

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL NURNBERG

28. Jahrgang

Juni 1975

Heft 6

SUR LES TRACES DE JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

Zur Ausstellung im Grand Palais in Paris

(Mit 4 Abbildungen)

Das Jahr 1975 bringt nicht nur den 500. Geburtstag Michelangelos, sondern auch den 100. Todestag Carpeaux' ins Gedächtnis: Dem unbestrittenen wird das umstrittene Genie gegenübergestellt.

Carpeaux wurde von seinen Zeitgenossen bisweilen emphatisch mit Michelangelo verglichen. „Que suis-je auprès de Michelange?“ schreibt er in einem Brief vom 27. 1. 1867, damit auf das ihm und seinen Kollegen auferlegte Epigonen-Schicksal anspielend. Zudem scheint das Konzept der Ausstellung an dem Gedanken Michelangelos, daß die Zeichnung der Ursprung aller Kunst sei, orientiert. Bei Carpeaux trifft diese Wertung sicherlich zu, denn er war ein besessener Zeichner, der sich, wenn nötig, auch eines Theaterzettels, eines Zeitungsausschnitts oder eines Behördenformulars bediente, um Einfälle zu Papier zu bringen. Ziel der Pariser Ausstellung ist es, die einzelnen Schritte der Formfindung bei Carpeaux von den ersten Entwurfszeichnungen über detaillierter werdende modelli bis hin zu den Ausführungen in Gips, Terrakotta, Bronze oder Stein zu verfolgen. Die Wertigkeit und Funktion der einzelnen Phasen dieses Prozesses bilden ein zentrales Problem bei der Beurteilung des Künstlers, der mit seinen schwungvollen modelli weit stärkeren Einfluß auf die moderne Plastik genommen hat als mit seinen ausgeführten Werken. In Paris wird gleichzeitig der Versuch gemacht, jene Schranken des Vorbehalts abzubauen, die durch die Vervielfältigung seiner Arbeiten entstanden sind. Carpeaux hatte in seinem Testament vom 22. 5. 1874 dem Museum von Valenciennes einen Teil seiner Werke ausdrücklich unter der Bedingung vermacht, daß sie „seront reproduites et répandues aussi largement que possible“. Zugleich wird durch die Ausstellung erneut deutlich, daß die französische Plastik des 19. Jh. trotz zahlreicher Publikationen zu Auguste Rodin noch weitgehend unbearbeitet ist und sich auch in der französischen Forschung keiner son-

derlichen Beliebtheit erfreut. Vor allem Carpeaux ist bisher von der neueren Kunstgeschichte zurückhaltend behandelt worden. In der älteren Literatur finden sich eher sentimentale Lebensbeschreibungen des Künstlers, die noch in einem jüngst in Valenciennes erschienenen Bildheft tradiert werden (Nicole Jouvenet, Carpeaux, Valenciennes 1974). Das wichtigste Quellenmaterial bietet „La Vérité sur la Vie et sur l'Oeuvre de Jean-Baptiste Carpeaux“ (2 Bde., Paris 1934/35) von Louise Clément-Carpeaux, der Tochter. Eine neuere Gesamtsicht des Schaffens oder gar ein Oeuvre-Katalog fehlen. Insofern kommt dem Ausstellungskatalog, der von Victor Beyer von der Skulpturenabteilung des Louvre und Annie Braunwald vom Musée du Petit Palais knapp, übersichtlich und informativ erarbeitet wurde, die Bedeutung eines Handbuches zu. Da die Ausstellung jedoch bewußt — und dies sagt schon ihr Titel — auf bestimmte Aspekte beschränkt bleibt, kann auch hier keine Überschau gegeben werden. Der Katalog hätte sich zumindest mit den Hauptgattungen der Kunst Carpeaux', wie etwa der Bildnisbüste oder dem Relief auseinandersetzen müssen. Dankenswert dagegen die zwar nicht vollständige, aber weiterführende Bibliographie und die katalogmäßige Aufstellung der im Louvre bewahrten Plastik. Die Vielzahl der — wenn auch meist nur briefmarkengroßen — Abbildungen bringt großenteils Unbekanntes. Vor allem zeigt die Ausstellung erstmalig auch das malerische Werk in repräsentativer Form (die bedeutenderen Carpeaux-Ausstellungen unseres Jahrhunderts — Salon d'Automne, Grand Palais 1907, Jeu de Paume, 1912, Valenciennes/Paris 1927, Petit Palais 1955/56 — hatten sich vornehmlich dem plastischen Schaffen gewidmet). Im Vergleich mit der neuen, spektakulären Form der Darstellung der Werke Carpeaux' (und anderer) im Pavillon de Flore des Louvre wirkt die Aufstellung seiner Arbeiten im Grand Palais eher zurückhaltend. Diese Kunstlichträume sind für Plastik auch weniger geeignet als der Louvrepavillon. Die Präsentation versucht durch das Nebeneinander der Materialien und Techniken Monotonie zu vermeiden. Die meisten Räume zeigen in ihren Zentren Großplastik, um die sich Zeichnungen und Modelle anordnen. Für die Gipse und Terrakotten waren naturgemäß Vitrinen notwendig, die Zeichnungen sind zumeist in Sammelpassepartouts ausgestellt. Die Exponate entstammen bis auf wenige Ausnahmen Pariser Museums- und Privatbesitz. Leihgaben ausländischer Sammlungen sind bis auf je eine Zeichnung aus dem Fogg Art Museum und dem Art Institute Chicago nicht vertreten. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß die Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen eine vorzügliche und umfangreiche Carpeaux-Sammlung besitzt und daß sich auch in amerikanischen Museen weitere wichtige Stücke befinden. Bedeutendes ist zudem in englischem und russischem Besitz. Deutsche Museen sind eher arm an Arbeiten Carpeaux': Die Bremer Kunsthalle erwarb 1965 den Gipsentwurf für eine „Susanna im Bade“ (s. Kat. Neuerwerbungen 1961/65, Bremen 1965,

Nr. 65, S. 83), und die Neue Pinakothek in München besitzt einige Kleinbronzen.

Vielfache Hinweise bietet die Ausstellung auf die Frage nach den Quellen der Formensprache Carpeaux'. Zweifellos ist es zu einfach, in dem Künstler lediglich den Hauptmeister des „Zweiten Rokoko“ zu sehen. Seine Anregungen entstammen auch der Antike und der italienischen und französischen Renaissance, dem Barock und der Kunst der 1. Hälfte des 19. Jh. Weniger deutlich wird die geistesgeschichtliche Bedeutung, die Carpeaux gerade aufgrund seines prononcierten Versuchs, öffentliche Anerkennung und persönliche künstlerische Interessen zu vereinen, zukommt. François Rude, bei dem Carpeaux einige Zeit arbeitete, erteilte seinem eifrigsten Schüler mit den Worten: „. . . si tu veux le Prix de Rome, il faut me quitter“ den Rat, einen stärker akademisch engagierten Künstler zum Lehrer zu nehmen. Von Rude, der sich als einer der ersten von der Starrheit der akademischen Tradition losgesagt hatte, lernte Carpeaux weit mehr als von Francisque Duret, dessen antikische Glätte ihm jedoch im Jahre 1854 beim sechsten Anlauf endlich zum Prix de Rome verhalf. Carpeaux, Kind armer Leute und während seiner Ausbildungszeit lange am Rande der Existenzmöglichkeit vegetierend, hat ein Leben lang nicht nur nach künstlerischer, sondern auch nach gesellschaftlicher Anerkennung gesucht. Die Protektion durch den Marquis und die Marquise de la Valette, die Prinzessin Mathilde sowie vor allem durch Napoleon III. und die Kaiserin Eugénie ist für ihn ebenso bedeutend gewesen wie die Heirat mit der zwanzig Jahre jüngeren Amélie de Montfort, Tochter des späteren Gouverneurs des Palais du Luxembourg. Die Bewunderung für die Welt der Eleganz, des Luxus und der sinnlichen Prachtentfaltung findet in rasch hingeworfenen Zeichnungen und bravourös gemalten Bildern ihren Ausdruck.

Die Ausstellung beginnt mit Dokumenten zur Herkunft Carpeaux', alten Ansichten seiner Heimatstadt Valenciennes, sowie Selbstbildnissen (Kat. Nr. 1—7), Bildnissen von Hand anderer Künstler und Darstellungen seiner Frau und der Kinder. Albert Maignans Skizze für das Gemälde „Der Triumph (oder Traum) Carpeaux“ aus dem Jahre 1892 (Kat. Nr. 30) zeigt den von der Muse geküßten Bildhauer inmitten jener Werke, denen einzelne Komplexe der Ausstellung gewidmet sind: des Ugolino, des Triumphs der Flora, des Tanzes und der Fontaine de l'Observatoire. Das vor seinem Italien-Aufenthalt entstandene Frühwerk ist nur in Andeutung vertreten, ohne die zwanghafte Prix-de-Rome-Problematik sichtbar werden zu lassen. Die erste Arbeit, deren Genese und Nachwirkung gezeigt werden, ist der „Neapolitanische Fischerjunge“ (Pêcheur à la Coquille). In einem Brief vom 18. 9. 1858 schreibt Carpeaux an den ihm befreundeten Advokaten J. B. Foucart: „Mon sujet est tiré de la nature, c'est un jeun pêcheur de onze ans écoutant l'écho du coquillage en riant.“ Zeichnungen und Tonmodelle zeigen die Entstehung der Figur, deren Gipsmodell im Salon 1858 ausgestellt war

(die Kat. Nr. 31, Gipsfassung des Petit Palais, wurde zur Umsetzung der Figur in Marmor benutzt). Nicht nur wegen des Originalmodells bleibt der Besucher auf den Pavillon de Flore des Louvre verwiesen, hier sind auch der „Fischer mit der Schildkröte“ von Rude und der „Tarantella tanzende Fischer“ von Duret zu sehen, die zu den Vorläufern dieser italienischen Genre-Figur Carpeaux' zählen. Zugleich hat auch der antike Typus der knienden Venus als Vorbild gedient. Der „Fischerjunge“ fand bei der Kritik positive Bewertung: von akademischer Seite wurde lediglich der „ungebildete“ Vorwurf gerügt. Carpeaux hat noch verschiedentlich auf dieses Motiv zurückgegriffen. 1864 entwickelte er als Gegenstück eine „Fischerin“. Die Ausstellung zeigt späte Marmorfassungen des Figuren-Paares aus dem Jahr 1873, die der Pariser Sammlung Fabius, der wohl bedeutendsten Privatsammlung von Arbeiten Carpeaux', entstammen (Kat. Nr. 44, 45). Man vermißt einen Hinweis auf die 1864 entstandenen Fassungen der Figuren, die der National Gallery in Washington gehören (s. *Paintings and Sculpture from the Kress Collection, National Gallery of Art, Washington 1949*), ebenso auf das für russischen Hochadel bestimmte Paar im Moskauer Puschkin-Museum. Ein in Compiègne bewahrter Eisenguß nach dem Kopf des Fischers („Le rieur aux pampres“, Kat. Nr. 46), durch Reben im Haar bacchisch umgedeutet, bringt den Aspekt der Vervielfältigung oder Teilverwendung einer Plastik ins Spiel, der vor allem für das Spätwerk Carpeaux' bezeichnend ist. Die Wiederverwendung einer einmal gefundenen Form, für Rodin von zentraler Bedeutung, ist bei Carpeaux vorgeprägt, steht allerdings vornehmlich im Zeichen der Kommerzialisierung seiner Kunst: um seiner ständigen Geldnot zu begegnen, richtete Carpeaux ein Nachguß-Atelier ein, das seit 1873 in vollem Betrieb war.

Dem zweiten in Rom entstandenen Hauptwerk, dem Ugolino, ist der nächste Raum der Ausstellung gewidmet. Bereits 1854, also zwei Jahre vor seiner Ankunft in Rom, hatte Carpeaux an seinen Malerfreund Chérier geschrieben: „Une statue pensée par le Chantre de la Divine Comédie et créée par le père de Moïse, ce serait un chef d'oeuvre de l'esprit humain.“ Carpeaux wählt ein Sujet aus dem 33. Gesang des Inferno mit dem schrecklichen Ende des Ugolino della Gherardesca und seiner Kinder. Das seit dem 16. Jh. beliebte Ugolino-Thema hat romantische Geister von Füßli über Prud'hon und Delacroix bis hin zu Rodin beschäftigt. Carpeaux plante zunächst ein Flachrelief in Lünettenform, womit er sich der plastischen Tradition des Themas verpflichtet (s. Frances A. Yates, *Transformations of Dante's Ugolino*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld-Institutes*. Bd. 14, 1951, S. 92—117). Zeichnungen beweisen die Einflußquellen: es sind vor allem das Jüngste Gericht Michelangelos sowie das Floß der Medusa Géricaults, und — nachdem er sich entschieden hatte, eine freiplastische Gruppe zu modellieren — auch der Laokoon. Nach manchen äußeren Schwierigkeiten ist die Gruppe 1862 vollendet und findet in Rom große Bewunderung. Die Prinzessin

Borghese feiert Carpeaux als einen „neuen Michelangelo“. Die Aufnahme der Gruppe in Paris ist weit weniger frenetisch, diesmal ist es nicht das Thema, sondern dessen individuelle Gestaltung, die von den Akademikern kritisiert wird. 1863 erfolgt durch Thiébault ein Bronzeuß für den Staat (ehemals in den Tuileries als Pendant zu einem Abuß der Laokoon-Gruppe, heute im Louvre). Auf Kosten der Maison Derville, Besitzer der Steinbrüche Saint-Béat, kommt es zu einer Marmorausführung für die Weltausstellung 1867 (New York, Metropolitan Museum, s. Metr. Mus. Bull., 26, 1967/68, S. 399/400.).

Im Grand Palais wird auch hier versucht, den Weg von den Zeichnungen über modelli zum Originalgips (Kat. Nr. 49, Petit Palais) zu verfolgen. Eine Federzeichnung aus der Sammlung Stirbey (Kat. Nr. 72, Louvre; *Abb. 2*) nimmt hierbei eine Sonderstellung ein, da sie — über die Bedeutung einer Vorzeichnung hinaus — ein auf getöntem Papier ausgeführtes Präsentationsblatt ist. Der Ugolino hat entscheidend die Gestaltung des „Denkers“ von Rodin beeinflusst (s. Joseph Polzen, Rodin et Carpeaux, in: Inform. Hist. Art 16, 1971, 214—224).

Im Unterschied zu solchen Hauptwerken wie dem Fischerjungen und dem Ugolino blieben Carpeaux' Arbeiten religiösen Inhalts bisher weitgehend unbeachtet. Es ist das Verdienst der Ausstellung, diese Seite des Schaffens bekannt gemacht zu haben. Vor allem die Themen Madonna, Caritas und Pietà haben Carpeaux unter dem Eindruck Michelangelos beschäftigt. Zeichnungen und Gemälde nach Rembrandt (Kat. Nr. 125) und Rubens (Kat. Nr. 138, 139) vervollständigen diesen Bereich. Eine kleine, monumental gesehene Terrakottaskizze einer Kreuzabnahme aus dem Tresor von Notre Dame (Kat. Nr. 131) sollte den Besucher doch veranlassen, das ausgeführte Werk in der Kirche selbst aufzusuchen, das unter dem Einfluß mittelalterlicher Passionsgruppen entstand.

Die folgende Abteilung der Ausstellung, die das Treppenhaus des Grand Palais als angemessene Kulisse einbezieht, ist Carpeaux als Schilderer des „Deuxième Empire“ gewidmet. Hier sind vor allem Bildnisbüsten sowie Gemälde und Zeichnungen des Hoflebens und seiner Repräsentanten zu sehen. Bravourös adaptiert Carpeaux ebenso klassische Formen der römischen Büste wie den Formenreichtum dieses Genres im 18. Jh. Ein Gang durch die Plastik dieses Jahrhunderts im Louvre macht die Quellen deutlich: Caffieri, Chinard, Houdon, Pajou, Roland. Hatte der Klassizismus die Typen der Büste zu starrer Formelhaftigkeit getrieben, so sprengt Carpeaux sowohl die Umrissformen als auch das typisierende Schema der Porträt-darstellung. Das Bildnis der Prinzessin Mathilde (Kat. Nr. 182, Gipsversion der Slg. Fabius) erinnert an hochbarocke Büstenkunst: nach oben gerichteter Blick, starke Drapierung des reichen Gewandes, virtuose Behandlung des Stofflichen. Die Büste seiner Frau als Braut aus dem Jahre 1869 (Kat. Nr. 11, Originalgips, Louvre, *Abb. 1a*) ist mit dem leicht geneigten Haupt

und der zarten Anspielung auf die barocke Tradition der „Daphne laureata“ eine unverkennbar „private“ Arbeit.

Für den Hof geschaffen wurde die Statue des Prinzen Lulu mit seinem Hund Nero. Dutzende kleiner Skizzen beweisen, wie Carpeaux sein Modell beobachtete. Die vollendete Marmorausführung (Louvre) wirkt weit weniger unmittelbar als der ausgestellte Bozetto (Kat. Nr. 175, Louvre). Diese „offizielle“ Arbeit wurde in Biskuit-Porzellan verbreitet (nach 1871 wurde die Figur in den Verkaufslisten als „Kind und Hund“ geführt). Die größte Spontaneität besitzen die oft winzigen modelli, die als Signum die Fingerabdrücke Carpeaux' tragen. Hierzu zählt etwa eine schnell hingeworfene Skizze Napoleons III. als Ganzfigur in Uniform (Kat. Nr. 149, Louvre, *Abb. 1b*), die in ihrer rauhen Oberflächengestaltung und der vollkommenen Erfassung einer Pose unmittelbar bedeutsam für die Plastik des 20. Jh. wird.

Neben dem Glanz des Hoflebens hat Carpeaux nach 1870 jedoch auch die Ereignisse des politischen Umschwungs und Szenen der 1. Republik im Bilde festgehalten (die Bremer Kunsthalle besitzt die Skizze zu einem „Volksaufstand“; s. Kat. 1965, Nr. 5, S. 78). Als exponierter Künstler des Zweiten Kaiserreichs mußte Carpeaux nach England emigrieren, wo er vor allem mit seinen Bildnissen dem Repräsentationsbedürfnis der englischen Gesellschaft entgegenzukommen wußte und dementsprechend erfolgreich war. Danach entstehen die drei bedeutendsten für die Stadt Paris ausgeführten Arbeiten: der Schmuck des Pavillon de Flore, die Gruppe des Tanzes und die Fontaine de l'Observatoire. 1863 hatte Carpeaux den Auftrag zur Ausschmückung der Seine-Seite des von Lefuel neu errichteten Louvre-Flügels erhalten. Das Giebelfeld schmückte Carpeaux mit einer Darstellung der France, die der Welt das Licht bringt und Wissenschaft und Ackerbau schützt. Dieses patriotische Programm kleidet Carpeaux in ein von Michelangelo entlehntes Formgewand, d. h. er wählt die Komposition der Medici-Gräber mit einer zentralen Sitzfigur und zwei auf abschüssigen Giebeln gelagerten Seitenfiguren. Zeichnungen und Modelle belegen die Phasen der Entstehung. Die Attika sollte zunächst eine zwischen Putten lagernde Flora in der Manier der französischen Renaissance schmücken (Kat. Nr. 268). Schließlich erscheint auf der Attika der Triumph der Flora. Die halb hockende, halb kniende Göttin mit üppigen Körperformen ist mit ausgebreiteten Armen zwischen tanzenden Putten dargestellt (Kat. Nr. 272, Originalgips in halber Größe der Ausführung, Louvre). Die Bewegtheit der Komposition und das mächtige Vor- und Zurückspringen des Reliefs schaffen Spannung zur Architektur. Später hat Carpeaux aus der Komposition die „Flora“ als vollplastische Figur gestaltet (Marmorfassung in der Gulbenkian-Foundation, Lissabon).

Dem populärsten, zugleich in der zeitgenössischen Kritik umstrittensten Werk Carpeaux', dem „Tanz“, ist der folgende Komplex der Ausstellung

gewidmet. Garnier hatte für die Opernfassade vier Reliefs vorgesehen, die jeweils einen Genius und zwei allegorische Gestalten der Gattungen des Theaters zeigen sollten. Carpeaux fertigte zunächst Zeichnungen und Modelle für das „Drame lyrique“ und die „Comédie légère“ an. 1865 wird ihm der Auftrag für eine Dreifigurengruppe übertragen. Schließlich soll er „Den Tanz“ gestalten: es entsteht eine Gruppe von Tänzerinnen um eine zentrale weibliche Gestalt. Carpeaux' Modelle zeigen immer mehr Gestalten, worüber selbst Garnier, der die Arbeit mit Interesse verfolgt hatte, in Verärgerung gerät. Die Ausführung weist schließlich neun Figuren auf. Aus dem weiblichen Genius ist ein männlicher oder — besser gesagt — androgyner geworden, da für den Kopf die Prinzessin Hélène de Racowitza, für den Körper der Schreiner Sébastien Visat als Modell dienten (s. auch H. Rostrup, *Historien om Dansen*, in: Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptothek, 19, Kopenhagen 1962, 19 ff). Die Kosten der Ausführung in Stein überstiegen bei weitem das Honorar und verschlangen das Vermögen Carpeaux' sowie das seiner Frau. Als die Gruppe 1869 enthüllt wurde, entfachte sie einen Skandal. Am 21. 8. schrieb Prosper Mérimée an die Herzogin Colonna: „Vous avez vu une assez jolie statue du Prince Imperial par Carpeaux. Ce Carpeaux, que je ne connais pas, promettait de devenir carpe, c'est crapaud qu'il est devenu. Il a fait un groupe des sauvages dansant le cancan devant la porte de l'Opera. C'est à s'étonner que les sergents de ville n'interviennent pas.“ Carpeaux wurde von den Gazetten zum „Offenbach de la Sculpture“ erklärt. In der Nacht des 28. August wurde auf die Gruppe ein Attentat mit Tinte verübt. Am 11. September brachte die Wochenzeitschrift *l'Eclipse* unter der Überschrift „L'Accident Carpeaux“ eine Karikatur von Gil und Coinchon, die den Genius als Tartüff zeigt, der zwei Tintenfässer über die Tänzerinnen schüttet, kommentiert mit dem Zitat: „Couvrez ce sein que je ne saurais voir“. Die auf sinnliche Ausstrahlung zielende Gestaltungsweise der Tänzerinnen hatte gegen den Moralbegriff der Zeit verstoßen und ebenso die Kritik der Akademiker wie der Welt der Bourgeoisie hervorgerufen. Der von den Musen umringte Apollo wird von Carpeaux — und hierauf deutet auch sein Attribut des Tambourins — ins Bacchische umgedeutet. Der „Tanz“ gab in seiner Figuration immer wieder zu Karikaturen Anlaß und es wurde sogar von höchster Stelle angeordnet, das anstößige Relief durch ein anderes zu ersetzen. Der Regierungswechsel verhinderte diesen Plan. Das Original, das an der Opern-Fassade inzwischen durch eine Kopie des Bildhauers Belmondo ersetzt wurde, ist in den Louvre verbracht worden. Die Ausstellung zeigt als Hauptstück das Gipsmodell in halber Größe der Ausführung (Kat. Nr. 28, Louvre), um das Zeichnungen und Modelle angeordnet sind. Man vermißt hierbei die Terrakotta-Skizze der Carlsberg-Glyptothek (I. N. 2831); dort befindet sich auch eine als Unikat angefertigte Terrakotta nach dem Gipsmodell (I. N. 1745). Bereits Garnier schreibt in seinen Lebenserinnerungen (1878, Bd. I, S. 436),

daß für ihn das Modell weit über der Ausführung stehe — womit erneut das Problem von Entwurf und Ausführung bei Carpeaux anklingt. Aus den Arbeiten am „Tanz“ leiten sich andere Werke ab, u. a. die „Drei Grazien“, zu denen sich der Originalgips wiederum in Kopenhagen befindet (I. N. 1358). Einzelne Figuren und Köpfe der Gruppe hat Carpeaux dann in verkleinerter Form gießen lassen, so den „Genius“, den „Amour à la Folie“, den „Faun“, die „Bacchantinnen“. Dieser Aspekt der Multiplizierbarkeit der Werke Carpeaux' wurde unlängst in einem amerikanischen Ausstellungskatalog besonders deutlich gemacht (Nineteenth Century French Sculpture. Monuments for the Middle Class. J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky, 1971, S. 61—84).

Der nächste Raum der Ausstellung ist der „Fontaine de l'Observatoire“ gewidmet. Ein Gesamtfoto muß hier dem Ausstellungsbesucher, soweit er nicht den Bronzeuß im Jardin du Luxembourg (*Abb. 3*) oder den Originalgips im Louvre aufsuchen kann, die Anschauung der Ausführung vermitteln. Im Jahre 1867 bei Carpeaux in Auftrag gegeben, wurde die „Fontaine“ erst 1874 enthüllt. Aus dem ersten Projekt, den „Vier Himmelsrichtungen“, deren Personifikationen eine Kugel stützen sollten, wurden die „Vier Weltteile“, die in kreisender Bewegung die Armillarsphäre tragen, so daß aus einer statischen eine dynamische Form wurde. Carpeaux hatte gewünscht, die Bronzeßüsse in den jeweils typischen Hautfarben der ethnischen Gruppe patinieren zu lassen, ein Hinweis auf die Neigung der Zeit zur Polychromie. Die Kritik verfuhr mit der „Fontaine“ genauso wie mit dem „Tanz“: Aufgrund der starken Bewegtheit der Aktfiguren hieß sie im Volksmund nur „Les Quatres Parties du Demi-Monde“.

Der letzte Saal ist den allgemeinen Fragen der Einflußquellen und Auswirkungen der Kunst Carpeaux' gewidmet. Hier können nur Akzente gesetzt, Anmerkungen gemacht werden. Das kleine Gipsmodell für das Watteau-Denkmal in Valenciennes (Kat. Nr. 376), dessen Aufstellung erst 1884 durch Ernest Hiolle erfolgte, ist in seinem fragilen Zauber neben einer Zeichnung zu sehen, die nach einem Blatt Watteaus im Louvre entstanden ist (Kat. Nr. 378; weitere Bozzetti zum Watteau-Denkmal in Kopenhagen, Inv. Nr. 2766 u. 2763). Ein kleines Pastell mit einer Darstellung der Seine bei Meudon zeigt die malerische Begabung Carpeaux', der hier ein Meisterwerk des Impressionismus schuf. Ein besonders aufschlußreiches Dokument ist leicht zu übersehen: eine Handskizze nach der Corneille-Büste von Caffieri (Kat. Nr. 348), Zeugnis für die Auseinandersetzung Carpeaux' mit der Bildniskunst des 18. Jh. Das Modell für das Denkmal des Marschalls Moncey zeigt barockes Pathos in aufgewühlt-zerrissenen Formen, die wohl über Rodin und Bourdelle hinausweisen. Man versteht, daß Carpeaux 1864 diesen Auftrag nicht erhalten hat. Der Reliefbozzetto für die Darstellung des die Stadtwälle verteidigenden Valenciennes (Kat. Nr. 371) wirkt fast expressionistisch. Leider ergibt sich ebensowenig wie beim

Watteau-Denkmal für den Besucher die Möglichkeit einer Konfrontation mit der Ausführung, die zugunsten des Entwurfes ausfallen dürfte. Stärkere Beachtung hätte die Wirkung Carpeaux' auf die Moderne verdient: seine „Eva nach dem Sündenfall“ (Valenciennes, Inv. Nr. 92) ist in der Geschlossenheit der Form und der „unakademisch“ modellierten, festen Körperlichkeit eine der Vorformen weiblicher Akte Maillols. Der ebenfalls in Valenciennes bewahrte Bozzetto des „Amour moqueur“ (Inv. Nr. 56) erscheint als ein wesentlicher Gedanke in der Geschichte des Torsos, der seit Rodin zu einem Topos der modernen Plastik wird. Wer im gleichen Museum die Gipsgruppe „La Confidence“ in ihrer summarischen Behandlung der Oberfläche gesehen hat, wird unmittelbar an George Segal erinnert.

In den Modellen Carpeaux' tritt nicht nur sein geniales Gestaltungsvermögen am deutlichsten in Erscheinung, sie gerade haben die Bildhauer der nachfolgenden Generationen wie Dalou und Rodin beeinflusst und sind auch für die Plastik des späteren 20. Jh. von Bedeutung. Jacques Préault, der romantische Vorläufer Carpeaux', hat unter die Entwurfszeichnung zu einem Medaillenbildnis Delacroix' einen Satz geschrieben, den der Rezensent auch auf das Werk Carpeaux' angewendet wissen möchte: „Je ne suis pas pour le fini, je suis pour l'infini.“

Dirk Kocks

REZENSIONEN

NEUE KUNSTDENKMÄLERBÄNDE AUS BELGIEN UND DER SCHWEIZ

Nach dem 1969 unternommenen Versuch, einen Überblick über den Stand der Kunsttopographie in mehreren europäischen Ländern zu gewinnen (Kunstchronik 22, 1969, S. 132 und 162), können wir mit Genugtuung die Vollendung einer solchen Serie feststellen — Nikolaus Pevsners Buildings of England (Kunstchronik 28, 1975, S. 113 ff.) — sowie den Beginn zweier neuer Reihen, einer belgischen und einer französischen. Die Freude darüber wird freilich gemindert durch Anzeichen, die eine Krise der Kunstdenkmälerinventarisierung in der Bundesrepublik möglich erscheinen lassen, in dem Land, in dem sie mit die älteste Tradition hat. In manchen Bundesländern scheint das Interesse an diesem großen Gemeinschaftswerk der Forschung abzunehmen: freiwerdende Stellen werden nur zögernd besetzt, obwohl geeignete Bewerber da sind; Planstellen und Mittel der Inventarisierung werden für andere Zwecke, auch z. B. für Zwecke der praktischen Denkmalpflege beansprucht; die Etatmittel, die Bereisung, Bearbeitung und Drucklegung der Inventare ermöglichen sollen, werden nicht ausreichend und nicht der Preissteigerungsrate entsprechend erhöht. Ist nicht aber auch ein Nachlassen des Interesses an vermeintlich nicht aktuellen Problemen beim Nachwuchs festzustellen? Vergleicht man die Listen der Dissertations-