



Abb. 1: Büste des Wasserverkäufers, Vincenzo Gemito, Neapel, nach 1883, Bronze, gegossen, patiniert, H. 18 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 3487 (Foto: Monika Runge)

Gegossene Knaben

Bronzestatuetten von Vincenzo Gemito und Amédée Joliveaux

BLICKPUNKT OKTOBER. Seit seiner Gründung gehören Geschenke und Vermächtnisse aus Privathand zu den Erwerbsquellen des Germanischen Nationalmuseums. In den ersten Jahren seines Bestehens gelangten auf diesem Weg vor allem zahlreiche archäologische Funde, Münzen, Grafik sowie altes Hausgerät in die Sammlungen, aber auch einzelne Werke der bildenden Kunst. Erfreulicherweise ist diese Tradition der selbstlosen Gabe bis in die Gegenwart nicht versiegt. Vor Kurzem kamen so zwei

kleinformatige Bronzestatuetten des späten 19. Jahrhunderts in den Bestand. Aufgrund der Autorschaft von Vincenzo Gemito und Amédée Joliveaux, eines italienischen und eines französischen Künstlers, mag ihre Übernahme in ein Museum für die Kulturgeschichte des deutschen Sprachraums zunächst erstaunen. Betrachtet man sie als Teil der damaligen Wohn- bzw. Salonkultur des gesamten europäischen und damit auch des Großbürgertums in den deutschsprachigen Ländern, in der Kleinbronzen zur fast obligatorischen Ausstattung des begüterten, kunstsinnigen Hauses zählten, tritt ihre Bedeutung weit über ihre Herkunftsregion hinaus allerdings schnell vor Augen.

Ein lachender Straßenjunge

Ursula Steinebronn aus Bad Krozingen schenkte dem Museum unlängst eine Knabenbüste, die sich auf einem grazilen profilierten Sockel erhebt und eines der populärsten Werke des neapolitanischen Bildhauers und Zeichners Vincenzo Gemito (1852–1929) repräsentiert (Abb. 1). Der rückseitig bezeichnete Guss zeigt auf trapezförmigem Brustabschnitt den leicht nach links gewandten Kopf eines Jungen, dessen breites Lachen mit entblößtem Gebiss das gesamte Gesicht bis hin zu den Haaren in Bewegung zu setzen scheint. Neben geöffneten Lippen und sichtbarer Zahnreihe erwecken die über der Stirn wild verwirbelten Strähnen den Eindruck von Ungezwungenheit und Spontaneität.

Neben plastischen Porträts bekannter Zeitgenossen gehörten Kinderdarstellungen zu den Kernthemen des Künstlers, der am antiakademischen Realismus seines neapolitanischen Lehrers Stanislao Lista (1824–1908) geschult war. Mit den Gesichtern seiner oft von der Straße des Borgo Santa Lucia, einem der alten Stadtteile Neapels, „aufgelesenen“ Modelle strebte er die unmittelbare, veristische Wiedergabe charakteristischer Typen und spontaner Physiognomien an.

Zu seinen berühmtesten Bildnis-

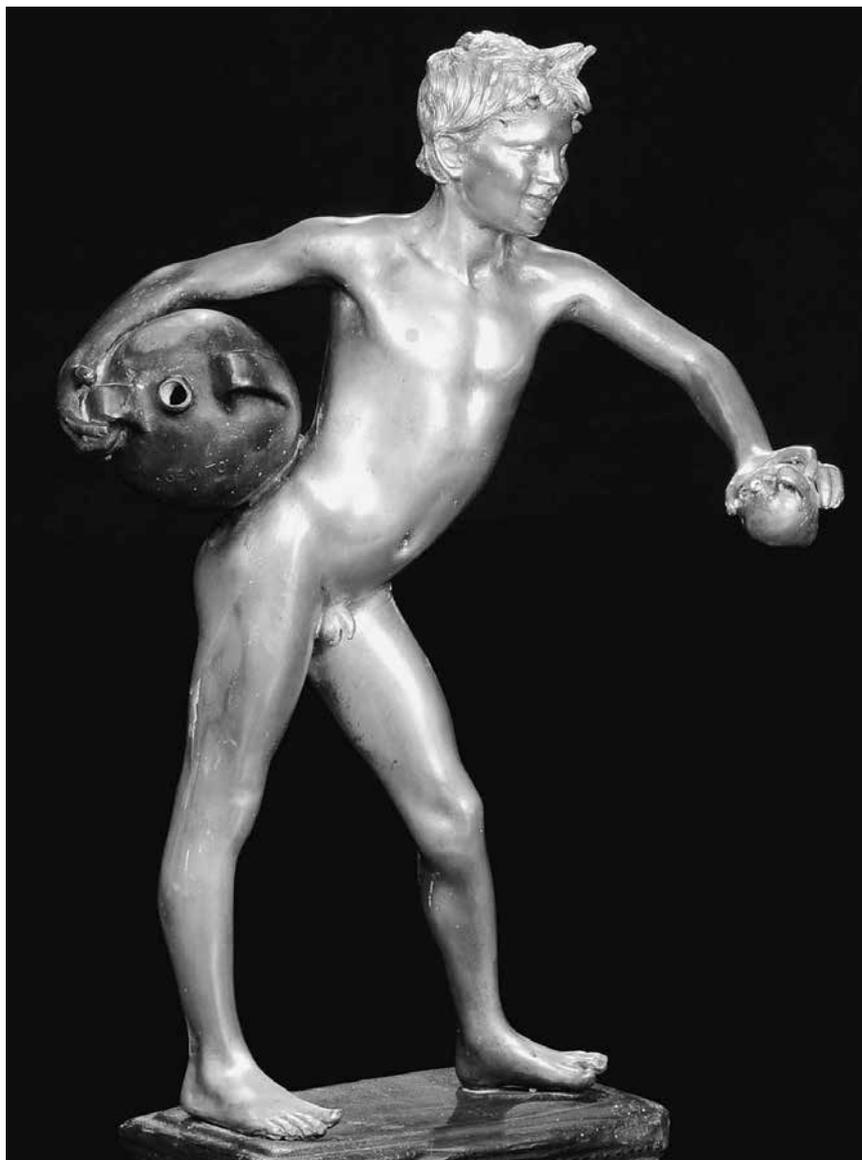


Abb. 2: Wasserverkäufer, Vincenzo Gemito, Neapel, 1881, Bronze, gegossen, patiniert, H. 54 cm, Privatbesitz (Foto: Andy Yoon)

köpfen namhafter Zeitgenossen gehört jener des Komponisten Giuseppe Verdi (1813–1901) von 1873 in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz, zu den populärsten Kinderfiguren sein als „Pescatore“ bekannter neapolitanischer Fischerjunge: Die lebensgroße Bronze im florentinischen Bargello (1874/76) wurde im Pariser Salon 1877 frenetisch gefeiert. Vergleichbare Popularität erlangte sein „L' Acquaiuolo“ (Wasserverkäufer), eine 1881 im Auftrag des letzten, damals im Pariser Exil lebenden neapolitanischen Königs Francesco II. von Bourbon (1836–1894) entstandene Bronzestatue. Auf mustergültige Weise vertritt diese Plastik, die einen Knaben im Ausfallschritt mit einem Wasserkrug unterm Arm und einem dem Betrachter entgegengestreckten Becher zeigt, den von Gemitto favorisierten Typ des adoleszenten Knaben in Positionen spannungsvoller körperlicher Balance. Bald nach dem Erstguss wurde sie mehrfach wiederholt. Zeitgenössische Exemplare besitzen beispielsweise das Musée d'Orsay in Paris, die Galleria d'Arte Moderna in Rom und die Neue Pinakothek in München (Abb. 2). Eine vergrößerte Version steht im Botanischen Garten von Buenos Aires. In der vom Künstler 1883 selbst gegründeten Gießerei in Neapel reproduzierte man sie darüber hinaus in Form von Reduktionen sowohl auf die Büste als auch allein auf das Haupt. Dabei erfuhr diese zugleich als „Kopf des Licco“ geläufige Plastik Ausformung in mehreren Dimensionen bis zur Lebensgröße. Das dem Museum übereignete Exemplar entspricht in den Maßen dem Kopf der Statuette.

Gemitto reagierte mit der Vermarktung seiner Werke in Serie und in verschiedenen Größen nicht zuletzt auf eine vom seinerzeit wachsenden Tourismus angefeuerte Nachfrage nach anspruchsvollen Souvenirs. Mit der Herstellung in der eigenen Gießerei sicherte er für seinen Perfektionismus bekannte Bildhauer das qualitative Niveau dieser seriellen Arbeiten, die formale Präzision der malerischen Modellierung und die für seine Güsse charakteristische makellose Patina der Inkarnate. Auch unsere Büste zieht ihren Liebreiz nicht unwesentlich aus der spannungsvollen Divergenz zwischen der rauen Struktur des Schopfes und der raffinierten Glätte der Hautpartien.

Das schon aufgrund zahlreicher im gegenwärtigen Kunsthandel präsent Exemplare offenkundig einst sehr beliebte Thema, das die kleine Knabenbüste vor Augen führt, spielt mit dem einfachen, unprätentiösen Gebaren und dem unkonventionellen Habitus der lokalen Unterschichten. In der sublimierten Bildgestalt des arglosen Kindes erfährt es eine besonders rührende Anschaulichkeit. Die begüterte Klientel, die den Käuferkreis solcher Arbeiten bildete, sah im scheinbar Urwüchsigen, Elementaren und Unverfälschten der dargestellten Typen eine faszinierende, fremde Welt, die in ihrer künstlerischen Sublimierung eine akzeptable und ebenso ausgefallene wie noble Zier des privaten Lebensraums darzustellen vermochte.

Nun bilden die Motive des Kindes und insbesondere des

Knaben eine auffällige Konstante im Schaffen Gemitto, doch stand er mit dem auf dieses Thema gerichteten Fokus in seiner Zeit nicht allein. Der zweite Neuzugang ist ein Beispiel dafür.

Ein angelnder Knabe

Im Vermächtnis der Familie Dr.-Ing. Heinz Lehnhoff, Wendelstein, kam dem Museum im vergangenen Jahr die Statuette eines angelnden Knaben zu (Abb. 3). Breitbeinig am Ufer eines Teiches stehend, konzentriert sich das Kind, das Trägerhosen, rustikales Hemd und breitkrepmpigen Filzhut trägt, auf die Befestigung eines Köders am Haken. Im linken Arm hält es die separat gearbeitete, hinter sich in den



Abb. 3: Angelnder Knabe, Amédée Joliveaux, Paris, um 1880/90, Bronze, gegossen, mehrfarbig patiniert, H. 51,2 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 3483 (Foto: Monika Runge)

Boden gerammte Rute. Der figürliche Guss besitzt eine zweifarbige Patina, die das mit einem glänzenden Schmelz überfangene Inkarnat auch stofflich wirkungsvoll von der Kleidung absetzt. Das Standmotiv, die Frontalität der Komposition und die nahezu symmetrische Körperbildung, die Andeutung eines stillvergnügten Lächelns und die sensible Erfassung der Handlung verleihen der Figur Ruhe und Gelassenheit und verschmelzen Anmut und Vitalität miteinander.

Die Signatur in der Plinthe weist die Plastik als Arbeit von Amédée Joliveaux aus. Der Pariser Bildhauer, der bis hin zu seinen Lebensdaten nahezu gänzlich in Vergessenheit

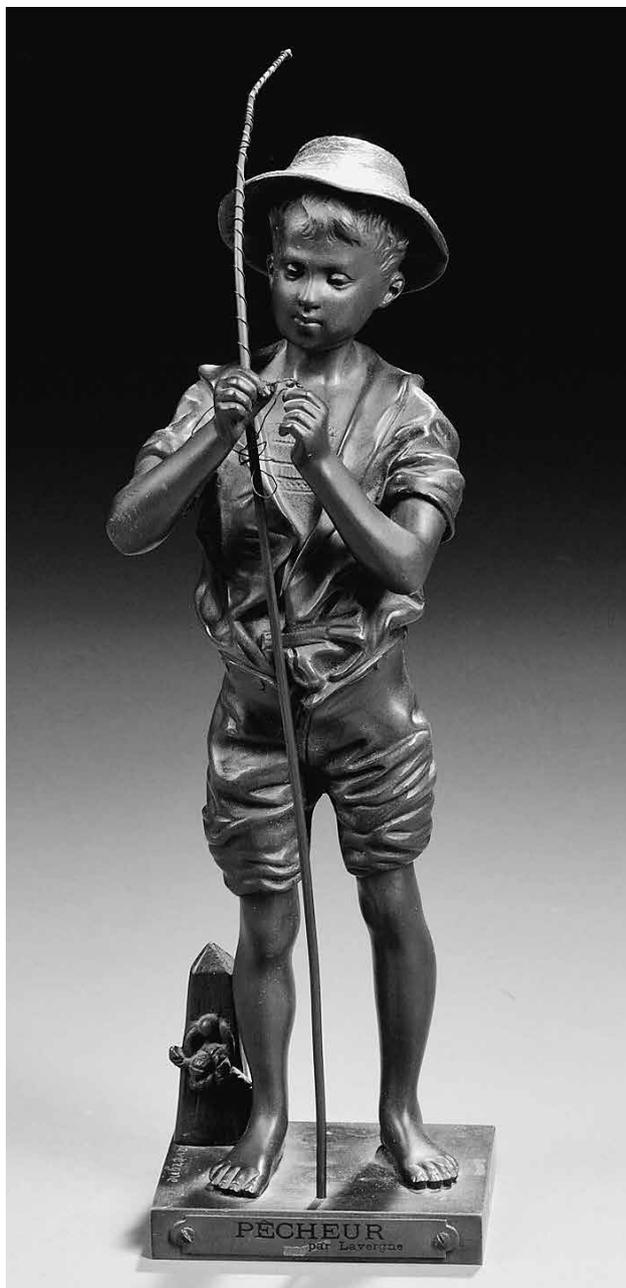


Abb. 4: Der Angler, Adolphe-Jean Lavergne, Paris, um 1880/90, Bronze, gegossen, patiniert, H. 49 cm, Privatbesitz (Foto: Bidsquare)

geriet, ist als Gehilfe in der Werkstatt von Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) überliefert. Verbürgt ist seine Beteiligung an der monumentalen, von seinem Meister 1869 vollendeten Figurengruppe „La Danse“ (Der Tanz) für die Fassade der Pariser Oper, heute im Musée d’Orsay ebendort. Vermutlich gründete Joliveaux spätestens nach dem Tode Carpeauxs eine eigene Werkstatt. Im Kunsthandel tauchen gelegentlich Bronzestatuetten sowie kleinformatige Terrakottabildwerke auf, die mit seinem Namen bezeichnet sind. Der vielfach als „Pêcheur“ (Fischer) betitelte junge Angler gehört dazu.

Über die bislang fehlende Vita hinaus liegt auch das schöpferische Potenzial Joliveauxs noch im Dunkeln. Entwickelte er eigenständige künstlerische Ideen oder war er allein Epigone, der den seinerzeit boomenden Markt anspruchsvoller Dekorationskunst bediente? Für letzteres spricht die Tatsache, dass er sich mit dem Angler offenbar eng an einem Vorbild Adolphe-Jean Lavergnes (1852–1901) orientierte (Abb. 4). Vermutlich ist sein Gussmodell sogar anhand einer leicht modifizierten Abformung dieser Statuette entstanden.

Lavergnes „Pêcheur“ gehört zu den populärsten, allerdings wie die meisten der Schöpfungen des aus Hautefort in der Dordogne stammenden und an der Pariser École des Beaux-Arts bei François Jouffroy (1806–1882) geschulten Bildhauers nicht datierten Arbeiten. Im Gegensatz zu seinem Lehrer, der einem heroischen Spätklassizismus verhaftet war, ist das hauptsächlich Porträtbüsten und kleinformatige Genrefiguren umfassende Œuvre Lavergnes historistischen, aber vor allem realistischen Tendenzen verpflichtet. Besonders beliebt waren seine Statuetten von Knaben und Burschen, beispielsweise afrikanischen, schlangenbeschwörenden, spielenden oder angelnden Jungen. Sein als „Pêcheur“ oder „Le Petit Pecheur“ benanntes, im deutschen Sprachraum als „Fischerjunge“ und „Angelnder Knabe“ bekanntes Bildwerk nimmt hinsichtlich der Popularität in seinem Schaffen die absolute Spitzenstellung ein, die schon von den zahlreichen, im internationalen Kunst- und Antiquitätenhandel wiederholt präsenten Repliken bezeugt wird. Mit der hinsichtlich der Größe nahezu identischen Variante des Anglers von Lavergne, die Amédée Joliveaux in den 1880er- oder 1890er-Jahren auf den Markt brachte, folgte dieser offenbar einem Trend und bediente so einen für dieses Sujet enorm aufnahmefähigen Markt. Doch, warum gehörte gerade der Knabe zu den seinerzeit so beliebten Motiven der dekorativen Kleinplastik?

Inbild des verzauberten Daseins

Mit dem Bild des Knaben verbinden sich seit jeher die Vorstellungen von Reinheit, natürlicher Schönheit und körperlicher Vollkommenheit, unverbrauchter Vitalität, Kreativität, Unbefangenheit, Arglosigkeit und Sensibilität. Anders als die Gestalt des Jünglings, mit der zwar seit Ende des 18. Jahrhunderts ebenfalls der Eindruck von Natürlichkeit, Zwanglosigkeit und Nonkonformismus verbunden, um 1900

aber auch ein revoltierender Geist assoziiert und personifiziert wurde und die man damals als Bedeutungsträger für die Erneuerung einer in Zwängen erstarrten, dem Menschsein vermeintlich feindlichen Bürgerlichkeit betrachtete, wurde die des Knaben eher als Metapher männlicher Verletzlichkeit oder des zur Selbstständigkeit erwachsenden Menschen gelesen. Obgleich beide Topoi zu den künstlerischen Chiffren irdischer Vollkommenheit gehören, eignet dem Körperlichkeitsmuster des Knaben im Gegensatz zu dem des darauffolgenden Lebensalters keine revoltierende, auflehrende, auf Erneuerung drängende und somit gegebenenfalls verstörende, beängstigende oder moralisch zweifelhafte Komponente.

Die als Autorin auch in Deutschland bekannte australische Feministin Germaine Greer (geb. 1939) meinte in ihrer 2003 publizierten, nicht unumstrittenen Abhandlung zur Kunstgeschichte des Knaben, dessen Bild impliziere das Pathos und die Ironie des flüchtigen Zustands, „der die Jugend ausmacht“: „Denn was wir sehen, geht so schnell vorüber, dass uns keine Zeit bleibt, es wirklich zu genießen. Nur die Kunst vermag den vergänglichen Reiz der Knabenzeit vor dem Zahn der Zeit zu bewahren.“ Mit der Deutung des Motivs als Rest der Erinnerung an die eigene Kindheit ist seine Popularität jedoch sicher nicht vollends erklärt. Über die Funktion der Fixierung der Kurzlebigkeit und der Rolle des Wunschbildes, dem der seit der Antike vielfach ventilierte Topos von der – im Gegensatz zum Mädchen – angeblich naturgemäßen Schönheit des Knaben zugrunde liegt, zieht der artifizielle Typus seine Attraktivität und Wertschätzung gewiss auch aus den von ihm reflektierten Charakteristika dieser Altersstufe: der entwaffnenden Direktheit des Kindes, dem das Theatralische und die Verstellung fremd, dem natürliche Anmut und leicht verträumte, zugleich gewissenhafte oder fröhlich bewegte Hingabe an gestellte Aufgaben dagegen eigen sind. Die Faszination gilt nicht zuletzt dem Bild des Menschen, der im Gegensatz zu aller Zerrissenheit des Lebens noch ganz bei sich selber ist.

Dem im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Etikette erstarrten Bürgertum galt der Knabe, die Personifizierung des noch nicht entzauberten Daseins, als geziemendes Gegenbild einer sich immer rationaler gestaltenden Welt, als Verkörperung eines verlorenen Refugiums, das nur in der Kindheit noch kurzzeitig fortlebt. Der für die Genredarstellung damals geschätzte Realismus und die vornehme Wirkung edel patinierter Bronze taten ein Übriges, diese figürlichen Metaphern der Vollkommenheit und des glückseligen Daseins zur ebenso repräsentativen wie rührenden Dekoration des groß- und bildungsbürgerlichen Salons, von Sekretären, Anrichten und Kredenzen zu machen (Abb. 5). Diese vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenig geschätzten Stücke gehören inzwischen wieder zum beliebten häuslichen Dekorationsapparat. Nicht zuletzt werden die Sujets und die Brillanz der Güsse heute wieder

wertgeachtet. Dem Museum stellen sie willkommene Zeugnisse des hoch entwickelten Kunsthandwerks, des Kunstmarktes, der künstlerischen Perspektiven und des Lebensgefühls sozialer Oberschichten ihrer Entstehungszeit dar.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur:

Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures. Bearb. von Anne Pingeot und Antoinette Le Normand-Romain. Paris 1986; Pierre Kjellberg: Les Bronzes du XIXe siècle. Dictionnaire des sculpteurs. Paris 1987; Laure de Margerie/Michel Beretti: „La Danse“ de Carpeaux. Paris 1989; Katherina McArthur/Kate Ganz: Vincenzo Gemito (1852–1929). Drawings and Sculpture in Naples and Rome. New York 2000; Germaine Greer: Der Knabe. Hildesheim 2003.



Abb. 5: Waltraud Lehnhoff (1923–2014), im Hintergrund der „Angelnde Knabe“, Aufnahme Silvester 1954 (Foto: Vermächtnis der Familie Dr.-Ing. Heinz Lehnhoff, Wendelstein)