

DAVID BINDMAN und MALCOLM BAKER

Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument Sculpture as Theatre

New Haven und London, Yale University Press 1995. 409 Seiten Text mit 15 Farbtafeln und 288 Schwarz-Weiß-Abbildungen. ISBN 0-300-66333-4

Der Bildhauer Louis François Roubiliac, 1702 in Lyon geboren und vor allem in Paris ausgebildet, kam 1730 nach London, wo er 1762 starb. Etwa ein Dutzend Figurengrabmäler, sieben von ihnen in Westminster Abbey in London, die innerhalb von weniger als zwanzig Jahren entstanden sind, bilden einen Höhepunkt in seinem Œuvre und sind Gegenstand dieses Buches von David Bindman und Malcolm Baker. Aufgrund ihrer originellen Bildfindung und ihrer vollendeten Ausführung gehören diese Grabmäler zu den Hauptwerken der europäischen Plastik ihrer Zeit, ohne allerdings bisher außerhalb Englands die ihnen gebührende Beachtung und allgemeine Anerkennung gefunden zu haben, weil man englische Kunst — zumal Skulptur — auf dem Kontinent nach wie vor zu wenig kennt. Einen weiteren, nicht weniger bedeutenden Teil von Roubiliacs Schaffen, seine Porträtstatuen und -büsten, wird Malcolm Baker demnächst in einer eigenen Publikation im Kontext der gleichzeitigen englischen Porträtplastik vorstellen.

Bindman widmet sich im ersten Teil des Buchs in drei Abschnitten den gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Denkmäler, dann der Karriere des Künstlers und schließlich den Inhalten der Darstellungen. Grabmäler waren im 18. Jh. in England nicht Privatsache, Westminster Abbey wurde schon damals wegen seiner Grabmäler besucht, und dort neu aufgestellte Monumente fanden öffentliches Interesse und wurden oft ausführlich in den Zeitungen besprochen. Weniger prominente, dafür aber wohlhabende Personen ließen sich in Westminster Abbey durch besonders auffallende Darstellungen verewigen, und so weiß

heute kaum jemand, wer General Hargrave war, aber man kennt sein Grabmal von Roubiliac.

Auffällig ist es, wie der Bildhauer schon bei seinem ersten, im Typus noch traditionellen Grabdenkmal für den Herzog von Argyll die Aktion der Figuren intensiviert, etwa die Allegorie der Beredsamkeit sich suggestiv an den Betrachter wenden läßt. Auf anderen Monumenten ist man damit beschäftigt, eine Büste aufzustellen oder ein Medaillonbildnis aufzuhängen, Tote fahren bei Ertönen der Posaune des Jüngsten Gerichts aus ihren Sarkophagen auf, hinter denen Pyramiden einstürzen, oder Joseph Nightingale versucht vergeblich, seine Gattin Elizabeth vor dem Angriff des Todes, eines grausigen Gerippes, zu schützen. Im gedruckten Führer von Westminster Abbey aus dem Jahre 1764 wird dieses Grabmal wie eine Theaterszene beschrieben. Horace Walpole fand es »more theatric than sepulcral«. George Vertue, der den Künstler 1741 im Atelier besuchte, bezeichnete dessen Arbeiten als »very copious — & free picturesque — so light & easy — as painting«. Es gab aber auch kritische Stimmen. So nannte der gerade zitierte Walpole das Nightingale-Grabmal »well performed and magnificent, but wanting simplicity«, und wenige Jahrzehnte später sprach man dann abschätzig von »ridiculous allegoric absurdities«. Bindman bezieht in seine eingehenden Untersuchungen unter anderem auch die Entwicklung der Frömmigkeit in jenen Jahren ein sowie Roubiliacs Verbindungen mit Hogarth oder mit Garrick und der Schauspielkunst.

Baker beschäftigt sich im zweiten Teil des Buchs mit der äußeren Erscheinung und mit

dem Herstellungsprozeß der Monumente. Er kann sich dabei außer auf die ausgeführten Werke auf sieben Modelle stützen, die erhalten sind, und außerdem auf aussagekräftige zeitgenössische Quellen, zu denen neben den Besprechungen der Grabmäler in der Presse vor allem die Kataloge der beiden Versteigerungen des künstlerischen Nachlasses im Jahre 1762 gehören (im Wortlaut abgedruckt auf S. 362-369), aber auch die Kontoauszüge des Künstlers.

Roubiliac hat nicht wie seine Konkurrenten, etwa Michael Rysbrack, einzelne, mehr oder weniger selbständige Marmorskulpturen auf einen fertigen architektonischen Aufbau gesetzt. Bei ihm sind Architektur, Figuren und Beiwerk, auch die Figuren untereinander vom Entwurf her schon so eng miteinander verbunden, daß seine Arbeitsweise davon bestimmt wurde. Die Fügungen der Marmorwerkstücke machen oft nicht an den Figurengrenzen halt, deshalb war besondere Präzision bei der Herstellung erforderlich. Zur Eigenart der Werke des Künstlers gehört außerdem die ungewöhnlich differenzierte, den Charakter des wiedergegebenen Materials imitierende Marmoroberfläche, die zur Betrachtung aus der Nähe auffordert.

Der Bildhauer mußte bei seiner aufwendigen Arbeitsweise sehr sorgfältig disponieren und gut geschulte Mitarbeiter einsetzen. Baker macht die Benutzung von aus Teilformen gegossenen Gipsmodellen im Maßstab 1:1 glaubhaft, wobei er auf die französische Tradition verweist im Gegensatz zu den niederländischen Gepflogenheiten seiner Konkurrenten, die zeichnerische Gesamtentwürfe und Bozzetti für die einzelnen Figuren anfertigten. Das Zeichnen spielte für Roubiliac beim Entwerfen kaum eine Rolle. Er entwickelte seine Bildideen anhand von plastischen Modellen des ganzen Ensembles, wie die Analyse der erhaltenen Exemplare nahelegt.

Nicht alleine die kühnen Bilderfindungen Roubiliacs, sondern auch deren virtuose Umsetzung in Marmor fanden beim Publikum

Anklang. Kritiker fragten, ob »the genius of the statuary, or the execution« mehr zu loben seien, die Feinheit der Oberflächenbearbeitung wurde registriert, Draperien etwa als »soft and silky« bezeichnet, es heißt sogar: »works of this kind, like pictures, are to be seen in a proper light and at a proper distance«. Damit rückten Roubiliacs Skulpturenensembles in Bereiche der ästhetischen Wertschätzung, die sonst der Malerei vorbehalten waren, was aber keineswegs auch für die gleichzeitigen Grabmäler eines Cheere oder Rysbrack gilt. Nur die Schöpfungen Roubiliacs wurden als Kunstwerke um ihrer selbst willen ästimiert.

Bakers profunder Werkkatalog, der dritte Hauptteil des Buchs, wird eine solide Grundlage für jede künftige Beschäftigung mit Roubiliacs Grabmälern sein. Jeder Eintrag diskutiert die Entstehungsgeschichte unter Angabe aller Quellen, druckt die Inschriften und Signaturen ab und gibt neben den verwendeten Materialien und den Maßen auch die Grenzen der einzelnen Werkstücke an. Selbstverständlich wird auf die Behandlung der Monumente im laufenden Text verwiesen.

Roubiliac bewies bei seinen Grabmälern ein sicheres Gespür für die geistigen Strömungen und Moden seiner Zeit, und es gelang ihm, Grabmäler, vor ihm als Luxusgüter eher traditionell behandelt, zu aktualisieren. Es entstand »Sculpture as Theatre«, wie es der Untertitel formuliert. Bei den Darstellungen spielen religiöse Inhalte mit Ausnahme der Auferstehung am Tage des Jüngsten Gerichts eine auffallend geringe Rolle. Es dominieren Genien und Allegorien, es begegnen sogar heidnische Gestalten wie die drei Parzen an dem besonders extravaganten Grabmal für die Herzogin von Montagu. Die Kleidung ist im allgemeinen idealisierend antikisch, nur einige der Verstorbenen, etwa Feldmarschall Shannon bei seiner denkmalhaften Statue, tragen zeitgenössische Tracht. Es kann der Sarkophag fehlen, selbst auf die Wiedergabe des Verstorbenen wird gelegentlich verzichtet. Bindman nennt den

Geist dieser Werke »unusual cosmopolitan« (S. 88) und kennzeichnet damit auch das englische Geistesleben dieser Zeit als Ganzes. Bindmans Urteil: »Roubiliac was essentially an international artist at home in any of the cosmopolitan centres of Europe« (S. 92) ist sicher richtig. Freilich hätte der Künstler an anderer Wirkungsstätte völlig andere Aufgaben zu erfüllen gehabt und Werke anderer Art geschaffen. Auch Bindmans Bemerkung zur »stilistischen Ableitung« von Roubiliacs Kunst: »such source-hunting is beside the point« (S. 89) möchte ich aus vollem Herzen beipflichten. Entscheidend für die künstlerische Ausbildung war zweifellos seine französische Herkunft und sein Aufenthalt und Akademiestudium in Paris in den 1720er Jahren. Allgemein von Bedeutung war die Belebung der berninesken Dramatik in der Plastik um 1700, nicht nur in Rom bei Legros oder Monnot, sondern etwa auch bei Werken Parodis, wie dessen Grabmal Morosini in S. Nicola dei Tolentini in Venedig. Ein wichtiges Moment ist außerdem die damals bei einigen Künstlern, vor allem bei Legros, zu beobachtende neue Sensualisierung der Marmoroberfläche. Einen Einfluß von Permoser und von Dresden, wo sich Roubiliac als Lernender aufgehalten haben soll, vermag ich nicht zu erkennen. Die Ähnlichkeiten von Roubiliacs Grabmal für den Herzog von Argyll mit dem von Fischer von Erlach entworfenen Mitrowitz-Grabmal in Prag und Rusconis Grabmal für Papst Gregor XIII. in St. Peter in Rom sind m. E. rein motivischer Art und durch graphische Vorlagen zu erklären. Roubiliacs Schöpfungen wirken erstaunlich eigenständig, auch wenn man die Anregungen von Grabmälern nach Ent-

würfen Lebruns in Paris berücksichtigt und er vielleicht von Pigalles Planungen für das Grabmal des Moritz von Sachsen schon in einem frühen Stadium Kenntnis erhalten haben sollte. Die Romreise von 1752 hat ebenfalls keine tiefgreifenden Spuren hinterlassen, und bei den verwandt anmutenden Effekten des *Theatrum sacrum* in der süddeutschen Spätbarockplastik handelt es sich wohl lediglich um Parallelererscheinungen. Vielleicht könnte man den dramatisch bewegten flämischen Grabmälern in der Art des Van Delft-Monuments von Pieter Scheemaeckers d. Ä. in der Antwerpener Kathedrale, bei denen häufig Chronos und Totengerippe dargestellt sind, als Vorläufern etwas mehr Beachtung schenken (Saskia Durian-Ress, Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden. Studien zur Ikonographie und Typologie, in: *Aachener Kunstblätter* 45, 1974, S. 235-330). Das Grabmonument für Feldmarschall Shannon scheint mir Jean-Baptist Lemoynes Denkmal Ludwigs XV. in Rennes vorauszusetzen.

Ist man zunächst vielleicht etwas enttäuscht darüber, daß die Autoren keine vollständige Künstlermonographie vorgelegt haben, so akzeptiert man nach dem Lesen ihre Beschränkung auf einen Teilbereich von Roubiliacs *Œuvre* und sieht in der breiteren Behandlung des geistesgeschichtlichen Kontextes einen Gewinn. Wohltuend spürbar ist es, daß sich beide Autoren viele Jahre lang intensiv mit dem Thema beschäftigt haben und dabei tief in den Stoff eingedrungen sind. Nur so konnte dieses grundlegende Buch geschrieben werden, eine über sein eigentliches Thema hinaus anregende und für das Verständnis der englischen Kunst des 18. Jh.s überaus lohnende Lektüre.

Peter Volk