

Eine steile Karriere nach französischem Geschmack im Grand Siècle

Alexandre Maral,
Valérie Carpentier-Vanhaverbeke
Antoine Coysevox (1640–1720).
Le sculpteur du Grand Siècle.
Paris, Arthena 2020.
579 S., zahlr. Ill., Pläne.
ISBN 978-2-903239-66-4. € 139,00

Antoine Coysevox's Bildhauerkunst wurde zu seinen Lebzeiten und dann auch im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer wieder gepriesen, so etwa bei Michel de Marolles (1677) oder Jean-Baptiste Fermeilhuis (1721). Werkmonografien aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel von Édouard Deménieux (1882) und Henry Jouin (1883), besprachen seine Skulpturen auch im Vergleich zu den beiden Bildhauerkollegen François Girardon und Pierre Puget. Georges Keller-Dorian publizierte 1920 anlässlich des 200. Todesjahres des Bildhauers eine große Monografie, die noch für François Souchals *French Sculptors* (1977–1993) maßgebend sein sollte (12). Zum 300. Jubiläum des Todesjahres knüpfen Alexandre Maral (Conservateur général am Château de Versailles) und Valérie Carpentier-Vanhaverbeke (Conservatrice am Département des sculptures des Musée du Louvre) in ihrer umfangreichen Darstellung von Karriere und Gesamtwerk des *Sculpteur du Grand Siècle* an diese Tradition an. Eine Besonderheit des Bandes ist die konzeptionelle Nähe zu der von Maral 2015 publizierten Monografie *Girardon. Le sculpteur de Louis XIV* über Coysevox's Zeitgenossen François Girardon (1628–1715). Maral und Carpentier-Vanhaverbeke forcieren die Parallelität zwischen diesen beiden „génies de la sculpture“, wenn sie schreiben, dass sich beide Publika-

tionen in einer „manière de diptyque“ aufeinander beziehen ließen. Erst im Vergleich der beiden Künstler könne deren Platz in der Geschichte der französischen Bildhauerei des 17. und 18. Jahrhunderts ermittelt werden (13).

GENERALISIERENDER ÜBERBLICK UND FOKUSSIERUNG AUFS PORTRÄT

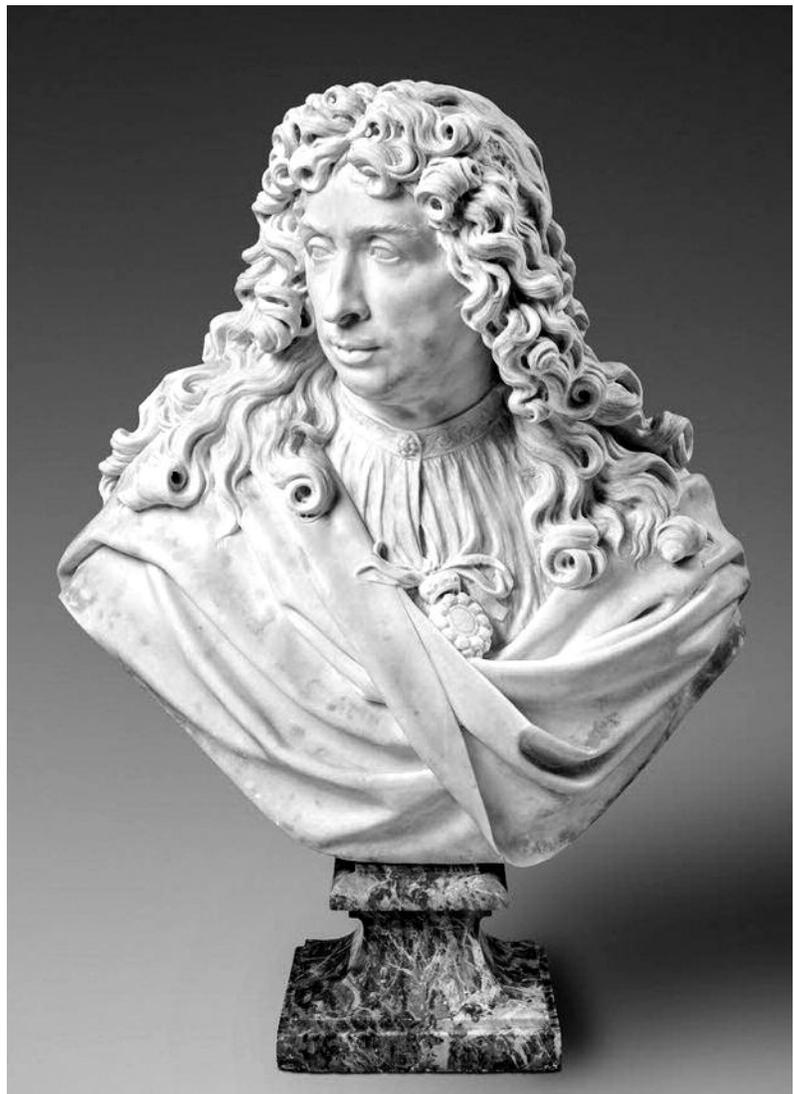
Maral und Carpentier-Vanhaverbeke haben den Band unter sich in zwei große thematische Abschnitte aufgeteilt, die sie weitgehend unabhängig voneinander bearbeitet haben. Nach einem generalisierenden Blick auf das Œuvre (15–269) richtet sich der Fokus auf die Porträtarbeiten des Bildhauers (271–449). Maral stellt im ersten Teil zunächst die Biografie des „Sculpteur du roi“ (seit 1666) und karriereentscheidende Aktivitäten vor, unter anderem an der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture, in die der Bildhauer 1676 mit einer Büste des Hofmalers Charles Le Brun aufgenommen wurde (*Abb. 1*) und wo er seit 1679 als Professor, dann ab 1694 als Rektor und seit 1716 als Kanzler fungierte. Sein Interesse an institutioneller Tätigkeit zeigte sich bereits in den Jahren 1675–77, als er (ohne bleibenden Erfolg) an der Gründung einer Akademie in Lyon, seiner Geburtsstadt, arbeitete (21f.). Maral geht im Anschluss auf die Aufträge für die großen architektonischen Schauplätze in und um Paris ein. Die zahlreichen Dekorationsarbeiten für Schloss und Garten in Versailles werden ebenso besprochen wie die monumentalen Werke etwa für den Grand Escalier und den Salon de la Guerre, die Vase de la Guerre oder die in Zusammenarbeit mit Jean-Balthasar Keller geschaffenen bronzenen Flussgötter der Dordogne und Garonne.

Für den Garten in Marly fertigte Coysevox monumentale Skulpturengruppen (La Renommée du roi, Neptune, Amphitrite, La Seine und La Marne), welche heute im Cour Marly im Louvre prominent präsentiert werden und denen dadurch

**Abb. 1 Antoine Coysevox,
Charles Le Brun, 1679. Mar-
mor. Paris, Musée du Louvre
[Coysevox 2020, S. 287,
Cat. 38]**

eine herausgehobene Stellung im Kanon der französischen Bildhauerei des Grand Siècle zugewiesen wird (Abb. 2). Weniger bekannt sind dagegen die Aufträge für den Dôme des Invalides (Charlemagne, Ange portant un casque). Im Anschluss werden die königlichen Denkmäler behandelt: Die Arbeiten für Dijon (Marmorbüste Louis XIV), Rennes (Reitermonument Louis XIV in Bronze auf Marmorsockel) und die Stadt Paris (Bronzestatue Louis XIV) zeigen die politischen Strukturen des Königreiches und politisch-repräsentativen Aufgaben dieser Gattung auf. Die beiden anschließenden Kapitel zur Statue des Grand Condé in Chantilly und zur Kniefigur Louis XIV en prière für Notre-Dame in Paris leiten zu Marals letztem Abschnitt über, der die Grabmäler bearbeitet. Dazu zählen unter anderem zwei prachtvolle Grabmonumente, die Coysevox gemeinsam mit Kollegen realisierte: der Tombeau de Jean-Baptiste Colbert in Saint-Eustache in Paris mit Jean-Baptiste Tuby und das Mazarin-Grabmal im Institut de France mit Étienne Le Hongre und Jean-Baptiste Tuby.

Mit den Denkmälern und Grabmonumenten gelingt der inhaltliche Brückenschlag zum zweiten Teil der Monografie, welcher von Carpentier-Vanhaverbeke verfasst wurde und sich ausschließlich



mit den Porträtaufträgen auseinandersetzt. Sie bespricht zunächst die frühen Aufträge, insbesondere die karriereentscheidenden Büsten von Charles Le Brun, Jean-Baptiste Colbert und Michel Le Tellier. Im Anschluss werden die Porträtarbeiten entsprechend der sozialen Herkunft der Dargestellten systematisiert. Zunächst werden die königlichen Porträts untersucht – Louis XIV, der Grand Dauphin, Marie-Thérèse d’Autriche, der Grand Condé, Marie-Adélaïde de Savoie oder Louis XV als Knabe. Danach behandelt sie die Bildnisse ranghoher Protagonisten der französischen Gesellschaft, etwa Charles d’Albert d’Ailly, Duc de Chaulnes, oder Sébastien Le Prestre, Maréchal de Vauban. Als „portraits intimes“ werden



Abb. 2 Blick in die Cour Marly. Paris, Musée du Louvre (Coysevox 2020, S. 139, Fig. 131)

im Anschluss Bildnisse wie das der Marie Serre oder auch das Büstenpaar der Eheleute Du Vaucel angeführt (Abb. 3). Abschließend fasst Carpentier-Vanhaverbeke Porträts von Künstlern (z. B. Jules Hardouin-Mansart, Robert de Cotte, Antoine Coysevox, Matthew Prior) in der Rubrik „portraits d’artistes au cœur d’une stratégie de réseau“ zusammen. Der Endpunkt der Monografie wird mit Coysevox Selbstporträt aus Marmor gesetzt, das in den Jahren um 1702 auf dem Höhepunkt der Karriere des Bildhauers entstand und aufgrund seiner selbstbezüglichen Aussagekraft eine Besonderheit darstellt (Abb. 4).

AKADEMISCHE ÄSTHETIK

Die beiden großen thematischen Abschnitte und die jeweiligen Kapitel sind weitgehend chronologisch aufgebaut und konsequent strukturiert, sodass sich das vielfältige Gesamtwerk sinnfällig und übersichtlich ordnet und der gezielte Zugriff auf die Informationen leichtfällt. Neben den Quellen zum jeweiligen Auftrag, der Materialbeschaffung, den Kosten, der Beschreibung und ikonografischen Deutung werden auch kunstkritische Kommentare und Rezensionen von der Entstehungs-

zeit bis in die Gegenwart sowie Provenienz und Restaurierungen angeführt, wodurch der Prozess der jeweiligen Werkgenese von Anfang an möglichst detailliert nacherzählt und das Nachleben der Arbeiten bis in die heutige Zeit aufgearbeitet wird. Der ebenfalls chronologisch sortierte Werkkatalog komplettiert die Monografie (474–510). Hier wurden die Kerndaten sowie Provenienz und Bibliografie zu den einzelnen Werken zusammengefasst und diese zum Großteil in Schwarz-Weiß abgebildet. Nicht allein die Rundplastiken und Reliefs, sondern auch die Dekorationsarbeiten (Trophäen, Putten, Rahmenwerk, Kapitelle) sind aufgenommen worden. Ein eigener Abschnitt (511–515) weist die Arbeiten aus, die mittlerweile nicht mehr Coysevox zugeschrieben werden. Darüber hinaus sind in einem Annex umfangreiche Zusatzmaterialien veröffentlicht: Ein Stammbaum zeigt Coysevox als Mitglied eines verzweigten familiären Netzwerks von Bildhauern (u. a. Louis Lerambert, Nicolas und Guillaume Coustou, Pierre Legros), eine tabellarische Chronologie bietet wesentliche Ereignisse und Tätigkeiten, außerdem gibt es drei Zusammenstellungen von Porträts des Bildhauers, Fotografien der Büstenrückseiten

und der Signaturen. Publiziert wurden abschließend Textquellen mit Kommentaren zum Bildhauer aus den Jahren zwischen 1684 (Germain Brice) und 2000 (André Chastel).

Neben der Inventarisierung und Analyse charakterisieren Maral und Carpentier-Vanhaverbeke das skulpturale Gesamtwerk auch stilkritisch. Dieser Aspekt wird jedoch nur kurz angesprochen und lässt damit Raum für weiterführende Studien. Als künstlerischer Leitbegriff wird in nationalfran-

zösischer Tradition die „École française“ herangezogen, welche unter der Herrschaft von Louis XIV das Decorum bestimmte (12f.). Vorrangiges Ziel war es, einen harmonischen Gesamteindruck der architektonischen Anlagen zu erreichen. Individuelle Handschriften zeigen sich somit – zumal in einer hochgradig repräsentativen und kostspieligen Gattung wie der Skulptur aus Marmor und Bronze – nur in Nuancen. Allgemein bestimmend sei hier „une certaine retenue dans l’expression des passi-



Abb. 3a und 3b Coysevox, Renée Taboureau Des Réaux, Madame Du Vaucel, 1712. Marmor. Saint Louis Art Museum [Coysevox 2020, S. 400, Cat. 255]; Coysevox, François-Jules Du Vaucel, 1712. Marmor. Privatsammlung [Coysevox 2020, S. 401, Cat. 253]

ons et des attitudes“, die sich im Vergleich mit Pucget (und man möchte ergänzen, mit römischer Bildhauerei) erschließt. Diese „sensibilité bien française“ verbinde die Kunst von Coysevox mit der Girardons (12). Für beide Bildhauer seien eine „belle nature“ und „beauté antique“ Gestaltungsmaßstäbe gewesen – ästhetische Kategorien, die sich in den Dienst der politischen Botschaft des Königs stellten und der Evokation eines ruhmreichen kühl-klassischen Abglanzes der Antike und eines neuen Rom dienten (ebd.). Vier Begriffe werden als stilbildende Charakteristika dieser Bildhauerei herausgestellt: dignité, grandeur, maîtrise und gravité (13). Nach den 1680er Jahren seien die Werke dann im Zuge eines „nouvel atticisme“ durch Zartheit (délicatesse), Anmut (grâce) und eine gewisse Melancholie charakterisiert gewesen (ebd.).

Um Coysevox's Porträts stilistisch zu kontextualisieren, wurden zwei Büsten Kardinal Richelieus zueinander in Bezug gesetzt – die eine von Gian Lorenzo Bernini (1640–41, Louvre), die andere von Jean Warin (um 1641–43, Paris, Bibliothèque Mazarine). Beide können als unterschiedliche programmatische Fluchtpunkte offizieller Porträtkunst gelten. Mit der Formulierung „Le Rigaud de la sculpture“ wird der Bildhauer jedoch in Analogie zu den gemalten Porträts von Hyacinthe Rigaud, mit dem Coysevox befreundet war, treffend positioniert. Bereits Fermel'huis hatte 1721 den Vergleich mit der Porträtmalerei angestellt: „Enfin, on peut dire qu'il a été le Wandek [Van Dyck] de la sculpture“ (*Éloge funèbre de Monsieur Coysevox, sculpteur du roy, prononcé à l'Académie*, Paris 1721; zit. in: Coysevox 2020, 273). Coysevox's Porträts hätten zudem, so Carpentier-Vanhaverbeke, die späteren Büsten von Jean-Baptiste II Lemoyne, Jean-Antoine Houdon, Jean-Jacques Caffieri und Jean-Baptiste Pigalle „vorbereitet“ (ebd.).

Die Monografie ist als umfassendes Korpus angelegt, das eine enorme Fülle an kunsthistorischen und historischen Details zusammenträgt. Im Hinblick auf Marals Publikation zu Girardon hat Nicolas Trotin in seiner Rezension bereits Vorschläge zur thematischen Kontextualisierung unterbreitet,

etwa eine spezifischere Einbettung in die europäische Skulptur der Zeit oder in Formdiskurse (*Historia online* 13.11.2019, <http://historia.sorbonne.fr/cr.php?cr=2798> [12.04.2022]). Solche Vertiefungen jenseits einer Behandlung im Kontext der akademisch geprägten Genieästhetik wären auch beim Coysevox-Band möglich.

MÖGLICHE VERTIEFUNGEN

Zum einen könnten Kooperationen mit anderen Bildhauern und Gewerken, insbesondere beim Ausstattungsdekor, dem Bronzeguss und den Grabmälern untersucht werden: Dass Coysevox viele Arbeiten zusammen mit anderen Kunstschaffenden realisierte, wird bei der dekorativen Ausstattung für Schloss und Garten von Versailles besonders deutlich. Für den Salon de la Guerre wird zum Beispiel der Trophäenschmuck aus Stuck und vergoldetem Blei besprochen, den der Bildhauer gemeinsam mit Marc Arcis, Jacques Blanchard, Jacques Houzeau, Louis Le Conte, Pierre Mazeline, Jean-Baptiste Tuby und vor allem Jacques Prou umsetzte (68–75). Im Garten war Coysevox unter anderem für einige Maskarons und Putti an der Kolonnade im Bosquet de la Colonnade zuständig. Viele weitere Bildhauer waren hier ebenfalls beteiligt, unter ihnen Anselme Flamen, Pierre Granier, Étienne Le Hongre, Thomas Regnaudin und Jean-Baptiste Tuby. Eine beeindruckende Zeichnung der Agence des Bâtiments du roi um 1685 (Plan de la Colonnade, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, VA/LXIII, n° 46; *Abb. 5*) gibt genauen Aufschluss über die Positionen der einzelnen Beiträge (125). Diskutiert wird bei vielen dieser Arbeiten freilich die Händescheidung, die im Falle fehlender Pläne bzw. Textquellen zum Teil auch offenbleiben oder sich methodisch auf eine rein stilistische Herleitung beschränken muss.

Doch darüber hinaus eröffnet die Einbettung der künstlerischen Individualleistung in das Zusammenspiel der Gewerke aufschlussreiche Ansätze, etwa um über Formentscheidungsprozesse des Dekors nachzudenken. Im Innenraum sind folglich die Stukkateure, Gießer und Vergolder in die Analysen konzeptuell einzubeziehen. Zu den-

Abb. 4 Coysevox, Selbstporträt, um 1702. Marmor. Paris, Musée du Louvre (https://upload.wikimedia.org/wiki/pedia/commons/0/0c/Autoportrait_Coysevox_Louvre_MR_2159.jpg)



ken wäre darüber hinaus an die Marmorarbeiter (Marbriers), Ebenisten und Menuisiers, die mit Hilfe der bunten Steingestaltung der Wände, Böden und Tischplatten sowie über das Holzparkett und die phantasievollen Zierformen der Möbelgestelle und Kandelaber ebenfalls die Gesamtatmosphäre der Räume prägen (vgl. hierzu Sophie Mouquin, *Versailles en ses marbres. Politique royale et marbriers du roi*, Paris 2018; Marthe Kretzschmar, Holzskulptur in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert? Eine Spurensuche, in: MEMO 1, 2017: *Holz in der Vormoderne*, 109–122. <https://memo.imareal.sbg.ac.at/wsarticle/memo/2017-kretzschmar-holzskulptur-frankreich/> [12.04.2022]). Weitere Kooperationen sind wie erwähnt bei der Bronzeplastik und den Grabmonumenten zu finden, an denen sich Praktiken der Zusammenarbeit (z. B. Hierarchie, Kommunikation, Wechselwirkung) herausarbeiten ließen (einführend zum Ansatz: Magdalena Bushart/Henrike Haug [Hg.], *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien, Köln, Weimar 2020; vgl. vertiefend die Forschungen von Jürgen Wiener und Hans Körner).

Auch Coysevox's Kopien nach antiken Skulpturen sind von Interesse: Die Nympe à la coquille Borghèse, die Vénus accroupie Borghèse und die Castor-und-Pollux-Gruppe können als Antikenkopien für den Schlossgarten in Versailles Aufschluss über die Antikenrezeption des Bildhauers geben (108–119 und 123–125). Coysevox fand sei-

ne Vorlagen in den Pariser Sammlungen und in der Literatur. Er konnte auf dieser Grundlage den französischen Kunstgeschmack zur vollsten Zufriedenheit der Auftraggeberschaft umsetzen. Neben ikonografischen Fragen und programmatischen Aspekten der Aufstellung im Park kann im unmittelbaren Vergleich mit den antiken Vorlagen das Konstrukt eines spezifisch französischen Geschmacks und seine Aufweichung in den Diskursen der Académie herausgearbeitet werden. Beispielsweise wird der etwas entspanntere Gesichtsausdruck und die leicht verspieltere Inszenierung der Nympe à la coquille Borghèse aus dem 17. Jahrhundert erst im Vergleich mit dem antiken Vorbild (römische Marmorkopie aus dem 2. Jh. n. Chr. eines griechischen Originals aus dem 2. Jh. v.

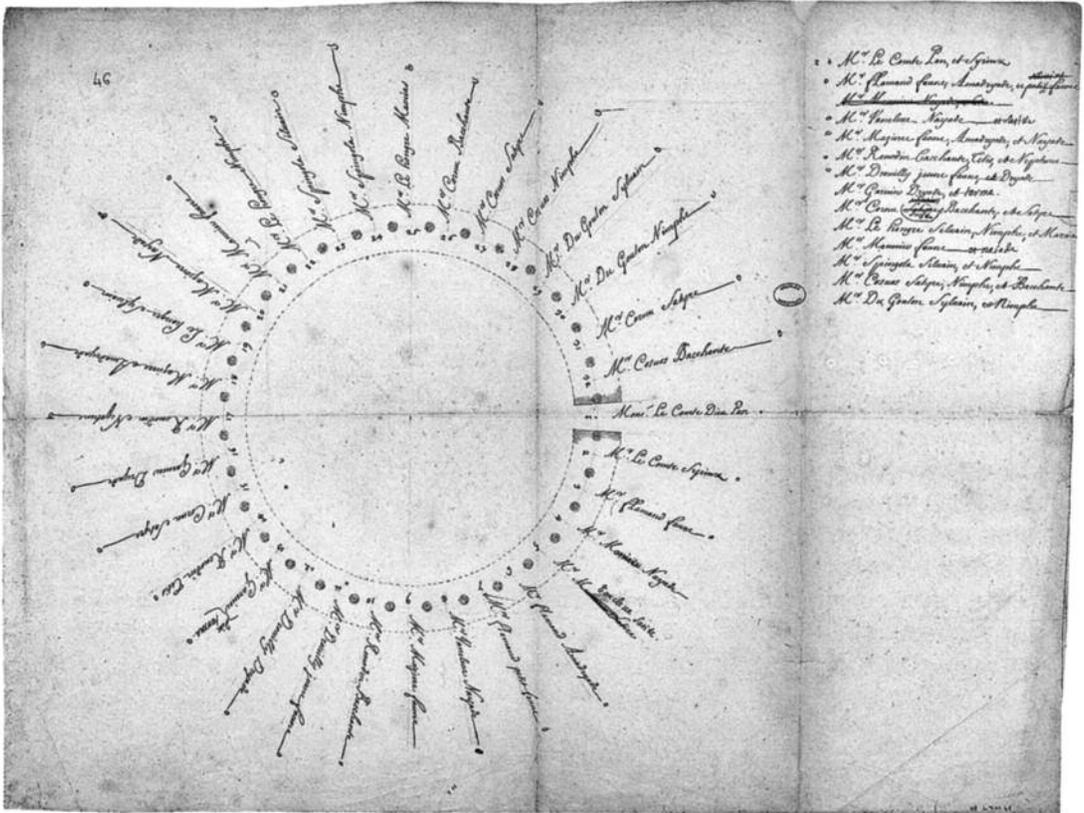


Abb. 5 Agence des Bâtiments du roi, Plan de la Colonnade, um 1685. Zeichnung. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales VA/LXIII, no. 46 [Coysevox 2020, S. 125, Fig. 119]

Chr., Louvre) evident (109). Im Kontext der Querelle des anciens et des modernes ist hier die Position eines Vertreters der Moderne in der direkten Anschauung nachvollziehbar. Die vorliegende Publikation begünstigt aufgrund der zahlreichen Abbildungen, welche die rundplastischen Skulpturen in unterschiedlichen Perspektiven zeigen, sowie durch deren gelungenes Layout den unmittelbaren Vergleich mit den antiken Vorbildern und ermöglicht eine formale Auseinandersetzung mit diesem Thema.

Weiterhin wäre das Verhältnis zwischen plastischer Modellierung und skulpturaler Umsetzung in den Blick zu nehmen: Die Relation zwischen Tonplastik und Marmorskulptur wird am Beispiel der Büste des neunjährigen Louis XV diskutiert und problematisiert eine bildhauerische Praxis, die mit plastischen Modellierungen und skulptu-

raler Umsetzung in Stein operiert (354–358). Der Marmorversion (1719, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) gingen zwei Terrakottamodelle voraus (beide 1719, Lyon, Musée des Beaux-Arts und Louvre), die den Gestaltungsprozess an Details nachvollziehbar werden lassen. Auch hier regen die kunsthistorische Analyse und das sorgfältige Layout der Abbildungen den vergleichenden Blick und das Nachdenken über Praktiken der Ideen- und Formfindung an (Formtransfer in ein anderes Material, Werkspuren, Ausdruck; die materiellen Bedingungen berücksichtigende Methodenansätze etwa bei Joris van Gastel, Michelangelo's Lesson. The Baroque Bozetto between Creation and Destruction, in: Markus Rath/Jörg Trempler/Iris Wenderholm [Hg.], *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013, 209–225; Magdalena Bus-

hart/Henrike Haug, Spurensuche/Spurenlese. Zur Sichtbarkeit von Arbeit im Werk, in: dies. [Hg.] 2018, 7–24).

Schließlich die Inszenierung von Intimität in Bildnissen: Neben den hochrepräsentativen königlichen und adeligen Büsten fallen die Porträts auf, die Carpentier-Vanhaverbeke als „portraits intimes“ zusammenfasst. Hier lässt sich nach der Intimität als Kategorie von Nähe fragen. Die Büste von Marie Serre (1706, Louvre), der Mutter Hyacinthe Rigauds, ist ein eindrückliches Beispiel für ein Frauenbildnis, das nicht den üblichen Schablonen in der Darstellung von Frauen folge, sondern „un mélange assez inédit d’intimité et de solennité dans le rendu du visage, doux et grave“ zeige (395f.). Coysevox hat hier nach gemalten Bildnissen gearbeitet, die Rigaud von seiner Mutter angefertigt hatte. Damit lässt sich das Zusammenwirken von gemalter Vorlage und skulpturalem Ergebnis nachvollziehen. Doch zeigt sich darüber hinaus auch der Blick eines Sohnes auf seine Mutter, welcher durch einen Freund in eine andere Gattung transponiert wurde. Das Büstenpaar von Renée Taboureaux Des Réaux, Madame Du Vaucel (1712, Saint Louis Art Museum) und François-Jules Du Vaucel (1712, Privatsammlung; vgl. Abb. 3) gibt dagegen Aufschluss über das Selbstverständ-

nis eines Ehepaares aus dem französischen Adel zu Beginn des 18. Jahrhunderts (397–405). Hier bietet sich die Gelegenheit, der Bedeutung der visuellen Repräsentation von Eheleuten im frühen 18. Jahrhundert weiter nachzugehen (vgl. hierzu v. a. für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts z. B. Britta Hochkirchen, Zwischen Individuum und Kollektiv. Porträtbüsten im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Rez. von Ronit Milano, *The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century*, Leiden 2015, in: *Kunstchronik* 69/12, 2016, 610–616).

In der Gesamtschau ist die Publikation aufgrund der mit großer Sorgfalt recherchierten Quellen, der stringenten Aufarbeitung und mit ihrem aussagekräftigen Abbildungsmaterial eine hervorragende Grundlage für die zukünftige Erforschung französischer Bildhauerei des Grand Siècle.

DR. MARTHE KRETZSCHMAR
 Institut für Kunstgeschichte
 der Universität Wien
marthe.kretzschmar@univie.ac.at

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Innovation in der Bauwirtschaft. Wesersandstein vom 16. bis 19. Jahrhundert. Architektur und Digital Humanities. Hg. Eva-Maria Seng, Frank Göttmann. Beitr. Eva-Maria Seng, Frank Göttmann, Reinhard Keil, Gero Zahn, Joachim Backes, Marc Grellert, Mieke Pfarr-

Harfst, Michael Ströhmer, Wiebke Neuser, Teresa Brandt, Ralf Otte, Stefan Bürger, Michael North, Reinhold Reith, Andreas Tacke, Stephan Hoppe, Dominik Lengyel, Catherine Toulouse, Joachim Veit, Ralph Knickmeier, Manfred Thaller, Burkhard Freitag, Andreas Heinrich, Tobias Gradl. Berlin, de Gruyter Verlag 2021. Dt./Engl., 814 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-11-053790-1.

Adriana Kapsreiter: **Kunst & Industrie.** Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914. Berlin, Gebr. Mann Verlag

2021. 339 S., 100 s/w Abb. ISBN 978-3-786-12857-1.

Friederike Kitschen: **Als Kunstgeschichte populär wurde.** Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2021. 390 S., zahlr. teils farb. Abb. ISBN 978-3-87157-256-2.

Markus Kleinert: **Andre Klarheit. Versuch über die Verklärung in Kunst, Religion und Philosophie.** Göttingen, Wallstein Verlag 2021. 277 S., 19 s/w Abb. ISBN 978-3-8353-3992-7.