau stützt sich mit ihren linken Ellbogen auf dem Rand des großen, elliptischen Medaillons ab. Noch eine weitere Verbindung zum Betrauten ist dadurch gegeben, dass sie einen großen Schiffsanker umgreift. Dieser Berufshinweis war als Symbol für Hoffnung allenthalben bekannt. Die Haltung der trauernden Witwe kann als geradezu typisch für sitzende Trauergestalten angesehen werden, denn in dieser Art sind sie auf zahlreichen Grabmalen jener Zeit zu sehen. Abb. 154

Robert Adams, (Entwurf für die Tumba), und Agostino Carlini, (Figuren)

- Monument für Joseph Earl Damer, Lord Milton and Countess of Dorchester, Milton Abbey, Dorset, 1775: Die Lady liegt zuvorderst vor dem Earl ausgestreckt auf dem Rücken, während der Gatte neben und hinter ihr im Liegen aufgerichtet ist, als sei er am leben. Sein rechter Arm ist auf den Ellbogen gestützt und die Hand gibt dem Kopf Halt. Er schaut auf seine Gattin. Sein Gesichtsausdruck ist nachdenklich und schicksalsergeben. Abb. 294

Antonio Canova:

- Grabmal für Papst Clemens XIV in Rom, SS Apostoli, 1792: *Clementia* / *Milde* trauert verhalten als sitzende Gestalt. *Temperantia* / *Mäßigung* beugt sich über den Sarg.

John Flaxman:

- Grabmal für Mary Blackshaw, Lewisham, St. Mary's, 1799: Aus Gram über den Tod ihrer ältesten Tochter hat sich die Mutter auf das Grab geworfen. Die obere Körperhälfte liegt nun mit nach vorn gestreckten Armen, die Hände verschränkt, auf der Deckplatte. Ihr Gesicht ist zwischen den Oberarmen verborgen. Ihre ganze Haltung macht den Eindruck von verzweiflungsvollem Jammer. Von der anderen Seite schwebt ein Engel mit großen Flügeln vorwärts drängend heran. Ein Arm weist gen Himmel. Die Linien des Engelkörpers, auch dieses Armes, des Haarschopfes, des wehenden Gewandes und der Flügel folgen mit einigem Abstand harmonisch einigen Linien, die

schon am Körper der Hingesunkenen vorgegeben sind. Die ganze elegant geschwungene Gestaltung beider fügt sich außerdem geschmeidig unter die Lünette, die das Grabmal abschließend überwölbt. Abb. 295

- Grabmal für John und Susannah Phillimore, London, St. Stephen's, 1804. Das marmorne Originalwerk ist zerstört; ein noch erhaltenes Modell befindet sich in London in der Flaxman Gallery of University College. Zwei Schwestern, die beiden trauernden Töchter des Ehepaares, umarmen wehmütig als Symbol für Lebensende eine abgebrochene Säule und umschließen sie eng. Ihre Köpfe sind in Trauer geneigt. Abb. 296
- Grabmal für Barbara Lowther, London-Richmond, St. Magdalena, 1807: Flaxman zeigte bei diesem Werk Elemente von Trauerattitüden, die in seiner Zeit bei Grabmalen häufig waren, z.B. eine angelehnte Körperhaltung, den wehmütig geneigten, in eine Hand gestützten Kopf, einen mit der Hand verschlossenen Mund oder bedeckte Augen. Abb. 297

7.14 Beispiele zu Händel 6.14

Stehen mit frei vorschwingendem Bein

Louis François Roubiliac:

- Händel, Sitzfigur, London, Spring Gardens, 1738, jetzt in London im Victoria & Albert Museum: Händels linkes Bein schwingt nach vorn. Ein Ponderationsproblem kann sich bei einer Sitzfigur natürlicherweise nicht ergeben. Abb. 298

Michael Rysbrack:

- Statue des John Cass, London Aldgate, Cass-Institute, 1751: Cass belastet wie Händel das rechte Standbein und lässt das linke Spielbein in lebhafter Schrittstellung nach vorn gerichtet sein; allerdings keineswegs frei schwingend, sondern mit stabiler Bodenhaftung. Diese vielfach übliche Art der Ponderation ließ Rysbrack noch öfter sehen; so z. B. bei seinen jetzt im Londoner Victoria & Albert-Museum befindlichen Statuetten *Rubens* und *Van Dyck*, die um 1743 gegossen worden sind; Abb. 255 und 256. Rysbrack sicherte die Standfestigkeit stets durch volle Bodenhaftung beider Füße. Abb. 299

Henry Weekes.

- Statue des John Flaxman, London, Burlington House, 1874: Neben acht weiteren Fassadenfiguren bedeutender Männer steht die Statue dort im Blickfeld der Öffentlichkeit. Bei Weekes' Flaxman-Gestalt ist ein Arm mit der Handfläche auf einer Homer-Büste abgestützt; so ist auch diese Figur auf drei Festpunkten statisch gesichert.
Abb. 272

8.0 ZUSAMMENFASSUNG

Es war eine der Absichten, mit dieser Arbeit Roubiliacs vierzehn wichtigste Grabmale mit eingehenden Beschreibungen und Analysen vorzustellen und so dem geringen Vorhandensein von Kenntnissen über englische Grabplastik der Zeit in der deutschen Fachliteratur einige Teilaspekte beizusteuern. Es sollten die jeweilige Attitudengese der Grabmalsfiguren bedacht und etwaige Übernahmen von Vorbildern aufgespürt werden. Auch nach möglicherweise unbeabsichtigten und unbewussten Weiterleitungen an Zeitgenossen und Nachfolger wurde gesucht. Von 91 Bildhauern wurden 1042 Werke untersucht und mit Roubiliacs Gestaltungen verglichen. Die gefundenen Feststellungen sind mit 312 textlichen Einzelbeispielen (7.1 bis 7.14) belegt, davon 299 mit Abbildungen. Dabei erwies es sich als nötig, unter den so überaus zahlreich möglichen Beispielen eine exemplarische Auswahl zu treffen.

Ob und wie Roubiliac mögliche Anregungen oder Vorbilder aufnahm und schöpferisch umsetzte, hat er nicht wissen lassen, denn Selbstaussagen des Bildhauers liegen nicht vor. Wenn an seinen Arbeiten Anregungen von früheren Werken oder zumindest Ähnlichkeiten wahrnehmbar wurden, dann geschah das ausschließlich durch kritisch genaue Studien an den existenten Grabmalen. Die Meinungen der englischsprachigen Kunsthistoriker über einzelne Grabmalsfiguren wurden aufmerksam bedacht und mit den eigenen Beobachtungen verglichen. Hierbei kam es gelegentlich zu abweichenden Bewertungen.

Bezüglich Roubiliacs stilistischer Einordnung hatte Margaret Whitney befunden: „Art is essentially a history of changing styles, in which the Baroque shades into Rococo, which in turn is rejected by the rising tide of Neoclassicism“.¹³⁷ Da sie diese Erkenntnis an den besprochenen Grabmalen jedoch nicht mit Einzelheiten belegt hatte, war Anlass gegeben, nun selbst diese Sucharbeit nachzuholen, die Ergebnisse hier einzuordnen und wertend abzuschließen. Die hier vorgelegten Untersuchungen an Roubiliacs Grabmalsfiguren haben ergeben, dass dieses Bildhauers Werke in das übliche Stilschema differenzierter eingeordnet werden sollten, als das bisher, auch im deutschen Sprachraum, üblich war. Die Hypothese-Frage lautete: kann man diesen Bildhauer nach den bei den Grabmalsfiguren gefundenen Fakten noch weiterhin als reinen Barock- bzw. Rokokobildhauer gelten lassen? Viele seiner Grabmale weisen doch in aller Deutlichkeit Einzelheiten auf, die in fließenden Übergängen schon zu der folgenden Stilepoche Klassizismus hinleiten. Die aus diesen Tatsachen abgeleitete

¹³⁷ WHINNEY, Seite 147

These, Roubiliacs Grabmalkunst markiere eine Art Gelenkstelle, eine Übergangsposition zwischen Spätbarock/Rokoko und Klassizismus/neo-classicism. Mit einer Vielzahl von Einzelfeststellungen konnte sie bestätigt werden.

Es war im Verlauf der Arbeit bemerkt worden, dass auch einige von Roubiliacs Zeitgenossen in ihrem Werk gelegentlich schon Merkmale beider Stilepochen, der voraufgegangenen *und* der neuen, in unterschiedlicher Ausprägung ansatzweise erkennen ließen; keiner von ihnen jedoch so deutlich wie Roubiliac. Die vorsichtig vorgenommene Beurteilung erwies sich als besonders diffizil, weil auf den Britischen Inseln Spätbarock/Rokoko und Klassizismus nicht nur zeitlich miteinander verzahnt verliefen; zudem selbstverständlich auch individuell different waren, sondern dass sie vielfach auch anders verliefen, als auf dem europäischen Kontinent. Roubiliac als Barock- oder Rokokokünstler einzuordnen, wie das in der Fachliteratur bislang weitgehend üblich war, erscheint nach den erarbeiteten Feststellungen mithin nicht länger gerechtfertigt zu sein. Vielmehr ist nochmals zu bekräftigen, dass Roubiliacs Werke als Belegstücke für eine Übergangsphase zu Klassizismus in der englischen Grabmalkunst zu beurteilen sind.

Es wäre nicht korrekt unerwähnt zu lassen, dass in einigen englischen Schriften hier und da Hinweise auf Stilwechsel gegeben wurden. Z.B. postulierte Webb zuerst noch: „A comparison of his subsequent work in England with the work of the Parisian and Versailles sculptors of the late 17th and early 18th century shows how profoundly Roubiliac had been influenced by them. There is inevitably a difference between the work of Roubiliac in England in the mid 18th century and French sculpture of the preceding fifty years, for Roubiliac had become a rococo sculptor, whereas they were working in the classical and baroque idioms.“¹³⁸ Auch Whinney hatte 1963 z.B. dem Monument von Gibbons für den 1. Duke of Beaufort (1701) schon allererste Anzeichen von Klassizismus zugeschrieben, ohne jedoch Einzelfakten zu benennen.¹³⁹

Wie sich diese Entwicklungen hernach allmählich bei vielen Künstlern weiter vollzogen, ist bei Webb und Whinney zwar gelegentlich erwähnt, in Einzelaspekten aber, wie ausgeführt, nicht

¹³⁸ M.L.WEBB: The French Antecedents of L.F.Roubiliac. Gazette des Beaux Arts, Band 49, Paris 1957, Seite 86

¹³⁹ WHINNEY, Seite 58, Ausgabe 1963

näher untersucht und nicht zum Gegenstand genauer Erörterungen gemacht worden. Gerade diese aber zu präzisieren war Anliegen der vorliegenden Untersuchung. In investigativer Vorgehensweise wurde es möglich, die aufgefundenen Feststellungen mit Einzelfakten zu belegen. Das Aufzeigen zahlreicher Befunde hat als Ergebnis die vorliegende Neubeurteilung gezeitigt.

Zun Themenbereich ‚englishness‘ ergaben sich zahlreiche Feststellungen: Britanniens Insellage, die folglich schwierige Erreichbarkeit im 18. Jahrhundert und eine gewisse Isoliertheit, haben dort zu Stilentwicklungen geführt, die anders als im kontinentalen Europa abliefen. An den Grabmalen mehrerer in jener Zeit vom Festland nach Britannien eingewanderter Bildhauer waren ebenfalls zunächst noch Vorprägungen aus ihren Herkunftsländern und -regionen zu beobachten. Wie bei Roubiliac, so auch bei ihnen, fanden im Laufe der Zeit allmähliche Übernahmen speziell englischer Kunstgesinnungen statt. Sich in der neuen Lebensheimat England den Wünschen der zahlenden Auftraggeber anzupassen, die vorherrschenden Meinungen in den gebildeten Schichten aufzunehmen, sich eventuell zu Zugeständnissen zu bequemen, auch die politischen, philosophischen und religiösen Strömungen aufmerksam zu beachten und umzusetzen, war Künstlern zur Existenzhaltung zwingend notwendig.

An Roubiliacs Grabmalen konnte gezeigt werden, dass die Anverwandlung dieses kontinental ausgebildeten Bildhauers an die inseltypischen Kunstgesinnungen und an den Geschmack der englischen Auftraggeber gelungen war. Selbstverständlich ergaben sich gelegentlich noch atavistische Rückfälle in frühere Gestaltungssusancen, so dass Stilmischungen vermerkt werden mussten. Kontinentaleuropäische Kunstauprägung und ‚englishness‘ waren fallweise also nebeneinander in einem Sowohl-als-auch festzustellen.

Als Ergebnis der Einzeluntersuchungen wurde die Bekräftigung möglich, Roubiliac sei bei aller Abhängigkeit vom Geschmack der Auftraggeber ein in besonderem Maße erfinderischer und eigenständiger Künstler gewesen, der von Vorgängern und möglichen Vorbildern emanzipierte Grabmale schuf. Schon Zeitgenossen beurteilten sein Werk als singulär und als einen Gipfel der englischen Grabmalkunst. Die allmähliche Loslösung von den Spätphasen des herkömmlichen Barocks, die gleichzeitige bruchlose Einbringung klassizistischer Einzelformen zeugt von Roubiliacs Mut, Konventionelles aufzugeben. Der Ideengehalt seiner Grabmale und auch sein Formenkanon unterschieden sich merklich von denen seiner Zeitgenossen. Schon Joshua Reynolds (1723-1782), der Roubiliac persönlich gekannt hatte, ordnete Roubiliac im *Tenth Discourse* hellichtig in die Gruppe von „our modern sculptors“ ein. Roubiliac war in

seiner Epoche in einem gewissen Sinne fortschrittlich und kann als in seiner Zeit modern bezeichnet werden. Alles, der Ideenreichtum seiner Monumente, die jeweilige gestalterische Gesamtkonzeption und -komposition, sein Formenvokabular im Einzelnen und sein meisterliches handwerkliches Können gelten als Höhepunkte im Bereich Grabmalkunst.

9.0 EXKURS: Punktierapparat

Der Punktierapparat ist eine galgenartige Holzkonstruktion, deren oben befindlicher Querarm sowohl am 1:1-Modell, als auch am zu bearbeitenden Steinblock auf einen am höchsten Punkt eingegipsten Metallstift gehängt werden kann. Damit der Punktierapparat beim Gebrauch in eine stabile Position kommt, rasten zwei im Galgenfußquerholz eingeschraubte Stifte in kleine, trichterartige Gleitlager ein, die sich in den Plinthen des Modells und auch des Werkstücks befinden. Eine solche trigonometrische Festlegung auf drei Fixpunkte gewährleistet eine immer wieder gleiche Position der Apparatur beim häufigen Hin- und Herhängen vom Modell zum Arbeitsblock während des ganzen, oft Monate währenden Arbeitsablaufs.

Als bewegliche Funktionsteile sind am Galgengestell-Querarm leichte Stangen so angebracht, dass man sie nicht nur in alle Richtungen verschieben, sondern auch durch bewegliche Gelenke mit noch weiteren, dünneren Stangen verbinden kann. Diese Gelenke sind mit Flügel- oder Rändelschrauben justierbar. Der Endpunkt dieses Systems ist eine metallene Punktirnadel am letzten Querholz, die die Funktion eines Tasters und zudem Markierers hat.

Der Gehilfe beginnt seine Arbeit damit, dass er am Modell des Meisters in kleinen Abständen waagerechte Parallelreihen von Punktmarkierungen setzt. Am Anfang stellt er danach die Punktirnadel am Modell auf denjenigen Punkt ein, der am weitesten in den Raum vorragen soll. Wenn er alle Gelenke stabilisiert hat, hängt er den Punktierapparat mit einem Griff an den zu bearbeitenden Steinblock. Die markierende Nadel berührt mithin dort den Punkt, der auch am fertigen Werk am weitesten vorn liegen wird. Von dort aus beginnt er mit der Steinabtragung. In welcher Richtung und wie weit er hier und da in den Stein hineinarbeiten muss, erkennt er, wenn er die Apparatur an das Modell zurückhängt, Gelenke löst und die Markiernadel den nächstgelegenen Punkt erfassen lässt. Mit neuerlich fixierten Gelenken zeigt die Nadel am Werkstück dann an, bis wohin eingetieft werden soll. So werden alle markierten Punkte nacheinander systematisch bei fortschreitender Weiterarbeit erfasst. Bei der eigentlichen Meißelarbeit wendet der Bildhauer unterschiedliche, an kleinen Übungsstücken erprobte Schlag- und Glättungstechniken an. Der Meister greift zumeist erst wieder ein, wenn die Rohbearbeitung fertig ist. Zuletzt führt er mit eigener Hand Korrekturen und Feinarbeiten aus.

10.0 ANMERKUNGEN

- ¹ Holländischer Krieg 1672-1679, Pfälzischer Erbfolgekrieg 1688-1697, Cevennenkrieg 1702-1710.
- ² Hugenotte=Huguenot, abgeleitet von *eyguenet*, einer im Genfer Gebiet üblich gewesenen Verballhornung des Wortes Eidgenosse.
- ³ Von Delcours Werken befanden und befinden sich in Lüttich eine figurenreiche Kanzel in St Antoine, der Muttergottesbrunnen von 1695, und die drei allegorischen Figuren, auch Grazien genannt, am Brunnen *Fontaine de Perron*, den Delcour 1699 begonnen hatte.
- ⁴ Spanischer Erbfolgekrieg 1701-1714, Polnischer Thronfolgekrieg 1733-1738, Österreichischer Erbfolgekrieg 1740-1748.
- ⁵ .Permosers Vorliebe für Werke von Bernini war bekannt.
- ⁶ Gleichzeitig mit Roubiliac war Paul Egell (1691-1752) in Dresden tätig, nämlich 1712-1731; außerdem Benjamin Thomae (1682-1732) und Paul Herrmann (1673-1732). Johann Christian Feige (1689-1751) kam im gleichen Jahr wie Roubiliac nach Dresden.
- ⁷ ESDAILE berichtete im Preface V über Roubiliacs Rouen-Aufenthalt. Seine Ur-Ur-Enkelin habe das mündlich bestätigt. ESDAILE deckte auch auf, dass VERTUE in seinen Notizen (B.M. Add. MS 23074, f, 5B) Rouen irrtümlich als Roubiliacs Geburtsort vermutet hatte, wohl weil der Bildhauer von dorthier nach England eingereist war.
- ⁸ Mansion House ist 1739 -1752 vom Architekten GEORGE DANCE de.Ä. gebaut worden. Den Bildhauerwettbewerb gewann ROBERT TAYLOR (1714-1788), ein Schüler von HENRY CHEERE. Roubiliac erhielt für seinen eingereichten Entwurf eine Prämie von 30 Guineas.
- ⁹ DAVID BINDMAN nannte das Jahr 1730.
- ¹⁰ Englische Truppen besiegten die schottischen Clansverbände endgültig 1746 bei Culloden.
- ¹¹ Die alte London-Bridge war bis 1749 der einzige Übergang über die Themse. Erst durch den Bau der Westminster Bridge (1738-1750) wurde sie entlastet.
- ¹² ESDAILE bekundete aufn Seite 23, Roubiliac habe seine neue Heimat voll akzeptiert und ihr zu Ehren in französischer Sprache sogar ein Gedicht verfasst.
- ¹³ Der Text von Roubiliacs dreistrophiger Hymne auf die Royal Academy steht bei WHINNEY auf Seite 134.
- ¹⁴ „The man himself alive, breathing and just going to speak: most admirable and by himself never cut in marble better.”

- ¹⁵ St. Clement Eastcheap, 1701 erbaut, Alle hugenottischen Angelegenheiten wurden seinerzeit im Somerset House aktenkundig gemacht, englische hingegen im Register Office der jeweils zuständigen Pfarrkirche.
- ¹⁶ In die ohnehin spärlichen Dokumentationen kamen Lücken, weil immer wieder die mit Verwendung von viel Holz errichteten Kirchen mitsamt den Personenstandsregistern abbrannten.
- ¹⁷ Nach ESDAILES Aussage hatte Roubiliac mehr als 60 Bilder gemalt. Aber keins ist erhalten geblieben oder in irgend einer Weise bekannt geworden.
- ¹⁸ An Roubiliacs Trauergeleit nahmen unter vielen anderen teil: Hogarth, Reynolds, Hudson, Sandby, Serres, Wilton, Taylor, Chambers, Ravenet, Grignon, Batolozzi;. außerdem Roubiliacs Schüler John Atkins, Nicholas Read, Nathaniel Smith.
- ¹⁹ Hohl gearbeitete Bozzetti aus Ton konnten unbehandelt trocknen oder glasiert bzw, engobiert hartgebrannt werden. In Roubiliacs Zeit war es üblich, Bozzetti zu Terrakotten zu brennen, obwohl das noch nicht exakt berechenbare, und je nach Art des Tons unterschiedliche Schwindungsverhalten beim Brennvorgang schwierig einzuschätzen war.
- ²⁰ Cibbers Hauptwerke in London waren das Relief auf der Westseite der *Monument* genannten Gedenksäule, die an den verheerenden Stadtbrand von 1666 erinnern sollte, die Pfeilerfiguren am *Bethlehem Hospital* und die Bleifiguren für die Dänenkirche am Wellclose Square *Fides, Spes* und *Caritas*.
- ²¹ Gibbons beschränkte sich nicht auf das Herstellen dekorativer Schnitzarbeiten, sondern schuf auch Freifiguren und das Reiterdenkmal für Whitehall, das König James II darstellt; heute steht es im St. James's Park. Auch das Monument für den 4. Earl of Coventry in der Kapelle von Croome Park in Worcestershire ist eine Schöpfung von Gibbons
- ²² Birds Hauptwerke in London: Giebelrelief an St. Paul's, Freifigur Queen Anne (1712) vor St. Paul's, die Grabmale für Priestman, Congrave, Gore, Coningsby, Holles.
- ²³ Bushnell schuf das Abraham-Cowley-Monument (1667).
- ²⁴ LeSueur orientierte sich u.a. an Giovanni da Bologna (1524-1608).
- ²⁵ Delvaux war 1717-1734 in London tätig. Für ihn arbeitete Joseph Wilton. Er selbst war zeitweise Assistent von Peter Scheemakers. Er arbeitete mit an dessen Sheffield-Monument in der Westminster Abbey.
- ²⁶ Die *Spring Gardens* lagen außerhalb der City of London auf dem Südufer der Themse. Sie wurden später unter dem Namen *Vauxhall Gardens* bekannt.
- ²⁷ BAKER berichtete, das Hough-Monument habe bis ins 19. Jh. an anderer Stelle gestanden.

- ²⁸ In Katalog von BAKER sind die Inschrifttexte aller Grabmale von Roubiliac wiedergegeben. Die Hough-Inschrift steht dort auf Seite 182.
- ²⁹ Zeitgleich mit dem Hough-Monument hat Henry Cheere das Monument für Bischof Willis (Kathedrale in Winchester) gearbeitet.
- ³⁰ Die kritischen Äußerungen von JAMES RALPH in *A Critical Review of the Public Buildings, Statues and Ornaments In and About London and Westminster*, London 1734, zitierte BINDMAN auf Seite 38.
- ³¹ Dieser Eindruck ist auch am jetzigen Standort offensichtlich, obwohl das Monument an der ursprünglichen Stelle vom Fenster her anders beleuchtet und nicht überstrahlt war.
- ³² Die Herzogin war eine Tochter des ‚großen‘ Feldherrn Marlborough.
- ³³ WALPOLE befand: „*more theatre than sepulchral.*”
- ³⁴ Mündliche Aussage von den Gambisten John Amber, London, und Antje Plieg-Öhmig.
- ³⁵ Um den Auftrag für das Wolfe-Monument hatten sich mehrere Bildhauer beworben. Roubiliac reichte ein Modell ein. Den Auftrag bekam Joseph Wilton.

11.0 STANDORTE DER GRABMALE IN DER WESTMINSTER ABBEY (Grundriss)

12.0 STANDORTE DER GRABMALE IN ENGLAND UND WALES (Karte)

13.0 ROUBILIACS GRABMALE MIT FIGUREN:

Auftrags-und Errichtungsjahre nach BAKER. Stichwörter der Belegbeispiele 7.1-7.14:

6.1	Hough S. 30	1744/47	Stufung. Pyramide. Liegen. Jenseitsblick. Bücher
6.2	Argyll S. 36	1745/49	Szenik. Ruhmfigur. Armstreckung Redegeste
6.3	Wade S. 42	1747?/50	Porträtmedaillon
6.4	Duke Montagu S. 44	1749/54	Beinkreuzung im Stehen. Fackellöschung
6.5	Cowper S. 47	>1750/>52	Schlankwuchs. Fontalsitz. Schriftrolle
6.6	Myddleton S. 42	1751/ ?	Grabausstieg. Mundöffnung
6.7	Lady Montagu S. 53	1752?/54	Putti. Totenschädel
6.8	Fleming S. 56	1752 ?/54	Herkules
6.9	Hargrave S. 58	1752/57	Chronos
6.10	Warren S. 61	1753/57	Fester Zugriff. Grabmalsbüste
6.11	Nightingale S. 67	1758/61	Abwehrgeste. Skelett
6.12	Shannon S. 64	1756/59	Legeres Stehen
6.13	Lynn S. 70	1759/ ?	Trauernde. Urne
6.14	Händel S. 71	1759/62	Stehhaltung mit vorschwingendem Bein

14.0 ROUBILIACs LEBENSLAUF (tabellarisch)

Die Jahresangaben über Auftragserteilung und Aufstellung der Monumente sind dem Katalog von David Bindman und Malcolm Baker entnommen. Die anderen Angaben sind 1928 von Katherine Esdaile veröffentlicht worden.

- 1702 Angefochtene Taufurkunde aus St. Nizière in Lyon.
- 1705 Wahrscheinliches Geburtsjahr. Beeidung durch Roubiliac und seine Mutter bei der Eheschließung 1735. Geburtsort ungesichert.
- 1716 Lehre in Lüttich (ungesicherte Angabe).
- 1717 Beginn der Ausbildung bei Balthasar Permoser in Dresden (ungesicherte Angabe).
- 1724 Rückkehr nach Lyon.
- 1725 Beginn der Tätigkeit bei Nicolas Coustou in Paris.
- 1726 Mit Nicolas Coustou in Rouen tätig.
- 1727 Arbeitsbeginn in London bei Thomas Carter.
- 1734 Wechsel in die Werkstatt von Henry Cheere.
- 1735 Eheschließung mit Catherine Magdalène Hélot.
- 1737 Auftrag von Tyers für eine Händel-Figur.
- 1738 Aufstellung der Händel-Figur in den Spring Gardens. Werkstatt in St. Peter's Court.
- 1740 Walpole-Büste in Arbeit.
- 1741 Vernon-Büste.
- 1742 Pope-Büste.
- 1744 Geburt der Tochter Sophia. Auftrag für das Hough-Monument.
- 1745 Beginn der Lehrtätigkeit in der St.-Martin's-Lane-Academy.
- 1747 Hough-Monument in der Kathedrale von Worcester aufgestellt. Auftrag für das Argyll- Monument.
- 1749 Argyll-Monument in London in der Westminster Abbey aufgestellt. Auftrag für das Duke-Montagu-Monument.
- 1750 Wade-Monument in der Westminster Abbey aufgestellt. Arbeit für die Porzellan-Manufaktur in Chelsea begann. Auftrag für das Cowper-Monument
- 1751 Auftrag für das Myddleton-Monument. Aufstellungsjahr in Wrexham ist nicht belegt. Ehefrau starb am Jahresende.
- 1752 Auftrag für das Lady-Montagu-Monument. Aufträge für ein Fleming- und ein Hargrave-Monument. (?) Cowper-Monument in Hertingfordbury aufgestellt. Reise nach Rom. Heirat mit Elizabeth Crosby.
- 1753 Auftrag für das Warren-Monument. Auftrag vom Trinity College in Cambridge für zehn Büsten.
- 1754 Aufstellung beider-Montagu-Monumente in Warkton. Aufstellung des Fleming-Monuments in der Westminster Abbey.
- 1755 Nathaniel Smith wurde Roubiliacs Schüler. Newton-Standbild in Birmingham errichtet.
- 1756 Auftrag für das Shannon-Monument.
- 1757 Aufstellung der Monumente Hargrave und Warren in der Westminster Abbey.
- 1758 Shakespeare-Statue für Garrick geliefert. Auftrag Nightingale-Monument.
- 1759 Shannon-Monument in Walton aufgestellt. Aufträge für das Lynn-Monument und das Händel-Monument.
- 1760 Selbstporträtbüste. Heirat mit Nicole Céleste de Regnier. Geburt der Tochter Amelia. Modell für ein Wolfe-Monument.
- 1761 Monumente für Nightingale und für Händel in der Westminster Abbey aufgestellt.
- 1762 Roubiliacs Tod am 11. Januar. Bestattung am 15. Januar auf dem Friedhof bei der Kirche St. Martin's in the Fields. Nachlass-Versteigerung im Juni.

15.0 LITERATURVERZEICHNIS

Sechs Autoren sind besonders häufig zitiert worden. Bei der Erstnennung stehen vollständige Titelangaben. Im weiteren Verlauf sind dazu jedoch nur Kurzangaben gegeben:

BAKER, BINDMAN, ESDAILE, PHYSICK, WEBB, WHINNEY

Ackermann, Rudolph: The History of the Abbey Church of St. Peter's Westminster. Its Antiquities and Monuments. London 1812

Alibert, F. P.: Pierre Puget, Paris 1930

Alker, H. R.: Michelangelo und seine Kunst von S. Peter in Rom, Karlsruhe, 1968

Anton, H.: Der Raub der Proserpina, Heidelberg 1967

Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin / New York 1978

Arnheim, Rudolf: Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die Bildenden Künste, Köln 1983

Asche, Siegfried: Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1978

Asche, Siegfried: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdener Zwingers, Frankfurt / Main 1966

Atherhon, H.: Political Prints in the Age of Hogarth. London 1974

Audin, Marius: Dictionnaire des Artistes et Ouvrières de l'Art du Lyonnais, Paris 1919

Avery, Ch.: Bernini, Genius of Baroque. London 1997

Avery, Ch.: Studies in Sculpture, 2 Volumes, London 1981

Badt, Kurt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik, Köln 1963

Baker, Malcolm: Roubiliac and his European Background. In: Apollo, August 1984

Baker, Malcolm: Rococo styles in English sculpture. In: Rococo 1984

- Baker, Malcolm:** Sir Henry Cheere and the response to the rococo in England. In: The Rococo in England 1986
- Baker, Malcolm:** Roubiliac and Taylor as rivals. In: Burlington Magazine 132, Dec. 1990
- Baker, Malcolm:** Roubiliacs Argyll monument and the interpretation of 18th century Sculptors' designs. In: Burlington Magazine 134, Dec. 1992
- Baker, Malcolm:** The making of portrait busts in the mid eighteenth century. In: Burlington Magazine 137, 1995
- Baker, Malcolm und Bindman, David:** Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument. Sculpture as Theatre: Yale University Press, New Haven and New York, 1995
- Bätschmann, Oskar:** Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984
- Beatty, Susan:** The New Sculpture, New Haven / London 1983
- Benkard, Ernst:** Das Selbstbildnis, Berlin 1927
- Benoist, Louis:** Coysevox, Paris 1930
- Benoist, Louis:** La Sculpture Française, Paris 1945
- Bindman, David:** Report über einen Forschungsauftrag der National Gallery of Art in Washington 1990
- Bindman, David:** Roubiliac in Westminster Abbey. In: Oxford Art Journal 4, 1981
- Bindman, David:** A large monument in a small church. Roubiliacs Shannon monument in Walton Parish Church. In: Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jh., Poznan 1992
- Bindman, David:** John Flaxman's Funerary Monuments. In: Neoclassicism, Genua 1973
- Bindman, David:** Blake as an Artist, Oxford 1977

Bindman, David und Baker, Malcolm: Roubiliac and the Eighteenth Century Monument.

Sculpture as Theatre. Yale University Press, New Haven and London 1995

Biver, Paul: L'Eglise Abbatiale de Westminster et ses Tombeaux, Paris 1913

Boehn, Max von: England im achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1920

Borenius, Tankred: Fifty London Statues, London 1926

Brinckmann, Albert: Barock-Bozzetti, Frankfurt / Main 1923-1925

Brownell, Morris A.: Alexander Pope and the Arts of Georgian England, Oxford 1978

Buckling, Maraike: Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung. In: Mehr Licht.

München 1999

Burke, Joseph: Hogarth, Handel and Roubiliac, Oxford 1928

Busch, Werner: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Hildesheim Diss. 1973

Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jh. und die Geburt

Der Moderne, München 1993

Cecil, Richard: Memoirs of the late John Bacon, London 1811

Chambers, Frank: History of Taste, New York 1932

Clemen, Paul: Studien zur Geschichte der französischen Plastik, Düsseldorf 1893

Craske, Matthew: The London Sculpture Trade and the development of the imagery of the

family in funerary Monuments of the period 1720-6. Diss. London 1992

Cunningham, Allan: The Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects,

London, 1830

Darke, Jo: the Monument Guide to England and Wales, London / Sidney 1991

Dezallier d'Argenville, A. N.: Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts

avec la description de leurs ouvrages, Paris 1787

- Dixon, J. L.:** English Porcelain of the Eighteenth Century, London 1952
- Dobson, Austin:** Little Roubiliac. Magazine of Art, London 1904
- Eberlein, Johann Konrad:** Inhalt und Gehalt. Die ikonographisch-ikonologische Methode.
In Belting: Kunstgeschichte, Berlin 1988
- Ehrenzweig, Anton:** Ordnung und Chaos. Das Unbewußte in der Kunst, München 1974
- Ermisch, Hubert Georg:** Der Dresdener Zwinger, Dresden 1954
- Esdaile, Katherine:** The Life and Works of Louis François Roubiliac, Oxford / London 1928
- Esdaile, Katherine:** A Find in the Abbey. Three Models by Roubiliac. In: The Times, 20th
December 1923
- Esdaile, Katherine:** A Bust of Lord Ligonier. In: The Times , 11th April 1924
- Esdaile, Katherine:** The Self-Portrait of Roubiliac. In: The Times, 8th December 1927
- Esdaile, Katherine:** The Sculptured Portraits of Newton. In: The Times, 19th March 1927
- Esdaile, Katherine:** The Bust of John Wesley. In: The Times, 6th March 1928
- Esdaile, Katherine:** Roubiliacs Works at Trinity College Cambridge, London 1924
- Esdaile, Katherine:** English Monumental Sculpture since the Renaissance, London 1927
- Esdaile, Katherine:** English Church Monuments 1510-1840, London 1946
- Faber Harald:** Caius Gabriel Cibber 1630-1700. His Life and Works, Oxford 1926
- Fawcett, Trevor:** The Rise of English Provincial Art. Artists, Patrons and Institutes outside
London 1700-1830, Oxford 1974
- Flaxman, John:** Lectures on Sculpture, 2nd Edition, London, 1838
- Flaxman, John:** Mythology and Industry. Deutsche Ausgabe hrsg. Werner Hoffmann,
München, 1979
- Fox, Adam:** Westminster Abbey, London 1975

Francastel, Pierre: Girardon, Paris 1921

Francastel, Pierre: La sculpture de Versailles, Paris 1930

Frasolet, Mariette: François Duquesnoy d'Urbain VIII, Bruxelles 1941

Frey, Daobert: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Prolegomena zu einer
Kunstphilosophie, Wien 1946

Frey, Dagobert: Englisches Wesen im Spiegel seiner Kunst, Stuttgart / Berlin 1942

Frey, Roger: Reflections on British Painting, London 1934

Friedrich, G. F.: Das Zeitalter des Barock, Stuttgart 1954

Garber, K.: Europäische Barockskulpturen, Wolfenbüttel 1991

Gérard, Hubert: Les sculptures italiens en France 1790-1830, Paris 1964

Giedion, Siegfried: Spätbarock und romantischer Klassizismus, München 1922

Gombrich, Ernst: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart
1984

Gunnies Rupert: Dictionary of British Sculptors, 1660-1851, London 1953

Gurlitt Cornelius: Andreas Schlüter, Berlin 1891

Gurlitt, Cornelis: Der Zwinger, Dresden 1931

Gurlitt, Cornelius: Barock, Rokoko, Klassizismus, Stuttgart 1887

Hager, Werner und Wagner, E.: Barockplastik in Europa. Monumente des Abendlandes,
Frankfurt / Main 1964

Hager, Werner: Barock, Skulptur und Malerei. In: Kunst der Welt, Baden-Baden 1969

Hall, James: Dictionary of Subjects and Symbols in Art. New York 1979

Harding, Klaus: Pierre Puget. Das Bildnerische Werk, Berlin 1970

Haskell, Francis und Penny, Nicholas: Taste and the Antique Lure of Classical Sculpture

- 1500-1900. New Haven / London 1981
- Hausenstein, Wilhelm:** Vom Geist des Barock, München 1921
- Held, J. und Posner, D.:** Seventeenth and Eighteenth Century Art. Baroque Painting,
Sculpture and Architecture, New York 1971
- Hempel, Eberhard:** Der Zwinger zu Dresden, Berlin 1961
- Hildebrandt, Edmund und Burger, Fritz:** Die Malerei und Plastik des 18. Jh. in Frankreich.
In: Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark / Potsdam 1915-24
- Hirschfeld, Peter:** Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, Berlin 1968
- Hirsch-Waldorff, Eva:** Englische Grabmäler bis zum 18. Jh., Bonn, Diss. 1979
- Hogarth, William:** Analysis of Beauty, London 1753
- Honour, Hugh.:** Neo Classicism, Harmondsworth 1968
- Hook, Judith:** The Baroque Age in England, London 1976
- Ilg, Albert:** Die Fischer von Erlach. Wien, 1895
- Imdahl, Max:** Giotto, Arenafresken, Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1988
- Ingersoll-Simonse:** La sculpture funéraire en France au 18e siècle, Paris 1912
- Irwin, David:** John Flaxman 1755-1826, Sculptor, Illustrator, Designer, London 1979
- Irwin, David:** English Neoclassical Art. In: Studies in Inspiration and Taste, London 1966
- Jones, George:** Recollections of the Life. Practice and Opinions of Sir Francis Chantrey,
London 1849
- Kanz, Roland und Körner, Hans:** Pygmalions Aufklärung. In: Europäische Skulptur im 18.
Jh. München / Berlin 2006
- Kanz, Roland:** Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jh. In: The English
Enlightment, London 2001

- Kauffmann, Hans:** Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürliche Komposition, Berlin 1970
- Keller-Dorian, G.:** Coysevox, Paris 1920
- Kemp, Wolfgang:** Disegno. In: Marburger Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, 1974
- King, William:** Chelsea Porcelain, London, 1922
- King, William:** English Porcelain Figures of the Eighteenth Century, London 1925
- Kluxen, Kurt:** Geschichte Englands, 2. Aufl., Stuttgart 1976
- Kobbert, Max:** Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter, Darmstadt 1986
- Kuhn, Albert:** Geschichte der Plastik. In: Allgemeine Kunstgeschichte. Band II. New York / Cincinnati / Chicago 1909
- Kuhn, Rudolf:** Die Dreidimensionalität der Skulpturen des Gian Lorenzo Bernini und des Ignaz Günther. In: Festschrift für Wilhelm Messerer, Köln 1980
- Lagrange, L.:** Pierre Puget, peintre et sculpteur, Marsailles 1994
- Lami, Stanislaus:** Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, Paris 1898-1921
- Lane, Arthur:** English Porcelain Figures of the 18th Century, London 1961
- Lankheit, K.:** Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743, München 1962
- Mallet, J. V. G.:** Some Portrait Medaillons by Roubiliac. In: Burlington Magazine CIV 1962
- Messerer, Wilhelm:** Kinder ohne Alter. Kinder in der Kunst der Barockzeit, Regensb. 1962
- Memmesheimer, Paul Arthur:** Das klassische Grabmal, Diss., Bonn 1968
- Michalski, Ernst:** Balthasar Permoser. Meister der Plastik, Frankfurt/Main 1927
- Murdock, Tessa:** Huguenot Artists and Craftsmen 1680-1760, London, Diss. 1980
- Murdock, Tessa:** Roubiliacs Monument to Bishop Hough and the Duke and Duchess Montagu. In Church Monuments., vol I, part I, London, 1985

- Neumann, Erich:** Kunst und schöpferisches Unbewußtes, Zürich 1980
- Osborn, Max:** Die Kunst des Rokoko, Propyläen Kunstgeschichte Band XIII, Berlin 1929
- Panofski, Erwin:** Tomb Sculpture, London 1964
- Pauli, Gustav:** die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Propyläen Kunstgeschichte
Band XIV, Berlin 1925
- Paulson, Ronald:** the Aesthetic of Mourning. In: Studies in Eighteenth Century British Art
and Aesthetics, Los Angeles / Berkeley / London 1985
- Paulson, Ronald:** Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding, London 1979
- Penny, Nicholas:** Church Monuments in Romantic England 1780-1840, New Haven /
London 1977
- Penny, Nicholas:** English Church Monuments to Women who Died in Childbed. In: Journal
of the Warburg and Courtauld Institute XXXVIII, 1975
- Penny, Nicholas:** The Sculptures of Sir Richard Westmacott. In: Apollo CII, London 1975
- Penny, Nicholas:** Mourning, London 1981
- Pevsner, Nikolaus:** The Englishness of English Art, London 1956
- Pevsner, Nikolaus:** Academies of Art, Past and Present, Cambridge 1940
- Philipps, Hugh:** Mid-Georgian London, London 1964
- Physick, John:** Designs for English Sculpture 1680-1860, London 1969
- Piper, David:** The English Face, London 1957
- Porter, Roy:** The English Enlightenment, London 2002
- Potterton, Homan:** Irish Church Monuments 1870-1880, Belfast 1975
- Read, Benedict:** Victorian Sculpture, New Haven / London 1982
- Réau, Louis:** Les Lemoynes, une dynastie de sculpteurs au 18^e siècle, Paris 1927

- Réau, Louis:** Étienne Maurice Falconet, Paris 1922
- Riedl, Peter Anselm:** Apoll und Daphne von G. L. Bernini, Stuttgart 1860
- Riedl, Alois:** Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908
- Rocheblave, Simon:** Jean-Baptiste Pigalle, Paris 1919
- Roudot, Natalis:** Les protestants à Lyon au XVIII me siècle, Lyon 1911
- Roudot, Natalis:** Les Sculpteurs de Lyon du 14. au 18. siècle, Lyon
- Rose, Hans:** Spätbarock, München 1922
- Rudé, George:** Hannoverian London, London 1971
- Rump, Gerhard Charles:** George Romney, 1734-1802. In: Zur Bildform der Bürgerlichen
Mitte in der Englischen Neoclassik, Hildesheim, New York 1974
- Sainte-Croix, Le Roy de:** Vie et ouvrages de Louis François Roubiliac, Paris 1882
- Sauerlandt, Max:** Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts, München / Florenz 1926
- Scheuerle, U.:** Antoine Coysevox. Parkfiguren, München Diss. 1969
- Schlosser, Julius:** Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Band 7 Barock und
Klassizismus, Wien 1914-1920
- Schmarsow, August:** Barock und Rokoko, Leipzig 1887
- Schmidt, B.:** Giovanni Lorenzo Bernini, Figur und Raum, S. Ingbert 1979
- Schmidt, Otto:** Barock-Plastik, Frankfurt / Main 1924
- Schönberger, Arno:** Plastik des Barock, Königstein 1943
- Schönberger, Arno:** Ignaz Günther, München 1954
- Schottmüller, Frida:** Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des
Barock, Berlin 1913
- Scott, William:** The British School of Sculpture, London, 1872

- Scott, William:** Gleanings from Westminster Abbey, Oxford / London 1863
- Simpson, Otto Georg von:** Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock; Straßburg
1936
- Sitwell, Sacheverell und Pevsner, Nikolaus:** Baroque Sculpture, London 1938
- Smith, John Thomas:** Nollekens and his Times, London, 1828
- Smyth, George Lewis:** the Monuments and Genii of St. Paul's and Westminster Abbey,
London 1926
- Sobotka, Georg:** Die Bildhauerei der Barockzeit, Wien 1927
- Souchal, François:** Les Frères Coustou. Paris 1980
- Souchal, François:** French sculptors of the 17th and 18th Centuries. Oxford 1981
- Stix, Alfred:** Balthasar Permoser, die Apotheose des Prinzen Eugen. In: Der Kurzzbrief 31,
Berlin 1946
- Stuhlfauth, G.:** Das Dreieck, Geschichte eines religiösen Symbols. In: Handbuch der
Christlichen Ikonographie, 1937
- Summerson, John:** Georgian London, London 1962
- Thielke, Karl Louis Ferdinand:** Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen,
Halle, 1935
- Tintelnot, Hans:** Die Gewinnung unserer Barockbegriffe, München 1956
- Tintelnot, Hans:** Die Kunstformen des Barockzeitalters. 14 Vorträge hrsg. von R. Stamm,
München 1956
- Tintelnot, Hans:** Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939
- Trevelyan, George Macaulay:** A Shortened History of England, New York 1942
- Vertue, George:** Notebooks, 1713 bis 1746, British Museum, London Add. MS.23057-89

- Volk, Peter:** Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko. Regensburg 1991
- Voltaire (Arouet) François-Marie:** Lettres philosophiques aux les Anglais, London 1734
- Waagen, Gustav:** Works of Art and Artists in England, London 1838
- Waterhouse, Ellis Kirkham:** Three Decades of British Art 1740-1770. In: Jayne Lectures for 1964. Vol. 63. Philadelphia 1965
- Webb, Majorie Isabel:** Roubilliacs Busts at Wilton. In: Country Life CXIX, London 1956
- Webb, Majorie Isabel:** The French Antecedents of Louis François Roubilliac. In: Gazette des Beaux-Arts XLIX, Paris 1957
- Westmacott, Richard:** Handbook of Sculpture, London 1964
- Wheatley, H. B. und Cunningham, P.:** A Great Sculptor: L. F. Roubiliac, London 1891
- Whinney, Margret und Millar, Oliver:** English Art 1625-1714, Oxford 1957
- Whinney, Margret:** Sculpture in Britain 1530-1830, Harmondsworth 1964
- Whinney, Margret:** English Sculptors 1720-1830, London 1971
- Whitley, William:** Art in England, New York / Cambridge 1928 / 1930
- Whitley, William:** Artists and their Friends in England, New York / London 1928 / 1968
- Wiemers, Michael:** Der 'Gentleman' und die Kunst, Bonn Diss. 1983
- Winckelmann, Johann Joachim:** Geschichte der Kunst des Altertums, 1764
- Winckelmann:** Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Dresden 1756
- Windfuhr, W.:** Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker, Stuttgart 1966
- Wittkower, Rudolf:** G. Lorenzo Bernini, the Sculptor oft the Roman Baroque, London 1955
- Wölfflin, Heinrich:** Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915
- Wölfflin, Heinrich:** Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig, 1921

16.0 ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle nicht genannten Abbildungsnummern sind Abzüge von Diapositiv-Fotos der Autorin.

Alinari, Fratelli: 97, 182

Baggs, Boris: 68, 69

Bednorz, Achim: 93, 113

Berenson, R.: 92

Bibliothèque Nationale, Paris, Kupferstichkabinett: 88

Bindman, David / Baker, Malcolm. Aus: Roubiliac and the Eighteenth Century Monument,
1995: 4, 8, 9, 10, 11, 12, 31, 32, 38, 40, 41, 46, 47, 38, 58, 59, 60, 78, 81, 89, 104, 111,
116, 117, 149, 175, 176, 187, 223, 245, 258

Biskup, Heinz: 93

Bulloz: 70, 73, 220

Burlington Magazine, 1958, ohne Abbildungsnachweis: 154, 185, 186, 244, 248, 289

Chamogora, Lyon: 71, 72

Eger, Simon: 216

Ellebé, Rouen: 190

Esdaille: 3, 139

Faber: 66

Fenton, John: 2122, 217

Fisa, London: 166

Flaxman-Katalog, Hamburg 1979 (ohne Abbildungsnachweis): 118-122, 169, 173, 192, 284,
295, 296, 207

Flower, John: 210

Francastel, Pierre: 124

Gase, Uwe: 179

Gentleman' Magazine, Jan. 1789 I: 63

Giraudon; Paris: 191, 237

Hazlerigt: 73

Jean, C.: 221

Kemp, Brian: 55, 131, 159, 265, 160, 161, 215,

Körner, Hans: 63, 65, 57, 103, 123, 241

Lewinsky, Jorge / Mayotto, Magnus: 251

Lewy, Paris: 109

Matt, Leonard v., Zürich: 96, 106, 242, 268

National Portrait Gallery, London. Ohne Fotonachweis: 260, 262, 263

Norman, Catherine: 90

Parfitt, H, A, Derby: 82

Priddle, John: 91

Puck-Kornitzki, Caroline: 110

Propyläen, Band IX: 107, 135, 183, 206, 222m 240,247, 264

Sager; 53, 155, 288

Scala, Florenz: 105

Schaffner, F: 226, 287

Seemann /Leipzig: J. G. Schadow, 1990, ohne Namen der Fotografen: 127, 283

Webb, M. I. Aus: Michael Rysbrack, 1954: 80, 279, 290, 299

Whinney, Margret.aus: Sculpture in Britain, 1963: 100, 125, 167, 227, 228, 229, 234, 255, 256,
259, 277, 278, 285, 286

Aus Faltblättern, Prospekten, Kirchenblättern, Kleinbroschüren, Museumsprospekten oder sonstigen anonymen Drucksachen, auch von Postkarten und Plakaten (alle ohne Abbildungsnachweis oder Nennung der Fotografen) entnommen: 34, 35, 50, 54, 55, 56, 57, 62, 64, 65, 67, 79, 94, 98, 112, 123, 127, 133, 136, 143, 151, 156, 157, 158, 173, 177, 178, 180, 184, 189, 193, 193, 195, 196, 197, 202, 207, 108, 209, 213, 224, 225, 236, 237, 238, 243, 249, 250, 254, 257, 261, 260, 270, 271, 272, 273, 282, 284, 292, 293, 294
295

17.0 ERWÄHNTE BILDHAUER, zeitlich und örtlich geordnet

Bildhauer, deren Werke Roubiliac während seiner Ausbildungsjahre gesehen haben kann:

Pillon, Germain: 1585-1660

Duquesnoy, François, 1594-1643

Anguier, François, 1604-1669

Anguier, Michel, 1612-1686

Hendricy, Martin, 1614-1665

Larembert, Louis, 1620-1670

Puget, Pierre, 1625-1694

Delcour, Jean, 1627-1707

Girardon, François, 1628-1715

Tuby, Jean Baptiste, 1635-1700

Simon, Matthias, 1639-1662

Simon, Arnaud, nach 1682 gestorben

Coysevox, Antoine, 1640-1720

Coustou, François, 1657-1690

Coustou, Nicolas, 1658-1733

Lemoyne, Jean Louis 1665-1755

Legros, Pierre, 1666-1719

Hulot, Guillaume 1667-1730

Delvaux, Laurent, 1696-1778

Bouchardon, Edmé, 1696-1762

Francin, Alexis, 1702-1793

Lemoyne, Jean Baptiste, 1704-1778

Slodtz, René Michel, genannt Michel-Ange, 1705-1764

Vorgänger und Kollegen im Dresdener Umfeld:

Permoser, Balthasar, 1651-1732

Herrmann, Paul, 1673-1732

Thomae, Benjamin, 1682-1751

Feige, Johann Christian, 1689-1751

Egell, Paul, 1691-1752

Später als Roubiliac geborene kontinentale Bildhauer :

Pigalle, Jean Baptiste, 1714-1785

Coysevox, Guillaume, 1716- 1777

Falconet, Etienne Maurice, 1716-1791

Caffieri, Jean-Jacques, 1725-1792

Pajou, Augustin, 1730-1809

Vorgänger, deren Werke Roubiliac nach seiner Ankunft in London studieren konnte:

Le Sueur, Hubert, um 1580-1670, um 1628 in London

Stone, Nicholas d.Ä., 1586- 1647

Stone, Nicholas d. J. 1618-1647, ab ca. 1643 in England

Stone, John, 1620-1667

Pierce, Edward d. J., 1630 –1695

Quellin, Arnold, gestorben 1686, ab ca.1653 in England

Cibber, Caius Gabriel, 1630-1700,

Bushnell, John, 1630-1701

Gibbons, Grinling 1648-1721

Bird, Francis, 1667-1731

Archer, Thomas, 1668-1743

Nost, John van, 1678-1729

Stanton, Edward, 1681-1734

Vorgänger, deren Werke Roubiliac während seiner Romreise studieren konnte:

Griechische Antiken

Römische Antiken

Michelangelo Buonarotti, 1475-1564

Porta, Guglielmo della, gestorben 1577

Giovanni da Bologna, 1524-1680

Mocchi, Francesco, 1580-1654

Algardi, Alessandro, 1598-1634

Bernini, Giovanni Lorenzo, 1598-1680

Rusconi, Camillo, 1658-1728

Bildhauer in London, deren Werke Roubiliac während seiner eigenen Schaffenszeit bekannt gewesen sein müssen.

Gibbs, James, 1682-1754

Scheemakers, Peter II, 1691-1781

Rysbrack, Michael, 1694-1770, 1720 nach London

Cheere, Henry, 1703-1781

Carter, Thomas, 1708-1795

Taylor, Robert the Younger 1714-1788

Wilton, Joseph, 1722-1803

Banks, Thomas, 1735-1805

Nachfolger, deren Werke daraufhin untersucht wurden, ob Weiterleitungen bemerkbar sind:

Nollekens, Joseph, 1737-1823

Smith, Nathaniel, 1740-1789

Bacon, John, 1740-1799

Houdon, Jean Antoine, 1741-1828

Read, Nicholas, gestorben 1787

Flaxman, John, 1755-1826

Tardieu, Pierre Alexandre. 1756-1844

Canova, Antonio, 1757-1822

Blake, William, 1757-1827

Deare, John, 1759-1798

Atkins, John, von 1761 bis 1783 nachgewiesen

Schadow, Gottfried, 1764-1850

Thorvaldsen, Bertel, 1768 / 1770 -1844

Westmacott, Richard, 1775-1856

Rauch, Christian Daniel, 1777-1857

Baily, Edward Hodges, 1788-1867

Gibson, John, 1790-1866

Tenerani, Pietro, 1798-1869

Stevens, Alfred Georg, 1817-1878

Klimsch, Fritz, 1870-1960

DANKSAGUNG

Dankenswerte Hilfe ist mir zu jeder Zeit im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn zuteil geworden. Während des Promotionsverfahrens betreuten mich Frau Professor Bonnet. Wertvollen Rat empfing ich von Herrn Professor Kanz. Herr Professor Görlach (Emeritus. Anglistik) überprüfte den Text und besonders die Zitate in englischer Sprache. Auf Eingabefehler wies mich Frau Gitta Breuer hin. Bei PC-technischen Fragen half mein Sohn Andreas. Für alle diese aufmerksamen Unterstützungen danke ich herzlich.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich an Eidesstatt, die vorliegende Dissertationsschrift ausschließlich nach eigenen Recherchen in Großbritannien, Belgien, Frankreich, der Schweiz und Italien selbständig und ohne die geringste Fremdhilfe erarbeitet zu haben. Außer den gedruckten Werken der Institutsbibliothek des Kunsthistorischen Instituts sowie der UB der Universität Bonn und gelegentliche Einblicke in Bücher der Nationalbibliotheken in London und Dublin habe ich keinerlei Hilfsmittel benutzt.