

stellung. Auch die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit Braque wird einer wertenden Differenzierung auf Dauer nicht entraten können.

Manfred Brunner

REZENSIONEN

WILLIAM VAUGHAN, *German Romanticism and English Art* (Studies in British Art), New Haven and London, Yale University Press 1979, 308 Seiten, 173 Abbildungen

WILLIAM VAUGHAN, *German Romantic Painting*, New Haven and London, Yale University Press 1980, 2. Auflage 1982, 260 Seiten, 195 Abbildungen, davon 32 farbig.

Deutsche Kunst in England: das ist in erster Linie die Geschichte von einzelnen Künstlern, die zu ganz verschiedenen Zeiten aus den deutschsprachigen Ländern nach England kamen und dort zu höchstem Ruhm gelangten, wie der jüngere Holbein, Angelika Kauffmann oder Johann Heinrich Füssli. Über diese individuellen Kontakte hinaus konnte die deutsche Kunst nur einmal, in einer kurzen Zeitspanne, die etwa mit dem zweiten Viertel des vergangenen Jahrhunderts zusammenfällt, auf breiter Basis Einfluß auf die englische Kunst gewinnen. Diesem Einfluß in allen nur denkbaren Bereichen nachzugehen, ist das Anliegen des ersten hier zu besprechenden Buches von William Vaughan: „German Romanticism and English Art“, das aus einer Ph. D. thesis hervorgegangen ist, die 1977 an der University of London eingereicht worden ist. In den einzelnen relativ unabhängig voneinander konzipierten Abschnitten untersucht der Autor die Bedeutung der deutschen idealistischen und romantischen Ästhetik, das Aufgreifen von Themen der deutschen Literatur durch englische Künstler, die Rezeption der deutschen Illustrationskunst, die Einflüsse auf die englische Historienmalerei sowie auf die religiöse Kunst, insbesondere bei William Dyce.

Vorausgeschickt wird eine Untersuchung der „Kontaktstellen“ zwischen deutschen und englischen Künstlern, die zu dem Ergebnis kommt, daß die Verbindungen in der entscheidenden Anfangsphase des zweiten und dritten Jahrzehnts nicht in England und nur selten in Deutschland, sondern vor allem in Rom zustande kamen. Es ist festzustellen, daß das englische Interesse für die deutsche Kunst keineswegs umfassend, sondern im Gegenteil höchst einseitig war. Künstler wie Runge und Friedrich wurden praktisch übersehen, ebenso die aufkeimenden naturalistischen Tendenzen, die den Engländern schwerlich Neues bieten konnten. Das Interesse konzentrierte sich auf den engen Kreis der Nazarener, auf deren religiöse Kunst und vor allem auf die von Cornelius eingebrachten ambitionösen Bemühungen um eine Erneuerung der Freskomalerei. Wenn von direkten Künstlerkontakten die Rede ist, geht es in erster Linie um Overbeck, Cornelius und Schnorr von Carolsfeld, so im Falle der wohl wichtigsten Vermittler Sir Charles Lock Eastlake und William

Dyce. Gestützt wurde diese einseitige Ausrichtung der Rezeption durch Reiseberichte wie etwa die 1834 publizierten „Visits and Sketches at Home and Abroad“ von Mrs. A. B. Jameson, wo recht ausführlich über die Münchner Kunst berichtet wird. Auch die erfolgreichsten Kunstzeitschriften, wie etwa die „Art Union“ von S. C. Hall lenkten die Aufmerksamkeit des Publikums vornehmlich in diese Richtung.

Eine ganz anders geartete, aber nicht minder fruchtbare Vermittlerrolle spielte die Buchgraphik. Ihr Einfluß wird im vierten und fünften Kapitel dargelegt, wo das für den heutigen Standpunkt sicherlich erstaunliche Ergebnis herauskommt, daß es Moritz Retzsch war, der den Engländern als der bedeutendste Künstler auf diesem Gebiet erschien. Zwar wird Retzsch vom Verf. zu sehr in der Rolle eines Neuerers dargestellt — der Verweis auf vorausgehende Werke im Umrißstil wie die Genoveva-Illustrationen der Brüder Riepenhausen fehlt genauso wie der Verweis auf die vorgegebene Rechtfertigung des Umrißstiles in der idealistischen Ästhetik —, doch der Einschätzung von Retzsch durch den Verf. ist voll zuzustimmen: „The success of Retzsch's work in England ... constituted a formidable chapter in the mis-interpretation of German art and literature“ (S. 129).

Ein zentrales Kapitel des Buches ist dem Einfluß der deutschen Ästhetik gewidmet, wobei zunächst recht ausführlich die Entwicklung dieser Disziplin von Baumgarten und Kant bis zu Hegel resümiert wird. Eine gewisse Schwäche dieses Abschnittes scheint mir jedoch darin zu liegen, daß er im wesentlichen die philosophische Ästhetik berücksichtigt und an anderen Schriften vorbeigeht, die zwar keine Wissenschaftsgeschichte gemacht haben, aber für die praktische Ästhetik, für die ausübenden Künstler von ungleich größerer Bedeutung waren, wie die Schriften von Carl Ludwig Fernows, die „Propyläen“ Goethes oder später die „Ansichten über die bildenden Künste“ von Johann David Passavant, die als eine authentische Darlegung nazarenischer Kunstanschauungen gelten dürfen. Ein Versäumnis scheint es mir zu sein, daß die für die romantische Ästhetik entscheidende Hinwendung zur Geschichte nicht klar herausgearbeitet wird. Herder, der auf Winckelmann aufbauend einer geschichtsphilosophisch fundierten Ästhetik den Weg geebnet hat, wird nur am Rande erwähnt. Den Bemerkungen über die „Gemäldebeschreibungen“ Friedrich Schlegels, die für die Kunstanschauungen der Nazarener grundlegend waren, sollte man hinzufügen, daß hier bereits mit dem Satz „Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte“ Ernst gemacht wird, indem einzelne in der historischen Betrachtung gewonnene Feststellungen unmittelbar zur ästhetischen Norm erhoben werden. Ein besonders wichtiges Beispiel dafür ist die Forderung, daß jede Kunst notwendig „lokal und national“ sein müsse.

Der Blick auf die Geschichtsphilosophie hätte auch geholfen, den Zusammenhang zweier Sätze zu erklären, die für den Verf. offensichtlich unvermittelt nebeneinander stehen: „It was the Schlegelian thesis rather than that of Hegel that made it seem possible to observers in the early nineteenth century to accept both that an art form was uniquely expressive of its age, and that it was possible to regenerate society by the reabsorption of the principles of a more fortunate epoch“ (S. 79). Vergeblich sucht man in dem Text über die beiden Brüder Schlegel nach einer kla-

ren Antwort auf die Frage, was denn nun den scheinbaren Widerspruch zwischen den beiden Sätzen aufhebt. Das fehlende Verbindungsglied ist zu finden in der vor allem von Herder in seinem geschichtsphilosophischen Werk entwickelten Theorie vom Nationalcharakter, von dem angenommen wurde, daß er sich im Mittelalter in der Kunst frei habe ausprägen können, während man ihn in der damaligen Gegenwart durch eine falsche Ausrichtung des Zeitgeistes überdeckt wähnte. Die Klage, daß die Gegenwart und ihre Kunst charakterlos sei, findet man verschiedentlich bei deutschen Autoren um 1800, unter anderem bei Wackenroder. Das Anknüpfen an die mittelalterliche Kunst sollte helfen, den verschütteten Nationalcharakter wieder bewußt zu machen, diente in der Phase einer tiefgreifenden politischen Krise der nationalen Identitätsfindung. Hier liegt ein ideologisches Kernstück früher nazarenischer Kunstanschauung. Für Cornelius führte der Weg von hier aus unmittelbar zu der Konzeption einer neuen Monumentalmalerei.

Für die Rezeption der deutschen Ästhetik stehen auf englischer Seite die Namen Coleridge und Carlyle, Eastlake und Pugin, wobei die beiden letztgenannten als Künstler sicher den größeren unmittelbaren Einfluß auf das Kunstgeschehen hatten. Dafür, daß hier tatsächlich eine Übernahme stattfand, kann der Verfasser die verschiedensten Belege erbringen. Hervorzuheben ist der Verweis auf den gegen das absolute Schönheitsideal des 18. Jahrhunderts gerichteten Begriff der charakteristischen Schönheit (S. 87 ff.), ein Begriff, der auch wieder eine geschichtsphilosophisch orientierte Seite hat.

Unmittelbar wirksam wurden diese Ideen vor allem bei dem Unternehmen, das den Kulminationspunkt des deutschen Einflusses auf die englische Kunst mit sich brachte und folglich im Zentrum der Darlegungen des Verf. steht: bei der Ausstattung des neuerrichteten Parlamentsgebäudes mit Fresken (vgl. S. 189). Nicht nur die persönlichen Verbindungen der beteiligten Künstler sind es, die für das Gewicht des deutschen Einflusses zeugen. Er zeigt sich auch im Vorgehen, beispielsweise in der hohen Einschätzung des Kartons, und in der Konzeption der ersten Ausstattungsprogramme.

Mit den Kartons und Fresken für das Parlament begann in der englischen Historienmalerei ein neuer Abschnitt. Bezeichnend genug ist, daß sich unter den führenden Preisträgern der Wettbewerbe kein Mitglied der Akademie der Künste fand. Die Zeitgenossen hatten dafür die Erklärung, daß hier die „German Manner“ zum tragen komme. Was sie darunter verstanden, zeigt die Karikatur aus „Punch“, die S. 107 abgebildet wird, vielleicht am deutlichsten. Den heutigen Betrachter in Deutschland muß dies merkwürdig berühren, nicht nur, weil er sich nicht mit dieser Formensprache identifizieren kann, sondern weil er von der Kunst des vergangenen Jahrhunderts als ganzer eine andere Vorstellung hat. Wenn schon „typisch deutsch“, dann doch lieber Friedrich oder auch Spitzweg. Die von Vaughan ausgebreitete Rezeptionsgeschichte hingegen lehrt, daß nach außen hin seinerzeit nur jene Kunst wirksam wurde, die als öffentliche Kunst geschaffen wurde und mit dem Anspruch auftrat, nationale Kunst zu sein.

Das Dilemma, in das diese Kunst schon zur Zeit ihrer intensivsten Rezeption in England geriet, war hier wie dort das gleiche: der unauflösbare Widerspruch zwischen der idealistischen Konzeption dieser Historienmalerei und den immer stärker werdenden Forderungen sowohl nach naturalistischer Darstellungsweise wie nach historischer Genauigkeit: ein Konflikt, dessen grundsätzliche Bedeutung allerdings nicht deutlich gemacht wird. Dabei ist es ein Konflikt, der sich in der religiösen Malerei wiederholt, unübersehbar deutlich in den Werken von Holman Hunt. Auch Dyce, der sich des Problems bewußt war (S. 234), kam zunehmend stärker zu einer historistischen Auffassung biblischer Themen, wie im siebten Kapitel gut und ausführlich dargelegt wird.

Eindrucksvoll gerade für den deutschen Leser von Vaughans Buch ist es, zu sehen, wie weit die damalige und heutige Bewertung von Kunst auseinanderklaffen. Die Konsequenz daraus kann natürlich keine völlige Revision des gegenwärtig gültigen kunstgeschichtlichen Bildes sein, doch der Spiegel, der dieser Epoche mit ihrer Rezeptionsgeschichte vorgehalten wird, läßt die Relativität vieler kunstgeschichtlicher Werturteile überdeutlich werden. Es wäre zu wünschen, daß die Arbeit von Vaughan Anstoß zu ähnlichen Untersuchungen auf dem Gebiet der Rezeptionsforschung gibt. Ein guter Anfang jedenfalls ist mit dieser materialreichen und höchst lesenswerten Studie gemacht worden.

Mit dem zweiten hier zu besprechenden Werk „German Romantic Painting“, möchte Vaughan einen für ein breiteres Publikum bestimmten Überblick über die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts geben. Verdienstvoll ist dieses Unternehmen schon allein dadurch, daß es dem englischen Leser einen Abschnitt der Kunstgeschichte vorstellt, der ihm — zumindest bis zur Friedrich-Ausstellung in London 1972 — wenig vertraut gewesen sein dürfte. Mittlerdienste, wie Vaughan sie hier leistet, sind mehr als notwendig, wenn das Verständnis für die Kunst der Nachbarländer aus schlagwortartiger Einseitigkeit herausgelöst, zu wirklich historischem Verstehen geführt werden soll. Es versteht sich von selbst, daß der Rezensent in diesem Fall nicht nach neuen wissenschaftlichen Erträgen zu fragen hat, sondern daß es nur seine Aufgabe sein kann, das von dem Autor entworfene Gesamtbild und seine wichtigsten Einzelzüge zu beurteilen.

In seinem Aufbau geht das Buch von der heute gültigen Beurteilung jener Epoche aus und rückt Caspar David Friedrich in den Brennpunkt der Darstellung. Daß Friedrichs Werk ganz ausführlich in zwei Kapiteln und auf 50 Seiten behandelt wird, kann der Leser nur begrüßen. Zu diskutieren ist jedoch die Art der Zuordnung des übrigen Stoffes zu diesem kunstgeschichtlichen Höhepunkt. Auf der einen Seite wird dieser etwas zu eilig angesteuert. In dem auf das Eingangskapitel („The Painters Germany, 1800—1850“) folgenden Abschnitt „Classicism and Expression“ werden nur Füßli und Carstens ausführlicher behandelt, der Wandel der Landschaftsmalerei beispielsweise, der sich unter den Deutsch-Römern von Hakert zu Reinhart und Koch vollzieht, wird kaum gestreift. Auch von den aufkommenden naturalistischen Tendenzen, die wir etwa in München und Berlin finden, ist nicht hier, sondern erst sehr viel später im siebten Kapitel die Rede; dabei wäre

dies als Kontrast zu der ganz individuellen Auffassung der Landschaftsmalerei bei Runge und Friedrich höchst aufschlußreich gewesen.

Nach der Behandlung Friedrichs werden ganz konsequent zunächst die Dresdner Maler aus seinem Umkreis vorgestellt, und das siebte Kapitel gibt unter der Überschrift „Naturalism and Naive“ einen Überblick, der bei Dahl ansetzt und dann, in etwa kunstgeographisch geordnet, die Berliner und Münchner Landschaftler abhandelt, um schließlich mit dem jungen Menzel zu enden. Der Zeitraum, den der Verf. darstellen will, ist hier also schon durchlaufen, an einem roten Faden entlang, der verhindert, daß der Blick auf andere Aufgaben der Malerei fällt, wie Porträt oder Genre, die doch gerade in der Epoche, die dieses Kapitel behandelt, in der Zeit des Biedermeier und des Vormärz eine bedeutende Rolle spielten. Hier läßt der Verf. eine Lücke, die er auch später nicht wieder schließt.

Mit dem achten Kapitel setzt das Buch sozusagen neu an, um den vielgestaltigen Bereich des Figurenbildes darzulegen. Am Anfang stehen die Nazarener. Ihre geistesgeschichtliche Herkunft wird kurz umrissen, wobei sich wieder einmal mehr zeigt, wie wirksam die Invektive von Goethe und Meyer gegen diese Künstlergruppe gewesen ist. Die dann folgende Darstellung bleibt leider hinter dem zurück, was in dem grundlegenden Buch von Keith Andrews (1964) zu lesen war. Die programmatischen Werke von Overbeck („Triumph der Religion in den Künsten“) werden übergangen, und in den Text über Cornelius haben sich einige Fehler eingeschlichen, etwa daß Dalberg ihn ermutigt haben soll zu der Beschäftigung mit der altdeutschen Malerei (wo es doch darüber zum Bruch zwischen beiden kam), oder daß Niebuhr es gewesen sein soll, der die ersten Schritte für die Freskomalereien in der Casa Bartholdy einleitete (wo er doch erst nach Beginn der Arbeiten nach Rom kam und mit den Künstlern Bekanntschaft machte). Auch auf die Motive der so folgenreichen Hinwendung zur Freskomalerei wird nicht genauer eingegangen, und sehr wenig nur erfährt der Leser über die jüngeren Nazarener wie etwa Schnorr von Carolsfeld. Eigentlich muß er sich nach seiner Lektüre wundern, warum gerade diese Künstler einen so großen Einfluß auf England gehabt haben sollen, auf den der Verf. auch hier hinweist (S. 182).

Die jüngere Generation der Romantiker wird unter der Überschrift „Legends and Fairy-Tales“ vorgestellt, als Illustratoren einer wiederentdeckten Märchenwelt. Bei mancherlei guten Beobachtungen im Einzelnen ist es auch hier die Anordnung, die nicht recht zu überzeugen vermag. Nach einem allgemeinen Überblick über die Entwicklung der Illustration von Runge bis Rethel werden nacheinander Schwind, Wilhelm Busch, Spitzweg und Richter behandelt: eine Reihenfolge, bei der die historischen Zusammenhänge für den Leser verunklärt werden.

Das letzte Kapitel „Art and Propaganda“ wird den möglicherweise durch die Überschrift geweckten Erwartungen, hier werde die Rolle öffentlicher Kunst analysiert, leider nicht ganz gerecht. Mit vollem Recht wird München in den Vordergrund gerückt, aber es bleibt dann bei Hinweisen auf einzelne Werke von Cornelius und Schnorr, ohne Ansätze zu einer Analyse. Politisch so interessante Fresken wie diejenigen Schnorrs im Festsaalbau der Residenz werden nicht erwähnt. Na-

men wie Schraudolph oder Heinrich Heß fehlen ganz. Ein knapper Überblick über die Düsseldorfer Historienmalerei schließt sich an, bei dem Wilhelm Schadow nur ganz am Rande erwähnt wird. Endpunkt ist dann das Werk Rethels. Daß gerade diese tragische Gestalt am Schluß des Buches steht, könnte zu der Vermutung verleiten, daß die Jahrhundertmitte einen Einschnitt bedeutet habe. Doch das ist nicht der Fall. Die Weiche für die Strömungen, die die nächsten 25 Jahre in Deutschland herrschen sollten, waren schon längst gestellt, durch die Düsseldorfer Landschaftler zum Beispiel und das Vorbild der belgischen Historienmaler.

Nach den angedeuteten Einwänden kann das Gesamturteil nicht anders als zwispältig sein. So bemerkenswert umfangreich das verarbeitete Material ist und so begrüßenswert beispielsweise der durchaus nicht selbstverständliche Blick auf die öffentliche Kunst ist, in der Disposition des hier entworfenen Bildes der Epoche sind verschiedene Züge zu erkennen, die man sich anders geordnet und akzentuiert gewünscht hätte, gerade auch im Interesse eines nicht vorgebildeten Lesers. Beeinträchtigt wird der Wert des Buches leider auch durch verschiedene Fehler unterschiedlicher Art. Zum Teil sind es sozusagen perspektivische Verzerrungen, die sich aus einer zu starken Verkürzung ergaben wie beispielsweise auf S. 35, wo das positive Urteil des späten Goethe über Carstens referiert und verallgemeinert wird: „this seemed to sum up his position for contemporaries“, ohne zu erwähnen, daß Carstens zunächst von Goethe und seinen Weimarer Kunstfreunden wegen seines Versuches, die Begriffe Raum und Zeit zu verbildlichen, ziemlich heftig attackiert wurde. Andere Fehler sind rein sachlicher Natur, so die bei Cornelius erwähnten oder der Satz: „The retirement of Veit and his replacement at the Städel by Lessing in 1847...“ (S. 233). Veit war 1843 zurückgetreten, nachdem das Hus-Bild von Lessing gegen seinen Widerstand vom Städel angekauft worden war und Lessing erhielt zwar 1847 einen Ruf nach Frankfurt, lehnte aber ab.

Dies mögen Kleinigkeiten sein, die für den Leser weniger ins Gewicht fallen, als der Umstand, daß der Verfasser bei einzelnen Interpretationen wichtiger Werke weit hinter dem Forschungsstand zurückbleibt. So scheinen bei der Behandlung von Carstens' „Nacht und ihren Kindern“ (S. 35) die Ausführungen von Einems nicht verarbeitet zu sein, denn sonst hätte gesagt werden müssen, daß für dieses Bild weniger Hesiod als die „Götterlehre“ von Moritz wichtig war, und es hätte auf das ganz ungewöhnliche Motiv der singenden Parzen hingewiesen werden müssen. Bei Schicks „Eva“ (S. 38) hätte erwähnt werden sollen, daß die literarische Vorlage für das Motiv in Miltons „Paradise Lost“ zu finden ist. Die Interpretation von Runges „Zeiten“ (S. 51 f.) unterläßt es, die universelle Bedeutung des Zyklus herauszuarbeiten, wie sie aus den „Rubriken“ des Künstlers zu seinem Werk zu erschließen ist. Bei Richters „Überfahrt am Schreckenstein“ hätte die symbolische Dimension des Werkes als Darstellung des Lebensschiffes Erwähnung verdient.

Die Reihe der Beispiele ließe sich verlängern. Das Buch bleibt mit seiner Information zu einzelnen Werken oft an der Oberfläche. Den großen Erwartungen, die das hohe Niveau des hier zuerst besprochenen Buches weckt, kann das zweite nicht

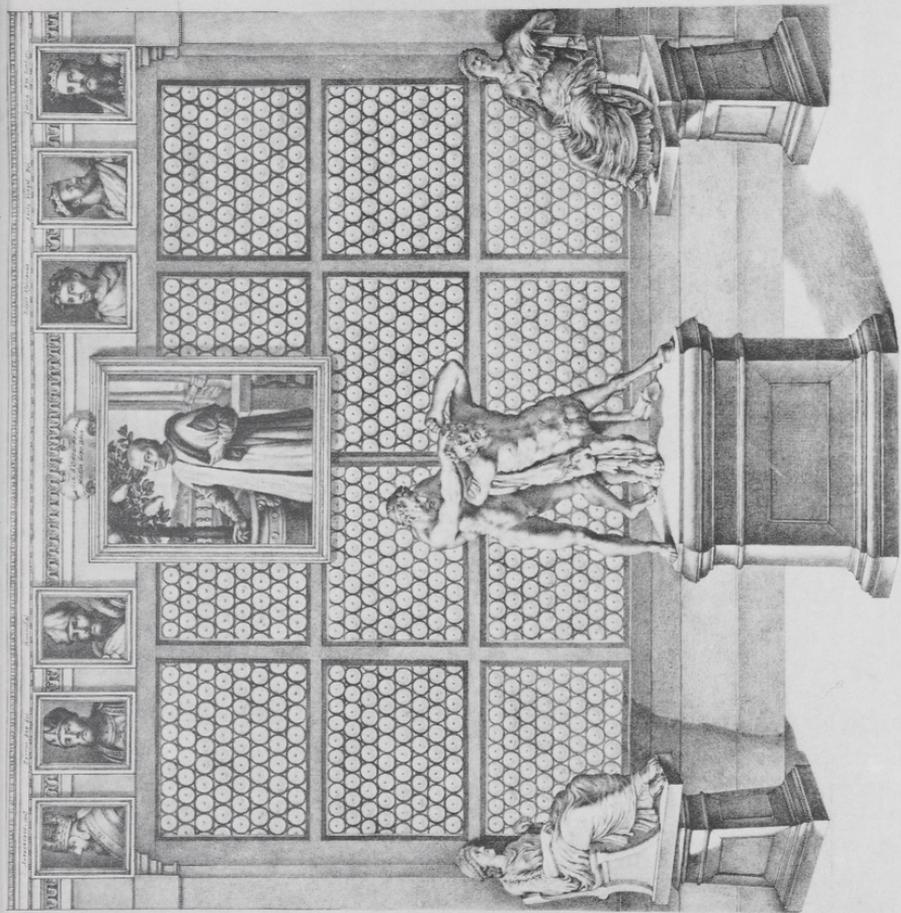


Abb. 1 Florenz, Uffizien, Ansicht eines Korridorsteiles. Zeichnung von Vincenzo de Greys, Mitte 18. Jh. (Gabinetto fotografico Soprintendenza beni artistici e storici e storici di Firenze 170578)

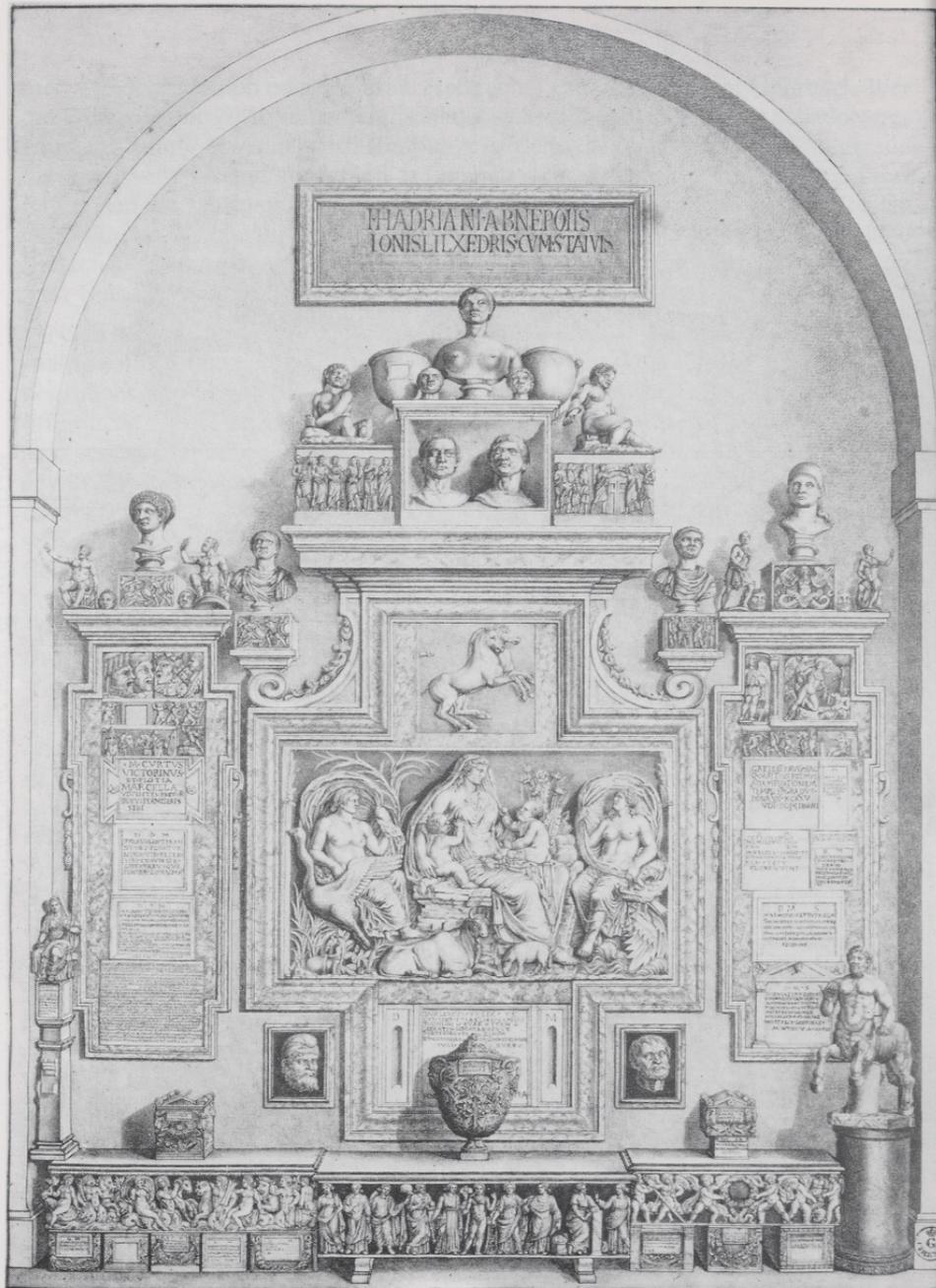


Abb. 2 Florenz, Uffizien, westliches Vestibül: Ordnung der Antiken nach Entwurf von Giovanni Batt. Foggini, Anf. 18. Jh. Zeichnung von Filidauro Rossi (Gabinetto fotografico 107779)



Abb. 3 Firenze, Uffizien, Sala archeologica, heutiger Zustand (Gabinetto fotografico 352981)



Abb. 4 Florenz, Uffizien, westliche Teil (Ordnung der Arbeiten nach Entwerfer und Größe).
 Best. Fagnoli, Ant. 18. Jh. Zeichnung von Filiberto Rossi (Gabinetto fotografico 153316)

gerecht werden, was zu bedauern ist, denn seiner Konzeption nach, mit der reichen Bebilderung und den gut gedruckten Farbtafeln hätte es ein schönes Kompendium der romantischen Malerei in Deutschland werden können.

Frank Büttner

DIRK KOCKS, *Jean-Baptiste Carpeaux. Rezeption und Originalität*. Sankt Augustin, Richarz, 1981 (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Abt. B: Kunstgeschichte 3). 492 S. mit 526 Abb.

L'histoire de l'art en langue allemande vient de s'attacher à l'étude de Carpeaux, un artiste que l'on voit, depuis plusieurs années, retenir l'attention des meilleurs historiens de la sculpture française. Des travaux divers sont en cours et tout laisse penser que, au gré de méthodologies variées, les problèmes importants seront, enfin, débattus.

Un de ces problèmes vient d'être abordé dans l'ouvrage de Kocks qui est, en fait, maintenant, le premier et le seul ouvrage récent et sérieux consacré à Carpeaux. Kocks soumet un texte assez court, enrichi de notes serrées et abondantes et d'excursus. Il ne s'est pas donné pour tâche d'écrire une monographie mais une suite d'essais articulés sur des moments saillants de la démarche artistique de Carpeaux et sur quelques questions générales qu'elle évoque. Le sous-titre un peu ambigu qu'il donne à son livre s'éclaire à la lecture: il propose, avant tout, une étude des motivations artistiques de Carpeaux à travers ce que révèlent ses copies dessinées et peintes, à l'occasion, ses esquisses: une étude, donc, des modalités de quelques aspects de son invention telle que Kocks la voit se nourrir de l'absorption, par Carpeaux, de la tradition léguée par les maîtres. Le cas de Carpeaux, d'autre part, se trouve enchâssé dans un discours qui débat de la nature des styles historiques, au 19^{ème} siècle et des ressources de l'éclectisme que pratiquèrent les contemporains de Carpeaux.

Il devient vite évident, à la lecture, que le livre de Kocks (qui n'est pas son premier essai sur Carpeaux) se sépare nettement, par le sérieux de sa démarche et la compétence scientifique de l'auteur, de la masse de la bibliographie ancienne de Carpeaux, ensemble répétitif et décevant mais que quelques travaux récents, néanmoins, ont commencé à renouveler. Les meilleurs ont porté sur l'étude de quelques oeuvres, privées et publiques, mieux connues maintenant dans leur histoire, leurs significations et dans les transformations sérielles auxquelles les soumièrent à la fois l'invention de Carpeaux et ses visées sur le marché de la sculpture. De plus, des études pénétrantes ont été menées à propos de la thématique de grands programmes; enfin, l'importante question de la formation artistique de Carpeaux dans ce qui la rend inséparable des institutions du 19^{ème} siècle et de l'idéologie qui les anime a été débattue avec grande compétence. Tout cela doit contribuer à démontrer la futilité des études générales à usage mercantile, l'illusion et, en fait, l'impossibilité pratique de dresser le catalogue „raisonné“ d'une oeuvre immense, complexe, con-