

Winckelmann bis Boisseree“; Weimar: Böhlau 2000 – ein Titel, der in der sonst ausführlichen Bibliographie Bieslers fehlt¹.

Die Situation des deutschen Architekturdiskurses in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts charakterisiert der Verfasser mit dem Satz: „Das Nachdenken über Architektur kennt in dieser Zeit keine allgemein akzeptierten Positionen, sondern verhandelt alle Vorschläge als Möglichkeiten“. So ist es in der Tat, und umso anerkennenswerter sind des Verfassers Bemühungen, durch ein penibles Studium der einschlägigen Bücher und Zeitschriften dennoch einen gewissen Überblick über dieses weite Feld geliefert zu haben. Erstmals wird dem kunsthistorisch interessierten Leser klargemacht, wie sich in Deutschland im Laufe des 18. Jahrhunderts eine „Öffentlichkeit“ entwickelt, die sich ein Urteil über Kunst und eben auch über Architektur zutraut, und wie sich parallel dazu die Definition dessen, was Architektur sein kann, grundsätzlich ändert: Von einer selbstgewissen, theoretisch begründeten Wissenschaft wird sie zur schönen Kunst und damit Gegenstand von jedermans subjektivem Urteil; aus Kunsttheorie wird Kunstkritik.

Der Historiker mag es als einen Verlust empfinden, wenn Bauen von da an und bis heute jedwedem subjektiven Urteil und dem Markt der Möglichkeiten überlassen wird, der moderne Architekt wird die Unabhängigkeit von jeglicher objektiv gültigen Theorie als Voraussetzung freien Schaffens zu schätzen wissen; Biesler legt auf der letzten Seite seines Buches dem Leser diesen Schluß nahe, und man kann seinen Text, um in der Sprache des Anonymus von 1785 zu reden, nur jedem ans Herz legen, der sich in der Baukunst jener Zeit irgendwie zurechtfinden will.

ERIK FORSSMAN
Freiburg i. Br.

1 Siehe dazu die Besprechung des Rezensenten in diesem *Journal* 6, 2002, S. 228–232.

Marion Boudon-Machuel: François du Quesnoy 1597–1643; Paris: ARTHENA Association pour la diffusion de l'Histoire de l'Art 2005; 408 S., 55 farb. und 518 SW-Abb., geb. m. Schutzumschlag; ISBN 2-903239-32-0; € 120,–

Am 3. Dezember 1633 berichtet Fulvio Testi, der römische Agent des Herzogs von Modena, seinem Herrn über einen „Flamen, welcher – den Cavaliere Bernini einmal beiseite gelassen – heutigentags der weltweit führende Bildhauer ist“. In der Skulptur des 17. Jahrhunderts steht der Name Duquesnoy für das einzige unabhängige künstlerische Profil, das sich neben der scheinbar konkurrenzlosen Position Berninis etablieren konnte. Diese kunstgeschichtliche Stellung ist keineswegs unbeachtet geblieben, alle Handbücher streichen seine Rolle als wichtigster Bildhauer neben Bernini gebührend heraus. Dennoch ließ eine kritische Monographie mit Werkverzeichnis erstaunlich lange auf sich warten, länger als bei fast allen anderen Bildhauern von Rang, die das römische Seicento hervorgebracht hat. So wurde Alessandro Algardi 1973 und 1985 in großangelegten Gesamtdarstellungen, 1999 auch in einer umfassenden

den Ausstellung sowie in einer Vielzahl von Aufsätzen gewürdigt, während dem *Fiammingo* nur ganz gelegentlich Einzelstudien gewidmet wurden. Den Anspruch einer Monographie erhob bisher allein ein Buch, das Mariette Franolet 1942 unter dem irreführenden Titel *François Du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII* veröffentlicht hatte. Die Autorin hielt sich eng an die Vita, die Giovan Pietro Bellori 1672 veröffentlichte, und sie schrieb zu einer Zeit, da man sich noch wenig Gedanken um die kunsttheoretischen Aspekte der Barockplastik machte.

Vor wenigen Jahren ist der Versuch unternommen worden, die intellektuelle Seite der Kunst Duquesnoys zu erschließen – mit allen Unwägbarkeiten, die aus dem völligen Fehlen persönlicher Äußerungen seitens des Bildhauers resultieren¹. Gleichwohl ist die Dissertation von Estelle Lingo eine ideale Ergänzung zu der ungleich gewichtigeren Monographie, die jetzt von Marion Boudon-Machuel vorgelegt worden ist. Ausdrücklich räumt sie der Erarbeitung eines *Catalogue raisonné* oberste Priorität ein. Nur auf diese Weise gelange man zu einer „base indispensable à toute nouvelle réflexion sur l'artiste“ (S. 11). Dafür wirken bei ihr historisches Gespür, Befähigung zur Stilanalyse und Bereitschaft zur Archivarbeit in vorbildlicher Weise zusammen. In ihrem Buch befolgt sie die übliche Zweiteilung in eine ausführliche Darstellung von Leben und Werk und einen gründlichen Katalog. Erfreulicherweise wird das gelebte Leben nicht künstlich vom tätigen Leben abgespalten, die Biographie Duquesnoys² verschlingt sich mit der Geschichte seiner Schöpfungen. Glänzend gehen die thematischen, an den bildhauerischen Aufgaben orientierten Schwerpunkte in der Schilderung des Lebenslaufes auf. Nichts wirkt holprig, nichts künstlich arrangiert – obwohl gerade auf diese Ungezwungenheit nicht wenig schriftstellerische Mühe gewendet worden sein dürfte. Die Verfasserin verfügt über eine literarische Ader, wie sie unter dem Druck des Jargons immer seltener geworden ist.

Der 1597 geborene Duquesnoy hat seine Brüsseler Heimat zu früh verlassen, um dort sichtbare Spuren zu hinterlassen. So kann auch Marion Boudon-Machuel kein Licht in das Dunkel seiner Anfänge bringen. Sie hätte freilich darauf eingehen können, daß die Prägung durch die flämische Skulptur einen wesentlichen Ausgangspunkt seiner Stilbildung darstellte. Den „Prolégomènes flamands“ wird mit knapp zwei Seiten Text entschieden zu wenig Platz eingeräumt. Von der Übersiedlung nach Rom im Mai 1618 angefangen, wird das biographische Verlangen jedoch gleich im ersten Kapitel in reichhaltigster Weise gestillt, wo Duquesnoys frühe römische Existenz nachgezeichnet wird. Aus der Beschäftigung mit Archivalien ergeben sich oftmals schöne Nebeneffekte; hier bestehen sie unter anderem darin, bei der Vorberei-

1 ESTELLE LINGO: „Un sapere non ordinario“. The Art and Theory of François Duquesnoy; Diss. Brown University, Ann Arbor 1999.

2 Es ist die Schwierigkeit von lange eingeführten Namensbezeichnungen, daß sie sich nicht kurzerhand aus der Welt schaffen lassen. So ist auch Marion Boudon-Machuels Plädoyer für die – historisch vielleicht korrektere – Schreibweise „du Quesnoy“ ebenso ein Kampf gegen Windmühlen wie das Insistieren des späten MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, daß Gianlorenzo durch Giovan Lorenzo Bernini ersetzt werden müsse (L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini; Bari 2001, S. VII). Am Etablierten zu rütteln, empfiehlt sich in vorliegenden Falle schon deshalb nicht, weil in den Quellen 25 verschiedene Schreibweisen nachgewiesen sind.

tung der Gußmodelle für Berninis *Baldacchino* Jérôme Duquesnoy II an der Seite seines berühmteren Bruders zu sehen, sodann zwei römische Werke des wallonischen Bildhauers François Dieussart zu identifizieren, die Künstlerpersönlichkeit des halbvergessenen lothringischen Bildschnitzers Claude Pernet wiedererstehen zu lassen – und zugleich erstmals ein Licht auf Duquesnoy als Holzbildhauer zu werfen: Marion Boudon-Machuel kann ihm zwei Holzfiguren in der Cappella Colonna des Lateran sicher zuschreiben.

Sehr einfühlsam geht die Autorin auf die Tätigkeit des Bildhauers als Restaurator ein. Am Einzelwerk verfolgt sie die von den Zeitgenossen bewunderte, unnachahmliche Einfühlung Duquesnoys in die Antike, gipfelnd in ihren Darlegungen zum ‚Faun Rondanini‘ (S. 32–36). Bruce Boucher hatte sich verwundert darüber gezeigt, daß diese Figur überaus ‚barock‘ aufgefaßt sei³. Wenn wir freilich die Maßstäbe beachten, die der Duquesnoy-Schüler Orfeo Boselli in den 1650er Jahren an die Antikenrestaurierung gelegt hat, wird recht bald klar, daß die raumgreifende Bewegtheit dieser Figur nicht stilistisch, sondern thematisch begründet ist. Boselli, der mit seinen *Osservazioni della scoltura antica* als postume Stimme seines Meisters agiert, empfiehlt den Restauratoren nämlich, die Art der Ergänzung ganz auf die Ikonographie abzustimmen, was sich auch im gewählten Stilmodus niederschlagen müsse. Für ein dionysisches Wesen wie den Satyr wäre ‚klassische‘ Zurückhaltung unangebracht gewesen.

Auf luzide Weise wird geschildert, daß die Tätigkeit des Restaurierens nicht nur als Notnagel diene, mit dem zu Höherem berufene Bildhauer sich finanziell über Wasser hielten, sondern daß sie als ein wichtiger Faktor auf die Skulptur des Seicento einwirkte. Leider wurden die Ergebnisse einer bedeutenden Ausstellung, die 1992/93 in Rom zu eben diesem Thema veranstaltet wurde⁴, nicht beachtet; sie hätten die Restaurierungen Duquesnoys in einen größeren Zusammenhang stellen können. So hätte sich der ‚Faun Rondanini‘ hervorragend dazu geeignet, die Vorbildlichkeit der Restaurierungen des *Fiammingo* für den frühen Algardi herauszuarbeiten; dessen ‚Fackelträger‘ aus der Sammlung Ludovisi versucht genau das, was Marion Boudon-Machuel zu Recht als besondere Leistung Duquesnoys herausstellt: die Verschmelzung von antikem Vorbild und modernem Werk. Insofern stellen die Restaurierungen, die Duquesnoy während seiner ersten Jahre in Rom vornahm, gewissermaßen das Experimentierfeld dar, auf dem Ausdrucksmöglichkeiten erprobt wurden, die sowohl für seine Puttenreliefs und Kleinbronzen als auch für seine monumentalen Marmorskulpturen maßgeblich wurden.

Duquesnoys Mitarbeit am Hauptaltar der vatikanischen Basilika wird entlang der Quellen nachverfolgt. Mit der gebotenen Vorsicht schreibt die Autorin ihm einige der Putten zu, die er – wie Giuliano Finelli, wie Andrea Bolgi – nachweislich für die Säulen des *Baldacchino* modelliert hat. Überzeugender gerät freilich der Versuch, die „13 putti della Tribuna di S. Pietro“, die im Nachlaßinventar von Anton Raphael Mengs (1779) als Werke des *Fiammingo* genannt sind, mit einigen der zahlreichen er-

3 BRUCE BOUCHER: *Italian Baroque Sculpture*; London/New York 1998, S. 18.

4 *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, hrsg. von Antonio Giuliano; Venedig 1992.

haltenen Einzelputten in Verbindung zu bringen, die ihm zugeschrieben werden. Glücklicherweise konnte Marion Boudon-Machuel noch die Forschungen von Loredana Lorizzo berücksichtigen: Neupublizierte Dokumente weisen nach, daß Duquesnoy für die Kanonisationsfeier der Hl. Elisabeth von Portugal (1625) drei der bronzeimitierenden Statuen von Angehörigen des portugiesischen Königshauses schuf, die aus diesem Anlaß in die provisorische Holzverkleidung der Tribuna eingefügt wurden⁵.

Für die Kenntnis und Verbreitung der Werke Duquesnoys sorgten zu Lebzeiten (und weit darüber hinaus) seine kleinplastischen Schöpfungen in Marmor, Terrakotta, Elfenbein und Bronze. Im kleinen Maßstab entwickelte er eine eigene, unverwechselbare Formensprache, die am reinsten von seinen Puttenreliefs repräsentiert wird. Die französischen Kenner sprachen im 18. Jahrhundert von den „enfants François“, die so etwas wie das ‚Markenzeichen‘ des Bildhauers waren. In der Kunstliteratur eilt ihm seit Bellori der Ruf als „fattore di putti“ voraus, demzufolge die Putten „seinem Meißel besser als alles andere gelangen“. Orfeo Boselli und Joachim von Sandrart stellten sie gar über die Kindesdarstellungen der Antike. Der Enthusiasmus der Biographen entsprach dem der Sammler; in allen Kollektionen von Rang waren die begehrten Putten zu finden. Der Gewichtung dieses Genres innerhalb des Gesamtœuvres entsprechend, widmet die Autorin ihm ein langes Kapitel (S. 45–83). Es dient nicht der Fortsetzung der kunstliterarischen Apologetik, sondern geht zunächst so detailliert wie hartnäckig der Frage nach, ob und wie sich angesichts der Fülle von Versionen und Reproduktionen überhaupt der Begriff der Authentizität aufrechterhalten läßt. Meisterhaft gelingt es der Verfasserin, die Vielzahl der – kompositionell identischen, aber nach Material und Größe unterschiedlichen – ‚Kämpfenden Putten (Himmlische und Irdische Liebe)‘ einer Art Stammbaum einzuordnen (S. 53–58). Weil sie von der Provenienz als der verlässlichsten methodischen Brücke ausgeht, kann sie auch Erhellendes über die Funktion dieser Kunstwerke beitragen. Wie von selbst entsteht dabei eine – weit ins 18. Jahrhundert hineinreichende – Wirkungsgeschichte der Putten Duquesnoys.

Erst in einem zweiten Schritt werden sie in den Kontext der römischen Kunst des Früh- und Hochbarock eingestellt. Bisher waren in der Forschung stets antike Vorbilder, wie das Relief eines Kinderbacchanals in der Galleria Giustiniani, namhaft gemacht worden. Neben dem flämischen Erbe Duquesnoys, dessen Vater der Schöpfer des Brüsseler ‚Manneken-Pis‘ war, weist Marion Boudon-Machuel auf eine weitere und womöglich entscheidendere Bildquelle hin, die allerdings auch Bellori schon als vorbildlich erkannt hatte: Wie Poussin ließ sich Duquesnoy von einem Gemälde Tizians anregen, das unter den Künstlern Roms für einiges Aufsehen sorgte, nachdem es vom Kardinal Ludovisi 1621 erworben worden war: dem 1519 datierten ‚Venusfest‘, das zum Auslöser einer neuen, von der italienischen Forschung etwas unscharf als „neo-venezianisch“ bezeichnete Strömung innerhalb der römischen Barockmalerei wurde.

⁵ LOREDANA LORIZZO: Bernini's ‚apparato effimero‘ for the canonisation of St Elisabeth of Portugal in 1625, in: *The Burlington Magazine* 145, 2003, S. 354–360.

Unerwähnt bleibt, daß es neben den antiken Darstellungen des Kindes noch einen anderen, näherliegenden Vergleichsmaßstab gab, nämlich die Putten der zeitgenössischen Bildhauer. In Rom setzt die Blüte des Puttengenres nicht erst in den 1620er Jahren ein, sondern geht von der völligen Neuformulierung dieses Themas im Werk des jungen Bernini aus. So ist Duquesnoy zu seinem ‚Seifenblasenden Amorknaben‘ wohl nicht gelangt, ohne zuvor jene kindlichen ‚Cherubim‘ studiert zu haben, die 1618 paarweise über beiden Seiten des Portals der Barberini-Kapelle in S. Andrea della Valle plaziert worden waren. Für die kindlich polstrigen Wölbungen und das tapsige Auftreten seiner Putten hat sich Duquesnoy wohl von den pausbäckigen Engelskindern anregen lassen, die an Giuliano Finellis Grabmal Ottavio Ubaldinis in S. Maria sopra Minerva (1619–22) die Inschrift flankieren; das Bewegungsmotiv der oberen Putten ahmte Duquesnoy in einem ‚Sitzenden Putto‘ nach, dessen bestes Exemplar die Keramikmanufaktur in Sèvres besitzt.

Auffallenderweise enthält sich Bellori, wo er über die Putten des *Fiammingo* spricht, jedes Hinweises auf die Antike. Marion Boudon-Machuel schließt daraus, der Bildhauer habe mit seinem „putto alla moderna“ ganz bewußt über den „putto antico“ hinausgehen wollen. Im niedrigsten Alter („nella più tenera età“), so sagt Bellori, habe Duquesnoy seine Putten dargestellt, und er läßt keinen Zweifel daran, daß er diese „bella licenza“ der Klassik gegenüber – nämlich Kleinkinder nicht nur durch ihre Größe, sondern auch durch ihren unbewußten, spielerischen Habitus zu charakterisieren – für charmanter hält als ihre antiken Vorgänger. In der Würdigung der *tenerezza* durch Bellori erkennt die Autorin einen überraschenden Fortschrittsgedanken gegenüber der sonst ausschließlich normativ verstandenen Antike. Noch mehr überrascht die Ansicht, daß die Zeitgenossen in Duquesnoys Putten ein Musterbeispiel der *gran maniera* erblickt hätten, was die Verfasserin aber schlüssig begründen kann – im Rückgriff auf Boselli in der Kunstliteratur, auf Tizian, Carracci und Rubens in der Malerei.

Weniger ergiebig ist das Kapitel über die Kleinbronzen. In der Diskussion dieser Werke unterbleibt jeder Hinweis darauf, wie sehr Duquesnoy bei seiner Annäherung an die klassische Form das Beispiel Giambolognas verinnerlicht hatte. Die hyperelegante Kurvigkeit, der mühelose Fluß der Glieder, auch die Politur der Oberflächen lassen unmittelbar an den flämischen Vorgänger denken, der in diesem Genre in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die technischen und stilistischen Standards gesetzt hatte. Die manieristische Wurzel vieler Kleinbronzen Duquesnoys bleibt unerwähnt, obwohl besonders seine Merkur- und Apoll-Figuren ohne diese ‚flämische‘ Schulung unvorstellbar wären. Die Frage, warum gerade sie zu seinen erfolgreichsten Schöpfungen zählen (gemessen an der Zahl der Güsse, die Duquesnoy selbst vorgenommen hat), legt sich die Autorin nicht vor; die Begehrtheit dieser Werke könnte aber wesentlich mit ihrer giambolognesken Anmutung zusammenhängen. Erst ganz am Ende des Buches (S. 203) nennt Marion Boudon-Machuel einmal den ‚Meleager‘ von Pierre Franqueville, eines weiteren italianisierten Flamen, als Vorbild für den ‚Merkur‘ Duquesnoys. – Trotz dieser Kritik gehört es freilich hervorgehoben, daß sie sich zuerst um die Philologie der Statuetten bemüht und dann, an nachgeordneter

Stelle, mit ihren besonderen Ausdrucksqualitäten und ihrer stilgeschichtlichen Stellung. Dabei allerdings weist sie überzeugend nach, daß Duquesnoy seine eigenen Modelle mehrfach abwandelte, um neue Werke zu kreieren. So verwandelt sich ein nackter Mann ohne Attribute in einen nackten Krieger mit Schwert und erhobenem Schild, sodann in den Henker mit dem Haupt Johannes des Täufers.

Die öffentliche Anerkennung Duquesnoys erreicht kurz vor 1630 ein größeres Ausmaß. Jetzt wird er mit Porträts und Grabmälern betraut; der Auftrag für den ‚Hl. Andreas‘ in St. Peter stellte gleichsam den Ritterschlag dar. Weil diese Statue unweigerlich in Konkurrenz mit Berninis ‚Hl. Longinus‘ in der Nische gegenüber tritt und auch die 1633 aufgestellte ‚Hl. Susanna‘ zum Vergleich mit Berninis ‚Hl. Bibiana‘ in der gleichnamigen Kirche (1624–26) herausforderte, versteigt sich die Autorin zu der Ansicht, der Flame habe Bernini mit diesen beiden Werken „entthront“. Diese Behauptung dürfte historisch kaum aufrechtzuerhalten sein, wenn man nicht gerade vom Geschmacksurteil des französischen Publikums im 18. Jahrhundert ausgeht. Es ist aussagekräftig genug, daß dies die beiden einzigen überlebensgroßen Marmorfiguren Duquesnoys blieben. Nichtsdestotrotz ist es eines der vielen Verdienste von Marion Boudon-Machuel, daß sie erstmals seine soziale Stellung näher beleuchtet, vor allem seine Mitgliedschaft in der Accademia di S. Luca (seit 1630) und seine Kontakte zur Accademia dei Virtuosi del Pantheon. Über seine administrativen Aufgaben im Verwaltungsrat des Campo Santo Teutonico (seit 1632) war bisher nichts bekannt.

Nicht leicht zu beantworten ist die Frage, warum 1627 für den ‚Hl. Andreas‘ – und damit für eine der vier prominentesten Marmorfiguren, die in Rom auf Jahrzehnte hinaus zu vergeben waren – die Wahl ausgerechnet auf einen Künstler fiel, der bis dahin kaum als Marmorbildhauer hervorgetreten war. Die Autorin erklärt sich dies zum einen mit der Rolle bestimmter Mitglieder in der Kongregation der Fabbrica di S. Pietro; zu den von ihr genannten Kardinälen Bernardino Spada und Lelio Biscia ließe sich noch Kardinal Francesco Barberini hinzufügen, für den Duquesnoy soeben zwei Porträtbüsten vollendet hatte. Zum anderen hatte sich der Bildhauer bei den Dekorationen für die Kanonisation der Hl. Elisabeth von Portugal in der Lage gezeigt, als Figurenbildner auch kolossale Dimensionen zu bewältigen. Bernini selbst könnte sich für Duquesnoy ausgesprochen haben, der ihn – wie den mit der ‚Hl. Helena‘ im nordwestlichen Vierungspfeiler beauftragten Andrea Bolgi – von seiner Mitarbeit am *Baldacchino* her kannte. Wie es scheint, verließ sich Bernini vorzugsweise auf seine ‚verdienten‘ Gehilfen.

Wie bereits angedeutet, widerspricht Marion Boudon-Machuel der Meinung Irving Lavins, daß Bernini auch das Modell für den ‚Hl. Andreas‘ geliefert habe, die Leistung Duquesnoys also nur in der Übersetzung in den Marmor bestanden hätte. Dagegen führt die Verfasserin zwei Argumente an: die dokumentarisch gesicherte Priorität des Großmodells Duquesnoys gegenüber den Modellen, die Bernini, Mochi und Bolgi in St. Peter aufgestellt hatten, sowie die Tatsache, daß Duquesnoys Modell als einziges der vier keine Veränderung erfuhr, was sich anhand von Zeichnungen Domenico Castellis belegen läßt. Ganz entkräftet ist die These Lavins damit freilich nicht: Bernini könnte das Modell für den ‚Andreas‘ geliefert und seinen ‚Longinus‘

erst zu einem späteren Zeitpunkt dem Aussehen des Apostels angeglichen haben. Der Auslöser dafür könnte der Entschluß gewesen sein, die Figur des Auferstandenen durch ein monumentales Kreuz zu ersetzen, denn ‚Longinus‘, der im Modell noch auf seine Lanze blickt (Abb. in einem Fresko Guidobaldo Abbatinis in den vaticanischen Grotten), sollte jetzt zum Kreuz emporschauen. Die Figur des Apostels, dem vor seinem Märtyrertod das Kreuz erschienen sein soll, war ikonographisch auf die neue Situation schon vorbereitet. Was immer noch für Bernini spricht, ist außerdem die sehr ‚barocke‘ Anmutung des Figuren-*concerto*. An Duquesnoy gemahnt eigentlich nur die feinstreuende Oberflächenbehandlung und die gemäßigte Bildung der Draperie; beides unterzieht die Autorin dem kontrastierenden Vergleich, doch beides betrifft nur den Stilmodus, nicht die grundsätzliche Auffassung der Statue. Hätte Bernini nicht selbst die Idee dazu geliefert, so wäre es doch sehr unwahrscheinlich, daß er dreißig Jahre später ausgerechnet einem Rückgriff auf ein Werk des verstorbenen, längst zum Helden der klassizistischen Partei gewordenen Duquesnoy stattgegeben hätte, als er Antonio Raggi für den Hochaltar von S. Andrea al Quirinale einen ‚Hl. Andreas‘ modellieren ließ.

Marion Boudon-Machuel trägt eine stattliche Anzahl antiker Anregungen zusammen, die Duquesnoy in seine Andreas-Statue eingeschmolzen hat. In der nämlichen Weise war er bei der Formgebung der ‚Hl. Susanna‘⁶ vorgegangen, deren Vorbilder schon von Estelle Lingo ausführlich diskutiert worden sind⁷. Allerdings ließ die Autorin Michelangelos Figur der ‚Lea‘ am Juliusgrabmal in S. Pietro in Vincoli unbeachtet, die als moderne Statue eine wichtige Erweiterung jenes Arsenal an Bildwerken darstellt, das Duquesnoy beim Entwurf der ‚Susanna‘ zu Gebote stand. Dazu gehörten auch, wie Marion Boudon-Machuel erstmals beobachtet, eigene Schöpfungen Duquesnoys: Die Holzfiguren der ‚Hl. Cäcilia‘ und der ‚Hl. Agnes‘, die er für die Cappella Colonna geschnitzt hatte, enthalten tatsächlich schon charakteristische Merkmale, die in die Komposition der späteren Marmorstatue eingegangen sind. Die Autorin hat damit die Grundlage für weiterführende Überlegungen geschaffen: Die antiken Einflüsse, die in der ‚Susanna‘ wirksam wurden, waren offenbar mehr zusätzliche Bereicherungen als originäre Ausgangspunkte. Damit nähert sich Duquesnoy der Arbeitsweise Nicolas Poussins, der seine *prima idea* im Laufe der weiteren Ausarbeitung dem antiken Modell immer mehr anzugleichen pflegte – im Gegensatz zu Bernini, der häufig von der Antike ausging, sie aber in etwas völlig Neuartiges transformierte⁸.

Warum löste die ‚Hl. Susanna‘, vom Moment ihrer Enthüllung an, eine solche Begeisterung aus, daß ihr schließlich ein geradezu emblematischer Wert für die klas-

6 Leider enthält auch die vorliegende Monographie keine brauchbare Photographie dieser Statue; die „Ansicht für den Betrachter“ (Fig. 139) verzerrt die Statue in ungebührlicher Weise. Die einzige Abbildung, die den korrekten Standort und die Schönheit der Figur berücksichtigt, findet sich bei ALESSANDRO ANGELINI: *La scultura del Seicento a Roma*; Mailand 2004, tav. 28.

7 ESTELLE LINGO: *The Greek Manner and a Christian Canon: François Duquesnoy's Saint Susanna*, in: *The Art Bulletin* 84, 2002, S. 65–93.

8 RUDOLF WITTKOWER: *The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work*, in: *Studies in Western Art*, Kongreßakten Princeton 1963; 4 Bde., Princeton 1963, Bd. 3, S. 41–50.

sizistische Bewegung im barocken Rom zukam? Marion Boudon-Machuel erklärt den Erfolg der Statue damit, daß sie unter den Statuen, die um 1630 das Thema der frühchristlichen Jungfrau aufgriffen, die einzige ist, die den Betrachter in ihr gestisches und mimisches Spiel miteinbezieht. Berninis ‚Bibiana‘ und Algardis ‚Magdalena‘ in S. Silvestro al Quirinale sind himmelwärts gewandt, Finellis ‚Cäcilia‘ in S. Maria di Loreto scheint den Betrachter zwar anzusehen, blickt aber in Wirklichkeit aus ihren leeren Augen durch ihn hindurch. Die ‚Susanna‘ dagegen wird durch das Doppel von Gestus und Kopfwendung in anschaulichster Weise zur Mittlerin, zumal da ihr Platz genau auf der Schwelle zum Presbyterium war (und seit neuestem auch wieder ist). Damit aber stehe „die Antike im Dienst des Glaubens“, wie es in der Kapitelüberschrift heißt – der Meinung von Estelle Lingo zum Trotz, daß hier vor allem ein Manifest der *maniera greca* aufgerichtet werden sollte.

Gleichwohl ist damit nur der halben Wahrheit Genüge getan. Duquesnoy hat sich einer hochaktuellen bildhauerischen Aufgabe auf eine Weise entledigt, die sowohl religiös-rhetorische als auch antiquarisch-ästhetische Interessen befriedigen konnte. Die Zeitgenossen aber, die sich belobigend bis hingerissen über die ‚Hl. Susanna‘ äußerten, sind sämtlich im Lager der Bernini-Gegner zu finden. Ihnen war klar, daß mit der Figur ein stilistischer Antagonismus zu Bernini inauguriert worden war, dessen Übermacht im päpstlichen Rom die Künstler mehr und mehr mit Unmut erfüllte. Daß Duquesnoy letztlich keine Chance hatte, sich dauerhaft durchzusetzen, lag mehr noch als an der Kürze seiner Karriere an der Begrenztheit der bildhauerischen Aufgaben, mit denen er betraut wurde. Der Großteil seiner römischen Produktion erschöpfte sich im kleinen Format. Er leitete keine Werkstatt in dem Sinne, wie wir es von den manufakturähnlichen Betrieben eines Bernini, Algardi, Ferrata oder Guidi her kennen. Von solchen gelegentlichen Nachahmungen abgesehen, suchte sich die Rezeptionsgeschichte andere Schauplätze als den christlichen Sakralraum. Aus vorwiegend formalen Gründen wurde Duquesnoys ‚Susanna‘ schon im 17. Jahrhundert zur Kronzeugin des Klassizismus – und nicht etwa, weil sie durch ihre Aktion als Heilige zu erkennen war.

Als Porträtbildhauer ist Duquesnoy zwar wahrgenommen worden, aber niemand wäre auf die Idee gekommen, ihn zu einem der originellen Vertreter dieses Fachs zu erklären. Dies findet jedoch Marion Boudon-Machuel, an dieser Stelle ausnahmsweise einmal über das Ziel hinausschießend. Die „finesse d’expression“ und die „illusion de la vie“, die sie der Büste des Dichters John Barclay (1628) zuschreibt, erheben sich kaum über die Gewohnheiten der flämischen Bildhauerkunst um 1600, die dem *Fiammingo* wohl noch im Gedächtnis hafteten. Es spricht für sich, daß Duquesnoy fast sechs Jahre auf seinen nächsten Porträtauftrag warten mußte. Mit dem 1633/34 entstandenen ‚Bildnis eines anonymen Zwergs‘ im Gefolge des Herzogs von Créquy beweist Duquesnoy ein ungleich höheres Maß an Souveränität, wengleich auch dieses nicht – gemessen an den gleichzeitigen Büsten Berninis und Finellis – die Spontaneität erreicht, die wohl das Ziel der Komposition war. Zu Recht nimmt die Autorin den ‚Nain de Créquy‘ aber vor wohlfeilen Deutungen in Schutz, die hier eine Freude am Lächerlichen und Mißgebildeten feststellen wollten; unter Einrechnung

des kompositionellen Vorbildes, einer Caracalla-Büste, hat man eine Karikatur des Kaisers im französischen Interesse unterstellt. An solchen Projektionen läuft sich die politische Ikonographie wahrlich tot. Marion Boudon-Machuel tut gut daran, gerade in der Adaptation des Imperatorenmotivs eine ‚mitmenschliche‘ Nobilitierung des Zwergs zu erkennen. Und sie weist auf den fesselnden Umstand hin, daß exakt die beiden Porträtkategorien, die Gabriele Paleotti verdammt hatte: die des Tyrannen und die des *buffone*, von Duquesnoy verschmolzen und letztlich hinter sich gelassen wurden, indem er die Würde des dargestellten Individuums in der Antikenallusion aufscheinen ließ.

Das Bemühen der Autorin hingegen, die Büste des Kardinals Moritz von Savoyen in eine Reihe mit den Kardinalsporträts im hochbarocken Rom zu stellen, offenbart nur einmal mehr die Schwäche Duquesnoys auf diesem Gebiet. Sie dokumentiert aber, daß seine Auftraggeber jetzt dem höchsten französischen Adel entstammten. Für die Schilderung des letzten Kapitels seines Lebens, der verhinderten Übersiedlung nach Frankreich, kleidet die Verfasserin ihre Darstellung vorübergehend in das Gewand eines historischen Romans. Auf der Grundlage zahlreicher Briefe kann sie zeigen, daß der Bildhauer nicht nur von den einflußreichsten Männern im Umkreis Ludwigs XIII., von Richelieu und Mazarin, umworben wurde, sondern auch von Vertretern der spanischen Partei, die im Auftrag Philipps IV. handelten. Als er sich im Frühjahr 1643 entschloß, das Angebot aus Paris anzunehmen, war es zu spät: Das Glück hatte sich gewendet, Richelieu war Ende 1642 gestorben, Ludwig XIII. dreißig Tage vor der Abreise Duquesnoys; Teile der alten Führungsmannschaft fielen in Ungnade. Als Duquesnoy am 19. Juli 1643 noch vor der Einschiffung in Livorno starb, hatte er vier große Transportkisten im Gepäck, voll mit seinen Werken, die sein Bruder Jérôme nun mit nach Brüssel nahm. Marion Boudon-Machuel erkennt darin den Hauptgrund für das intensive Nachleben, das die Kunst des *Fiammingo* in seiner Heimat erfuhr – ein Phänomen, das der Kunstgeschichtsschreibung bisher entgangen war.

Exkursartig ist zwischen dem biographischen und dem Katalogteil ein Kapitel eingeschaltet, das die Bewertung Duquesnoys als „sculpteur classique“ bzw. „classisant“ in der Kunstgeschichtsschreibung verfolgt. Zunächst wird der Bogen von Bellori bis Winckelmann gespannt, dann konzentriert sich die Autorin auf die Kunstliteratur der 1950er und 60er Jahre, wobei sich der Leser fragt, ob sich in der Zwischenzeit niemand mit dem ‚klassischen‘ Duquesnoy beschäftigt habe. Der zweite Abschnitt des Kapitels bietet – unter der treffenden Überschrift „Un moderne devenu classique“ – einen sehr nützlichen Überblick über die akademische Vorbildfunktion von Duquesnoys Werken. Sowohl die rasche Verbreitung seines Stils in Flandern als auch die Hochschätzung des Bildhauers im Umkreis der Pariser Akademie werden eingehend erörtert. Die naheliegende Frage indessen, was die Antike für Duquesnoy selbst bedeutete, wird nicht gestellt – vielleicht aus Respekt vor der Dissertation von Estelle Lingo, die sich dieser Frage *in extenso* gewidmet hat. Trotzdem hätte der Richtungsstreit, der 1636 in der Accademia di S. Luca zwischen Pietro da Cortona und Andrea Sacchi – stellvertretend für die ‚barocke‘ und die ‚klassizistische‘ Kunstpartei, die hier erstmals faßbar in Erscheinung traten – ausgetragen wurde, zur Sprache kommen

müssen. Nicht nur wegen seiner Mitgliedschaft in der *Accademia* war Duquesnoy persönlich in die Kontroverse involviert. Sacchi teilte sich mit ihm und Poussin eine Wohnung, Poussin und Duquesnoy sollen in den 1630er Jahren mit Gleichgesinnten zu einer „Antiquität-Academia“ (Sandrart) zusammengefunden haben, wo die „gran maniera greca“ intensiv kultiviert und theoretisch untermauert worden sei. Auch Giovan Battista Passeri nennt Duquesnoy einen „rigoroso imitatore della maniera greca“, der zusammen mit Poussin die „maniera latina“ Cortonas und Berninis schwächen wollte. Mindestens dort, wo diese ‚akademischen‘ Gesichtspunkte in das Biographische hineingreifen, hätten sie der Erwähnung bedurft.

Überaus lehrreich ist die, wenn auch nur cursorische, Umschau über die Verwendung der Putten Duquesnoys in der niederländischen, flämischen und französischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Daß die Puttenreliefs, die trotz der Arglosigkeit des kindlichen Tuns hochgelehrte Inhalte vermitteln, in bisweilen derben flämischen Genreszenen auftauchen, ist ein erstaunlicher Vorgang. Ob diese Verwendung rein dekorativ bedingt oder als Hommage an den flämischen Meister zu werten ist, fällt schwer zu entscheiden; das Wägen dieses und anderer Argumente muß künftigen Forschungen vorbehalten bleiben. Weniger unerwartet wird der Leser mit dem Zitieren von Duquesnoy-Motiven im selbstreferentiellen Rahmen der Künstler konfrontiert: in Darstellungen der *Artes*, in Atelierszenen, in Selbstporträts.

Die Erstellung eines Verzeichnisses seiner Werke wirft sehr spezielle Probleme auf. Duquesnoy hat nur wenige Kompositionen ‚erfunden‘, aber für jede einzelne eine Unzahl an Modellen angefertigt, die teilweise von ihm selbst mehrfach reproduziert, teilweise von anderen kopiert wurden. Für einen großen Teil der ihm zugeschriebenen Werke zählt also nicht unbedingt die eigenhändige Ausführung, sondern die Autographie der Idee. Aus diesem Grunde teilt die Autorin die Werke in zwei Klassen ein: in „œuvres et inventions“ und „dérivés“. Erstere wurden vom Meister entweder selbst ausgeführt oder entworfen, letztere sind ohne seine Beteiligung entstanden (zu den „Derivaten“ zählen hier auch Nachzeichnungen und Nachschöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts). Schon für die Büste ‚Christus als Kind‘ (In.4) zählt die Autorin 22 „Exemplare“. Vom ‚Hl. Andreas‘ in St. Peter (Œ.13) werden 21 „Derivate“ aufgeführt, und auf dieselbe Zahl kommt sie bei den „Derivaten“ der ‚Kämpfenden Amoretten (Himmlische und Irdische Liebe)‘ (Œ.18 dér.1–21). Bei der Unterscheidung in „Exemplare“ und „Derivate“ geht es weniger um Händescheidung im stilkritischen Sinne als vielmehr um die Güte des Gusses und die Genauigkeit der Übereinstimmung mit gesicherten Versionen. Manchmal fällt die Unterscheidung so verästelnd aus, daß der Leser viel Zeit braucht, bis er sich zurechtfindet, am extremsten bei der Erfassung der Kleinbronzen von ‚Mercur mit Cupido‘ und ‚Apoll mit Cupido‘. Bei langem Nachdenken versteht man wohl die Gruppierung; es sollte jedoch nicht die Aufgabe eines Katalogs sein, die Benutzer zum Sinnieren zu bewegen, sondern ihnen einen raschen Zugriff zu ermöglichen. – Den Schluß des Katalogs bildet eine stattliche Zahl zurückgewiesener Werke, die gesondert behandelt werden; im Gegensatz dazu werden die nicht erhaltenen, nur durch die Quellen überlieferten Werke in das übrige Œuvre fortlaufend eingeordnet.

Eine weitere Schwierigkeit bestand für die Autorin darin, daß die allerwenigsten Werke Duquesnoys datiert oder datierbar sind. Vor diesem Hintergrund ist die Entscheidung verständlich, sie nach thematischen Gesichtspunkten zu gliedern. Zugegeben, darunter leidet die ‚Benutzbarkeit‘ des Katalogs, zumindest im Vergleich mit einer am Axiom der Werkchronologie orientierten Zusammenstellung. Doch eine solche bliebe *volens volens* Behauptung und zu einem guten Teil Irreführung; feste Datierungen sind schon deshalb nicht zu ermitteln, weil ein und dasselbe Werk bisweilen über Jahrzehnte hinweg immer wieder reproduziert wurde. Konkret wird in folgende Kategorien unterteilt: Neues Testament, Christus, Maria und Marienleben, Heilige, Engel und Putten im sakralen Rahmen (Grabmäler und Altäre), Restaurierungen, Mythologie, autonome Puttendarstellungen, Porträts, Allegorien, Statuen ohne Sujet, Varia. Es wäre freilich sinnvoll gewesen, diese Untergliederung in Form von Überschriften sichtbar hervortreten zu lassen; so fügt sich der Kenotaph für Adrian Vryburch nahtlos an die heiligen Jungfrauen am Chorgestühl der Colonna-Kapelle im Lateran oder die Restaurierung des ‚Adonis Mazarin‘ an die Putten des *Baldacchino*. Es ließe sich auch darüber streiten, ob die Statuetten eines ‚Stehenden Kriegers‘ nicht besser den übrigen Kleinbronzen zugeordnet werden sollten, anstatt ganz am Ende angehängt zu werden. Die kleinformatigen Büsten der ‚Jungfrau‘ hätten ihren Platz sinnvollerweise unter den übrigen Büsten gleichen Sujets gefunden, während die ‚Enthauptung Johannes des Täufers‘ einschließlich ihrer Ableitungen und Nachbildungen entweder in die Nähe der ‚Geißelung Christi‘ oder unter den Heiligendarstellungen besser aufgehoben gewesen wäre als in dieser isolierten Form am Ende des Katalogs. Bei dem „Enfant à demi allongé, grand format, accoudé, qui tient et contemple un attribut tenu dans ses mains (une croix)“ (In.88; vgl. In.89) handelt es sich um einen Typus des ‚Bambino Gesù‘; die „couronne“ in den Händen eines weiteren Kindes (In.90) ist die Dornenkrone, über die wiederum Jesus als Kind meditiert. Auch der ‚Putto mit Kreuzstab und Lamm‘ (In.91) wird nicht als S. Giovannino erkannt. Diese Werke hätten ihren Platz unter den Darstellungen Christi oder der Heiligen finden müssen.

Die Stimmigkeit jeder einzelnen Zuordnung kann hier nicht diskutiert werden, auch wenn sie, wegen der offensichtlichen Sorgfalt des Vorgehens, *grosso modo* vorausgesetzt werden kann. Auf jeden Fall wird der Kunsthandel in Zukunft große Schwierigkeiten haben, Duquesnoy-Putten wahllos als ‚echt‘ anzubieten. In einigen Fällen wurde vielleicht der Scheidung zu viel getan. Warum etwa die Büste eines ‚Putto‘ im Bayerischen Nationalmuseum zurückgewiesen wird, ist nicht recht einsehbar; zur Begründung werden die geringfügig glatteren Haare und die Form der – vielleicht fünf Zentimeter langen – Ohren angeführt. Manchmal sollte man sich vom Gesamteindruck eher überzeugen lassen als von der Seziertechnik à la Morelli. Erschwerend kommt hinzu, daß die Möglichkeit fehlt, unsichere Werke als solche zu rubrizieren. Dies wäre etwa im Falle der vieldiskutierten Büste des Virginio Cesarini ratsamer gewesen als die Einordnung unter die „Œuvres rejetées“. Die Zuschreibung durch Nava Cellini (1955) und zuletzt durch Loredana Lorizzo (2003) läßt sich jedenfalls nicht mit der einfachen Bemerkung fortwischen, die stilistischen Übereinstimmungen mit den eigenhändigen Büsten Duquesnoys seien zu schwach. Den langen

Brustabschnitt – ein stilkritisches Merkmal ersten Ranges – teilt die Cesarini-Büste mit dem für Duquesnoy niemals bestrittenen Porträt Moritz' von Savoyen, aber mit sehr wenigen anderen Bildnissen der Zeit.

Welchen philologischen Aufwand dieser Katalog seiner Kompilatorin verursacht hat, kann wahrscheinlich nur erahnen, wer sich jemals auf eine ähnliche Unternehmung eingelassen hat. Der Leser hat das sichere Gefühl, daß die Beurteilung auf der Autopsie des Originals basiert, zumal die Autorin die seltenen Fälle hervorhebt, wenn sie ein Werk nur von photographischen Vorlagen kennt. Einen besonders ergiebigen Fundus stellt der Katalog nicht zuletzt dadurch dar, daß sämtliche zeichnerischen und druckgraphischen Reproduktionen nach den Werken Duquesnoys mit Abbildungen dokumentiert sind.

Die prächtige Ausstattung des Buches ist hier einmal der äußerliche Ausdruck seines hohen wissenschaftlichen Wertes. In mustergültiger Weise ist es durch einen Index erschlossen. Bedenkt man, daß das wissenschaftliche Schrifttum zu Duquesnoy vergleichsweise schmal ist, so muß man Marion Boudon-Machuels Bibliographie geradezu monumental nennen, und dies vor allem durch die teilweise entlegenen Quellschriften, die sie aufgespürt und für das Verständnis von Werk und Wirkung aktiviert hat. Diese Monographie wird sich zu Recht als das ‚gültige‘ Referenzwerk zu François Duquesnoy durchsetzen. Bisher erschwerte es den Umgang mit seiner Kunst, daß dafür keine verlässliche Materialbasis vorhanden war; dieses Hemmnis ist nun aus dem Weg geräumt. Das Buch verlangt danach, in künftigen Forschungen gebührend berücksichtigt zu werden – nicht nur zu Duquesnoy (von dem es noch immer eine Reihe von unentdeckten Werken geben muß), sondern auch allgemeiner zur Stildiskussion in Barock und Klassizismus.

DAMIAN DOMBROWSKI
*Institut für Kunstgeschichte
 der Universität Würzburg*

Ekkehard Mai: Feuerbach in Paris (*Passerelles 7, Deutsches Forum für Kunstgeschichte*); München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006; 96 S., 25 SW-Abb.; ISBN 3-422-06527-X; € 14,80

Bis heute stellen sich Person und Werk des „Deutschrömers“ Anselm Feuerbach als zwiespältig dar. Sein übermäßiges Selbstbewußtsein und der damit einhergehende, allzu hochgesteckte Anspruch, Werke von ewiger Gültigkeit und höchster Bedeutung schaffen zu wollen, müssen Befremden erregen. Die Uneinlösbarkeit des Anspruchs und das Scheitern daran ließen schließlich eine Stilisierung als verkanntes Genie zu. Sie leisteten so dem nach Feuerbachs Tod, vor allem durch die Fälschungen der Stiefmutter („Vermächtnis“), errichteten Künstlermythos von dessen tragischer Größe Vorschub.

Feuerbachs Jahre in Italien, besonders die römische Reifezeit, in der der Großteil und die Hauptwerke seines Oeuvres entstanden, wurden verstärkt von der For-