

Eva Hausdorf

MONUMENTE
DER AUFKLÄRUNG

Die Grab- und Denkmäler
von Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785)
zwischen Konvention und Erneuerung

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung
der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf,
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und
der FAZIT-Stiftung, Frankfurt am Main

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 2009
Übersetzungen: Franziska Facile, Berlin

© 2012 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagentwurf: M&S Hawemann · Berlin
Umschlagabbildung: Jean-Baptiste Pigalle: *Bürgerfigur
vom Königsdenkmal in Reims, 1755–1765*
Satz: hawemannundmosch · Berlin
Druck: druckhaus Köthen GmbH · Köthen

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2669-0

INHALT

Dank	9
Einleitung	11
1. Forschungslage	13
2. Methode – Zeitgenössische Begriffe und Ansprüche	18
3. Material	20
Biographie von Jean-Baptiste Pigalle	23
I »Le maréchal descend avec intrépidité au tombeau«. Das Grabmal für Moritz von Sachsen	33
1. Einleitung	33
1.1. Forschungslage	34
1.2. Material	35
2. Auftrag	37
2.1. Maurice de Saxe. Ein sächsischer Held in Frankreich	37
2.2. Die Auswahl von Künstler und Konzept	42
2.3. Der Schatten des Vicomte de Turenne	46
2.4. Pigalles erstes Konzept. <i>Lit d'honneur</i>	52
2.5. Pigalles zweites Konzept. Triumph	58
3. Bewegung und Interaktion. Die Figuren und ihre Rezeption	59
3.1. Die Figur des Marschalls. Das Standmotiv	59
3.2. Konfrontation mit dem Tod	65
3.3. Die Figur des Todes. »Répugnant«/ »ingénieur«	70

3.4. Herkules. »La force de nos troupes«	76
3.5. <i>France</i>	84
3.6. Amor	86
3.7. Die Feinde	88
4. Theater im Grabmal	89
4.1. Barocke Dramatik und lebendige Emotion	89
4.2. Kritik an »Komödianten« und »Plunder«	90
5. <i>Gloire</i> . Rezeption von Marschall und Monument	95
6. Der Aufstellungsort	98
7. Der König und sein Held	103
8. »Trophée« und »tombeau«	107
II Der aufgeklärte Bürger als Künstlersignatur.	
Der <i>Citoyen</i> am Königsdenkmal in Reims	111
1. Ein Denkmal der guten Regierung. Einleitung und Forschungslage	111
2. Die Place Royale in Reims und das Denkmal. Auftrag und Genese	116
3. Der freie und glückliche Bürger am Denkmal	120
3.1. Die Last der angeketteten Sklaven. Eine Tradition in der Kritik	120
3.2. Der <i>Citoyen</i> im Dialog mit dem <i>Ruhenden Herkules</i> von Puget	131
3.3. Herkules am Scheideweg. Selbstportrait des Bildhauers als Denker	139
4. Naturnachahmung im 18. Jahrhundert	142
4.1. Lebendigkeit der Oberfläche	142
4.2. Ein moderner Antiker. Pierre Puget als Vorbild	148
4.3. Handschrift des Künstlers statt Politur	152
5. Das Selbstportrait und die Würdigung der Bildhauerkunst	154
6. Wahrheit vs. Fiktion. Die kritische Rezeption Diderots	164
III Der <i>Voltaire nu</i>. »Grandeur et décadence d'une statue«	169
1. Ein skandalträchtiges Denkmalprojekt. Einleitung und Forschungslage	169

2. Ein Auftrag der <i>gens de lettres</i>	173
2.1. Inszenierung vs. Fakten	173
2.2. Subskription. Unterstützung und Opfer	176
2.3. Die Antike als Vorbild. Voltaire-Vergil und Pigalle-Phidias	179
2.4. Denkmalwürdigkeit. Von Gottes Gnaden	183
3. Pigalles Voltaire-Statue. Das Genie im Bild	190
3.1. »Esprit de feu«. Der inspirierte Blick	190
3.2. »La position est de génie«. Die enthusiastische Körperhaltung	195
3.3. Tradition der Nacktheit im Portrait	198
3.4. »Ridicule«. Die nicht angemessene Nacktheit	203
3.5. Ein realistisches Bild des Alters	208
3.6. Der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts	212
3.7. Das Genie im Portrait	215
3.8. »Le vieux soldat«. Der Schrecken des Realismus	217
3.9. Voltaires Verteidigung eines genialen Einfalls	221
IV Zwischen Sterben und Auferstehen.	
Der Tod und das Private im Grabmal des Comte d’Harcourt	229
1. Auftrag und Genese	230
2. Bestandsaufnahme	235
3. Kontraste – Trennung	237
4. Die Figur der Comtesse d’Harcourt. Aktivierung der Trauerfiguren	240
4.1. Marie-Madeleine d’Harcourt als heilige Maria Magdalena. Bildnis und Rolle	243
4.2. Magdalenen in Literatur und Kunst	248
4.3. <i>Noli me tangere</i>	254
5. Die Figur des Comte d’Harcourt. Auferstehung und Wiederkehr der Toten	256
5.1. Von der himmlischen Auferstehung zur irdischen Auferweckung	259
5.2. »Wahr und edel«. Der Verismus des Leichnams	262
5.3. Der lebende Leichnam. Die Idee vom Tod im 18. Jahrhundert	264
6. Tod und Todesgenius. Konfrontation zweier Konkurrenten	272
7. »Galimatias«. Zeitgenössische Rezeption	276

Schlussbetrachtung	283
1. Triumph von Marschall und Bildhauer	285
2. Der selbstbewusste Bildhauer als Assistenzfigur	286
3. Gemeinsam mit Voltaire in die Nachwelt eingehen	287
4. Konzentration auf das Menschliche	287
5. »Toujours simple et vrai«. Reduktion und Verismus als Leitthemen ...	288
6. Dialog mit der Kritik	291
Coda: Aktualisierung der Debatte. Der Nachruhm des Künstlers bei Giacometti, Richier und Zadkine	294
<i>Farbtafeln 1–8</i>	301
Literaturverzeichnis	309
1. Archivalien	309
2. Gedruckte Quellen	309
3. Literatur	314
Abbildungsverzeichnis	329
Personenregister	334

DANK

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um eine leicht überarbeitete, durch neuerlich veröffentlichte Publikationen ergänzte Fassung meiner Doktorarbeit, die ich 2008 an der Freien Universität Berlin eingereicht habe.

Für die langjährige umsichtige Förderung und die Betreuung meiner Doktorarbeit möchte ich Professor Thomas W. Gaehtgens von Herzen danken. Er hat mich auf das außergewöhnliche Werk von Jean-Baptiste Pigalle aufmerksam gemacht und zur Arbeit an diesem Thema ermutigt. Wertvolle und hilfreiche Unterstützung verdanke ich ebenfalls Professor Martin Schieder, der meine Arbeit seit vielen Jahren begleitet und sich zu meiner Freude bereit erklärt hatte, das Zweitgutachten zu verfassen.

Die Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, hat meine Forschungen mit einem Promotionsstipendium unterstützt und ermöglicht durch einen Druckkostenzuschuss die Publikation meiner Forschungsergebnisse. Für ihre großzügige Förderung möchte ich der Gerda Henkel Stiftung herzlich danken sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung und der FAZIT-Stiftung, die ebenfalls durch Druckkostenzuschüsse die aufwändige Ausstattung dieser Publikation ermöglichen. Ich danke den Herausgebern der Berliner Schriften zur Kunst und besonders Professor Gregor Stemrich für die Aufnahme meiner Dissertation in die Reihe des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin. Dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris danke ich für die Förderung meiner Arbeit durch ein Kurzzeitstipendium sowie für die vielfältige Unterstützung, die ich während meines Forschungsaufenthalts in Paris von den dortigen Mitarbeitern erfahren habe. Mein Dank gilt dem gesamten Team des Bucerius Kunst Forum in Hamburg und besonders Ortrud Westheider sowie Michael Philipp für ihre vielfältige Unterstützung und wertvollen Ratschläge während der Zeit der Drucklegung.

Herzlich möchte ich den Teilnehmern des Colloquiums von Professor Martin Schieder für kritische Auseinandersetzungen und wertvolle Anregungen danken sowie all jenen, die mich neben vielen anderen während der Arbeit an der Dissertation begleitet und tatkräftig unterstützt haben: Katrin Dillkofer, Martin Dönike, Julia Kloss-Weber, Sonja Krämer, Nerina Santorius, Caroline Smout, Eike Strat-

mann, Ursula Ströbele, Ulrike Tarnow, Nadine Voß und Tanja Wessolowski. Besonderer Dank gilt Akiko Bernhöft und Wolf-Dietrich Löhr für ihre stete Motivation und Kritik. Von Herzen bedanke ich mich bei Franziska Facile, die in mühevoller Arbeit die zahlreichen fremdsprachigen Zitate übersetzt hat. Durch ihre Übersetzungen der hier erstmals in deutscher Sprache vorliegenden Quellen hat die vorliegende Arbeit viel gewonnen.

Gewidmet sei das Buch Tim Fischer, Brigitte, Friedemann und Lena Hausdorf.

Bremen im April 2012

EINLEITUNG

Im Jahr 1770 übernahm der Bildhauer Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) den Auftrag, eine Denkmalstatue von Voltaire anzufertigen – der bereits erfolgreiche und wohlhabende Künstler sah darin eine Gelegenheit, sich selbst und vor allem seine Kunst im Portrait des hochverehrten Philosophen zu verewigen. Pigalle war für die ausgesprochene Naturnähe seiner Werke bekannt. Er entschied, den 76-jährigen Vordenker der Aufklärung in einer radikal veristischen Aktfigur darzustellen (Taf. 5). Er erntete dafür empörten Protest von den Auftraggebern und der interessierten Öffentlichkeit, der ihn jedoch kaum beeindruckte. Die Gefahr vor Augen, dass der ehrenwerte Dichter durch die Nacktheit der Lächerlichkeit preisgegeben werde, schrieb Suzanne Necker – in ihrem Salon war die Idee für Voltaires Statue geboren worden – dem Philosophen verzweifelt, man wisse nicht, wie der Künstler von seiner Idee abzubringen sei: Der »Barbar« wiederhole immer wieder, dass er, Pigalle, auch in der Nachwelt leben wolle und dass sein eigener Name Voltaire in alle Jahrhunderte begleiten solle. In der Nachwelt sei Platz für alle und Pigalle wolle nun mal der Bildner Voltaires sein.¹

In dieser verbitterten Beschwerde verdeutlicht sich exemplarisch, wie sehr dem als barbarisch bezeichneten Pigalle seit seiner neuartigen Invention der Nacktheit im Denkmal jeglicher guter Geschmack abgesprochen wurde. Noch im Jahr 1753 galt er dem *Directeur des bâtiments du Roi*, Abel François Poisson de Vandières, als einer der berühmtesten Bildhauer Frankreichs – »Pigalle, l'un de nos célèbres sculpteurs«² –, während Friedrich Melchior Grimm in seiner *Correspondance littéraire*

¹ Zit. nach Gabriel Paul d'Haussonville, *La statue de Voltaire par Pigalle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 30, 1903, S. 353–370, S. 365, »[...] le barbare répond invariablement que lui, Pigalle, veut aussi vivre dans la postérité, qu'il prétend que son nom vous suive dans toute la suite des siècles, qu'il y a place pour tout le monde, et qu'il veut sculpter Voltaire.«

² Vandières an Minister de Prohengues, zit. nach Marc Furcy-Raynaud, *Inventaire des sculptures exécutées au XVIIIe siècle pour la Direction des Bâtiments du Roi*, in: *Archives de l'Art français*, N.P., 14, 1927, S. 272–336, S. 279 f.; dt.: »Pigalle, einer unserer berühmten Bildhauer«. Übersetzungen soweit nicht anders angegeben von Franziska Facile.

im Jahr 1756 den Herkules von Pigalles Grabmal des Maréchal de Saxe (Taf. 2) als Figur feiert, deren antiker und nobler Geschmack durch stärksten Ausdruck hervortrete: »cette figure, dont le goût antique et noble est relevé par la plus forte expression.«³ Schon 15 Jahre später aber scheint der Bildhauer mit seiner waghalsigen Konzeption des Voltaire-Denkmal nicht mehr dem zeitgenössischen *goût* zu entsprechen. Darüber hinaus zeigt er sich uneinsichtig gegenüber Ratschlägen und taub für die Einwände seiner Umwelt. Er pocht vielmehr auf sein Recht, sich mit seiner eigenen künstlerischen Idee im Portrait des Philosophen zu verewigen und so seine Kunst durch ein singuläres Bildnis des Literaten unsterblich zu machen. Aus den Worten »il veut sculpter Voltaire« spricht daher nicht nur der Stolz des Bildhauers über die Autonomie seiner Konzeption, sondern auch die Gewissheit, dass er es ist, der als Künstler das Bild des Philosophen für die Nachwelt plastisch gestalten und im Denkmal fixieren wird.

Der Disput über den zuvor hochgelobten Pigalle und seine ausgeprägte künstlerische Erneuerungskraft, verbunden mit einer ähnlich starken Uneinsichtigkeit, stellt paradigmatisch das neue, im Laufe des 18. Jahrhunderts ausgeprägte Ideal eines Künstlers vor Augen, der als Genie seine Kunst aus seiner Imagination heraus schafft und sich dabei den überkommenen Regeln des Geschmacks widersetzt. Als selbstbewusst agierendes, nur gegenüber der eigenen Inspiration verantwortliches Künstlergenie möchte sich Pigalle nicht nach dem Geschmack der Auftraggeber oder den Konventionen der Gattungen richten, sondern allein durch seine eigenen Ideen, seine eigenen Wege in der Darstellung und der künstlerischen Umsetzung der Nachwelt im Gedächtnis bleiben. In der Entwicklung vom an akademischen Regeln orientierten *pictor doctus* des *Grand Siècle* zum Künstler des 18. Jahrhunderts, der seine Werke aus einem eigenständigen Umgang mit den Gegenständen und ihren Schwierigkeiten entwickelt, stellt Pigalle einen ausgesprochenen Sonderfall dar, da er während seiner langen Karriere bereits früh durch prestigeträchtige Aufträge nicht nur Ruhm und Ehre, sondern auch ein beachtliches Vermögen und damit finanzielle Absicherung erworben hatte. Er konnte sich daher sorgenfrei seiner individuellen Kunstauffassung widmen, die von einer bewussten, ja veristischen Hinwendung zur Natur als idealem Modell geprägt war, und selbstbewusst auf traditionelle Geschmacksnormen verzichten.⁴ Wie die vier in dieser Untersuchung vorgestellten Monumente – sein Grabmal für den Maréchal de Saxe in Straßburg

³ Friedrich Melchior Grimm am 15. Dezember 1756, in: *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* [...], hg. von Maurice Tourneux, Paris 1877–1882, Bd. 3, S. 286; dt.: »diese Figur, deren antiker und edler Stil durch den so starken Ausdruck noch mehr hervortritt.«

⁴ Zum Naturbegriff und zur Diskussion der Naturnachahmung s. Annie Beccq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680–1814*, Paris 1994, bes. S. 79–94; Art. »Natur« und Art. »Nachahmung der Natur«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 6, bes. Sp. 467–478, Bd. 6, Sp. 337–341; Alessandro Costazza, *Imitatio Naturae in der Poetik der italienischen und der deutschen Aufklärung*, in: Italo Michele Battafarano (Hg.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Bern 1992; Birgit Recki, *Mimesis. Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines missverstandenen Leitbegriffs*, in: *Imitation und Mimesis. Kunstforum Internatio-*

(1753–1777, Taf. 2), das Denkmal für Louis XV in Reims (1755–1765, Taf. 4), die Statue Voltaires im Musée du Louvre (1770–1776, Taf. 5) und schließlich das Grabmal des Comte d’Harcourt in Paris (1771–1776, Taf. 6, 7) – zeigen, radikalisierte sich Pigalles Auffassung vom genialischen schöpferischen Künstler zunehmend, sodass er sich in den späteren Aufträgen vollends kompromisslos gegenüber den herkömmlichen Geschmackskonventionen und dem *decorum* zeigte.⁵

1. Forschungslage

Pigalle gilt als einer der Protagonisten der europäischen Bildhauerkunst im 18. Jahrhundert. Die nach seinem Tod entstandenen Würdigungen von Jean-Baptiste Suard und Antoine-Rigobert Mopinot de La Chapotte reflektieren seine Berühmtheit zu Lebzeiten, die sich zum einen aus seinen gefeierten Werken speist, zum anderen aus der schon damals legendären Selbstbestimmtheit des erfolgreichen Künstlers.⁶ Es mag überraschen, dass ihm die kunsthistorische Forschung trotzdem vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt hat. Im Gegensatz zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, die seit den Brüdern Goncourt ein nicht abbreißendes Interesse in der internationalen Wissenschaft findet und mit großen Ausstellungen gewürdigt wird, belebt sich die Forschung zur Skulptur Frankreichs erst seit kurzem. Die stiefmütterliche Behandlung der Bildhauerkunst in der Forschung scheint aus dem Schattendasein zu resultieren, das die Skulptur schon im 18. Jahrhundert neben der Malerei führte. Anne Betty Weinshenker widmet sich in ihrer erst nach Abschluss des vorliegenden Manuskriptes publizierten Untersuchung der Beziehung zwischen den beiden Künsten, zeitgenössischen Diskursen über den Status des Bildhauers sowie der regen Rezeption der oftmals öffentlich ausgestellten Bildhau-

nal 114, 1991, S. 116–288; Hans Körner/Constance Peres (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zürich/New York 1990.

⁵ Zum Begriff des *decorum* s. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22, 1940, S. 197–296; John Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988; David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; *Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians*, April 1991, hg. von Francis Ames-Lewis, London 1992; Michael Thimann, *Decorum*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 64–68.

⁶ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Éloge de Pigalle, célèbre statuaire* [1786], in: *Mélanges de Littérature*, Bd. 3, 1806, S. 285–309, zuerst veröffentlicht in: *Journal de Paris*, 12. und 24. September 1786; Antoine-Rigobert Mopinot de La Chapotte, *Éloge historique de Pigal, célèbre sculpteur suivi d’un mémoire sur la sculpture en France*, London 1786; Louis-Pierre Manuel, *L’année française ou vies des hommes qui ont honoré la France pour tous les jours de l’année*, 4 Bde., Paris 1789.

erkunst.⁷ Weinshenkers ausführliche Quellenanalyse ist ein zentraler Beitrag zur französischen Bildhauerkunst, der prägend für zukünftige Forschungen sein wird.

Gerade die Forschung zu Pigalle leidet darunter, dass nur selten – wie bei Weinshenker – systematische Fragen nach einer ideen- oder sozialgeschichtlichen Kontextualisierung gestellt werden und in der Regel stilkritische Aspekte dominieren. Auch die »jüngste« Monographie von Jean-René Gaborit (1985) geht nicht wesentlich über das hinaus, was bereits Prosper Tarbé (1859), Samuel Rocheblave (1919) und Louis Réau (1950)⁸ in ihren grundlegenden Darstellungen untersucht haben. Im Gegenteil: nach wie vor steht eine kritische Lektüre und Auswertung der von diesen Autoren bisher zwar in großer Zahl, aber dennoch unvollständig zusammengetragenen Quellen zu Werk und Leben des Künstlers aus. Die fehlende Einbeziehung des ästhetischen und funktionalen Kontextes insbesondere bei den veristischen Werken Pigalles führte zu Fehldeutungen. Louis Réaus Publikation von 1950 versucht etwa vor dem Hintergrund der vom Autor beklagten Geringschätzung und fehlenden Beachtung der Bildhauerkunst im Allgemeinen eine Neubewertung von Pigalles Schaffen. Am Beispiel Pigalles, der durch seinen Erfolg besonders prädestiniert sei, verspricht Réau in seiner Einleitung, die Bedeutung der Skulptur insgesamt aufzuwerten. Tatsächlich gelingt ihm dies jedoch kaum, da er selbst Pigalle häufig und vor allem für dessen öffentliche Werke die künstlerische Innovation abspricht und stattdessen auf Freunde und Berater als Urheber wesentlicher Teile der Konzepte verweist. Die vor diesem Hintergrund von Réau vorgenommene Betonung von Pigalles intimen, grazilen Werken, die größtenteils im Auftrag der Pompadour entstanden, will Gaborit 1985 deutlich zurücknehmen. Er hält die Verknüpfung von Pigalles Œuvre mit dem *style Pompadour* für ein Missverständnis. Dennoch stellt Gaborit den Verismus als spezielles und persönliches Problem des Bildhauers dar und sieht ihn in keiner Weise als Ausdruck einer allgemeinen Veränderung in der Wahrnehmung der Natur: »Souligner la vérité de l'art de Pigalle est un lieu commun. Ce ne fut pas toujours un compliment.«⁹ Vor allem aber betont auch er Pigalles Mangel an Ideen und spricht ihm eigene Einbildungskraft ab: »Pigalle ne faisait que mettre en œuvre les idées de ses conseillers, au premier rang desquels il fallait placer l'abbé Gougenot et Cochin.«¹⁰

⁷ Anne Betty Weinshenker, *A God or a Bench. Sculpture as a Problematic Art during the Ancien Régime*, Bern 2008; Ursula Ströbele, Rezension von: Anne Betty Weinshenker, *A God or a Bench. Sculpture as a Problematic Art during the Ancien Régime*, Bern 2008, in: *sehpunkte* 10, 7/8, 2010, [27.12.2011], URL: <http://www.sehpunkte.de/2010/07/17207.html>.

⁸ Jean-René Gaborit, *Jean-Baptiste Pigalle. 1714–1785. Sculptures du Musée du Louvre*, Paris 1985; Prosper Tarbé, *La Vie et les ouvrages de Jean-Baptiste Pigalle*, Paris 1859; Samuel Rocheblave, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris 1919; Louis Réau, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris 1950.

⁹ Gaborit 1985, S. 28; dt.: »Den Verismus von Pigalles Kunst zu unterstreichen ist ein Gemeinplatz. Dies war nicht immer ein Kompliment.«

¹⁰ Gaborit 1985, S. 28; dt.: »Pigalle tat nichts, als die Ideen seiner Ratgeber in Werke umzusetzen, an deren erste Stelle Abbé Gougenot und Cochin zu setzen waren.«; s. auch den Eintrag zu Pigalle in:

In der vorliegenden Untersuchung wird daher der Versuch unternommen, in ausführlichen und detaillierten Einzelstudien die enge Verbindung von Gehalt und künstlerischer Umsetzung der jeweiligen Monumente nachzuzeichnen. Pigalle erweist sich so nicht als ein Höriger von intellektuellen Beratern, sondern als ein selbstbewusster Bildhauer, der die künstlerischen Traditionen Frankreichs und Italiens genau kennt, aber bereit ist, sie immer dann zu hinterfragen, wenn ihm Ausdruck und Anschaulichkeit der Darstellung dies zu fordern scheinen.

Als hilfreich hat sich der Blick auf die Literatur zu anderen zeitgenössischen Bildhauern wie Étienne-Maurice Falconet (1716–1791), Jean-Antoine Houdon (1741–1828) oder Louis-François Roubiliac (1695–1762) erwiesen, die seit längerem und auch neuerdings ausführlich von der Forschung beachtet wurden. Falconet etwa kam durch seine Sonderstellung als literarisch tätiger Bildhauer schon früh eine breite Aufmerksamkeit zu. Bereits 1966 widmete sich Anne Betty Weinshenker der Auswertung seiner Schriften, die danach mehrfach ergänzt wurde. Zuletzt beschäftigte sich Alexander M. Schenker 2003 mit dem Denkmal für Peter den Großen in St. Petersburg als wohl bedeutendstem Monument Falconets.¹¹ Houdon wurde in den vergangenen Jahren mit mehreren großen Ausstellungen gewürdigt, die sein Werk in den historischen und mentalitätsgeschichtlichen Kontext einordnen.¹² Der französische Bildhauer Roubiliac, der vor allem aufgrund seiner in England geschaffenen Grabmonumente bekannt ist, hat 1995 durch David Bindman und Malcolm Baker eine umfassende und auf zeitgenössische Ideen zurückgreifende Beurteilung erfahren, die für die Untersuchung von Pigalles Werken beispielhaft sein kann.¹³

Wend von Kalnein/Michael Levey (Hg.), *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France*, Harmondsworth 1972, S. 90–97.

¹¹ Anne Betty Weinshenker, *Falconet: his writings and his friend Diderot*, Genf 1966; Michèle Beaulieu, *Les «écrits» de Falconet sur la sculpture (1716–1791)*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1991 (1992), S. 173–185; Alexander M. Schenker, *The bronze horseman. Falconet's monument to Peter the Great*, New Haven/London 2003. Zur Frage nach dem Verhältnis von Antike und Moderne im Werk Falconets s. Jean Seznec, *Falconet, Diderot et le bas-relief*, in: *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin 1965, S. 151–157; Francis H. Dowley, *Falconet's attitude towards antiquity and his theory of reliefs*, in: *The Art Quarterly* 31, 1968, S. 185–204; Guilhem Scherf, *De la malignité d'un microbe: l'antique et le bas-relief moderne, de Falconet à David d'Angers*, in: *Revue de l'art* 105, 1994, S. 19–32; François Queyrel: *Apport des moulages à l'étude de la sculpture antique: Falconet et le moulage du cheval de Marc-Aurèle*, in: *Actes des rencontres internationales sur les moulages*, Kongressakten Montpellier, 14.–17. Februar 1997, Montpellier 1999, S. 41–46.

¹² *Jean-Antoine Houdon. Sculptor of the Enlightenment*, Ausstellungskatalog, hg. von Anne L. Poulet/Guilhem Scherf, Washington 2003; *Houdon. Statues, portraits sculptés ...*, Ausstellungskatalog, hg. von Guilhem Scherf, Paris 2006; *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur*, Ausstellungskatalog, hg. von Maraïke Bückling/Guilhem Scherf, München 2009.

¹³ David Bindman/Malcolm Baker, *Roubiliac and the eighteenth-century monument. Sculpture as theatre*, New Haven 1995. In den letzten Jahrzehnten fanden weitere wichtige monographische Ausstellungen zu Bildhauern des 18. Jahrhunderts statt, die das wachsende Interesse an diesem Genre reflektieren: *Clodion*, Ausstellungskatalog, hg. von Anne Poulet/Guilhem Scherf, Paris 1992; *Pajou, Royal Sculptor 1730–1809*, Ausstellungskatalog, hg. von James D. Draper/Guilhem Scherf, Paris 1997. Derzeit

Gerade Pigalles dezidiertes und beharrliches Argumentieren als Künstler weist auf die Bedeutung formalästhetischer Fragen für die Genese und Bedeutung seiner Werke hin. Auf diesem Gebiet hat Aline Magnien im Jahr 2004 eine grundlegende Untersuchung geliefert, in der sie sich in einer umfassenden Zusammenstellung wichtiger Quellschriften nicht nur mit den Techniken der französischen Skulptur, sondern auch mit den Begriffen von Proportion und Maß, mit dem für die Naturnachahmung wichtigen Anatomiestudium sowie mit der Idee der Weichheit und Lebendigkeit der Skulpturoberfläche befasst.¹⁴ Mit der Wertschätzung von unpolierten plastischen Bildwerken im 18. Jahrhundert beschäftigt sich schon seit längerem Hans Körner, dessen Argument, die unvollendete Oberfläche sei als Handschrift und Signatur des Künstlers zu betrachten, auch für diese Untersuchung zentrale Bedeutung zukommt.¹⁵

Claudia Denks wichtige Forschungen über den Status des Malers und sein Bildnis in der französische Aufklärung, in denen sie die neue Idee vom Künstler als innovativ schaffendem Genie, das sich von den akademischen Regeln abgrenzt, in den Fokus der Betrachtung rückt, war für die Arbeit über Pigalle zentral.¹⁶ Das aus dem Geniekult resultierende Bild des autonom schaffenden Künstlers wird gerade auch an der hier vorgestellten Folge von Pigalles monumentalen Werken sichtbar, die sich als öffentliche Denkmäler zunehmend bewusst gegen *decorum* und künstlerische Konventionen stellen und als eine ständige und lebendige Auseinanderset-

finden sich mehrere Dissertationen über die französische Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts in Drucklegung, darunter Julia Kloss-Weber, *Das Genre in der französischen Skulptur und Plastik des 18. Jahrhunderts*, Diss. FU Berlin; Tomas Macsotay, *The Human Figure as Method. Study, Sculpture and Sculptors in the Parisian Artists' Academy (1725–1765)*; Nerina Santorius, *Satans Erben. Zum Phänomen des Hässlichen in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts*, Diss. FU Berlin; Ursula Ströbele, *Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1700–1730* [im Druck].

¹⁴ Aline Magnien, *La nature et l'antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIIIe siècle*, Oxford 2004.

¹⁵ Hans Körner, *Die Epidermis der Statue. Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, in: Daniela Bohde/Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch: das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 105–132; ders.: ›Politesse‹ und ›Rusticité‹. Zur Geschichte der polierten Skulptur im französischen 18. Jahrhundert, in: Roland Kanz/Hans Körner (Hg.), *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2006, S. 184–206. In dem von ihm und Roland Kanz 2006 herausgegeben Tagungsband *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert* werden in 15 Einzelstudien wesentliche kunsttheoretische und technische Fragen vor allem der französischen und italienischen Skulptur untersucht und damit ein wichtiger Beitrag zur Belebung der Skulpturenforschung dieser Zeit geliefert. Peter Volk, Rezension von: Kanz/Körner 2006, in: *sehpunkte* 7, 4, 2007, URL: <<http://www.sehpunkte.de/2007/04/11267.html>> [4.12.2011]. Der von Gundolf Winter, Jens Schröter und Christian Spies zusammengestellte Kolloquiumsband *Skulptur – Zwischen Realität und Virtualität* aus demselben Jahr konzentriert sich auf die Bildlichkeit dreidimensionaler Objekte und bemüht sich um eine bildwissenschaftliche Aktualisierung des Mediums der Skulptur: Gundolf Winter/Jens Schröter/Christian Spies (Hg.), *Skulptur – Zwischen Realität und Virtualität*, München 2006; Ursula Ströbele, Rezension von: Winter/Schröter/Spies 2006, in: *sehpunkte* 8, 4, 2008, URL: <<http://www.sehpunkte.de/2008/04/14249.html>> [4.12.2011].

¹⁶ Claudia Denk, *Artiste, citoyen & philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998.

zung zwischen der künstlerischen Idee und den Ansprüchen der Gattungen im Zeitalter der Aufklärung verstanden werden müssen.¹⁷

Dass sich gerade das 18. Jahrhundert als Epoche der künstlerischen Veränderungen charakterisieren lässt, in denen »neue Themen« aus dem antiken Motivschatz »sowie geschichtlichen Ereignissen aus dem Mittelalter und der Neuzeit« abgeleitet werden können, hatten Robert Rosenblum in seinem wichtigen Buch *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (1967) und Thomas W. Gaetgens (1978) festgehalten.¹⁸ Wie diese Ideen – Konglomerate aus tradierten Inhalten und neuen, oftmals aufklärerischen Kontexten – in die Kunst Pigalles einfließen, ist die zentrale Frage dieser Untersuchung.

Erika Naginski hat sich in ihrer nach Abschluss dieses Textes veröffentlichten Publikation *Sculpture and Enlightenment* ebenfalls der Frage gewidmet, wie sich die Ideen der Aufklärung und der Wertewandel im Laufe des 18. Jahrhunderts auf die Bildhauerkunst und besonders auf die Monumente dieser Zeit ausgewirkt haben.¹⁹ Sie untersucht zahlreiche wichtige Denkmäler, die zwischen 1750 und 1800 entstanden, und kann in ihren Analysen deutlich machen, wie sich in der Zeit zwischen der Regierung von Louis XV und der Französischen Revolution geänderte Werte in der öffentlichen Kunst niederschlagen.²⁰ Dabei spricht sie auch die hier untersuchten Werke Pigalles an. Anders als Naginskis aufschlussreiche Überblicksdarstellung konzentriert sich die vorliegende Untersuchung auf Pigalle und versucht, in detaillierten Analysen vor dem Hintergrund der sich wandelnden Ideen und Ansprüche an das Monument seine spezifischen Intentionen greifbar zu machen.

¹⁷ Grundlegend sind auch Sauerländers Untersuchungen über den Geniebegriff, der in den Portraits von Houdon zum Ausdruck kommt, Willibald Sauerländer, *Ein Versuch über die Gesichter Houdons*, München/Berlin 2002.

¹⁸ Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century*, Princeton 1967; Thomas W. Gaetgens, *Regence – Rokoko – Klassizismus. Zum Problem der Stilbegriffe in der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts*, in: Bernhard Fabian/Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hg.), *Studien zum 18. Jahrhundert*, Wendeln 1978, Bd. 1, S. 127–140, S. 137.

¹⁹ Erika Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles 2009; Harold Mah, Rezension von: Naginski 2009, in: *H-France Review* 10, 166, 2010, S. 717–719.

²⁰ Zur facettenreichen Entwicklung des Denkmals in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts s. auch Jacques de Caso, *La sculpture en crise: Aspects d'une révision*, in: Daniel Rabreau/Bruno Tollon (Hg.), *Le progrès des arts réunis, 1763–1815: Mythe culturel des origines de la révolution à la fin de l'Empire?*, Bordeaux 1992, S. 311–316.

2. Methode – Zeitgenössische Begriffe und Ansprüche

Neben den künstlerischen und technischen Möglichkeiten des Bildhauers bilden die zeitgenössischen Vorstellungen vom Denkmal und seine Konventionen als deren Gegenpart den Rahmen dieser Arbeit. Im Verständnis des 18. Jahrhunderts waren die Begriffe *monument*, *mausolée*, *tombeau* oder *mémoire* nicht kategorisch getrennt, wie die Sprache der Zeitgenossen in den untersuchten Quellen zeigen wird und die Artikel der *Encyclopédie* zu diesen Begriffen vorführen.²¹ Ein *monument* kann man danach jede Art von Architektur oder Skulptur nennen, die zur Erinnerung an einen berühmten Mann oder an ein großes Ereignis errichtet wurde, wie ein Mausoleum, eine Pyramide oder ein Triumphbogen: »on appelle monument, tout ouvrage d'Architecture & de Sculpture, fait pour conserver la mémoire des hommes illustres, ou des grands événements, comme un mausolée, une pyramide, un arc de triomphe, & autres semblables.«²²

Das Wort *tombeau* bezeichnet vor allem den Teil des Grabmonuments, in dem der Leichnam eingelassen ist: »partie principale d'un monument funéraire où repose le cadavre.«²³ Im Gegensatz dazu steht das Monument, das mehr und größeres bedeute als eine reine Begräbnisstätte und mit dieser keinesfalls identisch sein muss. So können einer Person mehrere Monumente, jedoch nur ein Grabmal errichtet werden: »Le monument offroit aux yeux quelque chose de plus magnifique que le simple sépulcre; c'étoit l'édifice construit pour conserver la mémoire d'une personne, sans aucune solennité funèbre. On pouvoit ériger plusieurs monumens à l'honneur d'une personne; mais on ne pouvoit avoir qu'un seul tombeau.«²⁴ Ein *mausolée* schließlich nennt man ein außergewöhnliches Grabmal: »on appelle mausolée, ces tombeaux magnifiques.«²⁵ Abgeleitet vom berühmten Grabmonument des Mausolos von Halikarnassos habe die französische Sprache diesen Namen übernommen und bezeichne damit königliche Grabmäler: »La langue française a

²¹ S. auch: *L'esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes. 1740–1840*, Ausstellungskatalog, hg. von James David Draper/ Guilhem Scherf, Paris 2003, S. 132 f.

²² *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, hg. von Denis Diderot/ Jean Le Rond d'Alembert u. a., Paris 1751–1765, Reprint Stuttgart 1966/67, Bd. 10, S. 697 f.; dt.: »als Denkmal bezeichnet man alle Werke der Architektur und Bildhauerei, die dazu dienen, die Erinnerung an illustre Männer oder wichtige Ereignisse zu bewahren, wie ein Mausoleum, eine Pyramide, ein Triumphbogen und Ähnliches.«

²³ *Encyclopédie* 1966/67, Bd. 10, S. 697 f.; dt.: »Hauptteil eines Grabmonuments, in dem der Leichnam ruht.«

²⁴ *Encyclopédie* 1966/67, Bd. 16, S. 398; dt.: »Das Monument bot den Augen etwas Prächtigeres als das einfache Grab; es war das Gebäude, das errichtet wurde, um die Erinnerung an eine Person am Leben zu halten, ohne irgendeine Bestattungsfeierlichkeit. Man konnte einer Person zu Ehren mehrere Monumente aufstellen; doch man konnte nur ein einziges Grabmal haben.«

²⁵ *Encyclopédie* 1966/67, Bd. 10, S. 212; dt.: »Mausoleum nennt man diese prachtvollen Grabmäler.«

adopté le nom de mausolée dans le même sens que lui donnoient les Romains: elle appelle mausolées les tombeaux des rois.«²⁶

Mit der eher allgemeinen, unscharfen Begrifflichkeit zeigen sich auch die Ansprüche der Auftraggeber und des kritischen Publikums als sehr unterschiedlich. Das Grabmonument des Maréchal de Saxe wurde im Auftrag des Königs als offizielles Ehrenmal des gefeierten Nationalhelden geschaffen, während die Errichtung des Grabmals für den Comte d'Harcourt, den Spross einer wohlhabenden Familie, ein privater Auftrag von der Witwe des Grafen war. Mit dem Königsdenkmal für Louis XV wurde Pigalle von der Stadt Reims beauftragt, während sich die von den *gens de lettres* und ihren internationalen Unterstützern gestiftete Statue Voltaires zwar in der Idee an die Tradition des Königdenkmals anlehnt, jedoch einem Dichter und Denker gilt. Die vier Monumente stammen somit aus unterschiedlichen Gattungen, vermischen zum Teil auch bewusst Konzepte von Grabmal und Denkmal, stehen in unterschiedlichen Kontexten und sollen daher in getrennten, für sich stehenden Fallstudien der Reihenfolge ihrer zeitlichen Entstehung nach untersucht werden, um die differierenden Ansprüche der Auftraggeber, des Künstlers und der Öffentlichkeit an Repräsentation und Rezeption aufzuzeigen. Mit dem Grabmonument des Maréchal de Saxe in Saint-Thomas in Straßburg, dem Königsdenkmal auf der Place Royale in Reims, der Statue des *Voltaire nu* im Musée du Louvre und dem Grabmal des Comte d'Harcourt in der Pariser Notre-Dame sind vier Meilensteine des Schaffens von Jean-Baptiste Pigalle erhalten, an denen seine Entwicklung als Bildhauer und seine sich wandelnde Idee vom Status des Künstlers im Verhältnis zum Auftraggeber abgelesen werden kann.²⁷ Die detaillierten Analysen sollen Pigalles steten Bezug auf die künstlerischen Traditionen der Antike, aber auch des Mittelalters, jedoch besonders auf die zeitlich nahen Werke des 17. Jahrhunderts deutlich machen und seine Auseinandersetzungen im Schaffensprozess mit der Kunstgeschichte belegen.

²⁶ *Encyclopédie* 1966/67, Bd. 10, S. 212; dt.: »Die französische Sprache hat den Begriff Mausoleum im selben Sinn übernommen, den ihm die Römer gaben: Sie nennt die Grabmäler der Könige Mausoleen.«

²⁷ Weitere, jedoch nicht ausgeführte Denkmalprojekte, wie das Monument für Jeanne d'Arc in Orléans, das aus zwei Bronzefiguren bestehen sollte, sowie das Projekt für die königliche Platzanlage von Montpellier, in der vier Gruppen von *grands hommes* die Reiterstatue von Louis XIV umrunden sollten, werden in die Analyse einbezogen, s. Jacques Soyer, *Projet par Pigalle d'un Monument à élever à Orléans en l'honneur de Jeanne d'Arc (1761)*, Orléans 1908; Jules Guiffrey, *Mémoire et lettre de Pigalle sur la décoration de la place de Peyrou à Montpellier (1773)*, in: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2. Serie, 3, 1882, S. 252–260.

3. Material

Jedes einzelne der ausgewählten Werke stand von Anbeginn an im Licht der Öffentlichkeit. Die oft viele Jahre, zum Teil mehrere Jahrzehnte währende Genese der teilweise umstrittenen Monumente wurde dabei ständig von den aufmerksamen Augen der im Frankreich des Ancien Régime wachenden Kritik begleitet. Pigalle öffnete wie viele seiner Kollegen seine Werkstatt und präsentierte Gipsmodelle oder fertiggestellte Einzelfiguren dem interessierten Publikum, bevor sie an ihren eigentlichen Aufstellungsort gebracht wurden.²⁸ Ein vornehmliches Anliegen der Untersuchung stellt daher die um Vollständigkeit bemühte Zusammenstellung und Analyse der überaus zahlreichen Quellen zum Œuvre Pigalles und zu seiner zeitgenössischen Rezeption dar. Dabei sollen die je eigenen Probleme der aus unterschiedlichsten Kontexten heraus und mit divergierenden Intentionen verfassten Schriften nicht vernachlässigt werden.

Die nach seinem Tod erschienenen Biographien von Jean-Baptiste-Antoine Suard und Antoine-Rigobert Mopinot de La Chapotte bilden den Ausgangspunkt für die Wahrnehmung Pigalles durch seine Zeitgenossen.²⁹ Während bei Suard neben der Würdigung der besonderen Bedeutung des Bildhauers ein kritischer Ton gegenüber der radikalen Naturnähe seiner Werke vorherrscht, liest sich die *Éloge* von Mopinot de La Chapotte und der gleichzeitig gedruckte *Mémoire sur l'art de la sculpture* als Verteidigungsschrift von Pigalles Kunst.

Als fruchtbar erwies sich die hier zusammengestellte Sammlung zahlreicher Kommentare zu den ausgewählten Werken Pigalles aus regelmäßig erscheinenden Zeitungen und Berichtsorganen, von denen besonders die *Correspondance littéraire* von Friedrich Melchior Grimm und Denis Diderot, die *Mémoires secrets* von Louis Petit de Bachaumont, der *Mercure de France* sowie die *Année littéraire* von Élie Catherine Fréron hervorzuheben sind.³⁰ Diese reflektieren wie die weiteren konsultierten

²⁸ Zur Praxis der begeistert aufgenommenen Möglichkeit der Atelierbesuche s. W. McAllister Johnson, *Visits to the salon and sculptor's ateliers during the Ancien Régime*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 120, 1992, S. 19–35.

²⁹ Suard 1806; Mopinot de La Chapotte 1786. Der Journalist und Schriftsteller Jean-Baptiste-Antoine Suard (1732–1817) war zusammen mit den Abbés Prevost und Arnaud sowie Pierre-Jean-Baptiste Gerbier Mitherausgeber des *Journal étranger* (1760–1762) und der *Gazette littéraire* (1764–1766), er verkehrte in den Salons der Mme Geoffrin und des Baron d'Holbach, 1774 wurde er Mitglied der Académie française. Antoine-Rigobert Mopinot de La Chapotte (1717 – nach 1793) war Oberstleutnant der Kavallerie, *Ingénieur des Armées du Roi* und Mitglied verschiedener Akademien. Er verfasste außerdem *Proposition d'un monument à élever dans la capitale de la France: pour transmettre aux races futures l'époque de l'heureuse révolution qui l'a revivifiée sous le règne de Louis XVI*, Paris 1790. S. außerdem Pigalles Biographie in Dézallier d'Argenvilles (1723–1796) Vitensammlung: Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts*, Paris 1787.

³⁰ *Correspondance littéraire* 1877–1882; *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, hg. von Louis Petit de Bachaumont, Paris 1777–1789, Texte verfasst von Louis Petit de Bachaumont (1762–1771), Mathieu-

Medien der Zeit, die an den europäischen Höfen und vom gelehrten Bürgertum gelesen wurden, die kulturinteressierte und lebendige Atmosphäre der Pariser Salons, die sich durch eine Vielfalt von unterschiedlichen Meinungen und Positionen auszeichnete.³¹ Die Autoren sind vor allem Schriftsteller und Kenner von Literatur und Kunst, jedoch kaum selbst bildende Künstler. Ihre Kommentare zu Kunstwerken der Zeit spiegeln daher vor allem die zeitgenössischen Geschmackskonventionen wider und nur selten ein Verständnis für die konkreten Probleme der Künstler.

Lexika, wie insbesondere die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert und das später erschienene Kunstlexikon von Claude-Henri Watelet, geben im Gegensatz dazu einen Einblick in das allgemeine Denken der Zeit und dokumentieren die profunden, aber auch als Kanon fixierten Recherchen der aufgeklärten Gelehrten.³² Im Kontext der königlichen Kunstakademie entstanden die für die Wahrnehmung der Bildhauerkunst zentralen Schriften Falconets und Michel-François Dandré-Bardons, die neben den Beiträgen des *Almanach historique* die Perspektive der Künstler auf die rezeptionsästhetischen sowie technischen Probleme ihres Schaffens einbringen.³³ Gerade Falconets Schriften zeigen, dass der Künstler des 18. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit den Literaten nicht mehr scheute, sondern seine eigenen, genuin formalen, technischen, also künstlerischen Argumente im Dialog über ästhetische Fragen zu betonen verstand. Einen ähnlichen Dialog liefert Pigalle, der sich nur selten schriftlich geäußert hat, durch seine Werke.

Daher sollen zwar die zeitgenössischen Rezeptionsquellen auf die aktuellen Problematiken und Begrifflichkeiten hinweisen, im Vordergrund der Untersuchung aber stehen die Kunstwerke in ihrer materiellen und künstlerischen Erscheinung. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf ihrer Genese, die, belegt durch Bozzetti und Zeichnungen, Pigalles Formfindungen als Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tradition und den Problemen, die seine Gegenstände an ihn stellten,

François Pidansat de Mairobert (1771–1779) und danach Barthélémy-François-Joseph Moufle d'Angerville; *Mercure de France*, Paris 1724–1965, erschien ab 1779 wöchentlich; *Année littéraire*, hg. von Elie Catherine Fréron, Paris 1754–1776, erschien alle 10 Tage und widmete sich der literarischen und künstlerischen Kritik, der antiphilosophischen Polemik gegen Voltaire, Diderot und andere Enzyklopädisten und bewies zugleich Interesse für sozioökonomische Probleme, Landwirtschaft, Handel, Stadtplanung und Medizin.

³¹ In die Untersuchung einbezogen wurden vor allem die Journale *L'Avant-Coureur*, Paris 1760–1773, erschien wöchentlich; *Gazette de Berlin, avec privilège du roi*, Berlin 1755–1758; *Journal de Paris*, Paris 1777–1840, erschien täglich; *Journal encyclopédique ou universel*, Liège 1756–1793; *L'Espion anglois, L'Observateur anglois, ou Correspondance secrete entre Milord All'Eye et Milord All'Ear*, 10 Bde., London 1777–1784. Der Autor ist hier zunächst Mathieu François Pidansat de Mairobert, nach 1779 scheint wie bei den *Mémoires secrets* ein Redakteur eingesetzt worden zu sein.

³² *Encyclopédie* 1966/67; *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, hg. von Claude-Henri Watelet, Paris 1792.

³³ Étienne-Maurice Falconet, *Ceuvres*, Paris 1781; ders., *Ceuvres complètes*, hg. von Pierre-Charles Levesque, Paris 1808; Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, 2 Bde., Paris 1765; *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, hg. von Jean-Baptiste Pierre Lebrun, 2 Bde., Paris 1776/77.

belegen. Die genaue Analyse der Werkkonzepte und ihrer formalen Referenzen gibt darüber hinaus nähere Auskunft über die Ideen des Bildhauers und die Möglichkeiten der Bildwerke in den gattungsspezifischen Bedingungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Denn man konnte zwar über sein Verhältnis zu Geschmack und Konvention streiten, unbestritten blieb aber, was Joseph Joubert (1754–1824) über Pigalle sagte, als er die markante Darstellung des Alters in der Voltaire-Statue bewunderte, die sich jeder antikischen Idealisierung verweigere: »Er war ausschließlich zum Bildhauer, die Alten aber als Poeten geboren.«³⁴

³⁴ Joseph Joubert, *Gedanken und Maximen*, übers. von Franz von Pocci, München 1851, S. 365 f.

PERSONENREGISTER

- Adam, Lambert-Sigisbert 117
Alembert, Jean Le Rond d' 21, 29, 86,
124 f., 169, 171, 173–181, 187, 192, 212 f.,
222
Angvillier, Charles Claude de la Billarderie,
Comte d' 82, 101, 103, 106, 160, 204, 208
Argental, Charles-Augustin de Ferriol,
Comte d' 211 f., 226
Arnaud, François, Abbé de Grandchamp
20, 173
Arnaud, François Thomas Marie de Bacu-
lard d' 39, 97
Artemisia 41, 77, 242 f.
Autigny, François Baron d' 66, 106

Bachaumont, Louis Petit de 20
Batteux, Charles 213
Bautru, Nicolas, Marquis de Vaubrun 241 f.
Bautru, Marguerite-Thérèse Bautru, Marquise
de Vaubrun 241 f.
Bernini, Gianlorenzo 34, 55, 70–72, 81, 90, 93,
134, 148, 154–158, 230, 286
Berruer, Pierre-François 232, 234
Bouchardon, Edme 26, 125 f., 152, 161, 294
Bouillon, Éléonor-Fébronie de Bergh, Duchesse
de 100, 241
Bouillon, Frédéric-Maurice de la Tour
d'Auvergne, Duc de 100, 241
Bruhier d'Ablaincourt, Jacques-Jean 265 f.
Buffon, Georges Louis Le Clerc, Comte de 171,
206 f.

Canova, Antonio 230, 274 f., 287
Cartellier, Pierre 112
Caylus, Anne Claude Philippe de Tubières-
Grimoard de Pestels de Lévis, Comte de
117, 148, 158, 251
Chardin, Jean-Baptiste Siméon 29, 162 f., 297
Chateaubriand, François-René de 281, 288
Clodion, Claude Michel 109, 268, 270

Cochin, Charles-Nicolas 14, 29, 50–52, 80, 105,
107, 113, 117, 119, 137, 152 f., 191, 278 f.
Collignon, Jean 241 f., 256 f.
Coustou, Guillaume II 29, 43, 146, 273, 279
Coysevox, Antoine 151, 236, 241 f.

D'Huez, Adrien-François 138
Dandré-Bardon, Michel-François 21, 36, 65 f.,
74, 82, 85, 92, 104, 106, 148 f.
Deseine, Louis-Pierre 237
Desfriches, Aignan-Thomas 26, 28, 30 f., 197
Desjardins, Martin van den Bongaert, gen. 117,
121 f., 124, 186
Dézallier d'Argenville, Antoine-Nicolas 20, 50 f.,
58, 119, 161, 170, 219, 227, 232, 251, 276
Diderot, Denis 20 f., 27–30, 36, 51, 67 f., 75,
86, 88, 94 f., 116, 144–146, 150 f., 162–169,
171, 173–176, 187, 192 f., 195 f., 200 f., 204,
213–216, 225 f., 234, 263, 267, 274, 278–280,
288 f., 292–294, 298
Du Bos, Jean-Baptiste 167, 213 f., 289
Dumas, Alexandre 283 f.
Dupuis, Nicolas 105, 107

Falconet, Étienne-Maurice 15, 21, 23, 27, 65,
145 f., 148, 150 f., 153–156, 158 f., 177, 188 f.,
289–294, 296 f.
Félibien, André 50, 66, 78 f., 89, 166 f., 181,
203, 289
Fragonard, Jean-Honoré 196
Fréron, Élie Catherine 20 f., 35, 41 f., 68 f., 74,
83 f., 86, 91, 104, 177, 180, 220, 225
Friedrich August I. von Sachsen 23, 38, 40, 97
Friedrich II. 24, 45 f., 178–181, 186
Fröreisen, Johann Leonhard 41, 46

Giacometti, Alberto 230, 281, 294, 297, 298 f.
Girardon, François 54 f., 203, 241, 251
Gougenot, Abbé Louis 14, 30, 51, 112, 163
Gougenot, Georges 28, 30

- Grimm, Friedrich Melchior 11 f., 20, 51, 69, 74, 85 f., 103, 164 f., 168, 173–175, 178, 181 f., 184 f., 193, 198, 200, 204–206, 218, 220 f., 225, 267, 277
- Guasco, Octavien de 184, 203
- Guiard, Laurent 267, 279
- Halem, Gerhard Anton von 63 f., 95, 253, 276 f.
- Harcourt, Henri Claude, Comte d' 13, 19, 29, 227, 229 ff., 284, 287–289, 298 f.
- Harcourt, Marie-Madeleine, Comtesse d' 29, 229 ff., 299, 230–232, 288, 298 f.
- Helvétius, Claude Adrien 173, 213
- Henri IV 124, 182 f., 205
- Herkules 12, 33, 51, 76–85, 88 f., 94, 96 f., 131–137, 139 f., 145, 149, 157 f., 201, 241, 286, 288
- Houdon, Jean-Antoine 15, 17, 146, 171 f., 218 f., 267, 270, 297
- Joubert, Joseph 22, 288 f.
- Katharina II. 27, 162, 178, 188 f.
- La Serre, Jean Puget de 243, 253
- La Tour, Maurice-Quentin de 108, 192
- Lalande, Joseph-Jérôme Le Français 98–100
- Lana, Ludovico 201 f.
- Languet de Gergy, Jean-Joseph 71, 73, 90, 260–262
- Le Brun, Charles 48–50, 52, 57, 78 f., 241 f., 246 f., 256 f., 259
- Le Gros, Pierre 100, 149, 241
- Le Lorrain, Robert 23
- Legendre, Jean Gabriel 115, 117–119
- Lemoyne, Jean-Baptiste 23, 59–61, 126, 153, 161, 250 f.
- Lenoir, Alexandre 235–237, 277
- Lépicicé, François-Bernard 44, 250
- Lessing, Gotthold Ephraim 272 f.
- Lorentz, Jean-Michel 40 f., 95 f.
- Louis XIV 19, 46, 49, 81, 98, 104, 109, 111, 117, 119 f., 124, 160, 181, 183, 186, 203, 248
- Louis XV 13, 17, 19, 24, 26, 29, 37, 39–41, 44–46, 59–61, 65, 104, 107, 111 f., 116, 119 f., 126, 130, 140, 172, 248, 278, 283 f.
- Marc Aurel 153, 177
- Mariette, Pierre-Jean 153, 165
- Marigny, Abel François Poisson de Vandières, Marquis de, s. Vandières
- Marmontel, Jean-François 47, 173, 192 f., 206, 217, 220
- Marsy, Gaspard 48 f.
- Mausolos 18, 41, 77, 242
- Michelangelo Buonarroti 65, 131–134, 138, 148, 156 f., 286, 292
- Mignard, Pierre 248, 250–252, 255
- Moitte, Pierre-Etienne 113, 137, 164 f., 168
- Montmorency, Henri II, Duc de 76–78, 84, 241–243
- Montmorency, Marie Félice des Ursins (Maria Felizia Orsini), Duchesse de 76–78, 84, 241–243
- Mopinot de La Chapotte, Antoine-Rigobert 13, 20, 37, 44, 114, 159–161, 165, 226 f., 286
- Morellet, André 173, 186 f., 200, 204
- Necker, Suzanne 11, 169, 173–175, 177, 179, 181 f., 186–188, 208, 210 f., 221–223
- Nightingale, Lady Elizabeth und Lord Joseph 71, 73, 268–270
- Pajou, Augustin 109, 171, 206 f., 244
- Perrault, Charles 158, 213 f.
- Peter I. 15, 27, 177, 188, 289 f., 296 f.
- Phidias 104, 154, 179 f., 205
- Pidansat de Mairobert, Mathieu François 21, 193, 241, 277 f.
- Piles, Roger de 167
- Plinius Secundus d. Ältere 198, 243, 291
- Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de 14, 25 f., 42, 45, 117 f.
- Poussin, Nicolas 191 f., 204
- Praxiteles 107, 180
- Puget, Pierre 131 ff., 145 ff., 163, 286
- Raynal, Guillaume Thomas François, Abbé 29, 173 f.
- Rehn, Jean-Eric 26, 101 f.
- Restout, Jean 192
- Reynolds, Sir Joshua 66, 228
- Richelieu, Armand-Jean du Plessis, Premier Duc de, Kardinal 54 f., 77, 100
- Ripa, Cesare 50, 79 f., 127 f., 191
- Rodin, Auguste 287, 298
- Roslin, Alexandre 192 f.
- Roslin, Marie-Suzanne 161, 163
- Roubiliac, Louis-François 15, 71, 73, 103, 183 f., 259 f., 262, 268 f.
- Rousseau, Jean-Jacques 176 f., 201
- Rubens, Peter Paul 127 f., 148, 166 f.
- Sachsen, Hermann Moritz von 12, 19, 26, 33 ff., 118, 173, 203, 230–233, 240 f., 260, 272, 276–278, 284 f., 288, 291, 293, 298
- Saint-Aubin, Gabriel de 100 f., 139–141
- Saint-Lambert, Jean François de 173, 214, 226
- Saly, Jacques 120
- Saxe, Maréchal de, s. Sachsen, Hermann Moritz von
- Seneca 171, 200–202, 206, 287
- Slodtz, Michel-Ange 71, 73, 90, 260 f., 273

- Soufflot, Jacques-Germain 115–119
 Souvré, Marquis de Courtenvaux, Jacques de
 53 f., 63
 Suard, Jean-Baptiste-Antoine 13, 20, 37, 63, 75,
 93 f., 142, 151, 163, 173, 219 f., 227, 263, 276,
 278, 288
 Thomas, Antoine-Léonard 39–41, 46 f., 90 f.,
 95–97, 173
 Titon du Tillet, Évrard 184 f.
 Tronchin, Théodore 217 f., 221–223
 Tuby, Jean-Baptiste 48 f.
 Turenne, Henri de la Tour d’Auvergne, Vicomte
 de 39, 42 f., 46–53, 56–59, 63 f., 89, 100,
 109, 285
 Van Loo, Louis-Michel 192 f., 215
 Vandières, Abel François Poisson de 11, 25, 42,
 44–46, 52 f., 59, 62, 66 f., 81, 98–100, 105, 108,
 117, 119, 278
 Vassé, Louis-Claude 117, 205, 220
 Vergil 179 f., 182
 Vitruv 62, 243
 Volland, Sophie 164–166, 279 f.
 Voltaire, eigentlich François Marie Arouet 11–
 13, 19, 21 f., 29, 39, 46, 97, 105, 111 f., 114,
 120 f., 123–125, 129, 131, 140, 168 ff., 263,
 278, 283 f., 286–289, 292, 298
 Watelet, Claude-Henri 21, 79, 218
 Winckelmann, Johann Joachim 145, 200, 220