

lenbeleg gibt, der diese Kirche eindeutig auf Christoph Dientzenhofer tauft, und daß deshalb die gesamte böhmische Baugruppe der kurvierten Wandpfeilerkirchen keinen sicheren Autor hat. Jiřík legte ein von Steinfels (Stevens) gestochenes Thesenblatt der Prager Universität vor, das einer im Jahr 1674 gehaltenen Promotion gewidmet ist und auf dem schon der bestehende Kirchenbau erscheint. Offenblieb, ob dieser Stich auch im Jahr 1674 entstanden ist. Eine Untersuchung von Breunau nach dem Verhältnis von Bild und Architektur, die nicht nur den „leeren“ Raum, sondern das gesamte Kunstwerk „anschaut“, wäre ein gerade von der tschechischen Forschung zu erwartendes Desiderat. — Lorenz gab einen gerafften Überblick über die Schrift- und Bildzeugnisse zur Architektur Martinellis, worin der legendäre, auch für das Werk Fischers von Erlach so bedeutsame Nachlaß Martinellis in Mailand eine große Rolle spielte. Vielleicht hat Lorenz in einer daraus stammenden Zeichnung die langgesuchte Seitenansicht von Fischers „Lustgartengebäude“ entdeckt. Der archivalisch belegten Tätigkeit Martinellis für Würzburg konnte er kein architektonisches Projekt zur Seite stellen.

Zum Schluß teilte Joachim Hotz (Karlsruhe) einige Ergebnisse seiner Bearbeitung des sogenannten „Skizzenbuches Neumanns“ mit. In einem Akt bieder sinniger Barbarei waren irgendwann im 19. Jahrhundert die darin aufbewahrten Architektur-, Ornament- und Dekorationsentwürfe, die zu meist aus dem Nachlaß von Byß stammten, zerschnitten und beliebig nach dem Muster von Stickpatronen wieder zusammengeklebt worden. Hotz konnte aus diesen Schnipselbildern ursprünglich zusammengehörige Blätter herauslösen und photographisch wieder vereinigen: eine Arbeit, die reichen Ertrag über Ausstattungsentwürfe für die Würzburger Residenz, aber auch für Pommersfelden verspricht.

Walter J. Hofmann

L'ART EN FRANCE SOUS LE SECOND EMPIRE
Ausstellung im Grand Palais, Paris, 12. 5.—13. 8. 1979

(Mit 6 Abbildungen)

Die geradezu populäre Anerkennung, die man in Frankreich der Kunst des 17. und 18. Jhs. entgegenbringt und die ebenso dem Impressionismus wie der École de Paris zuteil wird, ist der Epoche Napoleons III. bisher weitgehend versagt geblieben. Dies ist um so auffälliger und bemerkenswerter, als das Bild des heutigen Paris bekanntlich zu einem Großteil das Werk Baron Haussmanns und Napoleons III. ist.

Der vorzüglich bearbeitete Katalog der Ausstellung, die zuvor bereits in den USA gezeigt wurde, ist nach den einzelnen Gattungen — Architektur, Plastik, Kunstgewerbe, Malerei, Zeichnung und Fotografie — unterteilt.

Diese Gliederung blieb auch für die zwölf Sektionen der Ausstellung bestimmend, von einigen übergreifenden Aspekten wie „La Cour“ abgesehen.

Naturgemäß muß jede Ausstellung, die die Kunst einer ganzen Epoche zum Thema hat, letztlich ein Torso bleiben. Doch hatte diese französisch-amerikanische Gemeinschaftsveranstaltung das unbezweifelbare Verdienst, einen ersten großen Überblick über eine Epoche zu ermöglichen, die zuvor lediglich in Teilbereichen oder unter Teilaspekten vorgestellt wurde. Hierbei fällt auf, daß eine Reihe monographischer Ausstellungen zu Künstlern des Second Empire im vergangenen Jahrzehnt gerade in den USA veranstaltet wurde. Mit der gesamten Epoche befaßten sich bisher lediglich kleinere, teils biographische Ausstellungen („La Princesse Mathilde et son temps“, 1959, Florenz, Palazzo Strozzi; „D'Ingres à Renoir. La vie artistique sous le Second Empire, 1961, Vichy; „Napoleon III 1808—1873/Second Empire 1852—1870“, Brive 1973). Parallel zur diesjährigen Präsentation wurde in Paris im Musée Hébert (Hôtel de Montmorency, rue du Cherche Midi) „Hébert et le second Empire“ und im ehemaligen Haus des Musée d'Art Moderne im neu eingerichteten „Musée d'Art et d'Essai“ eine aufschlußreiche Fotoschau „Atlantes et Cariatides de Paris“ als Ergänzung gezeigt.

Unverständlicherweise kam in der Ausstellung im Grand Palais der Komplex der Urbanistik nur sehr beiläufig zur Sprache. Der Neugestaltung der Stadt Paris wurde offenbar nur periphere Bedeutung zuerkannt, so daß man hierzu auf neuere Literatur (D. H. Pinkney, Napoleon III and the rebuilding of Paris, Princeton 1958) und das Exempel der Stadt selbst zurückgreifen mußte.

Überhaupt wirkten die Architektursektionen fragmentarisch, zumal die Ausstellung keine Fotografien oder gestochene Veduten mit einbezog. Immerhin war es lehrreich, hier die Wettbewerbsentwürfe Viollet-le-Ducs und Garniers für die Pariser Oper einmal nebeneinander zu sehen (I 10; I 30). Die verschiedenen Spielarten des Historismus zeigten sich an den „Vollendungen“ bzw. „Restaurierungen“ historischer Gebäude im Sinne einer nationalen Renaissance. Der „Goût médiéval“ war durch Viollet-le-Ducs Zeichnungen für die Porte Narbonnaise in Carcassonne und das Schloß Pierrefonds (I 28, 29), die Neorenaissance mit den Louvre-Projekten Viscontis und Lefuels (I 19, 20, 33) vertreten. Im Bereich der sakralen Architektur dokumentierten die Entwürfe Léo Vaudoyers für die Kathedrale Sainte Marie Majeure in Marseille (I 23—27) den Neo-Byzantinismus und zugleich die Neo-Romanik des Périgueux-Stils, während Viollet-le-Ducs Notre Dame in Clermond-Ferrand (I 32) oder Jean-Baptiste-Antoine Lassus' Notre Dame de la Teille (Lille; I 15—18) die Rezeption der französischen Kathedralgotik anschaulich machten.

Auch bei der Präsentation der Plastik wurde eine gewisse Beschränkung spürbar. Das Hauptaugenmerk lag auf dem Bereich der „Salonkunst“, wobei das Petit Journal zur Ausstellung in chronologischer Folge jene Salons und

internationalen Ausstellungen verzeichnet, auf denen einst die hier gewählten Exponate zu sehen waren. Vor allem für die Steinskulptur entstand dadurch ein fast verfälschender Eindruck. Die monumentale Bauplastik mit ihrer allegorischen Thematik war das eigentliche „offizielle“ Anliegen der Zeit, und vor allem sie vermochte ein reiches Betätigungsfeld für Bildhauer der verschiedenen Generationen zu bieten. Elias Roberts monumentale Giebelgruppe, die das (für die Weltausstellung 1900 abgerissene) Palais de l'Industrie Hittorfs an den Champs Elysées schmückte, manifestiert geradezu programmatisch die Ambition der Zeit: La France breitet schützend die Arme über den Allegorien von Kunst und Wissenschaft aus. Des ursprünglichen Zusammenhangs beraubt, ist die Giebelgruppe heute im Park von Saint-Cloud „abgestellt“; dort befinden sich noch andere wichtige Skulpturen des Second Empire, wie etwa am Rond Point des oberen Parterres jener Zyklus von Götterhermen, der in Reclams Kunstführer für eine Schöpfung des 18. Jhs. gehalten wird.

Etwas vom Frankreichmythos der Ära Napoleons III. spiegelt sich in dem in den 60er Jahren von Carpeaux ausgeführten Skulpturenschmuck des Pavillon de Flore des Louvre: hier erscheint La France als Lichtbringerin, auf dem napoleonischen Adler thronend und Wissenschaft und Ackerbau beschützend, ferner der Triumph der fruchtbringenden Göttin Flora — ein Thema, das hier nicht nur ortsbedingt einen älteren Topos der französischen Kunst aufgreift, sondern das zugleich als Metapher für die wirtschaftliche und künstlerische Prosperität der Zeit zu gelten hat. Ein monumentales Gemälde desselben Themas von Deschamps schmückte den Escalier de la Reine im Schloß zu Saint-Cloud. Auch ist auf Cabanels in der Ausstellung gezeigte Wasserfarbenskizze zu verweisen (VII 10); sie ist der Entwurf zu einer großen Apotheose der Göttin Flora für die Decke des Treppenhauses des Pavillon de Flore, die heute als Plafond des Cabinet des Dessins des Louvre zu bewundern ist. Die Zusammenstellung solcher ikonographischen „Rahmenthemen“ der Zeit läßt die Ausstellung leider vermissen.

Aus der Gattung der Skulptur waren — wohl auch mit Rücksicht auf die Präsentation in den USA und die damit verbundenen Transportschwierigkeiten — relativ wenige Werke ausgewählt worden. Einen zentralen Platz nahm Charles-Auguste Arnauts „Venus aux cheveux d'or“ ein (V 1). Nach mehrjähriger Arbeit 1862 mit dem Anspruch höchster Detailpräzision und Oberflächenperfektion vollendet, ist sie der Idealtypus der allseitig schönen Statue, des rundumschreibbaren „Salonstücks“. Napoleon III. erwarb die Marmorskulptur wohl nach dem Salon des Jahres 1863; sie befand sich in den kaiserlichen Privatgärten in Saint-Cloud. Sie ist ein Paradebeispiel für das akademisch-spätklassizistisch stilisierte Aktbild, wie es in Malerei und Plastik vorherrschte. Doch die Zeit kannte auch andere Auffassungen des Somatischen, von der Kunstkritik heftig umstritten. Dies betrifft ebenso Carpeaux' Bacchantinnen aus der berühmten Gruppe „La Danse“ an der

Opéra wie Gemälde Gustave Courbets in ihrer vollkörperlichen, naturalistischen Auffassung.

Eine zunehmende Abkehr vom Idealen läßt sich auch in der Gattung des plastischen Tierbildes verfolgen. Während Barye mit einer seiner heroischen Tierkampfguppen Delacroix'schen Geistes vertreten war (V 2), sah man in Fremiets Gruppe „Ravageot et Ravagoede“ (V 19) zwei Bassets in humorig verklärtem Naturalismus.

Jean-Baptiste Carpeaux, der bedeutendste Bildhauer seiner Zeit, war folgerichtig mit der umfangreichsten Werkgruppe vertreten. Zudem ist er wohl ohnehin der prominenteste Künstler, der unmittelbar mit dem Kaiserhof verbunden werden kann. Das „Bildnis einer unbekanntten Dame“ (V 5), ein sonst nicht nachweisbarer Originalgips aus dem Art Institute Chicago, zeigt in Umriß und Drapierung enge Verbindungen zu einer Zeichnung Carpeaux' in der École des Beaux-Arts (Album Stirbey I, S. 40, Nr. 75). Dieses Blatt kopiert die Büste der sogenannten Julia Domna im Kapitolinischen Museum und muß um 1858/59 entstanden sein. Daher könnte die Datierung der Büste, im Katalog mit 1860/70 zu summarisch angegeben, auf die Zeit um 1860 präzisiert werden.

Die große Fassung der Büste der Prinzessin Mathilde (V 6) ist hingegen sehr viel typischer für die Kunst Carpeaux' in ihrer weit weniger an französischen als an italienischen Barockwerken geschulten Uppigkeit. Persönlichkeit und künstlerische Ambition der Kusine Napoleons III., die in enger Verbindung mit dem Baron de Nieuwerkerke, dem allmächtigen Kunstintendanten der Zeit, stand, konnten in der Ausstellung des Musée Hébert studiert werden. Hier war etwa das in Format und Stil eines Corneille de Lyon gemalte minutiöse Porträt Mathildes zu sehen, das Hébert 1867 schuf und das von den Brüdern Goncourt gefeiert wurde. Daneben sah man die kleinere Büstenversion von Carpeaux und weitere plastische Bildnisse von Barre und Puech. Der Einfluß, den gerade Prinzessin Mathilde auf die Kunstszene ihrer Zeit nahm, kann kaum überschätzt werden. Durch sie gelangte auch Carpeaux zu seiner Anstellung als Zeichenlehrer des Prince Impérial Louis-Napoléon im Jahre 1864, aus der die Aufträge zur Ganzfigur und zur Büste des Prinzen erwachsen. Die künstlerische Unterweisung des Sohnes Napoleons und Eugénies darf hierbei als Erneuerung einer bonaparteschen Familientradition verstanden werden: Königin Hortense, die Tochter der Josephine Beauharnais und Mutter Napoléons III., studierte in Paris am Institut Campan bei Isabey und hat begabte Arbeiten im Stil Girodets und Gérards hinterlassen. Napoleon III. dilettierte selbst als Zeichner und Holzschnitzer. Das Musée de l'Impératrice im Schloß zu Compiègne bewahrt ein kleines Holzrelief seiner Hand, das den napoleonischen Adler, verbunden mit der Devise „Je défendrai sa mémoire“ und seinen Initialen, zeigt. Das Musée Hébert präsentierte eine Auswahl von Aquarellen der Prinzessin Mathilde, die seinerzeit auch im Salon ausge-

zeichnet wurden. Ihr Lehrer war Eugène Giraud, der ihr pittoreskes Atelier am Boulevard de Courcelles verewigt hat.

Carpeaux' Statue des Prince Impérial (V 7) ist in Idealkonkurrenz zu Bosios versilberter Bronzestatue Heinrichs IV. als Kind entstanden. Bemerkenswert ist die Vermittlung zwischen den Gattungen des Herrscher- und des Kinderbildes. Der dem Prinzen als Begleiter beigeßelte Hund „Nero“ dient der Figur als Stütze und spielt zugleich in seiner allegorischen Bedeutung auf die „Fidelité“ an (vgl. Gravelot/Cochin, *Iconologie par figures*, II, 43; Ausgabe reprint Genf 1972). Somit darf die tausendfach in Bronze, Terrakotta und Biscuit de Sèvres reproduzierte Statue auch als eine Art Sinnbild für die „Kaiserstreue“ verstanden werden.

Die erst nach dem Tode des Kaisers vollendete Hermenbüste Napoleons III. war in Paris durch den Originalgips aus Compiègne vertreten (V 9 B). In den USA hatte man stattdessen die für Eugénie angefertigte Marmorfassung des Metropolitan Museums ausstellen können (V 9 A; *Abb. 2a*). Die technische Perfektion und die Verlebendigung des Materials, vor allem in der Modellierung der Epidermis evident, lassen sie zu einem der besten Marmorwerke Carpeaux' werden (wie weit auch immer dieser zu ihrer Ausführung andere Marmorbildhauer hinzugezogen haben mag). Es ist aufschlußreich, die Büste mit Zeichnungen Carpeaux' aus den 60er Jahren zu vergleichen. So scheint eine mit „Tuileries 27 mars 65“ beschriftete Kreideskizze in Valenciennes geradezu die Vorstudie zur Rückseite des Bildnisses zu sein (*Abb. 2b*). Die Form der Hermenbüste ist auf die Ikonographie Napoleons I. bezogen und evoziert dessen Darstellungen von Houdon, Canova oder Greenough.

Ebenso wie in der Architektur werden auch in der Plastik des Second Empire historische Stilstufen austauschbar. Das Nachleben der Antike verbindet sich mit Idealen des Quattrocento und Pathosformeln des Barock. In Alexandre Falguières Tarcisius (V 18) wird ein frühchristliches Märtyrertema im Sinne des römischen Barock (Maderno, Hl. Cäcilie; Marocchetti, Hl. Sebastian) behandelt. Die Auseinandersetzung mit der Kunst Michelangelos wird wieder modern: Die Marmorbüste der Bianca Cappello von „Marcello“ (Pseudonym der Herzogin Castiglione-Colonna) aus dem Jahre 1863 (V 23) ist ein nach den Testi entstandener Michelangelo-Pasticcio. So wird in der Auswahl der Stücke das Phänomen der stilistischen Pluralität der Zeit greifbar.

Weit umfangreicher als Architektur und Plastik war die Malerei in der Ausstellung im Grand Palais präsentiert. Auch hier galt es allerdings hinsichtlich einer „Vollständigkeit“ Abstriche zu machen, da verständlicherweise die monumentale Wand- und Deckenmalerei, die einen bedeutenden Anteil der „offiziellen“ Kunst der Zeit ausmacht, nur durch Entwürfe und Repliken kleinen Formats vertreten sein konnte. Ein großes Verdienst war es hingegen, daß das Nebeneinander der berühmten und der unbekannt

Namen zu einer Relativierung nötigte, die die Kluft zwischen den vielfach gefeierten und den bisher übergangenen Künstlern erheblich verringert. Die Malerei des Second Empire erweist sich keineswegs als jene Plüschkunst, die dann der frische Wind des Impressionismus aus dem Saale fegte, sondern sie ist in ihrem stilistischen und ikonographischen Pluralismus voller Impulse für die Entwicklung am Jahrhundertende. Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Sisley und Monet — sie alle haben ihre frühen Hauptwerke noch zu Zeiten Napoleons III. geschaffen.

Eine der bestimmenden Persönlichkeiten der dekorativen Malerei war Paul Baudry, der auf der Ausstellung lediglich mit zwei Porträts, darunter demjenigen Garniers (VI 3), vertreten war. Er führte ebenso Aufträge für den Schmuck der Oper wie Gemälde für das Hôtel Paiva, den luxuriösen Neorenaissance-Palast einer der großen „Demiondaines“ des Second Empire, aus. Das Hôtel Paiva, heute Sitz des Traveller's Club, ist zu einem Denkmal für seine Bauherrin geworden. Für sie schuf Hébert „La fille au joncs“; das Bild war mit Vorzeichnungen und Skizzen im Musée Hébert ausgestellt. Die Glätte der Oberflächenbehandlung führt hier zu einer gewissen Sterilität. Der Künstler hatte das Gemälde erst nach dem Sturz des Kaiserreichs vollendet, die Paiva war inzwischen Gräfin Henckel von Donnersmarck geworden und ihr Ehemann preußischer Verwalter Elsaß-Lothringens. Hébert, bis zu seinem Lebensende der Gesellschaft des Second Empire verbunden, weigerte sich daraufhin, das Bild der Auftraggeberin zu überlassen.

Unter den Gemälden nahm vor allem die Gattung des Bildnisses breiten Raum ein. Aus Compiègne waren Thomas Coutures glänzend gemalte und treffend erfaßte Studien für das nie vollendete Monumentalbild mit der Taufe des kaiserlichen Prinzen zu sehen (VI 31—35). Dieses Ereignis wurde von der Kaiserin später als einer der wichtigsten Momente in ihrem Leben bezeichnet. Franz-Xaver Winterhalter hat Eugénie in einem frisch gemalten ganzfigurigen Profilbildnis (New York; VI 109) im Kostüm des 18. Jhs. vor einem Landschaftsprospekt englischer Prägung festgehalten. Die Feste des Ancien Régime werden hier mit den Maskenbällen des Second Empire parallelisiert und der von der Kaiserin gepflegte Marie-Antoinette-Kult als pointierter Legitimismus verständlich. Das monumentalste Gemälde der gesamten Ausstellung ist Winterhalters Hauptwerk 'Eugénie mit ihren Hofdamen' (VI 110). Wiederum wird die Verflechtung mit der Tradition Hauptanliegen. Doch auch im Formalen weist Winterhalter höhere Qualitäten auf, als man ihm zumeist zubilligt; ein wissenschaftlicher Katalog seines Œuvres ist Desiderat. Bild und Rahmen sind ganz im Sinne eines Gesamtkunstwerks aufgefaßt. Eugénie trägt Flieder im Haar und hält einen Strauß Jelängerjelierer in den Händen (keinen Veilchenstrauß, wie es im Katalog heißt). Nach dem Vorbild der „verkleideten“ höfischen Bildnisse des 17. und 18. Jhs. erscheint Eugénie als Flora in einer arkadischen Umgebung. Wenn

Garnier mit seiner Opéra eine Welt des schönen Scheins im Kontrast zu industriellen Nutzbauten schaffen wollte, so zeigt auch ein solches Gemälde Winterhalters Züge einer Wirklichkeitsenthebung. Es wird zur Apotheose auf die kultivierte Welt eines spätzeitlichen europäischen Kaiserhofes.

Wirklichkeits- und Gegenwartsflucht sind ein Phänomen, das vielen Künstlern der Zeit eigen ist. Dies zeigt sich ebenso im Spätwerk Delacroix', in dessen „Badenden Frauen“ (VI 44) sehr viel von dem verfemten „Salonstil“ der Zeit zu finden ist, wie bei der Gruppe der jüngeren Orientalisten oder „Historienmaler“. In bestimmtem Sinn gehört auch das religiöse Sujet zu jenen „zeitfremden“ Themen. Léon Bénouilles Gemälde mit dem sterbenden Hl. Franziskus, der nach Santa Maria degli Angeli getragen wird (1853; VI 5), ist in seiner Tonigkeit, der Knappheit und Geschlossenheit der Komposition bemerkenswert. Théophile Gautier nannte es eine Allianz von Le Sueur und Zurbaran. Alphonse Legros' „Bekehrung des Hl. Franziskus“ (VI 75) mit den monumental in das Bild gespannten Figuren erinnert an die Malerei der lombardischen Gegenreformation. Solche Rückbezüge auf das 16. und 17. Jh. können als zeittypisch gelten. Théodule Ribots Darstellung der Inquisitionsmarter des Alonso Cano (VI 101) erscheint in seiner technischen Bravour wie ein Ribera-Pasticcio. Léon Bonnats große Komposition mit Adam und Eva, die den toten Abel betrauern (VI 7), rezipiert Fassungen desselben Themas aus dem Grand Siècle, wie etwa von Philippe de Champagne.

Die Verbindlichkeit der Tradition gegenüber bestimmte auch andere Bildgattungen wie Stilleben und Landschaft. Ganz unkonventionell wirkt hingegen Gustave Dorés „L'Été“ (VI 49), ein Gemälde, das auch hinsichtlich des Inhalts zwischen Landschaft und Stilleben steht. Hier wird ein (im wahrsten Wortsinn) aus der „Froschperspektive“ gesehenes Rasenstück zu einem Urwaldstück. Die am Boden liegende Sense ist nicht nur Zeichen der Ernte, sondern auch Emblem der Vergänglichkeit.

Vollons Gemälde „Curiosités“ (VI 108) erweist sich als ein ins Monumentale gesteigerter Willem Kalf; Rousseaus Stilleben (VI 102) orientiert sich am Vorbild Chardin, und Bazilles Negerin mit Blumenkorb (VI 4) erinnert an ähnliche Sujets bei Antoine Coypel. Die Wahl historischer Vorbilder — seien es Stilstufen, seien es Individualstile einzelner Künstler — wird austauschbar. Neben der Evokation der Antike (Curzon, Leroux, Gérôme) spielen als Vorbilder das Mittelalter (Penguilly-L'Haridon, Ingres, Tissot) und das 17. Jh. (die Prägung der Genremaler durch die holländischen Kleinmeister, Ingres: Ludwig XIV. und Molière [VI 72]) die wichtigste Rolle.

Als eine typische und eigenständige Bildgattung des Second Empire sind jene Darstellungen in Aquarell und Deckfarben zu bezeichnen, die die großen gesellschaftlichen Ereignisse festhalten. Eugène Lamis Schilderung des Soupers, das für Königin Victoria am 25. 8. 1855 im Theater von Versailles gegeben wurde, ist ein Meisterwerk der Detailbehandlung (VII 43;

Abb. 3). Dieses großformatige Blatt zeigt ebenso wie Gérômes Gemälde mit dem Empfang der siamesischen Gesandtschaft in Fontainebleau (ein Ereignis, das an ähnliche Empfänge unter Ludwig XIV. erinnert; VI 59) eine minutiöse Wiedergabe von gleichsam protokollarisch festgehaltenen Einzelheiten, eine extreme Freude am Detail als historischem Beweismittel. Hingegen wird in Carpeaux' „Bal aux Tuileries“ viel eher das Transitorische solcher Feste erfaßt.

Hiermit wären wir bei der Gattung des historischen Ereignisbildes angelangt. Der Hauptmeister dieses Genres, Meissonnier, ist auf der Ausstellung viel zu schwach und durch nicht gerade typische Bilder vertreten. „Napoleon III. in der Schlacht von Solferino“ aus dem Louvre wäre eine bessere Wahl gewesen. Eine ganz andere Auffassung des Ereignisbildes zeigt sich bei Manet, etwa in seiner Ansicht des Geländes der Weltausstellung des Jahres 1867 (VI 82). Der Gärtner im Vordergrund links, die Amazone, der Junge mit dem Hund stempeln die Darstellung zu einer „Augenblicksaufnahme“, während die Kompositionen Meissonniers so unveränderbar wie Holzstiche einer illustrierten Weltgeschichte sind.

Aus der Gruppe der zeithistorisch wichtigen und stilistisch interessanten Bilder heben sich einige Meisterwerke ab. Renoirs Bildnis der Mlle. Romaine Lacaux (Cleveland; VI 100), in einem silbergrauen, blaugesäumten Kleid, mit weißer Bluse, von einem duftig gemalten Blumenfond hinterfangen, ist von einer Delikatesse der Malerei, wie sie Renoir in späteren Jahren nicht mehr erreichte.

Degas' Darstellung der Mlle. Fiocre im Ballet „La Source“ (New York, Brooklyn-Museum; VI 43) ist in Komposition, Bildauffassung und Farbgebung magistral. Das strahlende Himmelblau des Kleides wird durch reiche Stickereiaccessoires in seiner Leuchtkraft gesteigert und von den ockerfarbenen und karminroten Gewändern der Begleiterinnen der Prima ballerina ebenso wie von der Haarfarbe des Dunkelfuchses mit der hellen Mähne auf das Prächtigeste gerahmt. In seinem starken Exotismus weist dieses Bild unmittelbar auf Gauguin voraus, an den auch die stilisierte Pferdedarstellung und die kühne Farbgebung denken lassen. Zugleich nimmt Degas die Ballettdekorationen eines Léon Bakst vorweg, und die Spiegelungsmotive der unteren Bildhälfte lassen bereits an die Seerosen-Serien Monets denken.

Dirk Kocks

Das Kunstgewerbe war in der Ausstellung durchaus reich vertreten. Es beansprucht allein 130 Seiten des rd. 450 Seiten umfassenden Kataloges. Man hat sich bei der Ordnung des Materials an die traditionellen Systeme der Kunstgewerbemuseen gehalten. Zu begrüßen war, daß die Abteilung mit Interieurdarstellungen eröffnete, leider nur auf Bildern, Aquarellen und Zeichnungen; auf Inszenierungen von Interieurs hat man ganz verzichtet.

Es begann mit einer Viollet-le-Duc-Restaurierung im gotischen Stil, es folgten die Räume der Kaiserin in Saint-Cloud, mit ihrer Mischung aus Louis XVI.-Möbeln und zeitgenössischen Polstergruppen, der Salon der Princesse Mathilde und, besonders beeindruckend, der Salon von Monsieur P., eine Raumhülle des 18. Jahrhunderts mit erneuertem Deckenbild und den komfortablen, gepolsterten Möbeln der Epoche. Was leider fehlte, war das Landhaus Ferrières. Die erhaltene Serie von schönen Deckfarbenblättern von Eugène Lami hätte eine der wohl anspruchsvollsten Gesamtausstattungen im Besitz eines der großen Bankiers der Zeit vorführen können. Der Begriff des *goût Rothschild*, eines Einrichtungsideals, das dem internationalen Kunsthandel noch heute durchaus bekannt ist, hätte so auf eindrucksvollste vorgeführt werden können. Der Reichtum in der Zusammenstellung von altem historischem Mobiliar zur Legitimierung einer kultivierten Herkunft und das neue Mobiliar einer komfortablen Lebensweise, diese Mischung, wie sie auch noch in unseren Tagen als eine ideale Form der Einrichtung vorgeschlagen wird, nimmt in solchen Häusern ihren Anfang.

Zu bedauern war auch, daß Fortuné de Fourniers Blatt des Arbeitszimmers Napoleons III. fehlte. Man erhielt so nur einen höchst sparsamen Einblick in die Umwelt der „herrschenden Kreise.“

Als zweite Abteilung von furnishings erschienen die Textilien. Aus der Manufacture Impériale des Gobelins wurde ein Teppich gezeigt. Das war nun entschieden zu wenig für eine der drei Staatsmanufakturen, die ja durchaus als Reform- und Anregungswerkstätten für die gesamte private Kunstindustrie organisiert worden waren. Die Stoffbahn „Poesie“ (Nr. 12) könnte wohl einer Serie entstammen, wobei zu beobachten ist, daß sich eine wesentlich kompliziertere Fassung im Textilmuseum Krefeld findet (*Abb. 1*). Die reicheren Ornamente im unteren Teil differieren ebenso wie die Hartsteinvasen, die in der Ausstellungsfassung aus Lyon von Reliefs tanzender Figuren umzogen werden, während in der Krefelder Fassung nur mit Mühe auszumachen ist, daß dem Reliefschmuck der Vasen figürliche Motive zugrundeliegen. Ob es sich um nachträgliche Korrekturen bzw. eine bewußte spätere Vereinfachung der Patrone handelt, ließ sich nicht nachweisen.

Die schöne Hofschleppe der Firma Eugène Schultz et Cie stand leider allein für den ganzen Bereich des Kostüms. Es ist zu bedauern, daß ausgerechnet in Paris der so wesentlichen Mode der Epoche keinerlei Beachtung geschenkt wurde — von den spezifischen Geschmacksneigungen der Kaiserin und ihres Hofes ganz zu schweigen. Für wie wesentlich dergleichen in der damaligen Zeit angesehen wurde, beweisen die Notizen der Königin Viktoria von ihrem Besuch am französischen Kaiserhof.

Es folgten als weitere Abteilungen Tapeten und Möbel, zu denen auch die Uhren gezählt werden. Gewiß ist Nr. II-18 kein Pasticcio, sondern ein hoch-

originelles Möbel, das aber ganz offenbar nicht mit sich symmetrisch wiederholenden Beschlägen geziert wurde, um als Möbel auf der Weltausstellung für die Fülle der Alternativen bei Beschlagwerk zu zeugen. Es ist also eher als Modellmöbel anzusprechen.

Die zweite Abteilung im Kunstgewerbe vereinte die edlen Metalle; dazu kamen auch die Emails und die Halbedelsteine, Schmuck, weltliches und geistliches Gerät, sogar Regalien wurden vorgeführt. Leider hatte man sich auch hier eine ganz unnötige Zurückhaltung auferlegt. Es wäre durchaus schön und auch belehrend gewesen, einmal den gesamten Satz einer Pousielgue-Rusand-Altargarnitur zu sehen mit Meßpollen, Kelch, Patene, Pyxis und Ciborium. Ein solcher Satz hat sich z. B. im Kölner Kunstgewerbemuseum erhalten (*Abb. 4a + b*) — wie der Steinbesatz zeigt, die reichste Ausführung aus der Bestellliste des Goldschmieds.

Es folgten die Abteilungen Keramik und Glas mit Porzellan, Steinzeug und Irdenware, Flach- und Hohlglas. Auch hier bemerkte man eine fast unverständliche Zurückhaltung. Die Produktion der kaiserlichen Manufaktur Sèvres erschien nur in Umrissen. Dies war um so bedauerlicher, als damit jede Möglichkeit verschenkt wurde, ein für den Hof gefertigtes großes Tafelgeschirr, möglicherweise in Verbindung mit Silber von Cristofle und Glas von Baccarat, vorzuführen. Die Ausstellung der period rooms im Musée des Arts Decoratifs zeigt, daß man auch anders ausstellen kann, obwohl das Material oft auch hier sehr heterogen ist.

Im Katalog wird jeder der Abteilungen eine Gesamteinleitung vorgeschaltet. Die einzelnen Stücke sind abgebildet und mit ausgezeichneten Einzeltexten versehen. Dem Gesamtkomplex des Kunstgewerbes sind zwei Einleitungsskizzen vorangestellt: „Das zweite Kaiserreich: Kunst und Gesellschaft“ — ein Thema, dessen Anspruch man in so wenigen Zeilen kaum gerecht werden kann — und „Die Kunst und ihre Kritiker: eine Krise der Prinzipien“ — ebenfalls ein reichlich hoch gegriffener Titel. In diesen beiden Einleitungskapiteln werden viele außerordentlich interessante Thesen vertreten und viele dem durchschnittlichen Besucher durchaus unbekannte Fakten mitgeteilt. Irritieren muß es freilich, wenn es da heißt: „It is not up to museums to judge, but rather to make known“. Solche kleinen Glaubensbekenntnisse gehören eigentlich nicht in einen Katalog. Selbstverständlich treffen alle Museen und Ausstellungen Urteile, wobei die Verantwortlichen auf sehr persönliche Weise auch irren können und müssen. Nur absolut sollte niemand sein Urteil setzen.

Für jeden, der sich mit Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert beschäftigt, war die Ausstellung ein großer Gewinn. Sie faßte zum ersten Male viele Einzeluntersuchungen zusammen, wie etwa die Arbeiten von Heuser, vom Archiv in Sèvres, von Weißberg, Jean d'Albis und anderen mehr; nicht auf allen Gebieten sind bisher so reiche Vorarbeiten geleistet worden, wie auf dem

der Keramik. Die Kapitel zu Möbeln und Goldschmiedekunst vor allem informieren über vieles Neue.

Ganz zurecht wird darauf hingewiesen, daß der Namensträger des Stils, Napoleon III., kein sehr enges Verhältnis zu den Künsten hatte, daß er vor allem als Politiker ihre Förderung neu organisierte, auf ihre geschmackliche Entwicklung aber keinen Einfluß nahm. Ob die als Aquarellistin dilettierende Kaiserin einen prägenden Geschmack besaß, kann möglicherweise bezweifelt werden. Er hat wohl auch nur Einfluß gewinnen können in Fragen der Inneneinrichtung und der Mode. Dieses sind freilich die Felder, auf denen ein neuer internationaler Geschmack wirksam wird, der vom Hof bestimmt und von der Geldaristokratie sofort übernommen wird: der erste nicht mehr rein höfische Stil. Noch der Stil Napoleons I. ließ sich nicht ohne wesentliche Verwandlung auch in der bürgerlichen Welt einführen.

Die eigentlichen Trendsetter waren aber Verwandte des Kaisers, die Prinzessin Mathilde und, etwas zurückhaltender, auch der Prinz Louis Napoleon. Das Kontinuum eines Stils mit einem Herrschernamen zu verbinden, hat Tradition; es hat Berechtigung auch dann, wenn der Herrscher selbst kaum ein Verhältnis zur Kunst hatte. Dies gilt zumal dann, wenn vom Hofe dennoch wesentliche Anregungen ausgingen. Es bleibt zu bedauern, daß die Konzeption der Ausstellung von einer auch heute noch nicht überwundenen und inzwischen doch fast bedenklichen Distanz zur Kunst der ausgestellten Epoche bestimmt war. Zurecht wird bemerkt, daß dem Kaiser Sedan nicht verziehen wurde und daß der Stil einer *condamnation memoriae* verfiel. Ihre Wirkung kann jedoch schon darum keine endgültige sein, weil mit der Umwandlung der Stadt Paris, mit der Errichtung der Boulevards, der Oper und der Erweiterung des Louvre so prägende Bilder geschaffen wurden, daß Paris in ihrer großstädtischen Erscheinung noch heute eben ganz von Napoleon III. geprägt ist.

Auswahl und Präsentation des Kunstgewerbes zeigten Ängstlichkeit und ein außerordentliches schwaches Zutrauen zum Material. Die Exponate wirkten seltsam isoliert. Entweder man hatte, wie etwa beim Schmuck, vieles in einer Vitrine zusammengepfertcht, oder aber ein Stück stand, wie verloren, einzeln auf einem Tisch. Der Eindruck von Fülle und Reichtum wurde vermieden. Jeder, der sich an den bildlichen Interieurwiedergaben orientierte, mußte die Vereinzelnung der Objekte um so stärker empfinden. Der Ideenreichtum eines Keramikers wie Théodore Deck, die Fülle der Produktion der Kaiserlichen Gobelinmanufaktur, der Manufakturen von Beauvais und Sèvres blieben dem Besucher verborgen, statt ihn zu überwältigen durch den Reichtum der Formen, die Qualität der Materialien und die Präzision der Ausführungen. Atmosphäre und Ambiance wurden nicht spürbar, mit bordeauxroten Wandbespannungen war es da nicht getan. Wer das noch ganz den Geist der Epoche atmende, 30 Jahre später errich-



Abb. 1 Seidengewebe, Lampas, Lyon 1866. Krefeld, Textil-
museum, Stiftung Bayer AG (Slg. Geheimrat Duisberg)
(Foto: Museum)

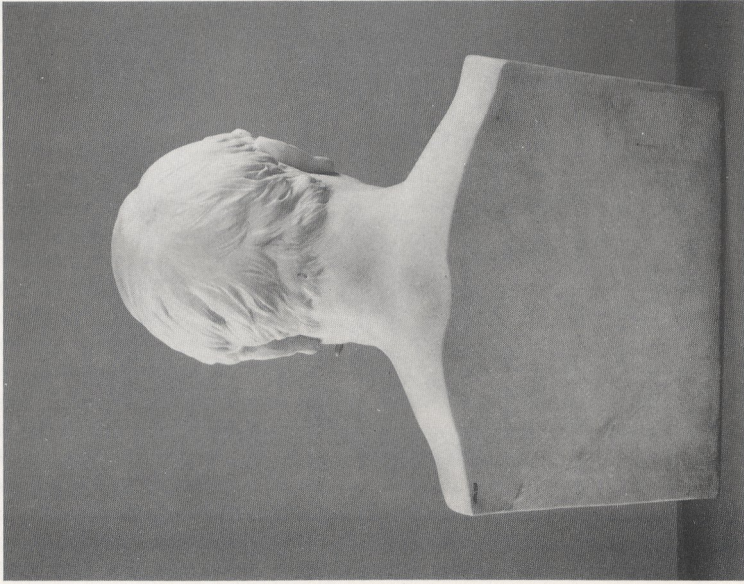


Abb. 2a Jean-Baptiste Carpeaux: Napoleon III.,
Marmorbüste. New York, Metropolitan Museum



Abb. 2b J.-B. Carpeaux: Studie zur Rückansicht der
Büste Napoleons III. Schwarze und weiße Kreide auf
grauem Papier. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

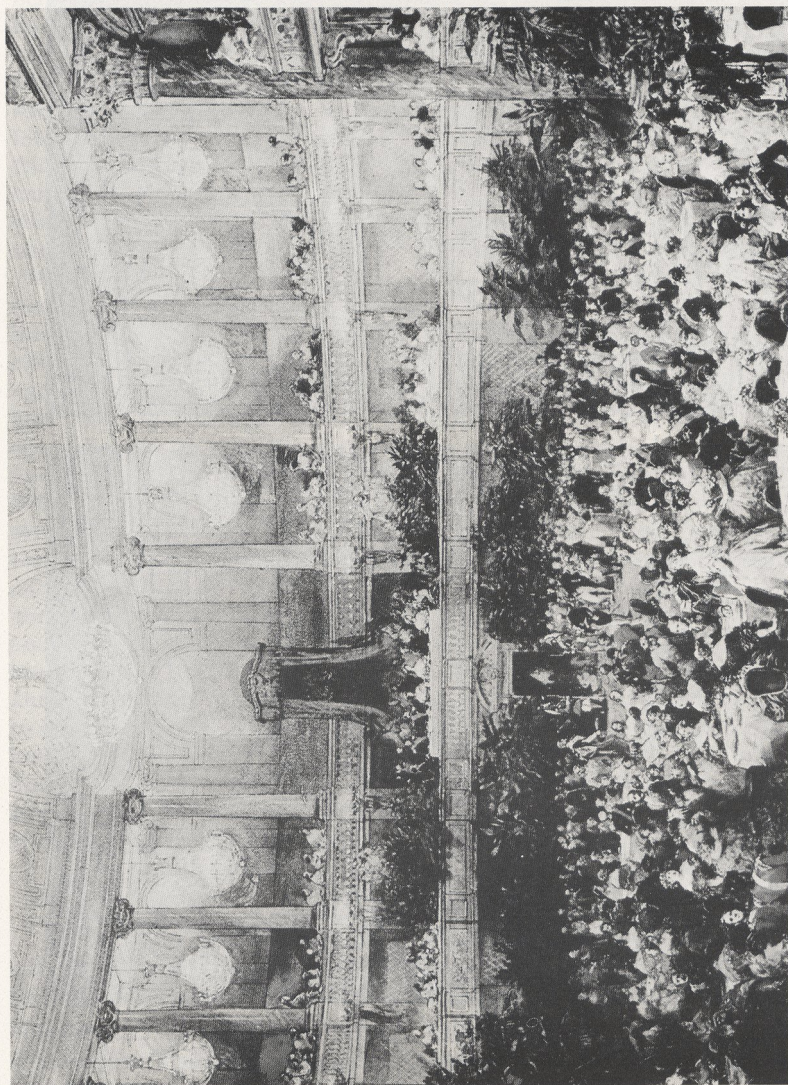


Abb. 3 Eugène Lami: Souper für Königin Victoria im Theater von Versailles am 25. 8. 1855. Wasserfarben. Versailles, Musée National du Château



Abb. 4a + b P. Poussielgue-Rusand: Tablett mit Meßpollen; Ciborium, Kelch und Patene. Paris 1862. Silber, vergoldet, getrieben, gegossen, montiert, graviert, Grubenschmelz, Edelsteine. Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt, Leihgabe der Overstolzengesellschaft (Fotos: Rhein. Bildarchiv 161343 + 161341)

tete Treppenhaus in den ersten Stock hinaufstieg, kam an zwei kümmerlichen Farntöpfen vorbei, um dann, vor dem Eintritt in die weiteren Räume, mit einer unsagbar belanglosen Sitzgruppe im landläufigen Design aus verchromtem Stahl und schwarzem Leder konfrontiert zu werden. Man hätte die strikte Aufteilung des Kunstgewerbes nach Gattungen auf den Katalog beschränken und in der Ausstellung selbst die Rekonstruktion von Interieurs der Zeit, d. h. Ensemblewirkungen anstreben sollen. Die höfische Tafel, die Gegensätze von privater und offizieller Sphäre in den kaiserlichen Residenzen, das Milieu der schloßähnlichen Präfekturen hätte gezeigt werden müssen. Die Präsentation bedeutender Einzelstücke hätte man ruhig nach Art der Weltausstellungen arrangieren können.

Auch andere Ausstellungsformen ließen sich denken. Als die Kaiserin am Ende ihres Lebens gegenüber Maurice Paléologue vier große Momente in ihrem Leben als Kaiserin als die strahlendsten, glänzendsten, verführerischsten hervorheben will, beschreibt sie einmal die Fahrt von den Tuileries nach Notre-Dame anlässlich der Taufe des kaiserlichen Prinzen, dann die Fahrt als Regentin zum Tedeum anlässlich des Sieges von Solferino, ferner einen Korso auf dem See von Annecy und schließlich die Eröffnung des Suezkanals. Zwei Bootfahrten also und zwei Ausfahrten mit Musik und Beifall, Glockenklängen und Feuerwerken, Galatoilette — kurzum wahrhaft synästhetische Gesamtkunstwerke, die höchst impressionistisch geschildert wurden. Auch von solchen Beschreibungen her boten sich Möglichkeiten an, der Ausstellung zu mehr Sinnlichkeit, zu mehr Parfum zu verhelfen — ohne sich dagegen zu sträuben, etwa in den Kitsch abzugleiten, der eben auch einen Teil des Stils Napoleon III. ausmacht. Andere Ausstellungen haben dergleichen mit Erfolg versucht: Die Ausstellung zur Kunst unter Ludwig II. von Bayern in der Münchener Residenz und im Palais Lambert in Brüssel, die Ausstellung zur Königin Sophie der Niederlande im Prinzenhof in Delft und die Ausstellung zum Höfischen Leben im Stockholmer Stadtschloß. Auch sollte nicht die exemplarische Präsentation des Kunstgewerbes im Victoria und Albert Museum anlässlich der Londoner Klassizismusausstellung des Europarates vergessen werden.

Carl-Wolfgang Schumann

REZENSIONEN

RICHARD HARPRATH, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg* (Beiträge zur Kunstgeschichte Band 13), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1978. 159 S., 93 Abb. auf Tafeln. DM 150,10.

Die großen profanen Raumausstattungen der Farnese zur Zeit Pauls III. im Pal. Farnese, in der Cancelleria und in der Engelsburg sind bislang nur teilweise in Einzeluntersuchungen, noch nie aber im Zusammenhang be-