

lin veranstaltet wurde. Von der geplanten Publikation der Vorträge darf man sich Impulse für die weitere Forschung in diesem Feld erhoffen.

CHRISTOPH ZUSCHLAG
Kunsthistorisches Institut
Universität Heidelberg

Karina Türr: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts – *Sculpturae vitam insufflat pictura*. Mainz: Philipp von Zabern, 1994. 297 S., 97 Abb. z.T. in Farbe. ISBN 3-8053-1443-4; DM 148,-

Eine umfassende Geschichte der polychromen Skulptur von den Anfängen bis zur Gegenwart ist bis heute noch nicht geschrieben worden. Karina Türr hat die ausgezeichnete Idee gehabt, eine Schneise in dieses große, unbekannte Gebiet zu schlagen. Ohne die Ursprünge und gesamte Entwicklung der polychromen Skulptur behandeln zu wollen, ergab sich für die Verfasserin bei der Behandlung des 19. Jahrhunderts, das bewußt an die Antike und die Renaissance anknüpfte, die Möglichkeit, einen Rückblick auf die europäischen Anfänge zu skizzieren. Die Verfasserin wählte dabei einen besonderen Aspekt der polychromen Skulptur: sie stellte die Farbe in ihrer naturalistischen Funktion in das Zentrum ihrer Betrachtung. Sie geht davon aus, daß die Geschichte der abendländischen Plastik „zu einem ganz überwiegenden Teil“ die Geschichte „einer nicht nur im weitesten Sinne naturalistisch geformten sondern auch naturalistisch gefärbten Darstellung des Menschen“ ist (S. 7). Den Untertitel *Die Malerei erfüllt die Bildhauerkunst mit Leben* übernahm sie von Gérômes, als farbigem Frontispiz abgebildetem Gemälde, auf dem eine junge Frau in einer antiken Boutique Tanagra-Figuren bunt bemalt.

Nach einer schwungvollen grundsätzlichen Einleitung stellt Karina Türr heraus, daß die Geschichte der polychromen Skulptur im 19. Jahrhundert nur „Skizze und bloße Dokumentation der berichteten Werke bleiben muß und keine Vorstellung von Stil und Verlauf mehr gewonnen werden kann“ und daß im 20. Jahrhundert ebenfalls die Entwicklung der farbigen Skulptur des Realismus mit Duane Hanson, John de Andrea und anderen nur in Ansätzen erkennbar ist. Das wird durch die Tatsache bestätigt, daß „trotz ihrer schon zwanzigjährigen Geschichte es noch keine Vorarbeiten zur heutigen polychromen Plastik gegeben hat“ (S. 12). Trotz der sympathischen Bescheidenheit der Verfasserin gibt das vorliegende Buch durch die Fülle des Materials, den ausgezeichneten Text und die sehr guten Abbildungen sehr viel mehr Einsichten, als diese Worte vermuten lassen.

Das 19. Jahrhundert, das etwa zwei Drittel der Abhandlung ausmacht, teilt sich in drei Kapitel auf: I. *Entwicklungslinien farbiger Skulpturen mit den Anfängen*, der Bedeutung der *realen Attribute*, der *chryselephantinen* sowie der *polylithen Skulptur* und der *Bemalung*. Teil II ist der *Diskussion um die Polychromie* und Teil III den *Quellen der Ablehnung farbiger Plastik* gewidmet, und zwar mit den Unterkapiteln über die *Wachsfigur*, den *Vorrang der Linie*, *Imitation und Idea*, den *Naturabguß*. Dabei wird besonders

die französische Skulptur bearbeitet, beginnend mit Daumier und vor allem Clésinger und später dem Orientalisten Cordier, Meissonier, Degas, Ringel d'Ilzsch und recht ausführlich Gérôme sowie Barrias mit seiner *Sich offenbarenden Natur*. Die Engländer mit Gibson und dessen berühmter, klassischer *Tinted Venus*, Alfred Gilbert und Sir George Frampton am Jahrhundertende, die Belgier Pierre Charles van der Stappen und eingehend Max Klinger, um nur einige der besprochenen Künstler zu nennen.

Ein Katalog am Ende des Bandes von knapp 70 Seiten mit Kurzbiographien der ca. 150 behandelten Künstler und einer knappen kritischen Auseinandersetzung mit ihren Werken sowie der Angabe der wichtigsten Sekundärliteratur machen Karina Türrs Werk zu einem wichtigen, wenn auch nicht umfassenden, Handbuch der neueren polychromen Skulptur. Der Index weist leider gelegentlich Lücken auf.

Die farbige Skulptur galt dem 18. und 19. Jahrhundert nahezu ausnahmslos als barbarisch und primitiv; sie wurde als gedankenlose Kopie der Natur verachtet. Die Verurteilung ging Hand in Hand mit der klassizistischen Ablehnung aller realistischen Tendenzen, die sich noch bis in die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts fortsetzte – man denke an Max Schaslers Worte: „Je mehr Natur, je weniger Kunst“. Der Klassizismus ging bekanntermaßen von dem idealistischen Konzept aus, das den weißen Marmor als Mittel, die Materialität des Steins zu spiritualisieren, betrachtet. Karina Türre arbeitet heraus, daß diese von der Antike abgeleitete Vorstellung auf einer Fehleinschätzung beruht, die man als ästhetisches Dogma weiterhin vertrat, selbst als der Irrtum schon längst auch von Winckelmann erkannt worden war. In ihrer knappen Darstellung der Diskussion um die polychrome Bildhauerkunst im 19. Jahrhundert werden die vielfältigen Verbindungen zwischen den Ländern – Frankreich mit dem Comte de Caylus und Quatremère de Quincy, Deutschland mit Hittorff und Semper, die in London mit Owen Jones zu dem Thema kurz vor der ersten Weltausstellung diskutierten und publizierten; – in großen Linien hervorgehoben, von dem Crystal Palace (mit dem *Greek Court* voll bemalter griechischer Nachbildungen) bis zu den von Georg Treu organisierten Ausstellungen polychromer Skulptur mit archäologischen Rekonstruktionen und zeitgenössischen farbigen Skulpturen in Berlin 1885, die auch von dem Pariser Dichter und Kunstkritiker Jules Laforgue (nicht so negativ wie Karina Türre schreibt) besprochen wurde. In Anlehnung an einen Artikel John Bells (1858) fragt Treu 1884 in einem berühmt gewordenen, als Broschüre erschienen Vortrag „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ Die Synopse führt die enge Verflechtung der Theoretiker verschiedener Nationen vor Augen und die die europäische Kunstszene bewegenden Probleme.

Der von Karina Türre geführte lückenlose Nachweis von der Vorbildhaftigkeit der klassischen Antike bis ans Ende des 19. Jahrhunderts führt zu dem Problem, das nicht mehr im Brennpunkt ihres Interesses steht: der sich im europäischen *fin de siècle* vollziehende Umbruch von der Farbe als Mittel für das naturalistische Abbilden der Wirklichkeit zum kreativen Ausdruck seelischer Befindlichkeiten, doppeldeutiger Emotionen und einer die Realität kontrastierenden, oft sogar magischer Überwirklichkeit. Sieht man ab von Malern wie Schmidt-Rottluff, der eine Afrika- und Ozea-

nien-Sammlung von Skulpturen besaß und dessen *Blauroter Kopf* den *Panischen Schrecken* darstellt (1917), so gilt für ihn, was Türr für Gauguin feststellt, daß die „Distanz zur naturalistischen Farbigekeit und einem neuen Eigenwert von Farbe nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit der Tradition der europäischen polychromen Plastik zu sehen ist“ (S. 242). Aber auch der starke Naturalismus, den die Verfasserin in der *Vivien* eines Khnopff sieht (Wien, Belvedere; 1896), führt zwar die europäische Tradition weiter, gibt dem Naturalismus durch den Goldhintergrund, auf dem der sensualistisch geformte, von Burne-Jones inspirierte Körper der *femme fatale* erscheint, eine ganz neuartige zweideutige Spannung, die besonders für den belgischen Symbolismus – aber nicht für ihn – charakteristisch ist und nach neuen, differenzierenden Kriterien zur Beschreibung und Evaluierung verlangt. Aus dem naturalistischen Raster fällt gleichermaßen die im Frankfurter Stadel aufbewahrte *Badende* von Archipenko (1915), in der der Künstler ein reizvoll-irritierendes Spiel mit dem Kontrast zwischen formschaffender Farbe und tatsächlichem Volumen der kleinen Gipsskulptur treibt.

Karina Türr läßt diese Aspekte weitgehend außer acht, um sich ganz der Diskussion um Fragen des Realistischen und des Illusionismus in der Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts zu widmen, wobei die Frage der Distanz zwischen Malerei und Skulptur jedenfalls am Rande zur Sprache kommt (S. 149). Die Tendenzen des Realismus, Sharpfocusrealism und Hyperrealismus und der z. Zt. vorliegenden Publikationen zu diesen Problemen werden kritisch Revue passiert und in diesem Zusammenhang auch philosophische Fragen nach der Definition der Kunst (Baudrillard) diskutiert. Ein leider nur sehr knappes Kapitel von vier Seiten skizziert den Prozeß einer Abstraktion der Farbe von der Form und läßt in diesem Zusammenhang auch den eben angeführten Archipenko zu Wort kommen (S. 155). „Wie expressiv, optisch irritierend, dekorativ oder konstruktiv der Einsatz der Farbe in Arbeiten von Philip Kind bis zu Alfonso Hüppi auch sein mag, es bleibt immer als ein im wesentlichen kunstinterner Dialog der beiden Medien Skulptur und Farbe erkennbar und entspricht damit der wichtigsten Tradition der nicht konzeptuellen Kunst des 20. Jahrhunderts“ (S. 158). Der Hauptakzent wird auf das 3. Kapitel des dem 20. Jahrhundert gewidmeten Teils gelegt, auf die „Mimetische Verwendung der Farbe“ (S. 161-211), in der neben den bereits erwähnten Duane Hanson und John de Andrea John Ahearn, Robert Arneson, Raymond Mason, Jeff Koons, Erika Maria Lankes, Christa Baumgärtel, Renate Göbel, Katsura Funakoshi und viele andere behandelt werden: auf kurzem Raum stets kluge Charakterisierungen. Karina Türr kommt zu dem recht negativen Schluß, daß nämlich zwar die einst so gescholtene naturalistische Skulptur eine Fülle neuer künstlerischer Möglichkeiten erkennen läßt, die weniger stilistische Richtungen bezeichnen als „vielmehr eine Ausdeutung und Differenzierung des überholt geglaubten Naturalismus“ (S. 210). „Das Zusammentreffen von Formlosigkeit im bildnerischen Sinn und Konzeptlosigkeit im – durch Duchamp erneuerten – ideellen Sinn scheint für das 20. Jahrhundert in der perfekten Reproduktion von Natur nochmals ein Ende der stets zu Ende gehenden Künste markiert zu haben“ (S. 208).

Das große Verdienst von Karina Türr ist es, den wissenschaftlichen Dialog über einen bisher wenig beachteten Aspekt der Skulptur eröffnet zu haben. Es ist nicht möglich, in dem beschränkten Umfang alle aufgeworfenen Fragen ausführlich zu behandeln. Aber gerade dadurch, daß die Verfasserin sich nicht einem rigiden Schema und dem Versuch einer erschöpfenden Darstellung unterworfen hat, ist ihr Buch ein angenehm zu lesendes, anspruchsvolles Werk, das ein interessiertes Publikum ansprechen wird. Der Spezialist wird mancherlei Aufschluß erhalten und die Kunstwissenschaft mit Sicherheit neue Impulse zur Erforschung dieses faszinierenden Themas.

WOLFGANG DROST
Universität GH Siegen

Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento; a cura di Elena di Majo; Turin: Società Editrice Umberto Allemandi 1996; 82 S., zahlreiche Abb.; ISBN 88-422-0657-1 [Ausstellungskatalog Rom, Galleria Nazionale d' Arte Moderna, 25.10.1996 – 26.1. 1997; Edizioni SACS 1996: *Le Mostre della Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Vol. 2*] Lit. 50.000

Der Katalog veröffentlicht, nach einer ersten kurzen Studie von Hans Geller (Das Pio Istituto Catel, in: *Miscellanea Biblioteca Hertziana*, Wien 1961, S. 498-501) erstmals in breiterer Form die bisher nur wenig bekannte Kunstsammlung des Berliner Landschafts- und Genremalers Franz Ludwig Catel (1778-1856), der sich 1811 in Rom niederließ und großen Einfluß auf das gesellschaftliche Leben der frühen Deutschrömer hatte. Eng verbunden mit den Nazarenern und Joseph Anton Koch widmete er sich der gut verkäuflichen, stimmungsvollen, italienischen Landschafts- und Architekturvedute, d.h. typischen Rom- und Neapelmotiven. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit schenkte er besondere Aufmerksamkeit der Tätigkeit der „Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti“, die 1829 in Rom gegründet wurde, und dem seit 1845 bestehenden Deutschen Künstlerverein, und außerdem verwaltete er bis 1845 die 1815 ins Leben gerufene Unterstützungskasse der deutschen Künstler. Der kinderlos gebliebene Catel hinterließ bei seinem Tod ein größeres Vermögen, das in eine Stiftung, das „Pio Istituto Catel“, einging, das noch heute existiert und deutsche wie italienische Künstler fördert.

Durch den intensiven Umgang mit befreundeten Malern und Bildhauern – vor allem Deutschen, aber auch Franzosen und Italienern – entstand eine sehr privat geprägte Kunstsammlung, die z.B. Werke von Carl Begas, Giovanni Battista Bassi, Giacinto Gigante (dessen freiere Landschaftsauffassung der Catels verwandt ist), August Grahl, François Marius Granet, Leo von Klenze, Michelangelo Pacetti, Peter Rittig, Carl Adolf Senff, Berthel Thorvaldsen, Julius Troschel und Achille Vianelli enthält, die ebenfalls in den Besitz des Istituto Catel gelangten. Unter den im Katalog aufgeführten Gemälden sind u.a. hervorzuheben das Porträt Catels mit seiner Frau Margherita Prunetti, die für ihre Schönheit berühmte Tochter des römischen Schrift-