

WANDTEXTE

EN PASSANT IMPRESSIONISMUS IN SKULPTUR

BIS 25. OKTOBER 2020

EN PASSANT. IMPRESSIONISMUS IN SKULPTUR

Die Kunstströmung des Impressionismus entstand um 1870 in Paris. Sie lässt sich als Reaktion auf die umfassenden Veränderungen der Lebensbedingungen deuten, die die Industrialisierung verursacht hatte. Die Künstler suchten sich ihre Motive nicht mehr in der Vergangenheit, sondern in ihrer unmittelbaren Umgebung. Sie stellten vor allem das Leben in der Stadt, Szenen von den Pariser Boulevards, aus der Oper oder dem Café sowie Landschaftsansichten dar.

Diese modernen Themen machten eine neue künstlerische Gestaltung erforderlich. Mit einer offenen, skizzenhaft anmutenden Formensprache, die der Vergänglichkeit des Augenblicks Ausdruck verleihen sollte, reagierten die Künstler auf die Schnelllebigkeit ihrer Zeit. Dabei war ihnen weniger an einer realistischen Präsentation ihrer Umwelt als vielmehr an der Wiedergabe ihrer Eindrücke gelegen. Mit dem Impressionismus verbindet man vorwiegend Malerei und Druckgrafik. Kaum bekannt ist, dass von Künstlern im Umfeld der Bewegung auch Skulpturen* geschaffen wurden. Die Ausstellung ist fünf von ihnen gewidmet: Edgar Degas, Auguste Rodin, Medardo Rosso, Paolo Troubetzkoy und Rembrandt Bugatti. Sie alle wurden zu ihren Lebzeiten als impressionistische Bildhauer bezeichnet, da sie Bewegung und Flüchtigkeit in ihren dreidimensionalen Werken einfingen. Um dies zu erreichen, bedienten sie sich leicht formbarer Materialien wie Wachs, Gips, Ton oder Plastilin, die erst später in dauerhafte Bronze überführt wurden. Die Künstler legten die Oberflächen ihrer Skulpturen nicht mehr glatt und geschlossen an, sondern nutzten bewusst Unebenheiten, in denen sich das Licht brechen kann. Auch durch die Zurschaustellung von Arbeitsspuren näherten sich ihre Werke der Wirkung impressionistischer Gemälde an. Die Ausstellung zeigt die Skulpturen des Impressionismus nicht isoliert, sondern im Dialog mit Gemälden, Zeichnungen und Druckgrafiken, um die fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen den Medien anschaulich zu machen.

*In Anlehnung an das französische Wort „sculpture“ wird in dieser Ausstellung der Begriff Skulptur als übergeordnete Kategorie verwendet, die alle bildhauerischen Verfahren umfasst. Wenn von Plastik die Rede ist, ist damit Ausdrücklich ein aus weichem Material geformtes Bildwerk gemeint.

DIE IMPRESSIONISTEN-AUSSTELLUNGEN

Die acht Gruppenausstellungen jener Avantgardenkünstler, die als „Impressionisten“ in die Geschichte eingehen sollten, fanden zwischen 1874 und 1886 in Paris statt. Sie wurden von den Künstlern selbst organisiert, um eine Alternative zu den offiziellen, staatlich reglementierten Salon-Ausstellungen zu schaffen. Dies ermöglichte es, sich von den strengen Vorgaben der Akademie zu befreien.

In diesem Raum sind Werke von Künstlerinnen und Künstlern zu sehen, die sich an den Impressionisten-Ausstellungen beteiligten. Die Zusammenstellung spiegelt die damals präsentierte Medienvielfalt: Knapp drei Viertel der insgesamt rund 2000 Exponate waren Gemälde. Hinzu kamen neben zahlreichen Handzeichnungen und Druckgrafiken auch Fächer sowie 17 „impressionistische Skulpturen“. Als Kriterium für diese Einordnung galt in den 1870er und 1880er-Jahren allein die Präsenz in einer der acht Ausstellungen. Das Motiv oder die formale Umsetzung der Werke spielten hingegen keine Rolle. Dies veranschaulichen die hier gezeigten Skulpturen von Auguste-Louis-Marie Ottin und Paul Gauguin ebenso wie Edgar Degas' *Kleine 14-jährige Tänzerin* im nächsten Raum.

EDGAR DEGAS (1834–1917)

Edgar Degas wurde 1834 als Sohn eines Bankdirektors in Paris geboren. Nach einer kurzen Studienzzeit an der Kunstakademie begab er sich 1856 auf eine dreijährige Italienreise. Zurück in Paris, schuf er großformatige Historien Gemälde für die Salon-Ausstellungen. Zugleich wandte er sich modernen Themen zu, beispielsweise Darstellungen von Balletttänzerinnen, badenden Frauen sowie Szenen von der Pferderennbahn. Zwischen 1874 und 1886 präsentierte Degas seine Werke ausschließlich in den Impressionisten-Ausstellungen. Seine Arbeiten fielen wegen ihrer enormen thematischen Bandbreite und wegen der vielfältigen Herstellungsverfahren auf. Neben Ölgemälden fanden sich Zeichnungen, Pastelle, Druckgrafiken und Monotypien (Einmaldrucke). Darüber hinaus fertigte er eine größere Anzahl von Wachsplastiken. Mit nur einer Ausnahme wurden diese jedoch nicht öffentlich gezeigt, sondern blieben bis zu seinem Tod in seinem Atelier verborgen. Ab 1919 wurden Degas' Plastiken von der äußerst renommierten Gießerei A. A. Hébrard in Bronze gegossen. Ihre Verbreitung führte dazu, dass Degas von diesem Zeitpunkt an verstärkt auch als Bildhauer wahrgenommen wurde.

DIE ERSTE „IMPRESSIONISTISCHE SKULPTUR“?

In der sechsten Ausstellung der Impressionisten (1881) präsentierte Degas zum ersten und einzigen Mal eine Plastik. Mit der *Kleinen 14-jährigen Tänzerin*

provozierte er einen Skandal: Dieser entzündete sich sowohl an den verwendeten Materialien als auch am Motiv. Degas' Plastik war nicht aus den von der Akademie akzeptierten Werkstoffen Marmor oder Bronze gefertigt, sondern aus Wachs, das er mit Textilien kombiniert hatte. Wachs wurde im 19. Jahrhundert vor allem für anatomische Modelle verwendet und nicht für Kunstwerke. Die Darstellung der jugendlichen Balletttänzerin wurde darüber hinaus mit dem Thema der Prostitution in Verbindung gebracht, die damals hinter den Kulissen des Pariser Opernhauses allgegenwärtig war. Degas' Tänzerin wurde in der zeitgenössischen Presse so heftig angefeindet, dass er zeitlebens keine Plastik mehr öffentlich ausstellte. Die *Kleine 14-jährige Tänzerin* animierte den Kunstkritiker Jules Claretie jedoch auch, von „impressionistischen Bildhauern“ zu sprechen.

„IMPRESSIONISTISCHE SKULPTUR“? EINE KURZLEBIGE DEBATTE

Die charakteristischen Merkmale der impressionistischen Malerei (Licht, Farbe, Stimmung oder Bewegung) scheinen kaum vereinbar mit den festen Materialien der Skulptur (Stein, Bronze, Wachs oder Gips). Um die Jahrhundertwende war „impressionistische Skulptur“ jedoch ein etablierter Begriff. 1881 verwendete der Kritiker Jules Claretie erstmals die Bezeichnung „impressionistische Bildhauer“, als er über Edgar Degas' *Kleine 14-jährige Tänzerin* schrieb. Edmond Claris veröffentlichte 1902 gar ein Buch mit dem Titel *Der Impressionismus in der Skulptur*. Es galt als Antwort auf Charles Baudelaires vernichtende Kritik an der Skulptur: Der französische Schriftsteller hatte 1846 geschrieben, Malerei und Architektur seien der Bildhauerei überlegen, weil sie einen eindeutigen Betrachterstandpunkt vorgeben. Den Nachteil von Skulpturen sah Baudelaire in deren Vielansichtigkeit und der damit einhergehenden „Unbestimmtheit“ der Wahrnehmung. In Claris' Publikation kamen zahlreiche Künstler zu Wort, die gegen Baudelaire und für den Impressionismus in der Skulptur argumentierten. Der deutsche Kunstkritiker Julius Meier-Graefe widmete dem „Impressionismus in der Plastik“ 1904 ein Kapitel in seiner wegweisenden *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Im Unterschied zur Malerei setzte sich die Stilbezeichnung für Skulpturen nach dem Ersten Weltkrieg jedoch nicht durch. Heutzutage wird der Begriff der „impressionistischen Skulptur“ in der Forschung kaum verwendet. Die Ausstellung *en passant* greift das Thema auf und veranschaulicht seine unterschiedlichen Facetten.

KLEINPLASTIKEN

Die *Kleine 14-jährige Tänzerin* stellt aufgrund ihrer Größe sowie der detailreichen Ausführung eine Ausnahmeerscheinung in Degas' Schaffen dar. Bei dem überwiegenden Teil seiner Plastiken handelt es sich um Kleinfiguren. Sie veranschaulichen die von ihm zeitlebens bevorzugten Motive: Tänzerinnen, Badende,

Pferde und Jockeys. Ihre Entstehungszeit wird zwischen den 1860er-Jahren und 1911 angesetzt. Gefertigt sind sie aus einer Vielzahl unterschiedlicher Materialien: Über einfachen Drahtgestellen modellierte Degas seine Figuren in Bienenwachs, Plastilin, Gips oder Ton. Zur Stabilisierung verwendete er Holz, Textilien, Seile, Porzellan oder Korke von Weinflaschen. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Figuren als Akte gestaltet, ohne ausgeprägte Gesichtszüge und mit nur grob erfassten Gliedmaßen. Degas' skizzenhafte Modellierweise, die sichtbar belassenen Fingerabdrücke und ungeglätteten Standflächen der Figuren erzeugen ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten, das mit der Wirkung impressionistischer Gemälde verglichen werden kann.

SCHATTENSPIELE

Für Degas waren die Kleinplastiken in erster Linie Hilfsmittel, um Konturverläufe, Verkürzungen und Bewegungen besser nachvollziehen zu können. Er konnte sie aus unterschiedlichen Richtungen betrachten, sie drehen, neben- und voreinander arrangieren. Auf diese Weise war es ihm auch möglich, komplizierte Posen ausgiebig zu studieren. In einem weiteren Schritt experimentierte Degas mit dem Schattenwurf der Figuren im Schein von Kerzen. So vermochte er die dreidimensionalen Plastiken in die Flächigkeit der Zeichnung zu übertragen. Dies kam Degas' lebenslanger Suche nach der perfekten Linienführung entgegen. Die Plastik war für ihn eine Fortführung des Zeichnens mit anderen Mitteln – ein dreidimensionales Umkreisen einer Bildidee, deren Form er sich zudem über den Tastsinn einprägte. Beiden Techniken wies er daher die Funktion von Denkprozessen zu: „Zeichnen ist eine Art zu denken, das Modellieren eine andere.“

FORMALE POSE: ARABESQUE

Degas' Kleinplastiken von Tänzerinnen umfassen ein breites Spektrum an Posen des klassischen Balletts, die er in zahlreichen Varianten modellierte. Hierzu zählt auch eine Gruppe von Figuren, die in unterschiedlichen Stadien der Arabesque verharren. Es handelt sich dabei um eine der herausforderndsten Ballettposen, der Degas allein acht Plastiken widmete. Der Künstler hat diesen Werkkomplex wahrscheinlich in den Jahren zwischen 1885 und 1890 unter dem Einfluss des britischen Fotografen Eadweard Muybridge (1830–1904) geschaffen. Dessen sogenannte Chronofotografien – Serien von hintereinandergeschalteten Momentaufnahmen – machten es möglich, Bewegungsabläufe zu veranschaulichen. Die vier in unserer Ausstellung vertretenen Bronzen lassen die Arabesque schrittweise nachvollziehen: von der aufrecht stehenden Figur über eine Position, in der der Körper nahezu waagrecht über dem rechten Bein ruht, bis zur Beugung in die Diagonale.

UNBEOBACHTETE MOMENTE. TÄNZERINNEN ABSEITS DER BÜHNE

In Degas' plastischem Œuvre finden sich neben Figuren in klassischen Ballettposen auch zahlreiche Werke, die Tänzerinnen in vermeintlich unbeobachteten Momenten wiedergeben. Der Künstler zeigt sie beim Pausieren, beim Dehnen sowie beim Zurechtrücken ihrer Kleidung. Diese wenig repräsentativen Körperhaltungen stehen in auffälligem Gegensatz zu den von der Kunstakademie geforderten idealisierten Darstellungen des Menschen. Degas' Tänzerinnen wirken oft ungelenkt, werden dafür aber in ungewöhnlichen Ansichten präsentiert. Mit deren Gestaltung steht der Künstler nahezu allein in der Plastik seiner Zeit. Er experimentierte mit der Verteilung von Volumina, mit Gewichten und Gegengewichten sowie mit der möglichst variantenreichen Anordnung der Gliedmaßen. Keine der Plastiken weist eine definierte Schauseite oder eine dominante Ansicht auf. Vielmehr laden sie den Betrachter dazu ein, den Standpunkt permanent zu wechseln, da sich immer wieder neue und spannende Blickwinkel eröffnen und erst die Gesamtheit aller Eindrücke das Motiv zur Gänze erfahrbar macht.

BADENDE

Darstellungen von Badenden ziehen sich wie ein roter Faden durch das gesamte Œuvre von Degas. Kaum einem Motiv widmete er sich so intensiv und technisch variantenreich wie dem weiblichen Akt. Pastelle und Monotypien mit solchen Szenen zeigte Degas erstmals auf der achten Impressionisten-Ausstellung (1886). Daneben fertigte er eine Reihe motivisch verwandter Plastiken von sehr unterschiedlicher Beschaffenheit und in stark variierenden Ausführungsgraden: Manche der Kompositionen sind detailreich und erzählerisch gestaltet, andere fokussieren auf einen bestimmten Körperausschnitt. Die zahlreichen Plastiken von Badenden halfen Degas, bestimmte Posen und Konturverläufe zu klären und mit Blick auf sein zweidimensionales Schaffen zu erproben. Die Plastik ist in dieser Hinsicht Teil eines Wechselspiels mannigfaltiger künstlerischer Verfahren, das Degas zu immer neuen Experimenten inspirierte.

PFERDE UND JOCKEYS

Darstellungen von Pferderennen nehmen eine zentrale Stellung im Werk von Degas ein. Der Künstler entdeckte diese Facette des modernen Freizeitvergnügens um 1860 und erkundete sie bis 1900 in unterschiedlichen Techniken. Er begann mit der plastischen Gestaltung von Pferden, um deren komplizierte Bewegungsabläufe korrekt nachvollziehen zu können. Zunächst modellierte er sie in statischen Posen. Ab den 1870er-Jahren experimentierte er zusehends auch mit dynamischeren Haltungen und versuchte, bestimmte Gangarten wiederzugeben. Die hier

versammelten Werke vermitteln einen Eindruck von der Vielfalt und Lebendigkeit seiner Skulpturen, die Pferde beim Aufbäumen, Traben oder Galoppieren zeigen. Eine wesentliche Anregung für Degas und seine Zeitgenossen waren die Chronofotografien von Étienne-Jules Marey und vor allem diejenigen von Eadweard Muybridge. Ihm gelangen 1878 erste Serienaufnahmen von Pferden in unterschiedlichen Gangarten.

REMBRANDT BUGATTI (1884–1916)

Der Tierbildhauer Rembrandt Bugatti wurde in eine Mailänder Künstlerfamilie geboren. Sein Vater Carlo war Designer, sein Onkel Giovanni Segantini Maler, sein Bruder Ettore wurde später Automobilkonstrukteur. Der Bildhauer Paolo Troubetzkoy war ein enger Freund der Familie. Rembrandt Bugatti genoss keine akademische Ausbildung. Nicht einmal Anatomiestudien, seit jeher Grundlage der Tierbildhauerei, sind von ihm überliefert. Bereits 1901, mit nur 16 Jahren, präsentierte er ein Ensemble von vier Kuhplastiken auf der Mailänder Frühjahrsausstellung. 1903 waren seine Arbeiten auf der Biennale in Venedig zu sehen. Wenig später zog die Familie nach Paris, wo Bugatti die Aufmerksamkeit des Bronzegießers und Kunsthändlers Adrien-Aurélien Hébrard erregte. In dessen Geschäftsräumen fand 1904 die erste Einzelausstellung des jungen Künstlers statt. Im selben Jahr folgten noch weitere im Pariser Salon und in der Galerie von Alberto Grubicy in Mailand. Der Großteil von Bugattis Werk, rund 300 Plastiken, entstand zwischen 1906 und 1914 in Antwerpen – insbesondere im dortigen Zoo. Im Januar 1916 nahm sich Bugatti in seinem Pariser Atelier das Leben.

DER BEOBACHTER

Der Autodidakt Rembrandt Bugatti war vornehmlich als Tierbildhauer tätig. Wesentliches Merkmal seiner Kunst ist das genaue Studium seiner Modelle, zunächst von Kühen und Ziegen, ab 1903 dann überwiegend von exotischen Tieren in den modernen Zoos von Paris und Antwerpen. Bugatti löste sich von der Tradition der Tierplastik, in der das Tier als Spiegel menschlicher Eigenschaften verstanden wurde. Seine Darstellungen von Panthern, Löwen oder Flamingos sind oft ungeschönte Tierporträts, die er unmittelbar vor Ort modellierte. Zugunsten der Wiedergabe von markanten Haltungen und Bewegungen verzichtete er auf die Ausgestaltung von Details. Entsprechend wurde Bugatti schon in einer Kritik zu seiner ersten Einzelausstellung in Paris 1904 als „junger impressionistischer Bildhauer“ gelobt, da man seinen Werken die Entstehung „sur nature“ (vor der Natur) ansehe. Gegen Ende seines Lebens – mit Beginn des Ersten Weltkriegs – änderte er seinen Stil. Bugattis

Werke wurden blockhafter und in den Oberflächen abstrahierter – gleichsam Vorboten der stilisierten Formen des Art déco.

DAS WACHSAUSSCHMELZVERFAHREN (CIRE PERDUE)*

Das Wachsausschmelzverfahren ist eine seit Jahrtausenden angewandte Technik, um Bronzegüsse von Skulpturen herzustellen. Künstlerinnen und Künstler bevorzugen diese Methode, da selbst kleinste Details (Fingerabdrücke, Bearbeitungsspuren) vom Ursprungsmodell in das Metall übertragen werden können. Die Mehrzahl der in der Ausstellung präsentierten Skulpturen ist in dieser Gusstechnik hergestellt worden. Die schrittweise Entstehung eines Bronzegusses kann anhand der hier gezeigten Materialien nachvollzogen werden:

Basis ist ein Ursprungsmodell aus Ton, Gips, Holz, Wachs oder Modelliermasse (z. B. Plastilin). Von dem Ursprungsmodell wird ein Negativabdruck in Silikon (früher Gelatine) erstellt, der von außen mit Gips ummantelt wird. Das Ursprungsmodell wird aus dieser Negativform entnommen und bleibt also erhalten. Die Negativform wird inwendig mit Wachs ausgekleidet. Dadurch entsteht ein Wachsmo­dell. Es bekommt ein für den Guss notwendiges Kanalsystem und wird in eine feuerfeste Gießform (Gipsschamotte; ein Gemisch aus Gips und Ziegelmehl) eingebettet. Das von der Figur ausgehende Kanalsystem führt durch die Einbettmasse nach außen. Es dient zugleich als Lüftungs- und Ablaufsystem für den folgenden Arbeitsschritt: Das Wachs wird durch Wasserdampf aus der Gießform ausgeschmolzen. Die Wachsfigur geht dabei verloren und es bleibt ein Hohlraum zurück. Dieser wird durch einen Trichter mit flüssiger Bronze befüllt, die ca. 1200°C heiß ist. Es entsteht ein massiver Bronzeguss, der nach dem langsamen Erkalten aus der Gussform entnommen wird. Nun müssen die Gusskanäle entfernt werden. An dem Rohguss sind noch die sogenannten Gussfahnen zu sehen. Sie sind dadurch entstanden, dass die Bronze in die feinen Risse eindringt, die sich beim Trocknen in der Schamotte-Form gebildet haben. Im letzten Schritt wird die Metalloberfläche vom Ziseleur bearbeitet. Er veredelt die Skulptur, indem er sie bereinigt und glättet. Abschließend patiniert er sie mit Hilfe von Säure und Hitze, wodurch sie ihre endgültige Farbigkeit erhält.

* Die im Folgenden vorgestellten Güsse entstanden nach einem Wachsmo­dell, das das Städel Museum bei dem Darmstädter Künstler Björn Harres in Auftrag gab. Ausgeführt wurden die Güsse im Herbst 2019 bei Kunstguss Kastel, namentlich von Bernd Hettinger, Isabelle Kneip, Mauritius Korfmann und Ludwig Lichtenthal. Christoph Weigand hat alle Schritte des Vorgangs filmisch begleitet. Sie können den Film oben im Eingangsbereich zur Ausstellung sehen. Wir danken allen Beteiligten für ihren wertvollen Beitrag zu diesem gemeinsamen Projekt.

MEDARDO ROSSO (1858–1928)

In Turin 1858 geboren, studierte Medardo Rosso ab 1882 an der Accademia di Brera in Mailand. Da er sich handgreiflich für die Verbesserung des Zeichenunterrichts nach dem lebenden Modell einsetzte, wurde er 1883 der Schule verwiesen. Prägend war der Einfluss der Künstlergruppe „La Scapigliatura“ (ital., die Zerzausten), die gegen bürgerliche Konventionen rebellierte. Ihre offene, konturauflösende Malweise ähnelte der des französischen Impressionismus. 1889 zog Rosso nach Paris. Dort lernte er Edgar Degas kennen und tauschte mit Auguste Rodin eine Skulptur. Den zahlreichen Künstlerzirkeln blieb er jedoch fern. Er nahm nur zweimal, 1893 und 1895, an Ausstellungen teil, in denen er Werke aus seiner Mailänder Zeit und Motive des Pariser Großstadtlebens präsentierte. Die Weltausstellung von 1900 machte Rosso als Bildhauer und Gießer bekannt. 1902 fanden seine ersten Einzelausstellungen in Berlin und Leipzig statt. In Florenz erfuhr sein Werk 1910 im Rahmen einer Ausstellung zum französischen Impressionismus große Beachtung. Wegen des Ersten Weltkriegs kehrte Rosso nach Mailand zurück, wo er 1928 starb.

AUF EINEN BLICK

Bereits 1886 wurde Rosso in der französischen Presse als Begründer der impressionistischen Skulptur bezeichnet. Edmond Claris untermauerte diese Einschätzung in seinem Buch *Der Impressionismus in der Skulptur* (1902). Ein Grund dafür war Rossos Bestreben, seinen ersten Eindruck eines Motivs festzuhalten. Die Kürze dieses Augenblicks vermittelte er durch bewusst eingesetzte Unschärfen. Häufig bildete er auch den Raum um eine Figur, den er als untrennbaren Teil derselben wahrnahm, als ungeformte Masse mit ab. Aufgrund dieser Verunklärungen ist das eigentliche Motiv mitunter schwer erkennbar.

Rosso verrichtete vom Modellieren in Ton bis zum Guss meist eigenhändig alle Arbeitsschritte. Ab 1906 entwickelte er keine neuen Darstellungen mehr, sondern konzentrierte sich auf das Variieren seiner Motive. Dazu bediente er sich verschiedener Gussmaterialien (Bronze, Gips und Wachs) und Farbigkeiten. Zudem lotete er die unterschiedlichen Möglichkeiten der Oberflächenbehandlung aus. So ließ er oft Spuren des Arbeitsprozesses wie Blasen, Gussnähte oder Schamottereste stehen. Das Erproben von Gestaltungsvarianten prägte auch seine Zeichnungen und Fotografien.

Sehr entschieden war Rosso bei seinen Vorgaben zur Betrachtung der Kunstwerke. Um deren optimalen Gesamteindruck sicherzustellen, legte er mittels Sockelhöhen, Beleuchtung und teils engen Vitrineneinbauten einen bestimmten Betrachterstandpunkt fest. Damit wandte er sich gegen das traditionelle Konzept der Mehransichtigkeit der

Skulptur. So widerlegte er auch den 1846 formulierten Vorwurf Charles Baudelaires, die Skulptur sei aufgrund der Unbestimmtheit in der Wahrnehmung des Betrachters der Malerei unterlegen.

GENRE ODER KARIKATUR?

Der französische Impressionismus ist in Malerei und Druckgrafik maßgeblich bestimmt von Szenen aus der Großstadt. Darstellungen von Pariser Boulevards wechseln sich ab mit Spaziergängern an der Seine oder mit Aufführungen auf den Bühnen von Oper und Theater. In der Skulptur des ausgehenden 19. Jahrhunderts finden sich für solche Motive kaum Entsprechungen. Die in diesem Raum versammelten Werke von Ferruccio Crespì (1861–1891), Paolo Troubetzkoy (1866–1938), Antoine Bourdelle (1861–1929) und Leonardo Bistolfi (1859–1933) bilden eine Ausnahme, indem sie Szenen des Alltagslebens dreidimensional umsetzen. Crespìs Skulptur eines ungleichen Paares mit dem ungewöhnlichen Titel *Nach dem Bade!* sowie Bourdelles auf einem Sofa eingeschlafener Mann erinnern in ihrer humorvollen und ungeschönten Gestaltung an die zeitgenössische Karikatur. Sie stehen den Werken von Honoré Daumier (1808–1879) nahe, mit denen sie die formalen Stilmittel der Übertreibung und der Überzeichnung teilen. Als Vorlagen für seine Karikaturen hatte Daumier Kleinplastiken angefertigt, die erst nach seinem Tod an die Öffentlichkeit gelangten. Sein skizzenhafter Modellierstil sowie die Dynamik der Körperformen hinterließen in den Schöpfungen der nachfolgenden Bildhauergeneration deutliche Spuren.

PAOLO TROUBETZKOY (1866–1938)

Paolo Troubetzkoy wurde 1866 als Sohn eines adligen russischen Diplomaten und einer amerikanischen Operndiva in Intra am Lago Maggiore geboren. Entsprechend signierte er später seine Werke mit den unterschiedlichen Übersetzungen seines Vornamens: Paolo, Pavel oder auch Paul Troubetzkoy. 1884 gab er nach nur wenigen Monaten seine Ausbildung in verschiedenen Mailänder Bildhauerwerkstätten zugunsten eines selbstbestimmten Arbeitens auf. 1886 debütierte er mit einer Pferdeplastik in einer Ausstellung an der Mailänder Accademia di Brera, im gleichen Jahr feierte er seinen internationalen Durchbruch als Porträtist. Der Autodidakt erhielt 1898/99 eine Gastprofessur an der Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur in Moskau. Dort revolutionierte er den Unterricht, indem er alle Gipskopien aus den Ateliers entfernen ließ und so das obligatorische Antikenstudium verbannte. 1900 wurde Troubetzkoy für das Reiterbildnis Leo Tolstois der Große Preis auf der Pariser Weltausstellung zuerkannt. 1906 siedelte er in die französische Metropole über; von 1914 bis 1921 weilte der erfolgreiche Künstler in den USA. Anschließend

lebte und arbeitete er bis 1932 abermals in Paris, bevor er endgültig nach Italien zurückkehrte.

VIBRIERENDE BRONZE

Paolo Troubetzkoy wurde zeit seines Lebens für die „nervöse“ und „energische“ Modellierweise seiner Porträts, Denkmäler und Tierdarstellungen gerühmt. Insbesondere die eleganten Bildnisse verströmen aufgrund der stark durchgearbeiteten Oberflächen von Kleidung und Haaren die Anmutung von Lebhaftigkeit und Unmittelbarkeit. Das entsprechend reiche Licht- und Schattenspielerzeugt wiederum differenzierte Farbeindrücke. Das konstruktive Gerüst einer Figur wie auch deren geschlossene Form waren für den Künstler hingegen von nachrangiger Bedeutung. Seinen Schülern gab er den Rat: „Wendet Euren Verstand der Natur zu, wendet Eure Fähigkeiten an nachzudenken [...]. Ihr werdet in der Skulptur vor allem eine allgemeine Masse finden.“ Troubetzkoy studierte frei von allen akademischen Überlieferungen und Unterweisungen die äußere, natürliche Erscheinung der Dinge. Nicht von ungefähr wurde er 1902 in Edmond Claris' Publikation als würdiger Vertreter der impressionistischen Skulptur bezeichnet.

AUGUSTE RODIN (1840–1917)

Auguste Rodin wurde 1840 in Paris geboren. Bereits ab 1854 bereitete er sich durch Zeichen- und Malunterricht auf die Bewerbung an der École des Beaux-Arts vor, scheiterte jedoch mehrfach. 1864 richtete Rodin sein erstes Atelier ein. Parallel dazu arbeitete er in Paris und Brüssel für den Bildhauer Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887). 1875 stellte Rodin erstmals im Salon aus. Auf einer Italienreise beeindruckten ihn vor allem die Kunst der Antike und das Werk Michelangelos. Zurück in Paris, präsentierte Rodin 1877 die Skulptur Das Eiserne Zeitalter im Salon, was in einen Skandal, aber auch in erste Anerkennung mündete. Diese verfestigte sich mit dem staatlichen Auftrag für das Höllentor (1880), der mit einem geräumigen Atelier und finanzieller Absicherung verbunden war. Das Werk wurde nie vollendet, bildete jedoch die Grundlage für zahlreiche Einzelfiguren und Neukombinationen (Assemblagen). Um 1890 gelang Rodin der endgültige Durchbruch. Sein Atelier wurde zum Anziehungspunkt für Künstler und Kunstinteressierte. Er erhielt zahlreiche – auch internationale – Aufträge und beschäftigte immer mehr Mitarbeiter, die seine Entwürfe in Marmor und Bronze ausführten. Bis heute gilt Rodins Schaffen als Beginn der „modernen Skulptur“.

BELEBTE OBERFLÄCHEN UND AKTIVE BETRACHTER

In diesem Raum veranschaulichen zentrale Werkgruppen jene Merkmale, die für die Zuordnung Rodins zum Impressionismus ausschlaggebend waren. Die Gestaltung orientiert sich an der von Rodin selbst im Jahr 1900 ausgerichteten, umfangreichen Einzelausstellung im Pavillon de l'Alma in Paris. Als Reaktion auf diese wurde Rodin neben Medardo Rosso als bedeutendster „impressionistischer Bildhauer“ bezeichnet. Die Kritiker lobten insbesondere Rodins Orientierung an der Natur und seine ausdrucksstarke Oberflächengestaltung. Durch diese erzeugte er den Eindruck von Lebendigkeit sowie von flirrenden Licht- und Schattenspielen, wie sie auch impressionistische Maler einzufangen suchten. Darüber hinaus legte Rodin großen Wert auf die Inszenierung seiner Werke. Er hatte genaue Vorstellungen davon, wie seine Skulpturen platziert und arrangiert werden sollten, und zielte auf eine unmittelbare Begegnung von Werk und Betrachter. Diesen forderte Rodin durch die Art der Präsentation zu einem Umschreiten der Skulpturen auf und wies ihm dadurch eine aktive Rolle zu.

RODIN UND DIE FOTOGRAFIE

Rodin nutzte die Fotografie ab 1877 zunächst nur innerhalb seiner Werkstatt, und zwar zur Dokumentation und als Teil der Arbeitsprozesse. Dies änderte sich, als der mittlerweile anerkannte Bildhauer 1896 den Amateurfotografen Eugène Druet kennenlernte. Druets Aufnahmen gehen über eine reine Dokumentation weit hinaus. Er inszenierte Rodins Skulpturen fotografisch in atmosphärischen Licht- und Schattensituationen. Durch die Publikation und die Ausstellung der Fotos prägte Druet das Bild von Rodins skulpturalem Schaffen in der Öffentlichkeit nachhaltig. Die fruchtbare Zusammenarbeit endete nach einer Auseinandersetzung. 1903 schloss Rodin einen Vertrag mit dem professionellen Fotografen Jacques-Ernest Bulloz. Dessen Aufnahmen sind konventioneller und nüchterner als diejenigen Druets. Sie unterscheiden sich auch deutlich von denen der piktorialistischen Fotografen, die die Fotografie der Malerei annähern wollten und in erster Linie künstlerische Ansprüche hegten. So stilisierte etwa Edward Steichen Rodin zum Künstlergenie, indem er eine Fotografie von dessen Skulptur des *Denkers* mit einem Porträt des Bildhauers verschmolz.