

die zu beträchtlichen Anstrengungen, Betrügereien und lang andauernden Attraktionen geführt hat, bleibt in diesem Kapitel jedoch außen vor. Die Legende von Pygmalion wird zu einem Nebenschauplatz im Vergleich zur zentralen Frage nach den Lebensvorgängen.

Die letzten beiden Kapitel sind dem Verhältnis von Fotografie und Skulptur und der Hollywood-Version von Pygmalion gewidmet. Das eine konzentriert sich auf Jean-Léon Gérôme, das andere auf Alfred Hitchcock und seinen Film *Vertigo* von 1957/58, in dem Kim Novak die Doppelrolle von Judy und Madeleine spielte. Für Stoichita ergibt sich aus dem Plot, wenn man noch Carlotta Valdès (das Porträt der Urgroßmutter von Madeleine) hinzunimmt, ein „schwindelnder Wirbel“: „In ihrem Verhalten soll Kim Novak Judy spielen, die wiederum Madeleine spielt, welche ihrerseits Carlotta spielt.“ (190).

Zwei kritische Bemerkungen über die Edition dieses spannenden Buches müssen zum Schluss noch angebracht werden: Bezüglich seiner Aus-

stattung würde man nicht im Ernst behaupten wollen, dass der Verlag eine der wissenschaftlichen Qualität der Publikation würdige Sorgfalt aufgewendet hätte. Von nicht wenigen der zahlreichen Abbildungen ist der Abdruck total missraten, und zwar nicht nur bei farbigen Vorlagen, sondern auch bei schwarz-weißen. Zu bedauern ist zudem, dass kein Lektorat eingesetzt wurde. In den 469 Anmerkungen wird nicht auf das Erstzitat eines Titels bei den folgenden Nennungen verwiesen, was äußerst leserunfreundlich ist, umso mehr, als die beinahe unübersehbare Literatur, die zum Thema publiziert und hier eingearbeitet wurde, nicht in einer Bibliografie nachgewiesen wird.

---

**PROF. DR. OSKAR BÄTSCHMANN**  
 Samuel H. Kress Professor,  
 Center for Advanced Study in the Visual Arts,  
 National Gallery of Art,  
 4th Street and Constitution Avenue,  
 N.W., Washington D.C.,  
 o-baetschmann@nga.gov

## Rodin mit Alberti gelesen

Jean-François Corpataux  
**Le corps à l'œuvre. Sculpture et moulage au XIX<sup>e</sup> siècle**  
 (Ars Longa, Bd. 2). Genf, Droz 2012.  
 288 S., Ill. ISBN 978-2-600-01511-0.  
 € 60,00

Zwei Männer sind in einem Atelier damit beschäftigt, einen Gipsabdruck vom Bein einer nackten jungen Frau abzunehmen. Dargestellt ist genau jener Moment, in dem das abgeformte Bein des passiven Modells aus seinem weißen Panzer befreit wird. Es erfor-

dert offensichtlich Fingerspitzengefühl, um die in zwei Teile zerschnittene Negativform nicht zu beschädigen. Der hintere Helfer hat seine Hand auf dem Gipspanzer am linken Unterschenkel der Frau platziert, um diesen während des Entfernens der Form abzustützen. Diese Situation direkten und zugleich indirekten physischen Kontaktes erscheint als Voraussetzung, um die Spur des lebenden Körpers in der körperfremden Materie zu bewahren.

Die Wahl des Titelbildes (*Abb. 1*) von Jean-François Corpataux' *Le corps à l'œuvre. Sculpture et moulage au XIX<sup>e</sup> siècle* ist programmatisch: weder eine Skulptur noch ein Körperabdruck zieren das Cover, sondern Edouard Dantans photorealistisch



Abb. 1 Edouard Dantan, *Un moulage sur nature*, 1887. Göteborg, Konstmuseum (Sophie de Juigny, Édouard Dantan, Paris 2002, S. 111)

anmutendes Gemälde *Un moulage sur nature* von 1887. Und es ist besonders bezeichnend, dass im Hintergrund der geschilderten Atelierszene unter anderem eine verkleinerte Fassung von Michelangelos *Sterbendem Sklaven* die künstlerische Tradition der italienischen Renaissance aufruft.

### FASZINOSUM LEBENDABGUSS

In der 2009 an der Universität de Fribourg bei Victor Stoichita eingereichten und nun in Buchform vorliegenden Dissertation geht es in der Tat denn auch weniger um den Abguss als konkretes Objekt oder als technisches Verfahren, als vielmehr um das mit diesem *procedere* verbundene *imaginaire* – ein Begriff, für den es in der deutschen Sprache

kein Äquivalent gibt. Corpataux interessiert sich mit anderen Worten dafür, welche Vorstellungen durch die Assoziation mit dem Prozess des Naturabgusses im Betrachter des 19. Jh.s aufgerufen werden konnten. Um sich diesem Problem anzunähern und um die historische Tradierung damit verknüpfter kunsttheoretischer Topoi offenzulegen, greift der Autor insbesondere auf frühneuzeitliche Quellen zurück. *Le corps à l'œuvre* erhebt den Anspruch, nach dem Erwachen des Interesses der kunsthistorischen Forschung am künstlerischen Verfahren des Lebendabgusses (vgl. Norberto Gramaccini, „Das genaue Abbild der Natur. Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini“, in: *Natur und Antike in der Re-*

naissance. Ausst.kat. Liebieghaus, hg. v. Herbert Beck/Peter C. Bol, Frankfurt a.M. 1985, 198–225; *A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX<sup>e</sup> siècle*. Ausst.kat. Musée d'Orsay, hg. v. Edouard Papet u.a., Paris 2001; Andreas Klier, *Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert*, Berlin 2004; Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008) nun für das 19. Jh. die intellektuelle Fundierung des Phänomens möglichst umfassend aufzuarbeiten. Corpataux' auf Betrachterrezeption und Ideengeschichte abzielender Ansatz basiert auf einer zentralen Prämisse: dass sich im indexikalischen Charakter des Abgusses (15) eine Vielzahl von Denkfiguren zum Kunstwerk im allgemeinen und zur Skulptur im besonderen kreuzen. So werden im Laufe der Argumentation Vorstellungen von Animation, Prokreation, Mimesis, *selectio/combinatio*, *paragone* und *aemulatio* angesprochen.

Das Buch ist gegliedert in eine allgemeine Einleitung zu Geoffroy Dechaume (15–33), die offensichtlich Antoinette Le Normand-Romain verpflichtet ist (vgl. *Le moulage sur nature: objet de plaisir ou document de travail?*, in: *De plâtre et d'or. Geoffroy Dechaume. Sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*. Ausst.kat., hg. v. Frédéric Chappey, Nesles-la-Vallée 1998, 127–141); es folgen vier Hauptkapitel, in denen anhand der Fallbeispiele Clésinger, Marcello, Rodin und Falguière die verschiedenen Implikationen des Körperabgusses vorgestellt werden, und ein Schlusswort, das die zentralen Thesen zusammenfasst.

Die von Victor-Adolphe Geoffroy Dechaume 1840/50 gefertigten Körperabgüsse eines nackten weiblichen Modells sind zu Lebzeiten des Künstlers nie öffentlich ausgestellt worden und wurden erstmals 1998 im Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq in L'Isle-Adam einem staunenden Publikum präsentiert. Buchstäblich jede Pore des Modells hat ihren Niederschlag in der „Haut“ des Gipskörpers gefunden, desgleichen der Atmungs-vorgang, durch den der Körper in der Gipshülle, die ihn bei der Abformung umschloss, Risse erzeugt hat. Die Evidenz der im Abguss eingefangenen physischen Präsenz des menschlichen Leibes

einerseits sowie zeitgenössische Warnungen vor den gesundheitlichen Gefahren des Abgusses andererseits bildeten zusammen mit dem historischen Gemeinplatz vom gequälten Modell eine spezielle Gemengelage. Die Technik des Lebendabgusses war umgeben von einer besonderen Aura; sie eröffnete Verweise auf zentrale künstlerische Fragen wie Naturnähe, Leben und Tod sowie der spezifischen Rolle des Künstlers im Schöpfungsprozess (18ff.).

### SIMULACRUM ZWISCHEN EROS UND THANATOS

Die Salonkritiken zu Auguste Clésingers Marmor-skulptur *Femme piquée par un serpent* (1847; Abb. 2) beschwören den Akt der Herstellung des Werks mittels des Abgusses mit unterschiedlichen, zum Teil gänzlich entgegengesetzten Intentionen: entweder, um den hohen Grad an Lebendigkeit zu loben oder, um die Skulptur als Ergebnis eines rein mechanischen, der Photographie vergleichbaren Verfahrens zu diffamieren (36ff.). Clésinger hatte bei der Übertragung des Körperabgusses in die endgültige Marmorfassung tatsächlich bestimmte Elemente wie Hautfalten, die später als Ausweis mangelnder ästhetischer Abstraktionsleistung als unschön kritisiert wurden, bewusst beibehalten und verstärkt, um so die Suggestion des Abdrucks präsent zu halten (47). Seine Skulptur funktioniert als *Simulacrum* im Sinne Baudrillards, worauf auch Corpataux' Kapitelüberschrift *Simulacre et „moule magique“* anspielt.

Clésingers Darstellung der nackten Frau, die sich in suggestiven Verdrehungen auf dem Boden räkelt, oszilliert zwischen sexueller Erregung und Schmerz. Mit dieser Ambivalenz stellte sich der Künstler nicht nur in die Tradition barocker Skulptur wie etwa Berninis *Heiliger Theresa* (82, 85). Er bediente darüber hinaus auch die mit dem Verfahren des Abgusses verbundenen Assoziationen von sexueller Inbesitznahme und physischer Bedrohung des Modells – eine Problematik, die nur wenige Jahre später in Théophile Gautiers Erzählung *Arria Marcella* (1852) über den abgeformten Körper einer beim Vesuvausbruch verschütteten Pompejanerin verhandelt wurde (62ff.).



Abb. 2 Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847. Paris, Musée d'Orsay (Orsay. La Sculpture, Paris 1998, S. 52)

### PROKREATION UND AUTOPROJEKTION

Sowohl in ihren Fragment gebliebenen Memoiren als auch in ihren Briefen äußerte sich Adèle d'Afry, Herzogin Colonna, wiederholt zur Entstehung ihrer Werke, die sie unter dem Pseudonym Marcello im Pariser Salon präsentierte. Marcellos *Pythia* (1870; Abb. 3), die einen Ehrenplatz in der Opéra Garnier fand, ist nicht nur das Produkt eines Körperabgusses – „un beau dévouement maternel“, mit Marcello zu sprechen –, es ist gewissermaßen der Körper der Künstlerin selbst, der in Teilabgüssen in die Bronzeplastik überführt wird (102). Sie reproduziert sich im wahrsten Sinne des Wortes in ihrer Schöpfung. Die Doppeldeutigkeit des französischen *matrice* – ‚Matrize‘, zugleich aber auch ‚Gebärmutter‘ – manifestiert sich erst in der Anwendung der Abgusstechnik durch eine Künstlerin in vollem Ausmaß (88f.). Auf die Genese der *Pythia* in einer aus Teilabgüssen zusammengesetzten Assemblage wird wohl auch in der Gestaltung der Plastik angespielt: Ihre Nebenansichten fragmentieren die Figur, wobei einzelne Körperpartien auffallend prominent inszeniert werden (107f.). Die Spannung, die sich aus dem Entstehen eines isolierten Körperfragments als *pars pro toto* für ein belebtes Ganzes ergibt, wird im übrigen nicht nur in Marcellos Skulptur, sondern ebenfalls in Balzacs *Chef-d'œuvre inconnu* von 1840 oder Pierre-Louis Piersons Photographien der Gräfin Castiglione aus den 1860er Jahren thematisiert (110–117).

Durch dieses kompositionelle Verfahren stellt Marcello außerdem eine Filiation zu Donatello und mehr noch zu Cellini her, mit dessen *Perseus* sie sich nachweislich intensiv auseinandersetzte und den sie durch ihre *Pythia* auf narrativer wie auch motivischer Ebene überbietend nachzuahmen suchte (121ff.). Das durch die Technik des Körperabdrucks stark autoprojektive Potential ihrer Plastik ist ebenfalls dadurch motiviert, dass sowohl die Künstlerin selbst, als auch Zeitgenossen wie Hippolyte Taine oder Victor Hugo das Moment der Inspiration mit der Metaphorik des (psychischen) Eindrucks als *imprimerie/empreinte* umschreiben (138ff.).

### PROFIL-MODELLIERUNG UND TEXTILABGUSS

Als Auguste Rodin 1877 erstmals seine später unter dem Titel *Das Eherne Zeitalter* bekannte Statue in Form einer Gipsplastik in Brüssel ausstellte, ließ der Vorwurf, es handle sich um einen Abguss und damit um ein künstlerisch anspruchsloses Werk, nicht lange auf sich warten. Wenn sein *Âge d'airain* keineswegs auf der Technik des Körperabgusses basierte, so charakterisierte Rodin in seinen Selbstäußerungen den Kurationsprozess seiner Werke dennoch wiederholt als quasi-indexikalisches Verfahren: Er arbeite nach dem lebenden Modell, dessen verschiedenste Körperumrisse er betrachte und als Profile in die formbare Materie übertrage – eine, in Rodins Worten, „mise au point

par l'œil“ (153f.). Rodin erinnerte damit nicht nur an Cellinis Forderung nach Vielansichtigkeit als Ausgangspunkt des plastischen Kreationssaktes, sondern hob zugleich explizit seine Arbeit als Modelleur hervor, womit einer Deutung des Künstlers als prometheischer Schöpferfigur Vorschub geleistet wurde (164).

Zwar verwehrte sich Rodin nachdrücklich gegen die Unterstellung, er arbeite mit Körperabgüssen, doch bei der Modellierung von Kleidungsstücken setzte er durchaus Verfahren von Abguss und Abdruck ein. Am Beispiel seines *Balzac* (1891/98) lässt sich der Bekleidungsprozess, der von Corpataux mit Passagen zur Einkleidung der Figur bei Alberti parallelisiert wird, nachvollziehen (180, 184–189). Kleidung, die durch die Anpassung an den menschlichen Körper ohnehin bereits einen Abformungsprozess eigener Art repräsentiert, konnte als Chiffre für Präsenz und Abwesenheit des Körpers zugleich fungieren, was Rodin in der rigiden, mumienartigen Gewandung seines *Balzac* denn auch exemplarisch vorführte und damit einmal mehr die Suggestionskraft des Abgusses belegte (196ff., 200f.).

### SKANDALISIERUNG DES ABGUSSES

Für Alexandre Falguière und die Rezipienten seiner Werke stand der Körperabguss als Teilprozess künstlerischer Kreation nicht mehr im Widerspruch zu einem genuin ästhetischen Anspruch von Skulptur, wie Corpataux in seinem letzten Hauptkapitel zeigen kann (209). In den Skulpturen *Eva* (1880), *Diana* (1887) und *Juno* (1890) gab Falguière seinen nackten Frauenfiguren bewusst porträtartige Physiognomien und ebenso individualisierte Körper, die verdeutlichten, dass es der Betrachter keineswegs mit Göttinnen oder biblischen Gestalten zu tun hat, sondern mit Modellen, die mittels ostentativ vorgezeigter Attribute in einem Rollenspiel vorgeführt wurden. Aus dieser Diskrepanz zwischen klassischem Sujet und Realbezug speiste sich der pikante Reiz von Falguières Schöpfungen (210, 220).

Die sexuellen Implikationen, die den Künstler als neuen Pygmalion erscheinen ließen (211ff.), führten im Fall seiner *Danseuse* (1896) zu einem



Abb. 3 Marcello (i.e. Adèle d'Affry, Herzogin Colonna), *Pythia*, 1870. Opéra national de Paris (Christiane Dotal, Marcello, sculpteur, une intellectuelle dans l'ombre, Paris 2008, S. 133)

Skandal: Falguière kombinierte die erkennbare Physiognomie der gefeierten Belle-Epoque-Schönheit Cléo de Mérode, deren Gesichtsabguss er in einer privaten Ateliersitzung angefertigt hatte, mit dem nackten Körper einer unbekannt jungen Frau (221–225). Die verbreitete Vorstellung vom künstlerischen Arbeiten nach dem Naturvorbild, die den Gedanken an eine Assemblage gar nicht erst aufkommen ließ, wurde vom Künstler auf Kosten der Reputation seines Modells gezielt eingesetzt, um sein Werk ins Gespräch zu bringen.

Gerade die Evokation des Abgusses bediente die Illusion bildhauerischer Mimesis wie kein anderes künstlerisches Verfahren. Das Werk wird durch die Abgusstechnik zum Artefakt, das von ei-

ner ihm vorausgehenden Realität Zeugnis abzulegen verspricht. Indem es die Produktion eines Doubles suggeriert, kann es im Extremfall zu einem regelrechten Fetisch werden: „un simulacre à mi-chemin entre réalité et fiction“ (236).

### NACHLEBEN VON TOPOI

Corpataux' Überlegungen, die er zum Teil bereits in früheren Aufsätzen präsentiert hat (La „Pythie“ de Marcello. Corps, empreinte, matrice, in: *Revue de l'art* 163, 2009, 73–83, in weiten Teilen identisch mit dem gleichnamigen Unterkapitel; vgl. auch: Live body moulding and maternal devotion in Marcello's studio, in: *Plaster casts* 2010, 307–318), beruhen letztlich auf der Grundannahme von Autoreferentialität als zentralem Moment künstlerischer Produktion, wie sie Victor Stoichita in seinem einschlägigen Werk zur Metamalerei exemplarisch vorgeführt hat (*L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993; auch Stoichitas Gedanken zum Pygmalionmythos werden aufgenommen, vgl. *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genf 2008; vgl. die Rezension von Oskar Bätschmann in diesem Heft, 604ff.). Generell fällt die Vollständigkeit der Bibliographie positiv auf, gerade auch im Hinblick auf deutschsprachige Fachliteratur. Allerdings erweisen sich die Fußnoten im Text in vielen Fällen als einmalige Hinweise auf einschlägige Titel, deren tatsächliche Rezeption nur schwer abzuschätzen ist, die aber ausnahmslos in die beeindruckende Literaturliste eingegangen sind.

Der Band von Corpataux öffnet ein breites Spektrum an Perspektiven auf ein technisches Verfahren, dem in letzter Konsequenz die Idee dessen zu Grunde liegt, was Horst Bredekamp als „substitutiven Bildakt“ (*Theorie des Bildakts*, Berlin 2010) beschrieben hat – der Austausch von Körper und Werk: „Un corps à l'œuvre, un corps dans l'œuvre“ (16). Die damit verbundenen übergreifenden Problemstellungen machen das Buch für Leser unterschiedlichster Ausrichtungen interessant. Allerdings liegt die Problematik von Corpataux' Ausführungen in ihrer fehlenden Systematik. Zuweilen gerät das eigentliche Thema, der

Körperabguss, aus dem Blick. Nicht selten stößt der Leser auf Wiederholungen, zumal in den ersten beiden Kapiteln nahezu alle behandelten Aspekte auch der Folgekapitel bereits thematisiert werden. Diese Schwierigkeiten sind freilich zu weiten Teilen der komplexen Fragestellung geschuldet, die eine Fülle unterschiedlicher, eng miteinander verflochtener Problemkreise berührt.

Überzeugend ist Corpataux immer dort, wo er deutlich machen kann, dass bestimmte Themen in den künstlerisch-intellektuellen Zirkeln des Pariser 19. Jh.s tatsächlich virulent waren. Leider werden die Parallelen zwischen Körperabguss und Photographie, als dem indexikalischen Medium schlechthin, das die Wahrnehmung (nicht nur) von Kunst radikal veränderte, nur *en passant* gestreift (z.B. 117, 175ff., 196f.). Skepsis und Erwartungshaltung im Hinblick auf dieses neue Medium scheinen ein nicht unwichtiger Hintergrund für die Aktualität der altbekannten Praxis des Körperabgusses. Vermögen die Bezüge zur Kunsttheorie der Frühen Neuzeit auch nicht immer zu überzeugen, so liegt nichtsdestotrotz die eigentliche originelle Leistung dieses Buches gerade in dem Versuch, die Skulptur der zweiten Hälfte des 19. Jh.s vor der Folie frühneuzeitlicher Kunstliteratur zu lesen.

**I**nsgesamt gelingt es Corpataux, das Nachleben einer Vielzahl von frühneuzeitlichen Topoi zu Kurations- und Wahrnehmungsprozessen für die Zeit zwischen ca. 1850 und 1900 plausibel zu machen und damit spannende Perspektiven und übergreifende intellektuelle Kontexte aufzuzeigen. Michelangelos Unterscheidung von Skulptur und Plastik durch die Definition des *per forza di levare* und des *per via di porre* jedenfalls muss um die Kategorie des Lebendabgusses als bildhauerisches Verfahren ergänzt werden. *Le corps à l'œuvre* leistet dazu einen wichtigen Beitrag.

---

ANDREAS PLACKINGER, M.A.  
Thalkirchner Str. 29, 80337 München,  
andreasplackinger@yahoo.de