

Holzskulptur in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert? Eine Spurensuche

Marthe Kretzschmar

Die kunsthistorische Forschung zur Bildhauerei im Zeitalter des Ancien Régime hat der Bildschnitzerei bislang wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Skulpturen und Plastiken, die im Umfeld der Académie Royale de Peinture et de Sculpture entstanden, wurden v.a. aus Marmor, Bronze oder Stuck gefertigt. Doch Bildhauerarbeiten aus Holz konnten sich im sakralen Raum weiterhin behaupten, wobei der materielle Charakter durch Fassung zumeist modifiziert wurde. Bedeutsam war der Werkstoff für Prunkmöbel und dekorative Innenausstattungen, wobei hier vor allem Exotik und materielle Vielfalt von repräsentativer Relevanz waren. Die Tätigkeitsfelder des Bildhauers J. Sarazin (1592–1660) und des Kunsttischlers A.-C. Boulle (1642–1732) zeigen unterschiedliche Facetten der künstlerischen Arbeit mit Holz auf und verdeutlichen unabhängig voneinander jeweils komplexe Gefüge aus Akademiedenken, institutioneller Einbindung und interdisziplinärer Zusammenarbeit. Holzbildhauerei war im untersuchten Zeitraum eine präsente Tätigkeit, die jenseits akademischer Kunstdiskurse agierte. Ihre weitere Analyse ist für die Erforschung von Materialsemantik, Werkstattpraxis und Arbeitskooperationen dennoch von kunsthistorischer Relevanz.

Wood sculpture created in France during the Ancien Régime has received little attention by art historians so far. In the context of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, sculptures were largely made in marble, bronze or stucco. Wood sculptures continued to play a role in churches, but they were usually painted white or gilded. Wood was frequently used for furniture and interior decorations. The sculptor Jacques Sarazin (1592–1660) and the cabinetmaker André-Charles Boulle (1642–1732) show different fields of activities. The two examples indicate in each case a complex arrangement between academic thinking, institutional integration, and interdisciplinary working. The study shows that wood sculpture was common during the period in focus, but was located next to established academic discourses of art. This is interesting for art historians working on material semantizations as well as those who focus on workshop practices and cooperation agreements.

1. Einleitung

Die kunsthistorische Forschung zur Bildhauerei im Zeitalter des Ancien Régime hat der Bildschnitzerei bislang nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet. In jüngeren Studien zur Skulptur in Frankreich wurde verstärkt auf ein generelles Desiderat der Forschung in Bezug auf skulpturale Arbeiten hingewiesen.¹ Bildhauerei aus Holz ist bei diesen Hinweisen jedoch nach wie vor kaum im Blick. Seit 1648 prägte die in Paris gegründete *Académie royale de Peinture et de Sculpture* maßgeblich die theoretische Reflexion und die Produktionsbedingungen der frühneuzeitlichen Bildenden Künste.² Bedeutende Aufträge für Skulpturen und Plastiken wurden überwiegend in Stein und Bronze gearbeitet, und auch die Kunstdiskurse der Bildhauerei drehten sich in der Hauptsache um

¹ Vgl. Weinshenker 2008, Naginski 2009, Baker u.a. 2011; Ströbele 2012.

² Vgl. jüngst Williams 2015 zur Analyse der *Académie* anhand der Porträts und Selbstporträts ihrer Mitglieder. Zur Auseinandersetzung mit der Zunft und der *Académie de Saint-Luc* siehe jüngst Walczak 2015, S. 125–158.

diese Gattungen. Entsprechend sind sie es, die im Hauptfokus kunstgeschichtlicher Studien zur Skulptur im 17. und 18. Jahrhundert stehen.³ Holzsulpturen entstanden während dieses Untersuchungszeitraums in Frankreich in der Regel für Kirchenräume, eher abseits der akademischen Diskurse. Hier fehlt es noch weitgehend an grundlegenden Werkkatalogen und generalisierenden Analysen der Entstehungskontexte. Skulpturale Holzarbeiten im Bereich der Möbelproduktion und der Innenraumgestaltung sind bislang als dekorative Elemente umfassend stilistisch untersucht worden.⁴ Dass ihre Konzeption und Fertigung auch in Zusammenarbeit von Tischlereien und Bildhauerwerkstätten erfolgen konnte, wurde dabei jedoch noch nicht vertiefend in den Blick genommen. Solchen Werkstattkooperationen nachzugehen ist unter anderem hinsichtlich einer Künstlersozialgeschichte von kunsthistorischem Interesse, um gesellschaftliche und projektbezogene Einbindungen der Bildhauer und mögliche Einflüsse auf ihre Arbeitsweisen besser zu verstehen.⁵ Auch kunsttheoretisches Potential lässt sich hier erahnen, wenn etwa Hans Tintelnot in seiner Studie „Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe“ andeutet, dass in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert, „wie heute wahrscheinlich wird, in der Tischlersprache das Wort *baroquer* für Kurvieren und Überholen oder in der Ateliersprache der Maler das gleiche Wort für die Auflösung der Konturen und das Weichmachen der Umrisse mit dem Vertreiber“ bekannt war.⁶ Er spielt auf dieser Basis vage mit dem Gedanken, dass „sich daraus gewisse Ansätze für die Gewinnung einiger Kriterien in der kommenden Generation ergeben [mögen]“. ⁷ Mit Tintelnots Beobachtung wird angedeutet, dass sich über einen Abgleich der jeweiligen Fachsprachen in Ateliers und Handwerksbetrieben terminologische Assoziationsräume und Semantisierungsprozesse herleiten und ausloten lassen.

Das Forschungspotential solcher Untersuchungsansätze soll im Folgenden aufgezeigt werden. Die Überlegungen sind jedoch nicht das Resultat einer umfassenden Studie zu dieser Thematik, sondern rufen primäre Fragen nach Holzbildhauerwerkstätten, Tätigkeitsfeldern, institutioneller Einbindung und Funktion der Bildschnitzerei auf. Zwei Fallbeispiele sollen unterschiedliche Facetten der künstlerischen Arbeit mit Holz verdeutlichen. Der Bildhauer Jacques Sarazin (1592–1660) war ausgebildeter Bildschnitzer. Er zählt zu den Gründungsmitgliedern der *Académie royale*. Im Akademieumfeld arbeitete Sarazin jedoch hauptsächlich in Stein, Bronze und Stuck. Daher stellt sich die Frage, weshalb er an der Akademie nicht mehr als Holzbildhauer praktizierte. Dies rückt eine Diskussion um Materialesemantik und Hierarchien in den Fokus. Das zweite Beispiel bezieht sich auf die Schnittstelle zwischen Bildhauerei und Möbelproduktion. Ein Kabinettschrank mit Untergestell, den der Kunsttischler André-Charles Boulle (1642–1732) um 1675–1680 gefertigt hatte, weist zwei großformatige, rundplastisch gearbeitete mythologische Figuren auf, welche die untere Hälfte des Möbelstücks einnehmen. Damit wurde der skulpturale Schmuck auffallend betont, sodass sich die Frage nach den Bildschnitzerarbeiten nahezu aufdrängt, die ja, wie erwähnt, auch bei externen Bildhauerwerkstätten in Auftrag gegeben werden konnten.

Der betrachtete Untersuchungszeitraum befasst sich mit einer langen Zeitspanne und sondiert aufgrund des zweigeteilten Fokus auf Skulptur und Möbel zwei Forschungsfelder, die bislang eher parallel zueinander erfasst werden. Das Akademiewesen kann als gut dokumentierter, etablierter Künstlerverband mit seinen engen Beziehungen zum Königshof und seiner dezidiert formulierten Distanz gegenüber den zünftig organisierten Handwerksbetrieben ein geeigneter analytischer Ausgangspunkt sein. Hier begegneten sich die unterschiedlichen Professionen und verhandelten ihre sozialen, aber auch künstlerischen Positionen. Der in den Blick genommene Zeitraum beginnt mit Sarazin in der Anfangsphase der *Académie royale*, in der sich die Institution erst formierte und zu etablieren hatte.⁸ François Souchal zählte den Bildhauer zu einer älteren Generation, die den Höhepunkt ihrer Karriere unter der Regierung Ludwigs XIII. erlebte, aber auch unter

³ Vgl. den Katalog Souchal 1977–1993; auch Baron 1976; Beyer 1977; Levey 1993; Chastel u.a. 1995; West 1998; Blunt 1999; Weinshenker 2008; Naginski 2009; Ströbele 2012, Hausdorf 2012. Zur Terrakotta: Draper/Scherf 2003.

⁴ Zu den Möbeln vgl. z.B.: Pradère 1990; Kjellberg 1989. Zur Rocaille im Speziellen z.B.: Bauer 1962.

⁵ Die Relevanz des Ansatzes zeigen z.B. folgende Forschungsaktivitäten: Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte an der Universität Trier unter Leitung von Andreas Tacke; Forschungsprojekt Interdependenzen. Künste und künstlerische Techniken des Instituts für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik an der Technischen Universität Berlin unter Leitung von Magdalena Bushart und Henrike Haug; Sektion Werkstätten, Ateliers, Akademien. Transformationsorte der Kunst auf dem 34. Deutschen Kunsthistorikertag in Dresden 2017, geleitet von Valentine von Fellenberg und Andreas Tacke.

⁶ Tintelnot 1956, S. 15. Tintelnot gibt leider keinen Quellennachweis. Ich danke Karin Leonhard für diesen Hinweis. Vgl. auch: Leonhard 2017, S. 247–273.

⁷ Tintelnot 1956, S. 15.

⁸ Vgl. Williams 2015, S. 17ff. Michel 2012, S. 22–54.

Ludwig XIV. Aufträge erhielt.⁹ Boule bekam seinen ersten königlichen Auftrag 1672¹⁰ in einer Phase, in der die *Académie royale* ihre Stellung gegenüber Zunft und *Académie de Saint-Luc* festigen konnte und eine Blütezeit hatte.¹¹ Boule gehörte der zunftnahen *Académie de Saint-Luc* an, die 1649 „als Antwort der Pariser Lukasgilde auf die Gründung der Königlichen Kunstakademie zu verstehen“¹² ist. Seit ihrer Gründung hatte diese Akademie intensive Rechtsstreitereien mit der *Académie royale* ausgefochten und war unterlegen daraus hervorgegangen.¹³ Seit 1655 hatte sich die *Académie royale* das alleinige Recht auf Zeichenunterricht zugesichert, welches jedoch anscheinend nicht wasserdicht durchzusetzen war.¹⁴ Der Druck von Statuten im Jahr 1672¹⁵ und die offizielle Zusprechung des Rechts der Malerzunft auf Ausbildung 1705¹⁶ zeigen, dass die Vitalität der *Académie de Saint-Luc* bis zu ihrem mit der vorübergehenden Abschaffung der Zünfte 1776 eingeleiteten Ende nicht zum Erliegen gekommen war. Die *Académie royale* wurde 1793 im Zuge der Revolution geschlossen.¹⁷

2. Jacques Sarazin und die Académie royale de Peinture et de Sculpture

Jacques Sarazin (1592–1660) zählt zu den Gründungsmitgliedern der *Académie royale de Peinture et de Sculpture*.¹⁸ Er war zeitweise auch Rektor der Akademie. Ausgebildet wurde er unter anderem in Noyon bei seinem Vater, einem Tischler und Bildhauer, später in Rom bei Jean Languille, auch bekannt unter dem Namen Giovanni Anguilla – ebenfalls einem Holzbildhauer.¹⁹ Von Sarazins Holzskulpturen gibt es noch die Statuen des Hl. Bruno und Johannes des Täufers aus Eichenholz in der Chartreuse de Lyon aus dem Jahr 1628, die während der Reise von Rom nach Paris entstanden sind.²⁰ (Abb. 1 und 2) Er arbeitete nicht nur mit Holz, sondern mit vielen Materialien – Stein, Terrakotta und Stuck, überwiegend jedoch in Marmor und Bronze.

⁹ Souchal 1977, Vol. 1, S. ix.

¹⁰ Ronfort 2009, S. 41. Es handelte sich um eine nicht erhaltene Estrade im Zimmer von Königin Maria Theresia in Versailles.

¹¹ Vgl. Valerius 2010a. Hannah Williams spricht von einer „triumphant Académie of the 1660s and 1670s“; Williams 2015, S. 25. Christian Michel nennt es eine Zeit der „liberté académique“; Michel 2012, S. 56.

¹² Valerius 2010b, S. 115.

¹³ Valerius 2010b, S. 121f. Konzise auch bei Walczak 2015, S. 125ff.

¹⁴ Walczak 2015, S. 126.

¹⁵ Valerius 2010b, S. 122. Hier auch der Hinweis auf eine in diesem Zusammenhang aufgestellte Liste der Gildenmitglieder, die 276 Namen umfasst.

¹⁶ Walczak 2015, S. 126.

¹⁷ Michel 2012, S. 122–151, Valerius 2010a, S. 79–91. Walczak 2015 zum Aspekt des „Bürgerkünstlers“ in dieser Phase.

¹⁸ Vgl. auch im Folgenden: Digard 1934, Brejon de Lavergnée 1992; speziell zur Akademiegündung: Michel 2012, S. 25. Zur Schreibweise seines Namens Brejon de Lavergnée 1992, S. 10: „Le nom du sculpteur s’orthographiait bien, comme sur l’acte de baptême, Sarazin avec un seul r. C’est ce que montra plus tard sa signature. Mais la plupart de ses contemporains écrivaient son nom avec 2 r et cet usage a prévalu le plus souvent jusqu’à nos jours.“

¹⁹ Brejon de Lavergnée 1992, S. 14.

²⁰ Zuschreibung bei Digard, 1934, S. 39f. und Bildtafel III; Brejon de Lavergnée 1992, S. 22f.



Abb. 1
Jacques Sarazin, Heiliger Bruno, Holz,
Chartreuse de Lyon 1628

Bildzitat aus:
Digard, Marthe: Jacques Sarrazin. Son oeuvre -
son influence. Paris 1934, Pl. III. Foto: Cl.
Sylvestre.

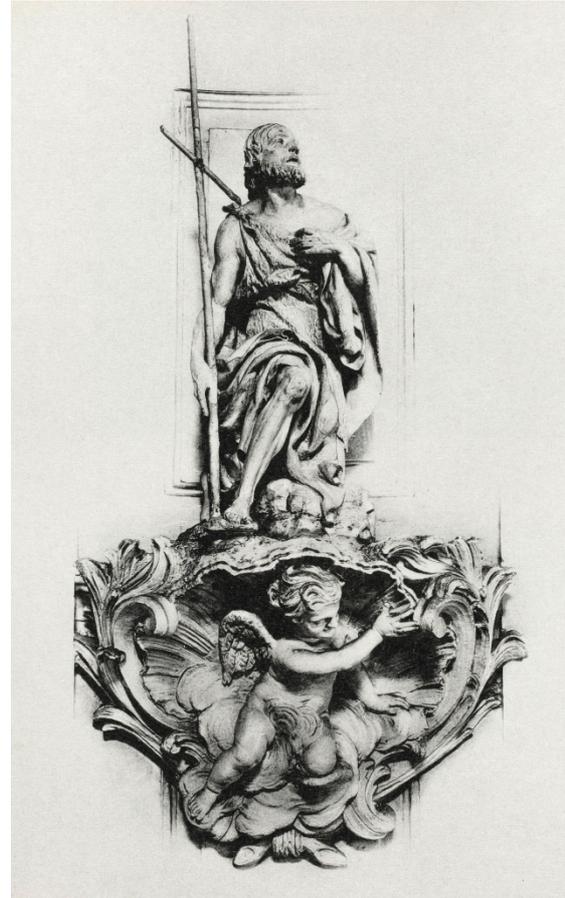


Abb. 2
Jacques Sarazin, Johannes der Täufer, Holz,
Chartreuse de Lyon 1628

Bildzitat aus:
Digard, Marthe: Jacques Sarrazin. Son oeuvre -
son influence. Paris 1934, Pl. III. Foto: Cl.
Sylvestre.

In ihrer Künstlermonografie betont Marthe Digard allerdings die besondere Fertigkeit, die Sarazin bei der Arbeit mit Holz – als „einer der letzten Künstler seines Jahrhunderts“ – aufzuweisen hatte: „Sarrazin est un des derniers artistes de son siècle à connaître les ressources du bois comme matière de grande sculpture; la vieille science des huchiers survit encore dans son œuvre.“²¹ An der Akademie hatte er seine Erfahrung mit diesem Material allerdings soweit erkennbar nicht umgesetzt. Für diese Zeit sind von ihm keine Arbeiten in Holz bekannt. Auch seine Schüler profilierten sich nicht mit diesem Werkstoff, sondern mit Marmor- und Bronzearbeiten. Die schwache Position der Bildhauerarbeiten in Holz an der *Académie royale* wird mit Christian Michels Schilderung der Aufnahmebedingungen an der Akademie nochmals deutlich, wenn er drei Holzbildhauer als besondere Einzelfälle hervorhebt.²² Zum einen wird Nicolas Massé genannt, der sich vergeblich mit einem hölzernen Mars beworben hatte. Zum anderen erwähnt Michel Pierre Sarazin, den Bruder Jacques Sarazins und Jean-Baptiste Poultier, die beide in die Akademie aufgenommen wurden. Zuletzt weist Michel darauf hin, dass alle später akzeptierten Aufnahmestücke in Marmor oder weitaus seltener in Bronze ausge-

²¹ Digard 1934, S. 194.

²² Michel 2012, S. 177.

führt wurden.²³ Holz spielte in der akademischen Sphäre demnach eine eher unbedeutende Rolle. Die Technik wurde nicht gefördert, obwohl sie ein florierender Kunstzweig war.²⁴

Wie das Beispiel der Statuen des Hl. Bruno und Johannes des Täufers in Lyon zeigt, waren Holzsulpturen in sakralen Räumen durchaus anzutreffen.²⁵ Basierend auf einer bedeutenden mittelalterlichen Tradition fertigte man Bildschnitzereien zur Ausstattung, auch für Altäre, Tabernakel, Pulte oder Kanzeln. Rundplastische Figuren wurden oft vergoldet, bzw. in Stuck oder weißer Farbe gefasst, wodurch die Annahme naheliegt, dass der Werkstoff selbst kaschiert werden sollte. Die Modifizierung des optischen Erscheinungsbildes durch eine homogene weiße oder goldene Oberfläche lässt sich mit der Absicht erklären, eine Goldplastik oder Marmorsulptur zu imitieren. Beide Materialien waren einerseits beliebt, andererseits selten und zudem teuer.²⁶ Diese These muss vor dem Hintergrund der Materialesemantik, wie sie etwa Michael Baxandall für das Lindenholz vermutet,²⁷ kritisch in Frage gestellt werden. Fungierte das gefasste Holz in einer Zeit, die augenscheinlich Stein und Bronze als künstlerische Materialien bevorzugte, tatsächlich nur pragmatisch als günstige Alternative? Oder war es durchaus ikonologisch bedeutsam, dass das verborgene Trägermaterial der Skulpturen aus dem gleichen Stoff gefertigt wurde, wie das Kreuz, an dem Jesus Christus gestorben ist, oder dass es z.B. von einem Lindenbaum stammte, der, wie Baxandall aufzeigt, im Alltag der Menschen eine besondere Rolle spielte?

Dass der Werkstoff theoretisch im Akademischen durchaus präsent war, zeigt eine Aufzählung in François Lemées *Traité des Statuës* aus dem Jahr 1688. Lemée erörtert zu Beginn des Traktats die Skulpturenarten. Dabei nennt er die Skulptur aus Holz an erster Stelle und fasst sie zusammen mit der Elfenbeinschnitzerei.²⁸ Anschließend führt er die Arbeit mit Ton, Stein und Gips an und erwähnt zuletzt – neben Figuren aus Wachs – den Metallguss. Letztlich sollte das Traktat des Juristen Lemée ein Bronzestandbild Ludwigs XIV. legitimieren, das Martin Desjardins 1686 für die Place des Victoires in Paris geschaffen hatte.²⁹ Die Verwendung von Bronze für Ehrenstatuen geht zurück auf eine antike Tradition öffentlicher Monumente.³⁰ Doch auch Holz konnte mit antiker Kunst in Verbindung gebracht werden und widersprach somit nicht zwingend dem Ideal der Antike, dem die Akademiearbeiten formal und thematisch in erster Linie verpflichtet waren.³¹ Dies zeigt der Artikel über Holzbildhauerei in der *Encyclopédie*, die seit 1751 von Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert herausgegeben wurde. Es sind hier verschiedene Holzstatuen erwähnt und Holzsorten angeführt, die in der Antike verwendet worden waren: „*Les anciens se sont servis de presque toutes sortes de bois pour faire des statues. Il y avoit à Sycione une statue d'Apollon qui étoit de buis; à Ephèse celle de Diane étoit de cedre. Dans le temple bâti à l'honneur de Mercure sur le mont Cillene, il y avoit une image de ce dieu faite de citronnier, de huit piés de haut; ce bois étoit fort estimé. On faisoit encore des statues avec le bois de palmier, d'olivier, & d'ébène, dont il y avoit une figure à Ephese, & ainsi de plusieurs autres sortes de bois, comme celui de vigne, dont il y avoit des images de Jupiter, de Junon, & de Diane.*“³²

Ein anderer Beitrag in der *Encyclopédie* behandelt antike Bildhauerei im Allgemeinen. Dieser Artikel verdeutlicht, dass die Werkstoffe in der Antike – aus Sicht des 18. Jahrhunderts – in einen Entwicklungsprozess eingebunden waren. Dem Holz wird eine Zwischenstufe eingeräumt – es ist nach dem Ton bzw. vor den

²³ Michel 2012, S. 177. Eine Ausnahme ist der Elfenbeinschnitzer Simon Jaillot. Die Frage, inwieweit persönliche Fürsprache bei der Aufnahme der Holzbildhauer eine Rolle gespielt hatte, bleibt offen. Jean-Baptiste Poulitier hatte zwei hölzerne Statuen für Saint-Nicolas-du-Chardonnet gefertigt, in der sich die Grabkapelle Le Bruns befindet.

²⁴ Digard 1934, S. 42f.

²⁵ Vgl. den Katalog Souchal 1977–1993. Im Katalog finden sich allerdings nur wenige großformatige Skulpturen. Erhalten hat sich z.B. von Pierre Lepautre in der Kirche Saint-Eustache in Paris noch eine um 1720 gefertigte Kirchenbank, die auch rundplastische Skulptur integriert. Drei großformatige Engel halten dort unter einem Rundbogen ein Medaillon mit einer Kruzifixdarstellung (Souchal 1981, S. 386, Nr. 38. Die Kirchenbank wurde nach Entwürfen von Jean-Sylvain Cartaud ausgeführt). Es existieren auch noch zwei überlebensgroße Engelskulpturen, die Noël Jouvenet und Pierre Mazeline 1681–1682 für die frühere Kapelle des Versailler Schlosses geschaffen haben und die zu Beginn des 18. Jahrhunderts in die Kirche Saint Vigor in Marly verbracht wurden, wo sie sich heute noch befinden (Souchal 1981, S. 178f., Nr. 22d).

²⁶ Vgl. Trusted 2007, S. 130.

²⁷ Baxandall 2004, S. 38–42. Vgl. auch Raff 1994.

²⁸ Lemée 1688/2012, Bd. 1, S. 7: Cét Art est ordinairement divisé en cinq espèces différentes, qui sont la Sculpture en bois & en ivoire: la Sculpture en terre, celle en pierre, la quatrième en plâtre, ou l'art de mouler, quoy-que les modeles puissent être aussi en cire ou en bois, & la dernière espèce est la fonte, qu'on subdivise en l'art de faire des figures en cire: & en celuy de les fondre de toutes sortes de métaux.

²⁹ Vgl. die Einleitung von Diane H. Bodart und Hendrik Ziegler in: Lemée 1688/2012, Bd. 2, S. 19–101.

³⁰ In materialikonologischer Hinsicht: Raff 1994, S. 50–56.

³¹ Vgl. Held 2001; Castor 2009, S. 141–236.

³² *Sculpture en pierre et en bois*, unbekannter Autor, in: *Encyclopédie*, Vol. 14, 1765/2016, S. 842.

Metallen und Steinen angesiedelt: „[...] *la Sculpture a commencé par s'exercer sur de l'argille [...] Ensuite on fit des statues du bois des arbres qui ne sont pas sujets à se corrompre, ni à être endommagés des vers, comme le citronnier, l'ébène, le cyprès, le palmier, l'olivier. [...] Après le bois, les métaux, les pierres les plus dures, & sur-tout le marbre, devinrent la matière la plus ordinaire & la plus recherchée des ouvrages de sculpture.*“³³

Holz ist in diesem Zusammenhang folglich als ein bereits in der Antike überwundenes Material konnotiert. So liegt die Annahme nahe, dass Bildhauerarbeiten im Umfeld der Akademie nicht in Holz, sondern – gemäß einer Antikenrezeption – in den edleren Materialien Marmor und Bronze ausgeführt wurden. Auch kunsttheoretische Vorbehalte könnten gewirkt haben, die es verhinderten, dass die höchste Gattung der Historie in einem Material ausgeführt wurde, welches sich konzeptionell hinter Marmor und Bronze ansiedelte. Zu denken wäre darüber hinaus an die Renommee verheißenden Aufträge für Gartenanlagen, Grabmäler und öffentliche Plätze, bei denen Holz allein aus pragmatischen Gründen der Witterungsbeständigkeit und Dauerhaftigkeit ausscheidet, sodass dies die Verwendung des Werkstoffs eindämmte. Zudem wäre genauer zu überprüfen, ob nicht auch ein Reglement der Zunft die Etablierung von Holzbildnerei an der Akademie verhindert hatte.

3. Skulptur und Möbel. Der „Herkuleschrank“ von André-Charles Boulle

André-Charles Boulle (1642–1732) war neben Pierre Gole (auch Golle) der erfolgreichste Ebenist seiner Zeit.³⁴ Berühmt wurden neben seiner technischen Präzision der Marketerien die Blumenkompositionen, aber vor allem die Metallarbeiten auf Schildpatt. Ein Kabinettschrank mit Untergestell, auch „Herkuleschrank“ genannt, wird ihm zugeschrieben und in die Zeit um 1675–1680 datiert.³⁵ (Abb. 3) Jean Nérée Ronfort hat das Werkstück in Boullés Œuvre eingeordnet.³⁶ Solche Möbelstücke waren zwischen 1670 und 1690/1700 beliebt und bedienten einen am italienischen Kabinettschrank orientierten Geschmack.³⁷ Auffallend sind die zwei etwa halblebensgroßen Skulpturen des Untergestells, die aus bemalter und vergoldeter Eiche gefertigt sind und die Hälfte des gesamten Schrankes einnehmen. In ihrer prägnanten Ausprägung sind sie im Vergleich zu den bekannten Kabinettschränken dieser Art diesbezüglich einzigartig. Als Herkules und Hippolyta, die Amazonenkönigin, scheinen sie den Kabinettschrank in die Höhe zu stemmen.³⁸ Damit verschränken und distinguieren sich Skulptur und Kabinett gleichermaßen. Die Skulpturen stehen in simultaner Schrittstellung auf einem Podest. So wird das Motiv des Tragens zur feierlichen Apotheose. Verherrlicht sind damit gleich mehrere Aspekte. Vom reinen Erscheinungsbild ausgehend, ist es die Arbeit des Kunsttischlers, die überhöht wird: der Schrankkorpus. Mit dem Korpus wird zugleich dessen Inhalt geehrt, bei dem man an kuriose und wundersame Kunstkammerstücke denken könnte. In ikonografischer Hinsicht werden aber noch weitere Register gezogen.

³³ *Sculpture antique, (Art d'imitation)*, Louis de Jaucourt, in: *Encyclopédie*, Vol. 14, 1765/2016, S. 837.

³⁴ Ronfort 2009; Pradère 1990, S. 67–109.

³⁵ Kabinettschrank mit Untergestell, André-Charles Boulle zugeschrieben, um 1675–1680, Eiche furniert mit Zinn, Messing, Schildpatt, Horn, Ebenholz, Elfenbein und Holzintarsien; Bronzemontagen, Figuren aus bemalter und vergoldeter Eiche, Schubladen aus Schlangenhholz, 229,9 × 151,2 × 66,7 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

³⁶ Ronfort 2003. Ronfort 2009, S. 68.

³⁷ Nach Ronfort existieren heute nur noch zehn Kabinette dieser Art; Ronfort 2003, S. 46. Zum Stil vgl. ebenda S. 46 und S. 60. Auch: Milovanovic/Maral 2009, S. 242.

³⁸ Zur ikonografischen Deutung vgl. Ronfort 2003, S. 49f., und auch die [Webseite](#) des Getty Museums (mit Bibliografie); Pradère 1990, S. 92 und 94.



Abb. 3

Kabinettschrank mit Untergestell, André-Charles Boulle zugeschrieben, um 1675 – 1680

Eiche furniert mit Zinn, Messing, Schildpatt, Horn, Ebenholz, Elfenbein und Holzintarsien; Bronzemontagen, Figuren aus bemalter und vergoldeter Eiche, Schubladen aus Schlangenhholz, 229.9 × 151.2 × 66.7 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Digital zur Verfügung gestellt von *Getty's Open Content Program*.

[Link](#) zum Bild in der digitalen Sammlung des Getty Museum (mit zusätzlichen Detailaufnahmen).

Die beiden Figuren verweisen als Herkules und Hippolyta auf kraftvolle Potenz und deren Reichweite mit einer exotischen Komponente. Zugleich nimmt die Dekoration des Kabinettschranks heraldisch Bezug auf militärische Siege Ludwigs XIV. Im Mittelfeld ist der gallische Hahn dargestellt, der über den Adler des Heiligen Römischen Reiches und den Löwen Spaniens und der spanischen Niederlande triumphiert. Oberhalb der Türe findet sich das Bildnis Ludwigs XIV. im Profil, flankiert von militärischen Trophäen. Die Darstellung der *fleurs-de-lis* zeigt an, dass das Möbel für den König gefertigt wurde. Der Schrank inszeniert darüber hinaus eine Vielfalt an Materialien. Verarbeitet sind Eichenholz, furniert mit Zinn, Messing, Schildpatt, Horn, Ebenholz und Elfenbein. Der Korpus ist besetzt mit Bronzemontagen. Die Schubladen sind aus sogenanntem Schlangenhholz gefertigt.

Ebenfalls exotische Errungenschaften inszeniert – mit kurzem Seitenblick auf Venedig – ein besonders extravagantes Möbelstück, das nahezu gänzlich als Skulptur ausgebildet ist. Der Vasenhalter des Bildhauers Andrea Brustolon aus Buchsbaum und Ebenholz wird datiert in die Jahre zwischen 1690–1710 und präsentiert japanische Porzellangefäße im Rahmen einer vielfigurigen Schnitzarbeit, die eine Höhe von zwei Metern einnimmt.³⁹ (Abb. 4) Der Fuß des Möbels ist als Herkulesfigur gestaltet. Dieser wird von Hydra und Cerberus flankiert. Herkules stützt die breit ausladende Tischplatte mit der Keule. Auf der Platte lagern links und rechts zwei Flussgötter, die sich jeweils an ein bauchiges Deckelgefäß lehnen. Beide halten eine Vase in den Händen und vermitteln so kompositorisch zu einem Aufsatz im Zentrum. Dieser bildet sich aus einer Gruppierung von drei Mohren, die mit Hilfe eines Postaments eine weitere Vase in die Höhe halten. Hier wurde der Möbelcharakter des Tisches zum rundplastischen Bildensemble transformiert.

³⁹ Allegorie der Stärke, Vasenhalter, Andrea Brustolon, 1690–1710, Buchsbaum und Ebenholz, japanisches Porzellan, 200 cm, Ca' Rezzonico, Venedig. Ich danke Raphael Rosenberg für diesen Hinweis. Zur Interpretation der Motive: Campbell 2016, S. 107–118.



Abb. 4
Andrea Brustolon, Allegorie der Stärke, 1690-1710

„Vasenhalter“, Buchsbaum und Ebenholz, japanisches Porzellan, 200 cm, Ca' Rezzonico, Venedig.

Genehmigung der Abbildung durch die *Fondazione Musei Civici di Venezia*.

Bei beiden Möbelstücken ist der Figureschmuck maßgeblich ausgebildet. Die Skulpturen sind allein schon durch ihre Größe und die rundplastische Ausarbeitung kein dekoratives Beiwerk, sondern ein selbstständiges Bildelement. Skulptur und Möbel gehen hier eine symbiotische Beziehung ein. Das Tragemotiv und die Konturlinien – rechteckig und hochkant bei Boulle bzw. in Form eines gemeinen Kreuzes bei Brustolon – stellen nicht grundsätzlich in Frage, dass es sich um Objekte handelt, die als Schrank und Tisch mit Aufsatz einer bestimmten Anwendung zugeordnet sind. Die isoliert gesetzten Skulpturen sind jedoch zugleich auch Werke freier Bildkunst, wodurch die Arbeiten den Status einer Zwischengattung einnehmen.

Brustolon geht mit der skulpturalen Überformung seines Möbelstücks weiter als Boulle, dessen Herkules und Hippolyta die Schrankform nicht okkupieren, sondern gleichermaßen triumphal wie dienend akzentuieren. Über mögliche Bildschnitzer dieser beiden Figuren kann bislang nur spekuliert werden. Boulle kommt hier allerdings selbst in Frage, hatte er doch eine Ausbildung in Rundplastik und das königliche Privileg, mehrere Berufe auszuüben.⁴⁰ Seine bildhauerische Ausbildung war nicht die Regel, denn Ebenisten waren als Kunsttischler spezialisiert auf die Intarsien und Marketerien, bei denen exotische Hölzer, aber auch Schildpatt oder Metallplättchen verwendet wurden.⁴¹ Menuisiere (Tischler) waren dagegen spezialisiert auf Massivholz. Sie fertigten die Möbelgestelle, Türen, Schubladen, Klappen usw. Hier wurden zum Teil verblüffende mechanische Vorrichtungen entwickelt. Für Beschläge, integrierte technische Geräte und Zierrat benötigte jedes Möbel die Mitarbeit einer Vielzahl an verschiedenen Gewerken, etwa Schlosser, Uhrmacher oder Bronzegießer und Steinschneider. Die Zunft (seit Ludwig XIV. die *Corporation des Menuisiers-Ébénistes*) regelte, dass in einer Werkstatt nur jeweils ein Gewerbe ausgeübt werden durfte, sodass Kooperationen entstanden und eine Zu-

⁴⁰ Ronfort 2009, S. 40.

⁴¹ Kjellberg 1989, S. 57. Auch im Folgenden.

sammenarbeit verschiedener Werkstätten üblich war.⁴² Entsprechend wurde beim Skulpturenschmuck – je nach Größe und Relevanz der Ausstattung – auch mit Bildhauerwerkstätten zusammengearbeitet.⁴³ Die Erforschung solcher Verflechtungen wird aufgrund des komplexen Gefüges der Arbeitsorganisation erschwert, die durch den königlichen Hof, die Manufaktur, die Zunft und einzelne Werkstätten geprägt war. So wurden für den französischen Königshof Möbel unter anderem in königlichen Manufakturen produziert.⁴⁴ Kunsttischler konnten ihre Arbeiten jedoch auch in Werkstätten fertigen, die der Zunft angehörten. Es gab ebenfalls unabhängige Werkstätten mit königlichen Privilegien.⁴⁵ Manche Pariser Bezirke, etwa der Faubourg Saint-Antoine, waren nicht von der Zunft kontrolliert und daher ein bevorzugter Produktionsstandort zugezogener Kunsttischler.⁴⁶ Offizielle Statuten regelten die Produktionsbedingungen. Diese konnten jedoch unterwandert oder mittels königlicher Privilegien außer Kraft gesetzt werden.⁴⁷ So wurde, wie im Falle Boullés, die Erlaubnis erteilt, in einer Werkstatt auch mehrere Berufe auszuüben und beispielsweise Bronzegüsse selbst anzufertigen.⁴⁸ Dies brachte entscheidende Wettbewerbsvorteile und konnte kreative Impulse freisetzen. Pierre Kjellberg weist darauf hin, dass Bildhauer, als Spezialisten für freiplastische Elemente, in bedeutenden Fällen für Möbelaufträge hinzugezogen werden konnten.⁴⁹ Es stellt sich die Frage, ab wann davon ausgegangen werden kann, dass ein Auftrag an eine Bildhauerwerkstatt gegangen ist. Sogenannte *Meubles en bois sculpté*, welche ihre Blütezeit in den ersten dreißig Jahren des 18. Jahrhunderts ausbildeten,⁵⁰ sind ein möglicher Ansatz, um hier weiterzuarbeiten. Kjellberg bezeichnet diese Möbelstücke als „véritables morceaux de sculpture“.⁵¹ So weist beispielsweise ein anonymer Konsolentisch aus der Zeit um 1710–1720 zahlreiche skulpturale Elemente auf.⁵² (Abb. 5)

Abb. 5
Konsolentisch, Paris, um 1710–1720

Geschnitzte und vergoldete Eiche, roter „Marmor“ aus Rance. Musée des Arts décoratifs, Paris.
Die Abbildung kann [online](#) aufgerufen werden.

Diese sind aus Eichenholz gearbeitet und wurden anschließend vergoldet. Die Drachenfiguren auf der unteren Traverse und in der Beinzone und die mittig auf dem Längsrahmen aufsitzende Faunsmaske nehmen das Möbel in Beschlag, ohne jedoch über dessen stereometrische Grundform hinauzuweisen oder die Tischelemente selbst in Frage zu stellen. Sie integrieren sich in das Möbelstück und treten in Dialog zu den dort ebenfalls verarbeiteten anderen Materialien. Es stellen sich weitere Fragen: Wie sahen hier die Arbeitsabläufe aus, wie lief der Prozess der Auftragsvergabe? Welche Grenzen und Möglichkeiten boten die verschiedenen institutionellen Einbindungen, also Werkstatt, Zunft, Manufaktur oder direkte königliche Privilegien? Welchen Einfluss hatten Händler (*marchands-merciers*) auf Entwurf und Kooperationen?⁵³ Wann und warum hatte die Werkstattleitung Interesse daran, einen Auftrag an eine Holzbildhauerwerkstatt abzugeben oder den gesamten

⁴² Pradère 1990, S. 12–16.

⁴³ Kjellberg 1989, S. 57; Pradère 1990, S. 16. Ein Beispiel aus dem Bereich der Innenraumdekoration: Ein erhaltener Vertrag vom 10. November 1656 zwischen Jacques Houzeau, Mathieu Lespagnandelle und Tischlern weist einen Auftrag für eine Wandvertäfelung aus Eiche für das Grande Chambre des Maréchal de la Meilleraye im Arsenal in Paris nach. Die Entwürfe stammten vom Architekten Le Vau. Zwei dieser Tafeln befinden sich heute im Musée des Arts décoratifs, Paris (Souchal 1981, S. 125, Nr. 1).

⁴⁴ *Manufactures royales du Louvre, des Gobelins et de l’Arsenal*. Vgl. Bouzin 2003, S. 27. Zu den verschiedenen Organisationsformen vgl. im Folgenden auch: Bouzin 2003, S. 7–49, S. 29 auch zu den Confréries; Pradère 1990, S. 9ff., v.a. 11ff.

⁴⁵ Vgl. Bouzin 2003, Kapitel „Les Artisans du Meuble“.

⁴⁶ Pradère 1990, S. 14.

⁴⁷ Pradère 1990, S. 5 und 12–16.

⁴⁸ Ronfort 2009, S. 44–45, 67, 82f. Bresc-Bautier 2013.

⁴⁹ „Eventuellement, ils exécutent le décor sculpté, bien qu’en principe celui-ci, surtout s’il est important, doit être confié à un sculpteur.“ Kjellberg 1989, S. 57. Vgl. auch Bouzin 2003, S. 136–138.

⁵⁰ Vgl. Kjellberg 1989, S. 134ff.

⁵¹ Kjellberg 1989, S. 134.

⁵² Konsolentisch, Paris, um 1710–1720, geschnitzte und vergoldete Eiche, roter „Marmor“ aus Rance, Musée des Arts décoratifs, Paris.

⁵³ Vgl. Pradère 1990, S. 11, 14 und 30–40.

Werkprozess zu kontrollieren? Lassen sich Zusammenhänge zwischen dem Möbelstil der Kunsttischler und dem Stil von Holzbildhauern systematisieren? Und zuletzt: Sind skulpturale Arbeiten für Möbelstücke im Kontext akademischer Diskurse zu verstehen?

4. Möbel und Akademie?

Wenn Kjellberg in seiner Überblicksstudie zum französischen Möbel der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* die Bedeutung einer zentralen Autorität „dans tous les domaines“ attestiert,⁵⁴ liegt es nahe, auch die Möbelproduktion vor dem Hintergrund der Kunstakademie detaillierter zu untersuchen, obwohl Kunsttischler dort nicht als Mitglieder aufgenommen wurden. Über Bildhauer der Akademie, die Kooperationen eingegangen sind, lassen sich Bezüge herausarbeiten. So findet sich beispielsweise bei Souchal der Nachweis eines undatierten, verschollenen vergoldeten Tisches, der von Girardon entworfen wurde.⁵⁵ Freilich war der Kunstdiskurs an der Akademie geprägt von den Interessen der Maler.⁵⁶ Bildhauerarbeit wurde tendenziell eher im Handwerklichen verortet und diese Tätigkeit als weniger gelehrt wahrgenommen. Bildhauer haben weitaus weniger Traktatliteratur produziert und die wenigen theoretischen Stellungnahmen zugunsten von Skulptur und Plastik wurden an der Akademie kaum rezipiert.⁵⁷ Eine Ursache der eher untergeordneten Position der Bildhauer gegenüber den Malern, die sich etwa bei Personalentscheidungen, Sitzordnungen oder Aufnahmen von Mitgliedern zeigte, sieht Anne Betty Weinshenker unter anderem in deren verschiedenartigen Aufträgen und kooperativen Betätigungsfeldern, etwa in der Bauplastik oder für Gebrauchsgegenstände.⁵⁸ Ursula Ströbele reagiert auf diese These mit der Bemerkung, dass auch Maler verschiedene Auftragsarten ausführen konnten.⁵⁹ Dies wirkte sich jedoch anscheinend strukturell nicht negativ auf ihre Stellung innerhalb der Akademie aus. Obwohl die Dynamik innerhalb der Akademie bislang gut untersucht wurde,⁶⁰ bleiben in dieser Hinsicht noch Fragen offen. Natürlich kanonisierte die Akademie eigene Gesetzmäßigkeiten, wie zum Beispiel Gattungs- und Materialhierarchien. Dass jedoch damit die kooperative Einbindung von Künstlern in andere Projekte weniger beachtungswürdig und reputativ war, ist – zumal bei Prunkmöbeln – keine zwingende Schlussfolgerung.

André-Charles Boulle stand mit der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* in enger Verbindung. Er arbeitete in Kooperation zu Akademiekünstlern, etwa mit Bildhauern wie François Girardon, Nicolas Coustou oder Jean Varin.⁶¹ Beispielsweise geht das Porträtmedaillon des Königs am erwähnten Herkuleschrank zurück auf eine Medaille Varins aus dem Jahr 1659.⁶² Er selbst war kein Mitglied der *Académie royale* sondern gehörte, wie schon erwähnt, der *Académie de Saint-Luc* an.⁶³ Ebenfalls war Boulle Mitglied der Pariser Zunft und führte vor 1666 den Meistertitel. Zum Ebenisten ausgebildet wurde er in der väterlichen Werkstatt. Er erlernte aber parallel auch Fertigkeiten in Rundplastik und Metallverarbeitung.⁶⁴ Wie erwähnt, hatte er aufgrund königlicher Privilegien die Erlaubnis, mehrere Handwerke zugleich zu betreiben. So unterhielt er auf einer riesigen Produktionsfläche auch eine Bronzegießerei.⁶⁵

Das Selbstverständnis des Ebenisten orientierte sich am akademisch geprägten Künstlerbild. Im Produktionsprozess seiner Möbel lieferte Boulle in erster Linie die Entwurfszeichnungen.⁶⁶ Dies umfasste auch die

⁵⁴ Kjellberg 1989, S. 59. „Si l’on ajoute que les ateliers privilégiés fondés par Henri IV dans les galeries du Louvre (où travaillera bientôt le célèbre Boulle) poursuivent leurs activités au service de la cour et que l’Académie royale de peinture et de sculpture fonctionne depuis 1648, la preuve est faite qu’une autorité régit désormais la France dans tous les domaines.“

⁵⁵ Souchal 1981, Vol. 2, S. 82, Nr. 133.

⁵⁶ Vgl. Held 2001, Ströbele 2012, S. 8f.

⁵⁷ Ströbele 2012, S. 9 zu Pierre-Simon Jaillot und Lamoignon de Basville.

⁵⁸ Vgl. Weinshenker 2008, S. 234–242.

⁵⁹ Ströbele 2012, S. 9.

⁶⁰ Michel 2012; Valerius 2010a; Ströbele 2012.

⁶¹ Ronfort 2009, S. 27.

⁶² Wilson 1983, S. 6.

⁶³ Zur *Académie de Saint-Luc*: Valerius 2010b.

⁶⁴ Ronfort 2009, S. 40.

⁶⁵ Ronfort 2009, S. 44f.

⁶⁶ Vgl. Ronfort 2009, Katalogteil „Zeichnungen und Stiche“, S. 304–339.

skulpturale Ausstattung der Möbelstücke. Als junger Mann stand Boule wohl in Kontakt mit Bernini, als dieser sich in Paris aufhielt. Die beiden sollen sich in Bezug auf Architekturentwürfe ausgetauscht haben.⁶⁷ Boule setzte sich in späterer Zeit intensiv mit bildender Kunst auseinander, indem er Gemälde, Stiche und Zeichnungen in bemerkenswertem Umfang sammelte, unter anderem von van Dyck, Carracci, Raffael, Callot, Puget und Poussin.⁶⁸ Boules Sohn, Charles-André Boule, war Bildhauer und Mitglied der *Académie royale*. Ein Porträtmalerei des Ebenisten Jean Henri (Johann Heinrich) Riesener von Antoine Vestier aus dem Jahr 1785 kann das am bildenden Künstler orientierte Selbstbild eines Kunsttischlers verdeutlichen.⁶⁹ (Abb. 6)



Abb. 6
Antoine Vestier, Porträt von Jean Henri Riesener, 1786

Öl auf Leinwand, 95 x 76 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

Bildquelle: Wikimedia Commons.

Bearbeitung von ArtMechanic auf der Grundlage eines Scans aus Michael Schönitzer (1936): Die großen Deutschen im Bilde.

Riesener präsentiert sich an einem seiner Schreibtische. Jedoch sind nicht die handwerklichen Utensilien im repräsentativen Zentrum. Im Mittelpunkt steht allein das Zeichnen als künstlerische Technik und Methode: Entwürfe liegen auf dem Tisch, in der rechten Hand hält er einen Zeichenstift. Da der Zeichenunterricht an den Akademien als Distinktionsmerkmal zwischen handwerklicher und künstlerischer Arbeit kultiviert wurde, ist anzunehmen, dass sich Riesener mit dieser Selbstinszenierung in Abgrenzung zur Werkstattarbeit einem akademisierten, gelehrten Künstlertypus verpflichtet sah. Da er als *Fournisseur du Garde-Meuble Royal* direkt für das Königshaus arbeitete und kein Mitglied einer Akademie war, liegt der Gedanke nahe, dass er hier weniger die Rolle des Akademiekünstlers im engeren Sinne anstrebte, sondern sich vielmehr als galanter Hofkünstler zeigen wollte.⁷⁰

Boules Nähe zur Akademie wird eindrücklich, wenn man sich bewusst macht, dass dieser aufgrund eines königlichen Erlasses ab 1672 eine Wohnung in den *Galleries du Louvre* zugeteilt bekam, die er wahrscheinlich um 1680 bezogen hatte.⁷¹ In diese Zeit wird auch der Herkuleschrank datiert. Girardon und Coustou wohnten ebenfalls an diesem Ort, der seit 1608 als Kolleg für Künstler, Ingenieure und Wissenschaftler eingerichtet wurde.⁷² Boules Räume befanden sich zudem direkt unterhalb der *Académie royale de Peinture et de*

⁶⁷ Ronfort 2009, S. 40.

⁶⁸ Ronfort 2009, S. 52–54. Die Sammlung fiel 1720 einem Brand zum Opfer.

⁶⁹ Antoine Vestier, Porträt von Jean Henri Riesener, Öl auf Leinwand, 93,5 x 75 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. Vgl. auch Pradère 1990, S. 373.

⁷⁰ Vgl. zum Porträt der Akademiekünstler Williams 2015; vgl. zum Künstlerselbstbild im 18. Jahrhundert: Denk 1998. Jean Henri (Johann Heinrich) Riesener (1734–1806) arbeitete als Ebenist, Möbel-, Bronze- und Metallkünstler. Er kam, wie viele Ebenisten, aus dem Gebiet Westfalens nach Paris. Neben David Roentgen zählte er seinerzeit zu den bedeutendsten Vertretern seines Fachs. Zu Beginn arbeitete Riesener bei Jean-François (Johann Franz) Oeben, der ursprünglich aus der Gegend um Köln stammte. Oeben wird 1754 Hofmöbelkünstler mit speziellen Privilegien. Erst 1761 wurde ihm der Meistertitel verliehen – zwei Jahre vor seinem Tod. Bei Riesener war es umgekehrt. Er war bereits seit 1768 Meister und erhielt in den darauffolgenden Jahren die königlichen Privilegien. Ab 1774 arbeitete er als *Fournisseur du Garde-Meuble Royal*. Vgl. Pradère 1990, S. 371–387.

⁷¹ Vgl. Ronfort 2009, S. 20–29 und 41–59. Zur Datierung des Einzugs S. 44.

⁷² Vgl. Ronfort 2009, S. 19–29 und S. 41–44.

Sculpture.⁷³ Folglich gab es oft auch informell und pragmatisch die Gelegenheit der Begegnung zwischen den bildenden Künstlern und dem Kunsttischler. Anhand von Boulles Beispiel wird somit ebenfalls der Aspekt einer räumlichen Nähe interessant – ein Ansatz, der für die kunsthistorische Forschung zu Kooperationen und Werkstattpraxis relevant sein kann.

5. Fazit

Holzbildhauerei wurde durch die *Académie royale de Peinture et de Sculpture* zwar nicht in bedeutendem Umfang gefördert, im sakralen Raum hatte sie jedoch nach wie vor ihr Wirkungsfeld. Eine präzisere Einschätzung gegenüber höfischen Aufträgen bleibt bislang offen. Aufgrund der häufig goldenen oder weißen Einfassung der Skulpturen stellen sich in diesem Zusammenhang auch Fragen nach Materialimitation, Semantisierungsprozessen und hierarchischen Konstellationen zwischen Gattung, Sujet und Werkstoff. Die Zusammenstellung eines Korpus, das einen Überblick über Holzbildhauerarbeiten für den hier besprochenen Zeitraum geben kann, steht noch aus und wäre ein erster Schritt zur Auflösung dieser Problemstellungen. Der Blick auf das weite Feld der Prunkmöbel hat einen zweiten potentiellen Forschungsansatz deutlich werden lassen. Bildhauerwerkstätten zu untersuchen, die Skulpturaufträge im Rahmen der Möbelproduktion ausführten, ruft unter anderem die sozialökonomische Frage nach der Ausprägung solcher Kooperationen auf. Damit wird angewandte künstlerische Arbeit sichtbar, die institutionenübergreifend durchgeführt wurde. Es wurde deutlich, dass interdisziplinäre Begegnungen an den Werken selbst greifbar werden, wenn verschiedene Materialien zum Einsatz kommen, die jeweils spezialisierte Bearbeitungstechniken erfordern. Auch wenn sich die *Académie royale de Peinture et de Sculpture* nicht in direktem Zusammenhang mit den Möbeln positionierte, können bereits die angeführten Beispiele aufzeigen, dass es sich lohnt, von dieser Institution ausgehend nach der Schnittstelle von Skulptur und Möbel zu fragen. Es geht dabei zum einen um die Verbindung zwischen Kunsttischlern und Holzbildhauern, zum anderem aber auch um das Verhältnis zwischen Kunsttischlerei und bildhauerischer Arbeit im erweiterten Sinne, also zum Beispiel auch in Bezug auf Kleinbronzen und Entwürfe. Die Holzskulptur stand in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert nicht im Zentrum des akademischen Kunstdiskurses; mit den vorgestellten Ansätzen wird dennoch kunsthistorisches Potential erkennbar.

6. Bibliografie

Chastel, André u.a.: *L'art français*, Bd. 3 : Ancien régime, 1620–1775. Paris 1995.

Baker, Malcolm u.a.: Les études sur la sculpture. Le XVIIIe siècle en questions, in: *Perspective* 2011 (1), S. 419–431. [Online](#).

Baron, Françoise; Gaborit, Jean-René: *La sculpture du XVIIe siècle*, Paris 1976.

Bauer, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*. Berlin 1962.

Baxandall, Michael: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*. (The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven, Connecticut 1980). München ⁴2004.

Beyer, Victor/Bresc-Bautier, Geneviève: *La sculpture française du XVIIe siècle*. Gorle/Bergamo 1977.

Blunt, Anthony/Beresford, Richard: *Art and Architecture in France, 1500–1700*. New Haven, Connecticut ⁵1999.

Bouzin, Claude: *Meuble et artisanat. XIIIe–XVIIIe siècle*. Paris 2003.

Brejon de Lavergnée, Barbara (Hg.): Jacques Sarazin. *Sculpteur du roi, 1592–1660*. Ausstellungskatalog. Réunion des Musées Nationaux. Paris 1992.

Bresc-Bautier, Geneviève: *The workshop of André-Charles Boulle (1701–1720)*. In: Warren, Jeremy u.a. (Hg.): *Renaissance and Baroque bronzes in and around the Peter Marino Collection*, London 2013, S. 84–95.

⁷³ Ronfort 2009, S. 43f.

Campbell, Erin J.: Balancing Act. Andrea Brustolon's "La Forza" and the Display of Imported Porcelain in Eighteenth-Century Venice. In: Cavanaugh, Alden/Yonan, Michael E. (Hg.): The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain, Burlington, Vermont 2010, S. 107–118.

Castor, Markus: Die Conférences der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst. Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung. In: Marx, Barbara/Mayer, Christoph Oliver (Hg.): Akademie und – oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 141–236.

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

Diderot, Denis/D'Alembert, Jean le Rond (Hg.): Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., 35 Bände, Paris 1751–1780. Morrissey, Robert/Roe, Glenn (Hg.): ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2017 Edition), University of Chicago. [Online](#).

Digard, Marthe: Jacques Sarrazin. Son Oeuvre, son influence. Paris 1934.

Draper, James David/Scherf, Guilhem (Hg.): Playing with Fire. European Terracotta Models, 1740–1840. (Exhibition Catalogue, Musée du Louvre, Paris [Title: L'esprit créateur de Pigalle à Canova. Terrees cuites européennes, 1740–1840], The Metropolitan Museum of Art, New York, Nationalmuseum, Stockholm [Title: Sergel and His Roman Circle. European Terracottas, 1760–1814] 2003/2004), New York/Paris 2003.

Hausdorf, Eva: Monumente der Aufklärung. Die Grab- und Denkmäler von Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) zwischen Konvention und Erneuerung. Berlin 2012.

Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie. Berlin 2001.

Kjellberg, Pierre: Le mobilier français du XVIIIe siècle. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers. Paris 1989.

Lemée, François: Traité des Statuës. Bodart, Diane H./Ziegler, Hendrik (Hg.): Reprint der Ausgabe Paris 1688. Weimar 2012.

Leonhard, Karin: Was ist Barock? Zur Entstehung des Barockbegriffs in der Bildenden Kunst und Kunstgeschichte. In: Brabant, Dominik/Liebermann, Marita (Hg.): Barock. Epoche, ästhetisches Konzept, Denkform, Würzburg 2017, S. 247–273.

Levey, Michael: Painting and Sculpture in France. 1700–1789. New Haven, Connecticut u.a. 1993.

Michel, Christian: L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française. Genève 2012.

Milovanovic, Nicolas/Maral, Alexandre (Hg.): Louis XIV. L'homme et le roi. Musée National du Château de Versailles et de Trianon. Paris 2009.

Naginski, Erika: Sculpture and enlightenment. Los Angeles 2009.

Pradère, Alexandre: Die Kunst des französischen Möbels. Ebenisten von Ludwig XIV. bis zur Revolution. (Les Ébénistes français de Louis XIV à la révolution, Paris 1989). München 1990.

Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994.

Ronfort, Jean Nérée: The surviving Cabinets on Stands by André Charles Boulle and the New Chronology of the Master's Oeuvre. In: Cleveland Studies in the History of Art 2003 (8), S. 44–67. [Online](#).

Ronfort, Jean Nérée (Hg.): André Charles Boulle. 1642–1732. Ein neuer Stil für Europa. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Museum Angewandte Kunst. Paris 2009.

Souchal, François: French sculptors of the 17th and 18th centuries. 4 Volumes. Oxford 1977–1993.

Ströbele, Ursula: Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris 1700–1730. (Zugl. geringfügig überarb. Fassung von: Düsseldorf, Univ., Diss., 2009/2010 u.d.T.: Die plastischen *morceaux de réception* der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris von der Gründung bis zur französischen Revolution.) Petersberg 2012.

Tintelnot, Hans: Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe. In: Stamm, Rudolf (Hg.): Die Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956, S. 13–91.

Trusted, Marjorie (Hg.): *The Making of Sculpture. The Materials and Techniques of European Sculpture*. London 2007.

Valerius, Gudrun: *Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648–1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder*. Norderstedt 2010. [= Valerius 2010a]

Valerius, Gudrun: Die *Académie de Saint-Luc* als Rivalin der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2010 (73), S. 115–126. [Online](#). [= Valerius 2010b]

Walczak, Gerrit: *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*. Berlin u.a. 2015.

Weinschenker, Anne Betty: *A God or a Bench. Sculpture as a problematic art during the Ancien Régime*. Oxford u.a. 2008.

West, Alison: *From Pigalle to Préalte. Neoclassicism and the sublime in French sculpture 1760–1840*. Cambridge 1998.

Williams, Hannah: *Académie royale. A history in portraits*. Farnham u.a. 2015.

Wilson, Gillian: *Selections from the Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum*. Malibu 1983.

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

Artikel aus:

MEMO 1 (2017): Holz in der Vormoderne. Werk-Stoff, Wirk-Stoff, Kunst-Stoff. doi: 10.25536/2523-2932012017.

Titel:

Holzskulptur in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert? Eine Spurensuche

Autorin:

Marthe Kretzschmar

Kontakt:

marthe.kretzschmar@univie.ac.at

Website:

kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/mitarbeiterinnen/wissenschaftliche-mitarbeiterinnen/kretzschmar-marthe/

Institution:

Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien

DOI des Artikels:

<https://doi.org/10.25536/20170108>

Erstveröffentlichung:

November 2017

Letzte Überprüfung aller Verweise:

22.11.2017

Lizenz:

CC BY-SA 4.0

Medienlizenzen:

Medienrechte liegen bei den Autoren.

Empfohlene Zitierweise:

Kretzschmar, Marthe: Holzskulptur in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert? Eine Spurensuche, in MEMO 1 (2017): Holz in der Vormoderne, S. 109–122. Pdf-Format, doi: 10.25536/20170108.

Inhalt

Holz als Geschichtsstoff. Das Materielle in den Dingkulturen Thomas Kühtreiber, Heike Schlie	1 – 11
Sorge um Wald und Bäume als Kerngeschäft vormoderner Politik und Verwaltung. Das Beispiel der Schweizer Kleinstadt Zug Daniel Schläppi	12 – 32
Der hölzerne Bildträger in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Köln und Nürnberg Katja von Baum, Beate Fücker, Lisa Eckstein	33 – 41
Historische Holzartenauswahl in Österreich. Analysen in Museen, historische Literatur und moderne Prüfungen Michael Grabner, Andrea Weber, Konrad Mayer, Elisabeth Wächter, Sebastian Nemestothy	42 – 59
Intentionale Verwendung von Eichen-Krummholz in Glockenstühlen des 15. und 16. Jahrhunderts am Beispiel von Beobachtungen in Thüringen Iris Engelmann	60 – 72
Holz zwischen Gelehrtenwissen und Praxiswissen in der Frühen Neuzeit Thomas Kühtreiber, Josef Löffler	73 – 91
Aufwertung oder Verschleierung des Materials? Bildlich gestaltete Tischplatten in Spätmittelalter und Früher Neuzeit Jens Kremb	92 – 108
Holzskulptur in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert? Eine Spurensuche Marthe Kretzschmar	109 – 122