

Die Plastik des 19. Jahrhunderts : zum Stand der Forschung

Autor(en): **Janson, Horst W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **38 (1981)**

Heft 2: **Zur Skulptur des 19. Jahrhunderts : Referate, gehalten an der 4. Tagung der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Freiburg, 28./29. Juni 1980**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167637>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Plastik des 19. Jahrhunderts: zum Stand der Forschung

VON HORST W. JANSON

Es ist jetzt gerade fünfzig Jahre her, daß ich als Sechzehnjähriger zum erstenmal WÖLFFLINS *Grundbegriffe* in die Hände bekam und mich nach begeisterter Lektüre dazu entschloß, Kunstgeschichte zu studieren. Dafür bin ich dem Verfasser noch immer zu Dank verpflichtet. Ich habe das Buch vor kurzem wiedergelesen, nicht nur wegen meines persönlichen Jubiläums, sondern in der Hoffnung, dort einen Beitrag zum Thema meiner heutigen Bemerkungen zu finden. Denn die erste Frage, die wir stellen müssen, ehe wir uns dem heutigen Stand der Forschung zuwenden, ist die, warum die Plastik des 19. Jahrhunderts schon von jeher als Stiefkind behandelt worden ist. Es geht nicht an, diesen Mangel an Interesse aus der Qualität des Materials zu erklären; keiner wird bereit sein, Canova, Rodin und alles Dazwischenliegende pauschal zu verdammen. Die Gründe müssen tiefer liegen, und bei der Suche nach ihnen stellt sich die Lektüre von WÖLFFLINS *Grundbegriffen* als keineswegs nutzlos heraus.

Das Buch ist etwa so alt wie ich selber. Es erschien, wohl etwas verzögert durch den Krieg, im Jahre 1915, nachdem WÖLFFLIN die Hauptgedanken schon 1912 in der Berliner Akademie der Wissenschaften vorgetragen hatte. Seinen großen Erfolg, durch Neuauflagen und Übersetzungen bis in die dreißiger Jahre bescheinigt, verdankte es weniger der Originalität seines Inhaltes als der meisterhaften Prägnanz seiner Sprache. Was WÖLFFLIN hier zu sagen hat, ist nichts grundsätzlich Neues; er selbst beruft sich auf Vorgänger wie WICKHOFF, RIEGL, SCHMARSOW, DEHIO und FRANKL, die ähnliche Ideen ausgesprochen hatten. Es scheint daher durchaus gerechtfertigt, die *Grundbegriffe* als symptomatisch für die geistigen Voraussetzungen zu betrachten, unter denen im ersten Drittel unseres Jahrhunderts Kunstgeschichte betrieben wurde.

Darf ich diese Voraussetzungen kurz herauschälen? Es handelt sich hier nicht um die fünf Grundbegriffe selbst – das Lineare und das Malerische, Fläche und Tiefe, geschlossene und offene Form usw. –, die sich alle von dem Begriffspaar Klassik und Barock ableiten lassen (bei anderen waren es Klassik und Gotik), sondern um das, was dahinterliegt. Eine erste Voraussetzung ist, daß Kunstgeschichte im eigentlichen Sinn nichts anderes sein kann als Stilgeschichte, das heißt die Entwicklungsgeschichte der Anschauungsformen. Diese sind «die Sprache der Kunst», und es ist die Aufgabe des Kunsthistorikers, sich mit deren Grammatik und Syntax zu befassen, wobei Änderungen des Inhalts nur eine untergeordnete und nie klar definierte Rolle spielen. Wie ist nun aber die Stilentwicklung zu verstehen? Äußere Anstöße dazu werden als unbefriedigend beiseitegetan und

nur gelegentlich als «störende Einflüsse» anerkannt. Für WÖLFFLIN und seine Zeitgenossen erklärt sich die Stilentwicklung als eine in der «Sprache der Kunst» enthaltene innere Notwendigkeit, von den Formen selbst gezeugt. Somit wird die Kunstgeschichte zur «innerlich weiterarbeitenden Formengeschichte», zur «Kunstgeschichte ohne Namen», weil selbst die größten Künstler der Gesetzmäßigkeit dieser Formengeschichte unterworfen sind. Dazu gehört das Postulat, daß die einzelnen Künste – die darstellenden wie auch Architektur und Kunstgewerbe – im Gleichschritt durch die Jahrhunderte marschieren. Nur gelegentlich trübt sich die reine Parallelität, wie WÖLFFLIN zugibt, durch Anlehnung an ausländische Formmuster. Fernerhin ist jedes Kunstwerk ein Organismus: «Sein wesentlichstes Merkmal ist der Charakter der Notwendigkeit, daß nichts geändert ... werden könnte, sondern alles so sein muß, wie es ist.» Die kunstgeschichtliche Methodik, deren Denkmal die *Grundbegriffe* sind, ist also teilweise der Philologie sowie der Biologie entlehnt.

Diese Methodik, so seltsam sie uns heute anmutet, wird aus der Entwicklungsgeschichtlichen Lage unserer Disziplin um 1900 durchaus verständlich. Ihr Ziel war, die Kunstgeschichte so scharf wie möglich gegen die Künstlergeschichte, die Ästhetik und die Kulturgeschichte als selbstständiges Fach abzugrenzen. Deshalb der Anspruch auf eine innere Gesetzmäßigkeit, die nur für die Kunstgeschichte gilt und sie gleichzeitig zur *Kunstwissenschaft* erheben soll. Zwar beschränkt sich WÖLFFLIN auf die «neuere Kunst», das heißt die knappen vier Jahrhunderte vom frühen 15. bis zum späten 18., erhebt aber doch den Anspruch auf die universale Gültigkeit seines Stilentwicklungsmodells, indem er vorschlägt, daß es auch in der alten Kunst und der Gotik eine Entwicklung von der Klassik zum Barock gebe, allerdings ohne dies im einzelnen zu belegen. Hätte er wohl diesen Anspruch auch auf das alte Ägypten oder auf Ostasien ausgedehnt? Nur eine Ausnahme läßt er gelten – die «Stilerneuerung um 1800», die bewußt einen linearen, dem malerischen Rokoko entgegengesetzten Stil schuf. Er nennt sie «einen einzigartigen Fall», dessen Hauptanstoß in äußeren Verhältnissen zu finden ist. Auch das weitere 19. Jahrhundert erscheint ihm einzigartig in der Vielfalt seiner Sehformen, wo «das Widersprechendste sich miteinander verträgt». Er schreibt dies dem Historismus zu und betont, daß die Einbuße an Kraft gegenüber der einseitigen Stärke vergangener Epochen unermesslich ist. «Es ist eine schöne Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, ... das verwirrende Durcheinander zu überwinden und das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit zu bringen.» Das

Wort «impressionistisch» kommt, soweit ich weiß, in den *Grundbegriffen* nur einmal vor und bezieht sich nicht auf den Impressionismus, sondern bedeutet einfach einen schnellen optischen Eindruck.

Daß er die methodische Selbständigkeit der Kunstgeschichte nur durch eine radikale Reduktion der möglichen Fragestellungen erreichte, war WÖLFFLIN wohl weniger klar, als es uns ist. Gerade die Probleme, die uns heute besonders reizen, sind für ihn unwesentlich oder überflüssig: das wechselnde Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft, insbesondere zu Auftraggeber und Kunstmarkt, seine Teilnahme am geistigen Leben der Zeit, der Einfluß der Aufgabe auf die Formgebung (BURCKHARDTS «Kunstgeschichte nach Aufgaben»), die Beziehungen zwischen Kunsttheorie und Praxis, der Rangstreit der Künste und dessen Auswirkungen auf das Verhältnis der Kunstgattungen zueinander. Vom Gleichschritt der Künste sind wir heute ebenso wenig überzeugt wie von der Vorstellung, daß jedes Kunstwerk ein unabänderlicher, in sich vollkommener Organismus sei.

Außer den bereits genannten, vom Verfasser formulierten Voraussetzungen, denen die Rolle von Axiomen zufällt, enthalten die *Grundbegriffe* aber auch andere, unbewußte. Zu diesen zählt die für uns besonders interessante, stillschweigende Annahme, daß die «neuere Kunst», das heißt die Kunst seit dem 15. Jahrhundert, das Zeitalter der Malerei sei. Der Primat der Malerei geht schon aus der Verteilung des Stoffes hervor: Von insgesamt 250 Seiten sind nur 21 der Plastik und 47 der Architektur gewidmet. Dem entspricht auch die Auswahl der Abbildungen: 7 zeigen Plastik, 12 Architektur und 94 Malerei (einschließlich Zeichnung und Graphik). Der Grund für dieses Mißverhältnis, ja selbst die Tatsache, daß hier ein Mißverhältnis vorliegt, wird nirgends erwähnt. Zwar erkennt WÖLFFLIN den Sondercharakter der Baukunst an als der Mutter der anderen Künste, «die aus ihrem Schoß hervorgehend sich allmählich völlig freigemacht haben», aber daß auch die Plastik Anspruch auf einen Sondercharakter haben könnte, kommt ihm nicht in den Sinn; sie ist für ihn nur eine dreidimensionale Abart der Malerei. Das geht schon aus der Auswahl der Beispiele hervor: Das ganze 15. Jahrhundert ist durch eine Porträtbüste von Benedetto da Majano vertreten, das 16. durch eine Nischenfigur von Jacopo Sansovino, während 5 Abbildungen dem «malerischen» 17. gewidmet sind (4 Werke von Bernini, 1 von Puget).

Mit dieser Vernachlässigung der Plastik steht WÖLFFLIN in einer alten Tradition. Schon bei den alten Griechen waren die Maler höher geschätzt als die Bildhauer (es ist bezeichnend, daß Alexander der Große seine Geliebte nicht dem Lysipp, sondern dem Apelles abtrat), weil die Plastik gegenüber der Malerei schwerere körperliche Arbeit erforderte und daher dem Handwerk näher stand als den «freien Künsten». Ähnlich war es bei den Römern, wie der bekannte Ausspruch Senecas über die Bildhauer beweist: «Wir schätzen ihre Werke, aber verachten die Hersteller.» Im frühen Christentum fiel dann die Monumentalplastik der Ab-

scheu gegen die Idolatrie zum Opfer. Als sie im 11. Jahrhundert wieder auflebte, konnte sie das Mißtrauen der Kirche nur dadurch überwinden, daß sie sich in den Dienst der Kirchenarchitektur oder des Kirchenmobiliars stellte. Die Plastik mußte sozusagen desinfiziert werden, um sich gegen die Idolangst zu behaupten. Deshalb gab es im Mittelalter zwar Rundplastik, aber keine freistehenden Statuen. Wir brauchen nur an das Schicksal der um 1300 in Siena entdeckten antiken Venus zu denken, von der uns Ghiberti erzählt, um uns zu vergegenwärtigen, wie stark die Vorstellung, daß jede freistehende Statue dämonische Kräfte enthielt, auch im italienischen Trecento noch weiterlebte. Bald darauf, am Anfang der Frührenaissance, gelang es Donatello, die Rundplastik zu entdämonisieren, sie aus der Abhängigkeit von der Architektur zu befreien und damit ihre Selbständigkeit als Kunstgattung wiederherzustellen. Bezeichnenderweise wählte LEONE BATTISTA ALBERTI für seinen Traktat über die Plastik den Titel *De Statua*.

Trotz dieser erstaunlichen Leistungen geriet die Plastik dennoch bald wieder ins Hintertreffen. Das Zeitalter der Malerei war bereits angebrochen, und zwar seit Giotto, dem ersten Künstler seit der Antike, dessen Ruhm sich mit dem seiner klassischen Vorgänger wie Zeuxis und Apelles messen konnte. Nach Vasari begann die Wiedergeburt der Künste in der Malerei mit Giotto, in der Plastik aber erst ein Jahrhundert später mit Jacopo della Quercia. Schon Boccaccio hatte sich in seiner *Verteidigung der Dichtkunst* auf Giottos künstlerische Freiheit berufen, und Giotto war auch der erste bildende Künstler, von dem bereits um 1400 gesagt werden konnte, daß seine Leistungen denen der *Artes liberales*, der freien Künste, ebenbürtig seien. Bisher, auch in der Antike, wurden die Malerei, Plastik und Architektur immer zum Handwerk, den mechanischen Künsten, gerechnet. Für den Renaissancekünstler war der Anspruch auf Parität mit den *Artes liberales* wesentlich, denn nur die Vertreter der letzteren hatten Anrecht auf Genius und Inspiration, das heißt auf freies, ungebundenes Schaffen. Die Frage wurde bis ins 18. Jahrhundert endlos disputiert. Auch der Paragone, der Wettstreit der Künste, gehört in diesen Zusammenhang. Dabei war es aber stets die Malerei, die im Vordergrund stand und die besten Argumente lieferte. Beim Paragone ging sie fast immer als Siegerin hervor. Obwohl der Maler, im Gegensatz zur soliden Dreidimensionalität der Plastik, nur eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen vermag, beherrscht er doch die gesamte sichtbare Welt und beschmutzt sich dabei weniger die Hände. Auch fällt es ihm leichter, frei zu schaffen, während der Plastiker seines teuren Materials wegen an Aufträge gebunden bleibt. Ebenso hatte die Malerei in der Kunsttheorie und in den Kunstakademien eine Vormachtstellung. Es ist also eigentlich kein Wunder, daß auch der Kunsthistoriker die Stilentwicklung vom 15. bis zum 18. Jahrhundert überwiegend an der Malerei abzulesen gewohnt ist. Dabei wird oft verschwiegen, wie viel die Maler an entscheidenden Punkten von den Bildhauern gelernt haben: Giovanni Pisano, der Erbe der gro-

ßen französischen Plastik des 13. Jahrhunderts, steht in derselben Beziehung zu Giotto wie Claus Sluter zu Robert Campin und Donatello zu Masaccio.

Wie Sie sehen, argumentiere ich bewußt gegen den Gleichschritt der Künste, denn nur wenn wir uns von dieser Vorstellung befreien, können wir hoffen, die Plastik des 19. Jahrhunderts richtig zu werten. Zunächst stehen wir einem Paradox gegenüber: Wenn wir fragen, wer um 1800 der berühmteste Künstler des gesamten Abendlandes war, so gibt es darauf nur eine Antwort – ohne Zweifel Canova; und wenn wir dieselbe Frage ein Jahrhundert später stellen, so ist es wieder ein Bildhauer, nämlich Rodin. Genau in der Mitte zwischen den beiden liegt der bekannte – ich darf wohl sagen, berühmte – Essay von BAUDELAIRE in dessen *Salon* des Jahres 1846, unter dem Titel «Warum die Plastik langweilig ist», in dem der Verfasser nicht nur die Bildhauer der Gegenwart, sondern die Plastik als solche für inferior erklärt. Der Forschung stellt sich daher eine dreifache Aufgabe: den Ruhm Canovas richtig zu begreifen, den künstlerischen Weg, der von ihm zu Rodin führt, zu beschreiben und die überragende Stellung Rodins zu erklären. Die zweite dieser Aufgaben ist bei weitem die schwierigste. Solange sie nicht erfüllt ist – und dazu gibt es bisher kaum Ansätze –, müssen uns die zwei großen Namen am Anfang und am Ende des Jahrhunderts wie isolierte Felsen erscheinen, die voneinander weit getrennt aus einer mit Gestrüpp übersäten Einöde emporragen. Die Geologie dieser Landschaft gilt es zu erforschen, denn «niemals gab es ein Genie, das nur aus sich, ohne Vorläufer und Nachfolger, eine künstlerische Welt aufgebaut hätte», um einen Satz aus dem schönen Essay von HANS-GERHARD EVERS in dem dem 19. Jahrhundert gewidmeten Band der Propyläen-Kunstgeschichte zu zitieren. Dabei müssen wir uns besonders davor hüten, Parallelen zur Entwicklung der Malerei zu suchen. Über die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts gibt es eine riesige Literatur, die aber bis vor kurzem ganz unter dem Blickwinkel der Avantgarde stand; sie schilderte den Kampf der wenigen zukunftssträchtigen, von ihren Zeitgenossen verkannten Künstler gegen die vom Publikum begünstigte Mehrzahl der reaktionären Akademiker, bis die Avantgarde letzten Endes doch den Sieg davontrug. Ihr ideales Vorbild war Vincent van Gogh, der erfolgreichste von allen. An einem solchen Maßstab gemessen, konnte selbst Rodin nicht zur Avantgarde gezählt werden, weil er zu Lebzeiten nicht genügend verkannt war. Diese einseitig-polemische Perspektive hat sich erst in den letzten Jahren geändert, und die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts steht jetzt im Begriff, neu geschrieben zu werden. Aber es gibt noch andere Gründe, warum es verfehlt wäre, eine Parallelentwicklung von Plastik und Malerei im 19. Jahrhundert anzunehmen – Gründe, die aus dem leider meist ungenügend gewürdigten Sondercharakter der Plastik hervorgehen. Schon in dem von WÖLFFLINS *Grundbegriffen* umfaßten Zeitraum befand sich der Bildhauer in einer dem Maler gegenüber recht ungünstigen Lage, wie ich oben an-

zudeuten versuchte. Deshalb ist die Frage nach dem schnellen Aufstieg Canovas zum Weltruhm so wichtig: Was geschah in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, um diesen Aufstieg zu ermöglichen? Was bewirkte den Umschwung in der Rangstellung der Plastik gegenüber der Malerei? Hier müssen wir mit der Feststellung beginnen, daß der Klassizismus für die Plastik eine wahrhaft revolutionäre Umwälzung war, während er in der Malerei nur einer Reform gleichkam, einer Rückkehr zu den großen Vorbildern, Poussin und Caravaggio. Canova verkörperte diesen Umbruch, er setzte den Bildhauern Europas ein neues Ziel: Werke zu schaffen, die den Anspruch stellten, mit denselben Maßstäben gemessen zu werden wie die klassischen Schöpfungen der Alten, das heißt die Laokoon-Gruppe oder der Apoll von Belvedere, also «neue Klassiker» ohne Bindung an Zeit und Raum, im Gegensatz zu den traditionellen Aufträgen von Kirche und Staat, in deren Diensten die Bildhauer von jeher standen. Das früheste Beispiel dieser zeitlosen, sozusagen als «Ding an sich» konzipierten Plastik ist wohl Canovas *Theseus* von 1781/83, heute im Victoria and Albert Museum. Als Schöpfer solcher Werke konnte der Bildhauer einen Rang beanspruchen, der ihn neben, sogar über den Maler stellte, denn jetzt war auch er ein autonomer, frei schaffender Künstler, der sich von seinen Auftraggebern nichts sagen zu lassen brauchte. Canova war nicht der erste, der dieses Ideal anstrebte; wieviel er den in Rom ansässigen Ausländern, besonders den englischen, verdankte, hat HUGH HONOUR in einem grundlegenden Aufsatz nachgewiesen. Er war hingegen der erste, dem es gelang, sich als souveräner bildhauerischer Schöpfer von «neuen Klassikern» zu behaupten, nachdem ältere Plastiker wie der Schwede Tobias Sergel es vergebens versucht hatten. Auch der Schweizer Alexander Trippel gehört zu diesen Vorläufern. Erst Thorvaldsen, seit 1797 Wahlrömer, konnte sich eine Canova vergleichbare Stellung erringen. Er schuf zwischen 1800 und 1802 seine bahnbrechende Monumentalstatue des *Jason* als Gips ohne Auftrag (oder, wie die Engländer sagten, «on speculation») in der Hoffnung, die sich im kritischen Moment auch erfüllte, daß nämlich ein Kunstfreund die Marmorausführung bestellen werde.

Die Rolle des Gipsmodells in der hier skizzierten Entwicklung mußte noch genauer untersucht werden, denn sie ist entscheidend für die Plastik des gesamten 19. Jahrhunderts, selbst für Rodin. Gipsmodelle als Zwischenstadium im bildhauerischen Arbeitsvorgang gab es schon seit der Renaissance, aber sie hatten keinen Selbstwert und sind daher nur in den seltensten Fällen erhalten. Erst mit Canova wird das Gipsmodell zum Original aufgewertet und als solches ausgestellt und bewahrt; seine Gipsoteca in Possagno war das Vorbild für zahllose ähnliche Modellsammlungen bis ans Ende des Jahrhunderts. Aber auch hier gibt es Vorstufen, besonders in Frankreich, wo in den Ausstellungen der Akademie, die seit 1737 regelmäßig stattfanden, das Gipsmodell ganz wörtlich «salonfähig» wurde. Die staatlichen Kunstakademien, die in ganz Europa während der

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach dem Pariser Muster gegründet wurden, folgten auch in dieser Beziehung dem französischen Vorbild. Dazu kam die ständige Verwendung von Gipsabgüssen nach antiken Skulpturen im akademischen Lehrbetrieb, die ebenfalls den künstlerischen Wert der Plastik als vom Material unabhängig betrachtete. Diese Haltung finden wir noch bei Rodin, dem es nichts ausmachte, dasselbe Modell sowohl in Bronze wie in Marmor ausführen zu lassen.

Sie sehen, wie stark und vielfältig die Plastik des 19. Jahrhunderts mit der des späteren 18. verknüpft ist. Ein weiteres Kapitel dieser Beziehungen, das bisher von der Forschung kaum berührt ist, betrifft die Entwicklung von Denkmal und Grabmal; beide gehören zu den wichtigsten Aufgaben der Plastik des 19. Jahrhunderts, ihre Anfänge aber liegen im 18. Zur Frühgeschichte des Denkmals verweise ich auf das 1979 erschienene Buch von JUDITH COLTON über den *Parnasse français* des Titon du Tillet, dem bald ein weiterer Band über die Entwicklung des Denkmalgedankens in England folgen wird¹. Für das Grabmal enthält der Katalog der vorigen Sommer in Bonn veranstalteten Ausstellung *Wie die Alten den Tod gebildet* wertvolles Material aus dem Zeitraum zwischen 1750 und 1850; sie wurde von der Arbeitsgemeinschaft «Friedhof und Denkmal» in Kassel organisiert. Leider beschränkt sie sich fast ausschließlich auf den deutschsprachigen Raum. Hier bietet sich der «Kunstgeschichte nach Aufgaben» noch ein weites und fruchtbares Arbeitsfeld. Solche Studien aber sollten immer auf internationaler Ebene durchgeführt werden. Wenn auch das 19. Jahrhundert mit Recht als das Zeitalter des Nationalismus gilt, stehen die Künstler aller Länder dennoch in enger Beziehung zueinander. Die Bildhauerin Marcello, deren Werk den Anlaß zum Thema unserer Tagung gab, bietet ein Musterbeispiel dieser Beziehungen.

Der bereits zitierte Essay von HANS-GERHARD EVERS beginnt mit der Feststellung: «Noch ist die Plastik des 19. Jahrhunderts so unbekannt, daß zunächst Material und Dokumentation, aus vorhandener Massenhaftigkeit gesammelt, beigebracht werden müssen.» Das stimmt prinzipiell auch heute noch, obwohl inzwischen 14 Jahre verstrichen sind. Für die Massenhaftigkeit gibt der achtbändige *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française* von STANISLAS LAMI einen guten Maßstab: Die vier letzten Bände sind dem 19. Jahrhundert gewidmet, alles Frühere steht in den ersten vier. Gäbe es solche Nachschlagewerke für die anderen Länder, so wären die Proportionen sicher ganz ähnlich. Wir dürfen also annehmen, daß rein quantitativ das 19. Jahrhundert ebensoviel Plastik hervorbrachte wie die vorhergehenden 400 Jahre. Daß der Großteil davon minderwertig ist, braucht kaum gesagt zu werden; das war ja auch früher der Fall. Aber selbst wenn wir uns auf die Namen von Ruf beschränken, finden wir bei LAMI eine erschreckend große Anzahl von Werken, deren Existenz heute nicht nachzuweisen ist. Sollte jemand auf den waghalsigen Plan verfallen,

einen «Lami illustré» für das 19. Jahrhundert zusammenzustellen, so könnte er heute bestenfalls 5 Prozent der dort angeführten Werke abbilden. Manche Stücke sind durch zeitgenössische Abbildungen in Zeitschriften oder Ausstellungskatalogen bekannt, aber ob es sie jetzt noch gibt, bleibt oft ein Rätsel. Um einen konkreten Fall zu zitieren: Vorigen Sommer suchte ich für eine amerikanische Kollegin eine Bronzegruppe von Falguière, die im Pariser Salon von 1875 ausgestellt war und dann der Schweiz als offizielle Dankesgabe für die gastfreundliche Internierung der Bourbaki-Armee geschenkt wurde. Ursprünglich stand sie im Bundeshaus, dann im Berner Museum, wo sie aber unauffindbar war. Nach beharrlicher Korrespondenz stellte es sich heraus, daß die Gruppe 1940 in das Militärhospital in Novaggio verbannt wurde, wo sie sich jetzt noch befindet. Geschichten dieser Art sind leider die Regel, nicht die Ausnahme. Wenn wir nur wüßten, was an Plastik in den Kellern und Estrichen der Provinzmuseen oder in den Räumen von Kleinstadtrathäusern herumsteht! Dieses Material, wenn man nicht aus Zufall daraufstößt, ist nur durch systematische Suche in Archiven zu erschließen. Als Beispiel nenne ich die mustergültige Untersuchung von ANNE PINGEOT über die Nischenstatuen der Cour carrée du Louvre, die demnächst in den Akten des 24. kunsthistorischen Kongresses in Bologna veröffentlicht werden wird. Aber auch andere Wege gibt es: Dissertationen über Bildhauer des 19. Jahrhunderts haben sich in den letzten Jahren merklich vermehrt, ebenso wie Ausstellungen auf unserem Gebiet, oft von wertvollen Katalogen begleitet. Dies gilt für die USA fast noch mehr als für Europa; ich begnüge mich damit, auf zwei besonders ambitionierte amerikanische Ausstellungen zu verweisen, *Metamorphoses in Nineteenth Century Sculpture* (Fogg Art Museum, 1975) und *From the Romantics to Rodin, French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections*, dieses Frühjahr im Los Angeles County Museum of Art eröffnet; von dort wird sie an vier weitere Museen geschickt werden. Am wichtigsten als Zeichen der Zeit ist aber wohl die Tatsache, daß beim Bologneser Kongreß im vorigen September eine der zehn Sektionen die Plastik des 19. Jahrhunderts zum Thema hatte.

Im Hinblick auf Erschließung des Materials und Dokumentation hat sich also der Stand der Forschung in den letzten 14 Jahren doch wesentlich gebessert. Der Weg von Canova zu Rodin bahnt sich langsam an. Allerdings steht der Forschung noch ein großes Hindernis im Wege, ehe wir hoffen dürfen, eine wirkliche Geschichte der Plastik des 19. Jahrhunderts schreiben zu können: Wir verstehen immer noch nicht recht, was die Romantik für den Bildhauer bedeutete. Folgen wir BAUDELAIRE, dann wäre romantische Plastik schlechterdings unvorstellbar. Und dennoch hat es sie gegeben, oder zumindest Bildhauer romantischer Haltung, zum Beispiel Préault, und romantisch gefärbte Werke von Meistern, die aus der klassizistischen Tradition kamen und sich ihr bewußt verbunden fühlten, wie David d'Angers, Rude, Bartolini, Rauch und andere mehr. Aber auch

dieses Problem wird zu lösen sein, obwohl es für den Augenblick eine offene Frage bleiben muß. Man könnte es auch in retrospektiver Sicht, von den Quellen der Kunst Rodins her, anpacken. Seit das Archiv des Musée Rodin, bis vor kurzem der Wissenschaft vorenthalten, jetzt endlich der Forschung geöffnet ist, können wir vom Ausschöpfen dieses Materials wichtige neue Einsichten erwarten. In zwei

eben erschienenen Büchern, von ALBERT ELSSEN und RUTH BUTLER, finden wir bereits die ersten Resultate².

Abschließend wäre der heutige Stand der Forschung über die Plastik des 19. Jahrhunderts vielleicht am besten in den Worten eines Wetterberichts zusammenzufassen: Das Tief, welches für so viele Jahre unser Gebiet beherrschte, löst sich sichtlich auf, und ein Hoch ist im Anzug.

ANMERKUNGEN

¹ JUDITH COLTON, *The Parnasse Français: Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*, Yale University Press, New Haven 1979.

² ALBERT E. ELSSEN, *In Rodin's Studio; A Photographic Record of Sculpture in the Making*, A Phaidon Book in association with the Musée Rodin, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1980. – RUTH BUTLER, *Rodin In Perspective* (The Artists in Perspective Series, H.W. JANSON, general editor), Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1980.