



ILLUSION UND VERFÜHRUNG

Die plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme

Brigitte Sahler


**Illusion und
Verführung**

Brigitte Sahler

Illusion und Verführung

Die plastischen Arbeiten von
Jean-Léon Gérôme

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Brigitte Sahler  <https://orcid.org/0000-0002-3010-9416>

studierte Europäische Kunstgeschichte, Museologie und Kulturanthropologie / Europäische Ethnologie in Heidelberg, Paris (École du Louvre) und Göttingen. Zu ihren beruflichen Stationen zählen das Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, das Städel Museum, Frankfurt am Main, die Philipps-Universität Marburg sowie das Deutsche Forum für Kunstgeschichte, Paris.

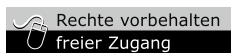
Die vorliegende Arbeit wurde als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie (Dr. phil.) von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen angenommen und am 9. Juli 2021 verteidigt.

Erstgutachterin war Prof. Dr. Gabriele Genge, Zweitgutachter Prof. Dr. Hubert Locher.

Die Dissertation wurde gefördert durch ein Promotionsstipendium der Gerda Henkel Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net>

dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1101-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1101-5)

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1101>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Brigitte Sahler

Umschlagabbildung: Jean-Léon Gérôme in seinem Atelier, Copyright: bpk/adoc-photos

ISBN 978-3-98501-127-8 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	ix
1 Einleitung	I
1.1 Vom Maler zum Bildhauer	5
1.2 Zum Stellenwert der Skulptur in Gérômes Œuvre	8
1.2.1 Ausstellungsbeteiligungen	8
1.2.2 Werke in Museen und Auftragsarbeiten	9
1.3 Aufbau der Arbeit	15
1.4 Quellen und Methodik	17
1.5 Forschungsstand	19
2 Skulptur im Wandel: Mediale Aspekte im plastischen Œuvre von Jean-Léon Gérôme	25
2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden	25
2.1.1 <i>Les Gladiateurs</i> (1878)	27
2.1.2 <i>Anacréon, Bacchus et l'Amour</i> und weitere plastische Übersetzungen aus Gemälden	51
2.1.3 Einordnung der Strategie der Verkörperung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Praktiken historischer Wissens- und Erfahrungsvermittlung	62
2.2 Verlebendigung – Belebung der Skulptur durch Farbe	75
2.2.1 Zur Diskussion um die polychrome Skulptur im 19. Jahrhundert	79
2.2.2 Gérômes Position – Erneuerung der Polychromie in Rekurs auf das Alte	85
2.2.3 Farbe als Mittel der Verlebendigung – Gérômes Auseinandersetzung mit dem Pygmalion-Mythos	90
2.2.4 Zur Rezeption von Gérômes polychromen Arbeiten im Spiegel der zeitgenössischen Kritik	105
2.2.5 Geschlechtsspezifische Semantisierungen durch Farbe	115

2.3	Vervielfältigung und Variation – Selbstrepräsentation und Marktinteresse	122
2.3.1	Skulpturen auf zweidimensionalen Bildträgern	124
2.3.2	Plastische Editionen – Gérômes Kollaboration mit Pariser Kunstgießern und anderen <i>reproducteurs d'art</i>	146
3	Archäologische Funde und ihre Aneignung – Zur Antikenrezeption in den plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme	167
3.1	Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert	169
3.2	Spezifika von Gérômes Antikenaneignung	174
3.2.1	Die Wahrheit des Artefakts	174
3.2.2	Altertümliche Artefakte, moderne Bedeutungen	177
3.2.3	Griechenland vs. Rom – Zwei Seiten der Antike	179
4	Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke	189
4.1	Nationale Identität, Anthropologie und Ethnologie	189
4.1.1	Gladiatordarstellungen in Gérômes Œuvre	189
4.1.2	Gewaltvolle Antike: Antikenbild und Bezug zum Zeitkontext	190
4.1.3	Authentische Gladiatoren	194
4.1.4	Verborgene Bedeutungsebenen – Der <i>murmillo</i> als Gallier	196
4.1.5	Präsentation im nationalen Kontext: Die Gladiatoren auf den Weltausstellungen in Wien 1873 und Paris 1878	205
4.2	Kunstgewerbe, Konsum und Weiblichkeit	221
4.2.1	<i>Tanagra</i> (1890)	221
4.2.2	Die Rezeption der hellenistischen Terrakotten in der archäologischen und populärwissenschaftlichen Literatur	225
4.2.3	Gérômes Umsetzung	239

4.2.4	Gérômes Engagement für die Aufwertung des französischen Kunstgewerbes	247
4.2.5	Die Tanagra-Thematik in den Gemälden <i>Sculpturae vitam insufflat pictura</i> und <i>Atelier de Tanagra</i> (beide 1893)	252
4.3	Materialität, Orientalismus, Gewalt und Erotik	268
4.3.1	<i>Bellone</i> (1892)	268
4.3.2	<i>Corinthe</i> (um 1900–1904)	305
5	Die plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme – Resümee und Ausblick	327
6	Anhang	333
	Anhang 1 Aktualisierungen zum Werkverzeichnis von Gerald M. Ackerman	333
	Anhang 2 Zu Lebzeiten ausgestellte Skulpturen	346
	Anhang 3 Quantitative Darstellung zum Untersuchungskorpus	350
7	Quellen- und Literaturverzeichnis	353
	Bildnachweis	393

Danksagung

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner im Dezember 2020 von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen angenommenen Dissertation.

An erster Stelle möchte ich meiner Doktormutter Prof. Dr. Gabriele Genge für die wissenschaftliche Betreuung der Arbeit und viele wertvolle inhaltliche Impulse danken. Mein aufrichtiger Dank gilt ebenfalls Herrn Prof. Dr. Hubert Locher für seine freundliche Bereitschaft, die Aufgabe des Zweitgutachters zu übernehmen. Die Teilnahmen an seinen Doktorand*innenkolloquien im fortgeschrittenen Stadium der Verschriftlichung haben maßgeblich dazu beigetragen, die Ausführungen an verschiedenen Stellen zu bereichern und abzurunden.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich ebenfalls der Gerda Henkel Stiftung, die mich mit einem Promotionsstipendium großzügig gefördert und mir mehrere Forschungsreisen ermöglicht hat. Ohne diese finanzielle Absicherung und den damit verbundenen zeitlichen Freiraum hätte das Projekt nicht in dieser Form realisiert werden können.

Dem Beirat von arthistoricum.net-ART-Books gebührt mein Dank für die Aufnahme in das Programm „Publizieren*PLUS*“. Für die Umsetzung der Veröffentlichung möchte ich mich sehr herzlich bei Bettina Müller, Frank Krabbes, Daniela Jakob und Jelena Radosavljević bedanken.

Im Laufe meiner Recherchen haben mir zahlreiche Institutionen an unterschiedlichen Orten ihre Türen geöffnet oder via E-Mail nützliche Auskünfte erteilt. Ihnen und ihren engagierten Mitarbeiter*innen möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen: Caen, Musée des Beaux-Arts: Caroline Joubert; Frankfurt am Main, Deutsche Nationalbibliothek; Hamilton, Ontario, Art Gallery of Hamilton: Christine Braun; Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: Christine Horwitz Tommerup, Tina Thunø; Kopenhagen, Ny Carlsberg Fondet: Claus Grønne; Marburg, Philipps-Universität: Cassandra Haun und Annika Hüther; Montpellier, Musée Fabre: Isabelle Groux de Mieri; New York, Dahesh Museum of Art: Arik Bartelmus; Paris, Deutsches Forum für Kunstgeschichte; Paris, Musée de l'Armée, Hôtel national des Invalides: Laëtitia Desserières; Paris, Musée et Archives de la Maison Christoffle: Anne Gros; Musée d'Orsay, service de documentation; Paris, Musée Rodin, service de documentation: Sonia Christon; Paris, Sotheby's: Ulrike Goetz und Clémence Bertrand; München, Von Parish Kostümbibliothek: Susanne Gattineau; Phoenix, Phoenix Art Museum: Betsy Fahlman, Adriana Milinic Fanning, Kari Walters; Vesoul, Musée Georges-Garret: Sabine Gangi und ihren Mitarbeiterinnen Dominique und Dorine; Washington, National Gallery of Art: Mary Morton.

Die Arbeit wurde durch Anregungen vieler Bekannter und Freund*innen maßgeblich bereichert. Ich danke Dr. Felix Krämer, der mir zur initialen Idee verhalf, mich mit den Skulpturen Gérômes zu beschäftigen. Dr. Fabienne Ruppen und Dr. Nerina Santorius haben mir

Danksagung

in unterschiedlichen Phasen dieses Projektes wichtige Ratschläge gegeben. Großer Dank gilt weiterhin allen Korrekturleser*innen – Ulrike Blumenthal, Maximilian David, Mira Kozhanova, Kristina Lemke, Katharina Pretzl und Miriam Schefzyk –, die durch sorgsame Lektüre und konstruktive Kritik wesentlich zur Verständlichkeit und Lesbarkeit des Textes beigetragen haben.

Als Langzeitprojekt benötigt eine geisteswissenschaftliche Promotion auch ein stimmiges soziales Umfeld, um einen Ausgleich zur oft einsamen Forschungstätigkeit herzustellen. Ich danke insbesondere Kristina Lemke für ihre Freundschaft sowie meinen Mitstreiter*innen in der DNB Maria Aresin, Magdalena Depta, Dominik Eckel und Annabel Ruckdeschel für stets unterhaltsame und inspirierende Mittags- und Kaffeepausen.

Mein abschließender Dank gilt meiner Familie und insbesondere meinem Ehemann Max für seine liebevolle Unterstützung und grenzenlose Geduld während der gesamten Forschungszeit. Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

Frankfurt am Main, im November 2022

Brigitte Sahler

1 Einleitung

Geliebt, gehasst, wieder geschätzt – die Positionen in der Rezeption des französischen Künstlers Jean-Léon Gérôme (1824–1904) von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute könnten kaum gegensätzlicher sein. Zu seinen Lebzeiten zählte Gérôme zu den prominentesten Künstlerpersönlichkeiten Frankreichs. Seine Karriere begann er als Maler und schon in jungen Jahren konnte er mit dem Gemälde *Jeunes grecs faisant combattre des coqs* im Salon von 1847 seinen Durchbruch feiern. Durch seine Bilderverkäufe an größtenteils private Sammler und die Reproduktionen seiner Werke durch die Firma Goupil akkumulierte er ein großes Vermögen. Darüber hinaus unterstrichen zahlreiche Auszeichnungen und Posten in bedeutenden Institutionen seine gehobene Stellung in der französischen Kunstwelt: Er war unter anderem Professor an der École des Beaux-Arts, Mitglied im Institut de France¹ und Commandeur der französischen Ehrenlegion. Als er sich in den 1870er Jahren bildhauerischen Projekten zuwandte, tat er dies somit aus einer etablierten, finanziell abgesicherten Stellung heraus. „M. Gérôme a quitté le blaieau pour l'ébauchoir“, notiert Marc de Montifaud 1877.² In seinem Spätwerk dominiert die Skulptur eindeutig sein künstlerisches Schaffen. Rund 80 Bildwerke realisierte er in den letzten 30 Jahren seines Lebens – darunter sowohl monumentale Statuen als auch kleinformatische Statuetten für die Vervielfältigung und großflächige Verbreitung. Dabei erprobte er verschiedene bildhauerische Techniken, wobei er insbesondere durch eine experimentelle Herangehensweise in Bezug auf Verfahren der Bemalung und Materialkombination hervortrat.

Nachdem Gérômes Werk, wie der Salonkunst im Allgemeinen, im Zuge einer polarisierenden, aus der Perspektive der Avantgarde konstruierten Entwicklungsgeschichte zunächst der Kunstwert aberkannt wurde, setzte in den 1980er Jahren eine Revision dieser Haltung ein. Insbesondere seit den 2000er Jahren ist ein erhöhtes Forschungsinteresse festzustellen, das kontinuierlich zu einem differenzierten Blick auf den lange Zeit verpönten Künstler beiträgt. Weitestgehend ausgenommen von dieser neuen Wertschätzung blieb bislang jedoch sein plastisches Œuvre. Dies ist verwunderlich, da gerade dieser Teil seines künstlerischen Schaffens von vielen Zeitgenossen Gérômes bevorzugt wurde. Der Kunstkritiker Robert Vallier etwa urteilte: „M. Gérôme expose à la fois comme sculpteur et comme peintre. Nous sommes de ceux qui le goûtent infiniment plus sous la première de ces formes.“³ Ebenso stellte sein Kollege Paul

1 Zum Institut de France siehe Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris 1995, S. 45–47.

2 Marc de Montifaud, „Salon de 1877“, in: *L'Artiste* 49/1, 1877, S. 334–343, hier S. 342.

3 Robert Vallier, „Les deux salons“, in: *L'univers illustré*, 1890, S. 311–314, hier S. 314. Valliers Aussage wird in dem Eintrag zu Gérôme in C. E. Curinier (Hg.), *Dictionnaire national des contemporains*, 6 Bde., Paris 1899–1919, Bd. 2, o. J. [um 1900], S. 33 f. aufgegriffen und verallgemeinert: „La préférence, accordée par M. R. Vallier aux

Mantz heraus, dass er schon immer davon überzeugt gewesen sei, dass die Materialien Marmor und Bronze die Ideen des Künstlers am besten übermitteln könnten und empfiehlt der Leserschaft, Gérôme als Bildhauer zu studieren.⁴ Der amerikanische Autor und Herausgeber des *Magazine of Art* Marion Harry Spielmann wagte in seinem Nachruf auf den Künstler gar die Prognose, dass die späteren Betrachter*innen Gérômes Skulpturen mehr schätzen werden als seine Gemälde.⁵ Ganz im Sinne Spielmanns rücken die Monumente, die kurz nach dem Tod des Künstlers zu dessen Ehren in Paris und seiner Heimatstadt Vesoul errichtet wurden, das bildhauerische Werk in den Fokus (Abb. 1).⁶

Schon sehr bald danach stellte sich jedoch ein großes Unverständnis gegenüber seinen plastischen Arbeiten ein. Zwar akzeptierte das Musée du Luxembourg im Jahre 1904 die Büste *Sarah Bernhardt* (siehe Abb. 55 / Kap. 2.2) als Schenkung.⁷ Kurz darauf wanderte das Werk jedoch zusammen mit der schon 1890 aus dem Salon heraus angekauften großformatigen Marmorskulptur *Tanagra* (siehe Abb. 100 / Kap. 4.2) für Jahrzehnte ins Depot. Das von seinem Schwiegersohn realisierte *Monument à Gérôme*, das die Originalbronze von *Les Gladiateurs* (siehe Abb. 8 / Kap. 2.1) enthält,⁸ wurde während der Occupation auf die Liste der einzuschmelzenden Statuen gesetzt und konnte nur durch die Intervention von Gérômes Tochter und Enkel vor diesem Schicksal bewahrt werden. Die Demontage aus dem Jardin de l'Oratoire und Sendung in die Provinz verfügte schließlich André Malraux im Dezember 1965.⁹ Darüber hinaus manifestiert

travaux de sculpture sur la peinture de M. Gérôme est partagée par la majorité des auteurs qui ont analysé l'œuvre de cet éminent artiste.“

- 4 „M. Gérôme est en proie à toutes les fièvres d'un idéal nouveau, la sculpture, et il en parle avec un enthousiasme qui ne peut que nous satisfaire, car nous avons toujours été convaincu que le marbre et le bronze étaient les véritables traducteurs de sa pensée. S'il expose encore parmi les peintres, c'est pour rendre un dernier hommage aux traditions de sa jeunesse. [...] c'est surtout comme sculpteur que M. Gérôme doit être étudié cette année ; nous le rencontrerons au jardin quand le moment sera venu d'y descendre et nous pouvons dire dès aujourd'hui que la rencontre sera heureuse“, Paul Mantz, „Le Salon“, in: *Le Temps*, 11. Mai 1890, S. 1.
- 5 „[...] it is likely that posterity will esteem them both [Gérôme und Lord Leighton, Anm. BS] rather for their sculpture than for their painting, high as their merits in the latter art may be“, Marion Harry Spielmann, „Jean Léon Gérôme, Recollections“, in: *The Magazine of Art* 2, 1904, S. 201–208, hier S. 201.
- 6 Das Gérôme-Monument in Vesoul wurde am 20. Juli 1913 eingeweiht und bestand aus einem Bronzeguss von *Tanagra* sowie einem Abguss der Gérôme-Büste von Jean-Baptiste Carpeaux, die über eine Architektur miteinander verbunden waren. Anlässlich der Einrichtung des Rathauses am Aufstellungsort wurde das Monument schon 1938 wieder abgebaut und die Einzelteile an das Musée Georges-Garret übergeben, siehe Vesoul, Documentation du Musée Georges-Garret.
- 7 Édouard Papet, Werknotiz „Sarah Bernhardt, 1894–1901“, in: *En couleurs. La sculpture polychrome en France, 1850–1910*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2018, S. 104.
- 8 Der Eindruck der originalen Skulptur ist durch die Integration in das Monument stark verfälscht worden. Dort, wo es möglich ist, wird im Rahmen der vorliegenden Publikation daher mit historischen Aufnahmen gearbeitet.
- 9 Zum *Monument à Gérôme*, das sich heute im Musée d'Orsay befindet, siehe Geneviève Bresc-Bautier und Anne Pingot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris 1986, S. 221–223 sowie Léa Kuhn, „Gérôme multipliziert. Der Tod des Künstlers als Stunde der Erben“, in: dies., Matthias Krüger und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Pro Domo: Kunstgeschichte als Hausbesetzung*, Paderborn 2021, S. 181–205, hier S. 203 f.



Abb. 1. Neurdein et Cie. (ND Phot.), 3472 – PARIS. Monument élevé à la Mémoire du peintre L. Gérôme dans le Jardin de l'Infante, ca. 1907–1914, Postkarte, Hartford, Connecticut, Trinity College, Watkinson Library

sich der abwertende Umgang mit Gérômes Plastiken¹⁰ heute noch im schlechten Erhaltungszustand vieler seiner Werke: Die polychrome Bemalung seiner Marmore wurde abgewaschen, seine materialkompositen Arbeiten wurden zerlegt, da der reine Materialwert kostbarer erschien als das Werk an sich.¹¹ Auch die Museumswelt der zweiten Hälfte des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts zeigte sich, insbesondere in Gérômes Heimatland Frankreich, weitestgehend unempfänglich für die Skulpturen des Künstlers: In den 1970er Jahren wurde der Ankauf von *Danseuse à la pomme* (siehe Abb. 83 / Kap. 3.2) abgelehnt.¹² Noch 2008, als das Musée d'Orsay den Originalgips von *Corinthe* (siehe Abb. 140 / Kap. 4.3) erwarb, wurde dem Werk die Klassifizierung als „trésor national“ verweigert.¹³

Wie ist diese Zurückweisung der Skulpturen des Künstlers zu erklären? Zunächst lässt sich feststellen, dass Gérômes Plastiken aufgrund ihrer großen Lebensnähe auf viele Betrachter*innen irritierend wirken. Insbesondere die polychromen Skulpturen sind auf einen in dieser Arbeit noch genauer zu bestimmenden Effekt angelegt, der sie mit den Werken von Jeff Koons vergleichbar macht. „La mise en perspective de Gérôme et de Koons ne se placerait bien entendu pas du tout dans les enjeux esthétiques, mais dans un certain jeu sur les codes du temps respectif de chacun“, betont Édouard Papet, Kustos des Musée d'Orsay.¹⁴ Die in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung hochgehaltenen Werte von Autonomie, Form und Originalität helfen für die Beschäftigung mit Gérôme kaum weiter. Stattdessen sind es die Diskurse der zeitgenössischen Natur- und Geschichtswissenschaften sowie die Praktiken der materiellen Wissensvermittlung, die es zu berücksichtigen gilt. Viele Wissenschaftler*innen, die sich in den letzten Jahrzehnten dem Künstler erneut zugewendet haben, scheinen die Skulpturen zudem als bloßes Beiprodukt seiner Gemälde verstanden zu haben, weshalb sie sie nicht als eigenständigen Forschungsgegenstand in Betracht zogen.

Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, den Blick auf das gesamte Schaffen des Künstlers zu erweitern, und den hohen Stellenwert der plastischen Werke in seinem Œuvre und ihre

10 Um Wortwiederholungen zu vermeiden, werden die Begriffe Plastik und Skulptur im Folgenden – trotz der technischen Differenzen im Herstellungsprozess (additiv durch Auftragen von formbarem Material von innen nach außen gebildet bzw. subtraktiv durch Abtragen von festem Material von außen nach innen) – zum Teil synonym verwendet.

11 Ihrer Farbigkeit entledigt wurden u. a. *Tanagra* (siehe Abb. 100 / Kap. 4.2) und *Pygmalion et Galatée* (siehe Abb. 46 / Kap. 2.2). Zum Raubbau an *Bellone* (siehe Abb. 119 / Kap. 4.3) siehe in dieser Arbeit Kapitel 4.3.1.

12 Édouard Papet, „Father Polychrome: The Sculpture of Jean-Léon Gérôme“, in: *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904) / L'histoire en spectacle*, Ausst.-Kat. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum / Paris, Musée d'Orsay / Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Paris 2010, S. 291–296, hier S. 295; Jacques Foucart, „Préface“, in: *Jean-Léon Gérôme : 1824–1904. Sculpteur et peintre de l'art officiel. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, hg. von Gilles Cugnier, Ausst.-Kat. Vesoul, Vesoul 1981, S. 11.

13 Papet 2010, S. 295.

14 Édouard Papet, „Jeff Koons: Sculpturae vitam insufflat pictura“, in: *Jeff Koons Versailles*, hg. von Xavier Barral i Altet und Elena Geuna, Ausst.-Kat. Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Paris 2008, S. 115–118, hier S. 116.

zeithistorische Relevanz herauszuarbeiten. Gérôme tritt zwar erst spät als Bildhauer in Erscheinung, dann jedoch mit großer Ambition und Ernsthaftigkeit und einem Vorgehen, das in seiner Offenheit gegenüber Grenzüberschreitungen erstaunliche Modernität enthält. Der Facettenreichtum seiner Werke und ihre vielfältigen Bezüge zu ästhetischen, wissenschaftlichen und politischen Debatten des Entstehungszeitraums erschließen sich allerdings erst aus unterschiedlichen Blickwinkeln: Daher werden die Skulpturen und Plastiken interdisziplinär in einem breiten historischen Rahmen und bildhauerischen Diskurs, der auch die dekorativen Künste miteinschließt, gedeutet. Da Gérômes Karriere als Bildhauer bislang wenig Aufmerksamkeit erhalten hat, werden zunächst einige Ausführungen vorangestellt, die dabei helfen sollen, die Tragweite und Bedeutung der Werke im zeitgeschichtlichen Kontext besser einordnen zu können.

1.1 Vom Maler zum Bildhauer

Sobald man sich näher mit den zeitgenössischen Äußerungen zu Gérômes Salon-Einsendungen beschäftigt, fällt ins Auge, wie häufig die Kritiker skulpturale Metaphern verwenden, um bestimmte Figuren aus seinen Gemälden zu beschreiben. Théophile Gautier etwa bezeichnet die vor dem Areopag entblößte Phryne als „poli comme une statue d’ivoire“.¹⁵ Noch deutlicher formuliert Théophile Thoré seinen Eindruck:

„M. Gérôme a des qualités très-particulières : il peint les figures comme M. Blaise Desgoffe peint les objets inanimés. Ses personnages sont toujours précieusement exécutés en ivoire, en métal, en quelque matière dure et luisante. Ça n’a pas l’air de vivre, mais c’est curieux comme un bijou d’orfèvre. Peinture comprimée, compressée, constipée, consternée, resserrée, immobilisée.“¹⁶

Von Thorés Standpunkt aus, der die malerischen Leistungen Gérômes äußerst geringschätzt, scheint es nur noch ein kleiner Schritt zur tatsächlichen plastischen Gestaltung zu sein.

Die ersten Skulpturen, die Gérôme anfertigte, sind Statuetten aus Ton und Wachs, die dem Künstler als Vorbereitung für seine malerischen Kompositionen dienten (Akt. WV S. 9[a] und

15 Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris 1861, S. 178. Gautier bezog sich auf das Gemälde *Phryné devant l’Aréopage*, 1861, Öl auf Leinwand, 80,5 × 128 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

16 Théophile Thoré, „Exposition universelle de 1867“, in: ders., *Salons de W. Bürger 1861 à 1868*, Bd. 2, Paris 1870, S. 337–454, hier S. 350.

[b]). Einige davon ließ er vereinzelt schon vor den 1870er Jahren in Bronze gießen (Abb. 2 und 3) beziehungsweise mittels des galvanoplastischen Verfahrens mit einer dünnen Metallschicht überziehen, um sie ‚haltbarer‘ zu machen (Akt. WV S. 77 [a] und [b]).¹⁷ Häufig dienten ihm diese Modelle, die nicht mit Gießerei-Stempeln oder anderen Identifikationszeichen versehen sind,¹⁸ als Geschenke für Sammler, Freunde und Künstlerkollegen.¹⁹ Im weiteren Prozess fertigte Gérôme Gipse an, die er von Assistenten in Marmor oder Bronze übertragen ließ, was eine typische Praxis in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts darstellte.²⁰ Gerald Ackerman erinnert daran, dass Gérôme einen engen persönlichen Kontakt zu mehreren Bildhauern pflegte, die ihm mit praktischen Tipps zur Seite gestanden haben könnten.²¹ Gérôme selbst scheint Emmanuel Fremiet eine besondere Rolle zugerechnet zu haben: Im *livret* des Salon des artistes français ließ er sich als „élève de Fremiet“ bezeichnen.²² Mit dem Autor der *Jeanne d'Arc* an der Place des Pyramides in Paris, der ein Haus neben Gérômes Zweitwohnsitz in Bougival besaß, teilte er die Vorliebe für eine detailgetreue, nahezu fotorealistische Wiedergabe.²³ Von Fremiet soll Gérôme auch die Nutzung der auf Messpunkten beruhenden Zirkelmethode gelernt haben, die der Künstler, wie Edgar Degas und Charles Moreau-Vauthier zu berichten wissen, überall anpries.²⁴

17 Im Werkverzeichnis von Gerald M. Ackerman werden einige Modelle genannt, aber nicht abgebildet, siehe ders., *Jean-Léon Gérôme: Monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie 2000, etwa Kat. Sc. 9 und Kat. Sc. 77 (Da die von Ackerman für sein in französischer Sprache verfasstes Verzeichnis gewählte Nummerierungsform in einem deutschsprachigen Text leicht mit einer Seitenangabe verwechselt werden kann, werden die Katalogeinträge hier und im Folgenden in der Form „Sc. + Nummer“ angegeben). Viele Modelle sind erst in den letzten Jahren auf dem Kunstmarkt aufgetaucht, siehe die Aktualisierungen zum Werkverzeichnis im Anhang (Akt. WV S. 9 [a] und [b]; S. 46; S. 56; S. 63[b]; S. 77 [a] und [b]). In Bezug auf jene Modelle, die sich nicht mit einer realisierten Skulptur in Verbindung bringen lassen, ist es schwer zu sagen, welche Funktion ihnen Gérôme zudachte, d. h. ob sie nur Stadien im Entwurfsprozess darstellen oder, ob es beabsichtigt war, sie als großformatige Figur umzusetzen bzw. als Kleinskulptur zu vervielfältigen.

18 Eine Ausnahme von dieser Regel stellt das Modell zu *Le Mendiant / Date obolum Androcoli* (Akt. WV S. 46) dar, das eine Plakette der Firma E. Beau & Cie. trägt.

19 Dem dänischen Sammler Carl Jacobsen schenkte Gérôme je eine Statuette von *Rétiaire* und *Mirmillon* (Abb. 2 und 3) sowie das Bronze-Modell von *Les Gladiateurs* (1878, Bronze, 50 × 34 × 30 cm, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv.-Nr. I.N. 566). Anhand von Inskriptionen, die auf den Modellen angebracht wurden, lassen sich noch verschiedene weitere Schenkungen nachweisen: Das Wachsmo-Modell von *Les Gladiateurs* (Akt. WV Sc 9) trägt die Inschrift „à Albert Goupil“; eine polychromierte Gipsstatuette der *Joueuse de cerceau* enthält die Widmung „à mon ami Dawant“, siehe Sotheby's New York, 22. Mai 2008, Lot 2.

20 Namentlich bekannt geworden ist Louis-Émile Décorchement (1851–1920), siehe Ackerman 2000, S. 163.

21 Gerald M. Ackerman, „Catalogue des sculptures. Gérôme sculpteur“, in: Ausst.-Kat. Vesoul 1981, S. 141 f., hier S. 141.

22 *Catalogue du Salon des artistes français*, Paris 1901, S. 338. In den übrigen Einträgen ist wie im Bereich der Malerei Paul Delaroche als Lehrer aufgeführt.

23 Zu Fremiet siehe *Emmanuel Fremiet, 1824–1910. La main et le multiple*, hg. von Catherine Chevillot, Ausst.-Kat. Dijon, Musée des Beaux-Arts / Grenoble, Musée de Grenoble, Dijon 1988.

24 Charles Moreau-Vauthier, *Gérôme. Peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et ses amis*, Paris 1906, S. 264 f.; Georges Jeannot, „Souvenirs sur Degas“, in: *La Revue Universelle* 55, 1933, S. 152–174, hier S. 171 f.

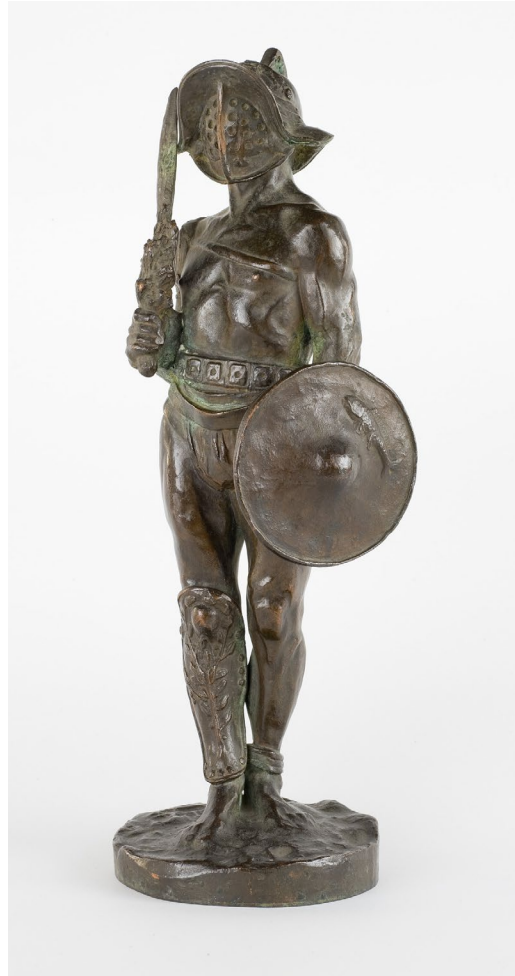


Abb. 2 und 3. Jean-Léon Gérôme, *Rétiaire* und *Mirmillon*, um 1859, Bronze, H. ca. 40 cm, Montpellier, Musée Fabre, Legs Georges d'Albenas, 1915, © Frédéric Jaulmes – Musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole

1.2 Zum Stellenwert der Skulptur in Gérômes Œuvre

1.2.1 Ausstellungsbeteiligungen²⁵

Gérômes bildhauerische Aktivitäten fanden in einer Zeit des Umbruchs statt.²⁶ 1881 zog sich der Staat von der Organisation des jährlichen Salons zurück. 1889 kommt es zur Auflösung des offiziellen Salons, aus welcher der Salon des Artistes français und der Salon der Société Nationale des Beaux-Arts hervorgingen. Im erstgenannten, der im anlässlich der Weltausstellung von 1855 errichteten Palais de l'Industrie abgehalten wurde, stellte Gérôme so gut wie alle seiner großformatigen Arbeiten aus. Gérôme wird in erster Linie als Künstler des Salons wahrgenommen, doch die Weltausstellungen waren für ihn ein mindestens ebenso bedeutendes Forum. So präsentierte er seine erste großformatige Skulptur, *Les Gladiateurs* (siehe Abb. 8 / Kap. 2.1), publikumswirksam auf der Weltausstellung von 1878. Editionen nach seinen Modellen waren zwischen 1862 und 1900 im Rahmen von Weltausstellung im Kontext kunstgewerblicher Präsentationen verschiedener Pariser Firmen zu sehen.²⁷

Darüber hinaus ereignete sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine weitere Diversifizierung des Ausstellungssystems. Den großen Salons, Salon des artistes français und Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts standen mehr und mehr kleinere Ausstellungsforen gegenüber, wobei sich mit den privaten und oft exklusiven *cercles* eine besondere Form männlich bourgeoiser Soziabilität entwickelte.²⁸ Die Männerzirkel waren privilegierte Orte für die Etablierung von Geschäftsbeziehungen in lockerem Rahmen. In den *cercles*, die der Kunst gewidmet waren, konnten Künstler mit wohlhabenden Männern in Kontakt treten.²⁹ Gérôme war Mitglied im Cercle de l'union artistique, der auch unter dem Spitznamen Cercle des Mirlitons beziehungsweise Les Mirlitons und L'Épatant firmierte und sich sowohl aus Malern, Bildhauern und Architekten als auch aus Literaten und Musikern sowie Angehörigen der adeligen Gesellschaft und gehobenen Bourgeoisie zusammensetzte.³⁰ Die Vereinigung, der unter anderem auch Alexandre Cabanel und Ernest Meissonier angehörten, organisierte

25 Siehe die Übersicht der zu Gérômes Lebzeiten ausgestellten plastischen Arbeiten im Anhang.

26 Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge 1993.

27 1862 in London am Stand von Christoffle; 1900 in Paris am Stand von Siot-Decauville. Siehe hierzu Kapitel 2.3.2.

28 Allgemein zu den Künstlervereinigungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Jean-Paul Bouillon, „Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle“, in: *Romantisme* 54, 1986, Être artiste, S. 89–113; DOI: 10.3406/roman.1986.4847. Spezifisch zu den Pariser Cercles: Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise : 1810–1848*, Paris 1977. Vgl. Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven and London 1994, S. 33–37.

29 Garb 1994, S. 35.

30 Zum Cercle de l'union artistique siehe Charles Yriarte, *Les Cercles de Paris, 1828–1864*, Paris 1864, S. 215–273. Zur Organisationsstruktur und den Zugangsvoraussetzungen für Mitglieder etc. siehe die *Annuaire*s der Vereinigung von 1862 und 1863, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k921138z> und <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k921156w>.

regelmäßig öffentliche Ausstellungen, die ebenfalls in den zeitgenössischen Kunstzeitschriften und der Tagespresse besprochen wurden.³¹

1.2.2 Werke in Museen und Auftragsarbeiten

Die polychrome Marmorskulptur *Tanagra* ist die erste plastische Arbeit Gérômes, die vom französischen Staat angekauft und im Musée du Luxembourg präsentiert wurde (Abb. 4).³² Zuvor zeigten die Administratoren, welche für die Ankäufe aus dem Salon zuständig waren, bereits Interesse an *Omphale*, deren Verkauf Gérôme allerdings ablehnte. In einem Brief begründete er seine Entscheidung damit, dass er, der finanziell ausgesorgt habe, seinen Bildhauerkollegen, deren Situation er als prinzipiell prekär betrachtete, kein Geld wegnehmen möchte.³³ Seinen Grundsätzen treu bleibend, hielt er in Bezug auf *Tanagra* schriftlich fest, dass er dem Ankauf nur zustimme, sofern das für die Förderung der Bildhauer bestimmte Budget hierfür nicht angetastet werde.³⁴

Diese etwas überraschende Haltung des Künstlers gegenüber Staatsankäufen bedeutete allerdings nicht, dass er sich an anderer Stelle nicht bemühte, seine plastischen Werke in Museen unterzubringen. Ganz im Gegenteil zeigt sein Auftreten gegenüber dem dänischen Sammler Carl Jacobsen, Gründer der Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek, dass er durchaus strategisch

31 Eine gewisse Dame Pluche hielt über den Cercle de l'Union artistique fest: „[...] celui où l'on rencontre à la fois les plus hautes individualités et les plus hauts personnages, c'est le cercle du *Mirliton*, place Vendôme. Tout y fusionne : les grands artistes, les grands seigneurs, les gens d'esprit. La plupart des peintres en renom font partie du Mirliton, ce qui permet d'y organiser des expositions qui, pour être moins officielles que celle du Palais de l'Industrie, n'en ont pas moins de succès.“ Dies., „Chronique“, in: *Gazette des femmes* 21, 10. November 1883, S. 161f., hier S. 162. Vgl. Garb 1994, S. 40.

32 1890 im Salon für 10.000 Franc, Ackerman 2000, Kat. Sc. 17. 1897 kaufte der französische Staat ein zweites plastisches Werk Gérômes an: *Napoléon entrant au Caire* (vgl. Abb. 79a und b), Paris, Archives Nationales, F21-127 und F21-2172, vgl. Ackerman 2000, Kat. Sc. 38.

33 Brief vom 4. Juli 1887, Archives nationales, FN 24-4311, abgedruckt in Ackerman 2000, S. 149: „C'est l'État et l'État seul, qui achète leurs ouvrages, qui les fait vivre. L'État est pour les statuaires ce qu'est le Nil pour l'Égypte ; si le Nil venait à disparaître, toute la vallée d'Égypte serait frappée de mort en vingt-quatre heures, de même, si l'État n'étendait plus sur les sculpteurs sa main nourricière, ils mourraient tous de faim à bref délai. Or, l'Administration des Beaux-Arts n'a à sa disposition qu'une somme relativement bien faible pour leur venir en aide, les peintres ont pour client le monde entier, et il ne m'est pas permis, à moi peintre, qui gagne largement ma vie avec mon pinceau, de distraire un centime à mon bénéfice, de la Caisse des Sculptures, de l'argent qui leur permet chaque année de produire les admirables ouvrages qui sont l'honneur de l'École française. En conséquence, je me vois obligé, à mon très grand regret et quelque douleur que j'en aie, de décliner la proposition que vous m'avez faite.“

34 Brief von Jean-Léon Gérôme an den Minister der Beaux-Arts, 29. April 1890, Archives nationales, F 21-2172, Gérôme, teilweise abgedruckt in Ackerman 2000, FN 349: „J'accepte la somme de dix mille francs que vous m'avez offerte pour ma statue exposée au Salon sous le titre Tanagra. Mais il est bien entendu que cette somme ne sera pas prélevée sur la caisse destinée à acheter les ouvrages des sculpteurs, comme nous en sommes convenus.“



Abb. 4. 271 – PARIS – Musée du Luxembourg (Galerie des Sculptures), Postkarte, nach 1890, Paris, Musée d’Orsay, Documentation

vorging, um seinen Skulpturen im Museum Sichtbarkeit zu verschaffen.³⁵ Nachdem Jacobsen im Salon von 1881 Gérômes Gipsmodell von *Anacréon, Bacchus et l’Amour* gesehen hatte, beauftragte er eine Umsetzung in Marmor, für die er 30.000 Francs zahlte.³⁶ Der Lieferung der Figurengruppe im Juni 1885 legte Gérôme auch drei Statuetten als Geschenke bei: *Mirmillon, Rétiaire* sowie ein Modell von *Les Gladiateurs*. In späteren Briefen hielt Gérôme den Dänen über seine aktuellen bildhauerischen Projekte auf dem Laufenden und schickte ihm sogar Terakotta-Modelle und Fotografien, vermutlich in der Hoffnung ihn zu einem weiteren Kauf zu ermutigen.³⁷ Zwar erteilte Jacobsen keine Folgeaufträge, was darauf schließen lässt, dass dieser kein außerordentliches Interesse an Gérômes Plastiken hatte, denn der Blick in die Sammlung der Ny Carlsberg Glyptotek zeigt, dass der Besitzer der weltbekannten Brauerei von Künstlern, die er besonders schätzte, stets mehrere Werke erwarb, so zum Beispiel von Auguste Rodin oder Paul Dubois, doch der Kontakt brach nicht ab. 1888 stattete Jacobsen seine Sammlung mit einem Bronzeguss der Büste, die Jean-Baptiste Carpeaux 1871 von Gérôme angefertigt

35 Die Beziehung zwischen Gérôme und Jacobsen, der ein passionierter Sammler französischer Kunst war, ist bisher noch nicht Gegenstand tiefergehender Untersuchungen gewesen. Für die vorliegende Arbeit wurde die Korrespondenz zwischen dem Künstler und dem Sammler, die in den Archiven der Ny Carlsberg Glyptotek verwahrt wird, gesichtet. Derzeit läuft ein groß angelegtes Digitalisierungsprojekt der Archive der Ny Carlsberg Glyptotek und der Ny Carlsberg Fondet. Künftig werden die Briefe online verfügbar sein über: <http://www.ny-carlsbergfondet.dk/index.php/en/carl-jacobsens-correspondence-archive> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].

36 Vgl. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.

37 Briefe von Gérôme an Jacobsen, 24. und 26. Februar 1886, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.

hatte, aus.³⁸ Im gleichen Jahr fand in Kopenhagen die von Jacobsen organisierte Udstillingen Af Franske Kunstvaerker statt, die damals größte Ausstellung französischer Kunst außerhalb Frankreichs. Gérôme war Mitglied des aus dänischen und französischen Künstlern bestehenden Komitees und sämtliche Skulpturen, die Gérôme nach Dänemark geschickt hatte, wurden dort präsentiert.³⁹ In einem der letzten Briefe aus der Korrespondenz kontaktierte Jacobsens Sekretär den Künstler mit dem Wunsch, weitere Statuetten für die Sammlung zu erwerben. Zu einem Ankauf kam es jedoch nicht, vermutlich, da die Verwertungsrechte bei dem Kunstgießer Siot-Decauville lagen und die Sammlungspolitik des Hauses kommerzielle Werke ablehnte.⁴⁰

Die meisten Skulpturen, die noch zu Gérômes Lebzeiten Eingang in museale Sammlungen fanden, waren Schenkungen des Künstlers an die jeweiligen Häuser. Dem Musée de l'Armée vermachte Gérôme 1901 seine Büste des General Albert Cambriels⁴¹ und den Kunstmuseen der Provinzstädte Rouen, Nantes und Gray jeweils Gipse verschiedener Werke.⁴² Eine besondere Nähe pflegte Gérôme zum Museum seiner Heimatstadt Vesoul, das 1882 gegründet wurde. Eine Korrespondenz, die im Musée Georges-Garret aufbewahrt wird, zeugt davon, wie Gérôme sich schon im Vorfeld bemühte, die Sammlung zu bereichern: Er vermittelte zwischen den Pariser Funktionären und dem Bürgermeister von Vesoul, schätzte Werke ein, die in Begriff waren, in die Provinz geschickt zu werden und fungierte als Berater.⁴³ Im Rahmen dieses Austauschs warb Gérôme auch für seine eigenen Werke, insbesondere seine Skulpturen: Er bot 1879 den Gips von *Les Gladiateurs* an⁴⁴ und sandte außerdem die Originalgipse von *Anacréon*, *Bacchus et l'Amour*, *Omphale* und *Pygmalion et Galatée* nach Vesoul,⁴⁵ die bedauerlicherweise alle verschollen sind.

38 Zur Büste siehe Édouard Papet und James David Draper, „Les proches de Carpeaux“, in: *Carpeaux 1827–1875. Un sculpteur pour l'empire*, hg. von dens., Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art / Paris, Musée d'Orsay, Paris 2014, S. 201–218, hier S. 209 f.

39 Siehe Kat. 438–442 im Katalog zur Ausstellung, URL: <http://kunstbib.dk/samlinger/udstillingskataloger/samlingen/000218298> [Letzter Zugriff: 23.09.2022].

40 Brief an Jean-Léon Gérôme, 30. Januar 1902 und Antwort vom 2. April 1902, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives. Siehe hierzu auch in dieser Arbeit Kapitel 2.3.2.

41 Vgl. Ackerman 2000, Kat. Sc. 18.

42 Rouen, Musée des Beaux-Arts, Schenkungen 1885 und 1893: *Béatitude*, 1890, Gips, zerstört 1944, siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 19 und *La Douleur*, 1891, Gips, H. 125 cm, verschollen, siehe ebd., Kat. Sc. 22; Nantes, Musée des Beaux-Arts, Schenkung Februar 1898: *Monument à Paul Baudry*, um 1896, Gips, 233 × 100 × 104 cm, siehe *La sculpture au Musée des Beaux-Arts de Nantes. Canova, Rodin, Pompon, ...*, Slg.-Kat. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Nantes 2014, Kat. 156; Gray, Musée Baron Martin, Schenkung vor 1903: *La Joueuse de boules*, um 1902, Gips, 167 × 77 × 53 cm, siehe *Musée du Baron-Martin. Catalogue*, Slg.-Kat. Gray, Musée du Baron-Martin, Gray 1993, Kat. 853.

43 Briefe von Jean-Léon Gérôme an den Bürgermeister von Vesoul, 26. Juli 1879 und 17. Dezember 1879, Vesoul, Archives du Musée Georges-Garret, vgl. *Musée Georges-Garret*, Vesoul, Slg.-Kat. Vesoul, Musée Georges-Garret, Vesoul 2003, S. 4.

44 Briefe von Jean-Léon Gérôme, 17. Dezember 1879; 12. Januar 1880 und 17. März 1880, Vesoul, Archives du Musée-Garret.

45 Zu *Anacréon*, *Bacchus et l'Amour*: Brief von Jean-Léon Gérôme, 17. Oktober 1881; zu *Omphale*: Briefe von Jean-Léon Gérôme, 17. Februar 1886 und 12. Juli 1889; zu *Pygmalion et Galatée*: Brief von Jean-Léon Gérôme, 26. März 1901, alle Vesoul, Archives du Musée Georges-Garret.

Weitere Schenkungen machen heute einen bedeutenden Teil der Sammlung aus.⁴⁶ Die hohe Anzahl von Skulpturen Gérômes im Sammlungsbestand verdankt das Museum darüber hinaus zwei Schenkungen der Erben des Künstlers von 1945 und 1988.⁴⁷

Anders als die Mehrheit seiner Bildhauerkollegen war Gérôme nicht auf Aufträge angewiesen, sondern konnte sich dank seines beträchtlichen Vermögens recht frei seinen plastischen Projekten widmen. Dennoch finden sich auch einige Auftragsarbeiten unter seinen Skulpturen. Hauptsächlich handelt es sich dabei um Porträts, die teils vom französischen Staat⁴⁸ oder Kommunen,⁴⁹ teils von Privatpersonen oder privaten Institutionen bestellt wurden.⁵⁰ In seinen letzten Jahren arbeitete Gérôme an zwei großen Aufträgen, die dem Bereich des Denkmals – der zentralen Aufgabe der Skulptur des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts – zuzuordnen sind.⁵¹ Die Société de la Sabretache, eine Vereinigung von Amateuren der Militärgeschichte und Sammlern von Militaria, welcher der Maler Édouard Detaille vorstand,⁵² beauftragte Gérôme 1900 mit einem Monument für die 1815 in Waterloo gefallenen französischen Soldaten, das auf dem Schlachtfeld aufgestellt werden sollte, auf dem Napoleon seine entscheidende Niederlage erlebt hatte. Für diesen Zweck entwarf Gérôme das Bildnis eines verletzten Adlers mit durchschossenen Flügeln, der mit scheinbar letzter Kraft eine ebenfalls zerfetzte Fahne

46 Schenkung 1882: *Anacréon, Bacchus et Amour*, Bronze, 54 × 24 × 24 cm; Schenkung 1900: *Frédéric le Grand*, 1899, patinierter Gips, 81,5 × 78,5 × 29 cm; Schenkung 1901: *L'Industrie métallurgique*, patinierter Gips, 111 × 40 × 40,5 cm und *Le Duc d'Aumale*, patinierter Gips, H. 120 cm.

47 Hierbei handelt es sich um Werke, die nach Gérômes Tod in seinem Atelier verblieben. Zur Schenkung Morot-Dubufe (Jean-Léon Morot und seine Schwester Aimée Dubufe) zählen folgende Skulpturen: *Omphale*, 1887, Marmor, 179 × 78 × 70 cm; *Gladiateur jouant du cor*, um 1889, 96,5 × 47 × 42 cm; *Mirmillon*, um 1899, patinierter Gips, 99,5 × 39,5 × 42 cm; *Buste de Bellone*, 1892, Gips, 87 × 43,5 × 31 cm; *L'Oracle aux serpents*, um 1899, patinierter Gips, 91,5 × 31 × 38 cm. Gérômes Enkelin Georges Masson vermachte dem Museum im Jahre 1985 darüber hinaus: *La Douleur*, 1891, Bronze, 109 × 58,5 × 70 cm.

48 *Buste de Jules-Pierre-Michel Dieterle*, 1893, Marmor, Paris, Opéra Garnier, Inschrift: „Dieterle. Décorateur. 1811–1889“; *Buste de Prévost-Paradol*, 1894, Marmor, H. 70 cm, Chantilly, Musée Condé, siehe Ackerman 2000, S. 160 sowie Kat. Sc. 29 und Sc. 30.

49 *Monument à Paul Baudry*, 1896, Bronze, H. 233 cm, zerstört. Die Statue befand sich ursprünglich im Jardin de la Préfecture in Baudrys Heimatstadt La Roche-sur-Yon, wurde aber 1942 von deutschen Truppen eingeschmolzen, Ackerman 2000, Kat. Sc. 35. Zum Monument siehe Alain Bonnet und Hélène Jagot, „L'hommage au grand peintre. Les commémorations sculptées de Paul Baudry“, in: *Paul Baudry 1828–1886. Les portraits et les nus*, hg. von Christophe Vital, Ausst.-Kat. Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, La Roche-sur-Yon / Paris 2007, S. 302–316. Sowie *Monument au duc d'Aumale*, 1899, Bronze, Maße unbekannt, Chantilly, L'hémicycle du duc d'Aumale. Zum Reiterstandbild siehe Ackerman 2000, S. 164f. und *Revue de l'art ancien et moderne*, 10. November 1899, o. S.

50 *Buste de Philippe Rousseau*, 1887–1890, Bronze, H. 64 cm, Musée d'Evreux, Inschrift: „A mon ami Rousseau. Dernier homage. J.-L. Gérôme“, vgl. Ackerman 2000, Kat. Sc. 13.

51 Zum Denkmalskult des 19. Jahrhunderts in Frankreich siehe *La Sculpture Française au XIX^e siècle*, bearb. von Anne Pingeot, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1986, Kap. IV–VII.

52 Zur Société de la Sabretache siehe ihre historischen Publikationen im *Carnet de la sabretache*, das von 1893 bis 1931 monatlich erschien.



Abb. 5. Anonym, Blick in die Skulpturenhalle des Salon des artistes français von 1902 mit *L'Aigle expirant* im Zentrum, Fotografie

verteidigt, auf welcher noch die Namen „Austerlitz“, „Jéna“, „Friedland“ und „Eckmühl“ – als Verweis auf die großen Siege des Feldherrn – zu entziffern sind. Das monumentale Gipsmodell wurde 1902 unter dem Titel *L'Aigle expirant* im Salon des artistes français präsentiert (Abb. 5). Umgesetzt wurde das Monument erst nach Gérômes Tod und letztendlich deutlich kleiner als vom Künstler intendiert, da nicht ausreichend Mittel für den Bronzeguss eingeworben werden konnten.⁵³

Seinen letzten Auftrag erhielt Gérôme 1902: Über die Vermittlung von Maurice Hébert, Cousin des Malers Ernest Hébert, trat der US-amerikanische Stahlmagnat Charles M. Schwab

⁵³ Ackerman 2000, S. 168 sowie Kat. Sc. 58.



Abb. 6 und 7. Jean-Léon Gérôme, *L'Industrie métallurgique*, 1902–1903, Bronze, 221 × 90 × 81 cm (ohne Sockel) und *L'Ouvrier métallurgiste*, 1903–1904, Bronze, 241 × 80 × 93 cm (ohne Sockel), beide Allentown, Pennsylvania, Allentown Art Museum, gift of Bethlehem Steel Corporation, 1982.8.1 und 1982.8.2

an ihn heran und beauftragte ihn, zwei Plastiken für sein New Yorker Anwesen zu realisieren.⁵⁴ Die monumentalen Bronzen *L'Industrie métallurgique* und *L'Ouvrier métallurgiste* sind als Pendant konzipiert und repräsentieren die für die erfolgreiche Stahlproduktion notwendigen Voraussetzungen (Abb. 6 und 7): Während die weibliche Figur in klassischem Kostüm und nachdenklicher Pose den Aspekt des theoretischen (chemischen und technischen) Wissens

⁵⁴ Zu Schwab und der Entstehungsgeschichte der Statuen siehe Suzanne Glover Lindsay, *Monuments for a Steel King*, Allentown 2002.

betont,⁵⁵ unterstreicht die männliche Figur in zeitgenössischer Arbeitskleidung das auch im Rahmen der industriellen Produktion benötigte Körperwissen, sprich die physische Kraft und das Geschick, mit dem der Puddler das flüssige Metall bei großer Hitze zu bearbeiten hatte.

1.3 Aufbau der Arbeit

Die Studie beginnt mit einer Untersuchung, die vom bildhauerischen Gesamtwerk ausgeht und die spezifische Medialität der Skulpturen des Künstlers beleuchtet. Ein zentrales Charakteristikum von Gérômes plastischen Arbeiten ist die enge Verknüpfung mit seinem malerischen Werk und das stete Experimentieren mit unterschiedlichen Erscheinungsformen: Motive aus Gemälden werden plastisch umgesetzt und Skulpturen wiederum in Gemälden dargestellt; der Großteil seiner Plastiken existiert in mehreren Ausführungen, die sich sowohl in Bezug auf ihre Dimensionen als auch die verwendeten Materialien und ihre Farbigekeit unterscheiden. In einem ersten Schritt sollen diese medialen Vermischungen und Interaktionen herausgearbeitet werden. Der Zugriff erfolgt über die Begriffe „Verkörperung“, „Verlebendigung“ sowie „Vervielfältigung und Variation“, anhand derer zentrale Aspekte von Gérômes plastischem Werk anschaulich nachvollzogen werden können. Die in den drei Unterkapiteln angeführten Skulpturen stehen exemplarisch für den jeweils ausgeleuchteten Ideenraum und lassen in ihrer zeitlichen Abfolge gewisse Entwicklungslinien im Œuvre des Künstlers erkennen. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Grenzen der verschiedenen Kategorien teilweise fließend verlaufen und manche Skulpturen auch in mehreren Kategorien behandelt werden könnten.

Unter der Überschrift „Verkörperung“ wird zunächst der Medienwechsel vom gemalten Flächenbild in die Dreidimensionalität der Skulptur betrachtet. Es wird untersucht, wann und unter welchen Voraussetzungen der Transfer stattfindet, wie sich das Motiv im Zuge der Übersetzung verändert und welche Wirkungen die plastische Form im Unterschied zur Malerei erzeugt. Abschließend wird das Verfahren im Kontext des 19. Jahrhunderts verortet und mit den sich zu diesem Zeitpunkt vollziehenden wahrnehmungskulturellen Umbrüchen sowie deren Manifestation in Museen und Weltausstellungen in Verbindung gebracht.

Im Kapitel „Verlebendigung“ wird Gérômes polychromes Œuvre als Phänomen der Medienkombination in den Blick genommen. Während im vorausgehenden Unterkapitel die Qualität der Skulptur als Medium physischer Präsenz behandelt wird, geht es hier um Gérômes Verbindung der plastischen Form mit der Farbe, die ausschließlich das Auge anspricht und die

55 Deutlich ist hier zu erkennen, wie Gérôme die Ikonografie der *Scientia* aus seinem Wandgemälde für das Conservatoire des Arts et Métiers aufgriff (vgl. Abb. 70/Kap. 2.3).

Qualität der Illusion mit sich bringt. In der intermedialen Verschränkung, die der Künstler in seinen polychromen Arbeiten vornimmt, soll die Lebendigkeit der Darstellung gesteigert, die Figuren im Sinne der physiologischen Leitwissenschaft als vitale Organismen veranschaulicht werden. Nach einer Darstellung der Rezeption der farbigen Skulptur im 19. Jahrhundert wird die Position des Künstlers zwischen historischer Genauigkeit in Rückbezug auf antike Praktiken und geschlechtsspezifischer Verlebendigungsfantasie genauer bestimmt.

Der dritte Teil der Untersuchung der medialen Aspekte behandelt die vielfältigen Formen der Repetition, die sich durch Gérômes gesamtes künstlerisches Schaffen ziehen. Im Kapitel „Vervielfältigung und Variation“ werden sowohl die auf sein skulpturales Werk bezogenen Motiwanderungen in Gemälden und Fotografien betrachtet als auch die Verfahren der Multiplizierung innerhalb des Mediums Skulptur im Bereich der plastischen Edition erörtert.

Im zweiten Schritt steht die Frage im Vordergrund, *was* im Medium der Skulptur vermittelt wird. Gérôme ordnete dem Sujet in seinem künstlerischen Schaffen einen prioritären Rang zu.⁵⁶ „Bei ihm ist das Sujet alles, die Malerei nichts“, echauffierte sich etwa Émile Zola 1867.⁵⁷ Im Fokus der nachfolgenden Betrachtungen stehen die Werke mit Antikenbezug, die thematisch das plastische Œuvre eindeutig dominieren. Aus der Antike leitete der Künstler nicht nur Bildthemen und Motive ab, sondern auch verschiedene Techniken, die seine bildhauerische Position besonders machen. So setzte er nicht nur die aus der antiken griechischen Bildhauerei stammende Praxis der polychromen Bemalung fort, sondern übernahm auch die chryselephantine Technik der Kombination von Metallen und Elfenbein.

Da Rekonstruktionen des Vergangenen immer mehr über die Zeit verraten, in der sie unternommen werden, als über die tatsächliche historische Realität,⁵⁸ gilt es, die in Gérômes plastischen Arbeiten offenkundig werdende Annäherung von Antike und Moderne zu ergründen. Was unter dem Oberbegriff „Antike“ verstanden wird, ist kein feststehendes Faktum, sondern wird in jeder Generation neu ausgehandelt.⁵⁹ Altertümliche Themen oder Artefakte wurden immer wieder auf unterschiedliche Art und Weise genutzt. Demnach müssen auch Gérômes Adaptionen im zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden. Seine spezifische

56 „M. Gérôme donne, en effet, une place importante presque prépondérante au sujet qu’avec son imagination créatrice, il a personnellement traité en peintre instruit et en littérateur exquis.“ Paul Eudel, „Les Ateliers de peintres. Léon Gérôme“, in: *L’Illustration* 2251, 17. April 1886, S. 247. Dass diese Charakterisierung dem Selbstverständnis des Künstlers entspricht, zeigt sich in der Kritik, die Gérôme gegen die Impressionisten vorbrachte, denen er unter anderem Ideenarmut und fehlendes Interesse für Sujets vorwarf, siehe ebd.

57 Émile Zola, „Unsere Maler auf dem Champ de Mars“, in: ders., *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, Frankfurt a. M. 1988, S. 79–90, hier S. 86.

58 Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 12.

59 Die Fluidität des Antikenbildes wurde zuletzt in einem Londoner Ausstellungsprojekt, das der Rezeption der Antike in der zeitgenössischen Kunst nachging, sichtbar, siehe *The Classical Now*, Ausst.-Kat. London, King’s College, London 2018. Auf einen aktuellen Missbrauch der Antike in der Neuen Rechten machte Donna Zuckerman, *Not All Dead White Men. Classics and Misogyny in the Digital Age*, Harvard 2018 aufmerksam.

Aneignung des griechischen und römischen Altertums wird in den weiteren Ausführungen als Medium verstanden, das Facetten der Gegenwart des Künstlers deutlich macht.

Zunächst erfolgt eine Darstellung der historischen Situation, in der sich Gérôme Mitte des 19. Jahrhunderts befand und die ihn entscheidend prägte. Es soll aufgezeigt werden, inwiefern sich das Bild der Antike in der zweiten Jahrhunderthälfte wandelte und welche Themen in diesem neuen Verständnis virulent wurden. Im zweiten Teil wird dargelegt, wie Gérôme darauf reagierte. Welche Aspekte verwertete er? Wofür machte er sich die Antike zunutze und wie sahen seine Strategien aus, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen? – Dies sind einige der Fragen, die in diesem Kontext beantwortet werden sollen.

Um sich dem Verhältnis von Antikenrezeption und Moderne in den plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme zu nähern, wurden mehrere Werke ausgewählt, die als Fallstudien exemplarisch untersucht werden. Sie haben gemeinsam, dass sie allesamt anlässlich ihrer Präsentation auf der Weltausstellung 1878 oder in späteren Jahren im Salon des artistes français großes mediales Interesse auf sich zogen. Bei näherer Beschäftigung mit Gérômes Œuvre wird schnell offensichtlich, dass seine Werke nicht nur werkimmanent ein dicht verwobenes Netz spinnen, das in sich durch motivische Wiederholungen in anderen Werken, etwa in Editionen oder auf Gemälden, in steter Bewegung ist, sondern sie auch eng mit diversen zeitgenössischen Diskursen verknüpft sind. Die exemplarischen Studien unterscheiden sich in ihrer inhaltlichen Fokussierung und loten das sich in ihnen spiegelnde Antikenverständnis in eine jeweils eigene Richtung hin aus. Mit dem dezidiert induktiven Blick auf die einzelnen Objekte wird in der Summe eine umfassende Kontextualisierung ermöglicht, die über die bisherige Auseinandersetzung in Publikationen, die meist anlässlich von Ausstellungen entstanden sind, weit hinausgeht.

1.4 Quellen und Methodik

Die vorliegende Untersuchung stützt sich auf unterschiedliche Quellenbestände. Einen Schwerpunkt bildet die Analyse der zeitgenössischen Kunstkritik anhand der Artikel, die anlässlich der unterschiedlichen Salons und der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts erschienen und in denen Gérômes plastische Werke besprochen wurden. Dank der mittlerweile ausgezeichneten Digitalisierungslage konnte auf ein großes Spektrum unterschiedlicher Zeitschriften zurückgegriffen werden.⁶⁰ Darüber hinaus wurden auch nicht publizierte Quellen, vorzüglich

⁶⁰ Herangezogen wurden hauptsächlich die digitalen Bestände der Universitätsbibliothek Heidelberg sowie des an die Bibliothèque nationale de France angegliederten französischen Portals *Gallica*. Einen Versuch der Kategorisierung der Profile der größten Kunstzeitschriften und ihrer Kritiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Briefwechsel des Künstlers, aus verschiedenen Archiven zusammengetragen.⁶¹ Gérôme unterhielt eine weitläufige Korrespondenz mit Künstlerkollegen, Wissenschaftlern und Angehörigen des französischen Kultursystems, die Eindruck von seinen vielfältigen Vernetzungen, künstlerischen Vorstellungen und Herangehensweisen vermitteln.

Um die wechselseitige Bezugnahme und die gegenseitige Durchdringung der Gattungen Skulptur, Malerei und Fotografie, die Gérômes plastisches Werk auszeichnen, herauszuarbeiten, werden Fragestellungen der Intermedialitätsforschung herangezogen. Mediengrenzen überschreitende Phänomene sind seit den 1990er Jahren zum Gegenstandsbereich verschiedenster Disziplinen geworden, die teils widersprüchliche Theorien und Definitionen entwickelt haben. Für diese Arbeit wurde als Bezugspunkt die im Jahr 2002 veröffentlichte Studie von Irina O. Rajewsky gewählt.⁶² Der Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit umfasst alle drei von Rajewsky definierten Phänomenbereiche des Intermedialen: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge.⁶³

Die Studie besitzt weiterhin einen kulturgeschichtlichen beziehungsweise kulturwissenschaftlichen Charakter. Insbesondere in den chronologisch und thematisch gruppierten Werkanalysen, die das vierte Kapitel bilden, werden die behandelten Skulpturen kontextbezogen betrachtet und in zeitgleiche Diskurse, die über den kunstimmanenten Bereich hinausgehen, eingebettet. Wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch deutlich werden wird, ist Gérômes spezifische Form der Antikenaneignung geprägt von einer Auseinandersetzung mit altertümlichen Artefakten. Gemäß den Prämissen des Forschungsfeldes materielle Kultur ist diesem Vorgehen besondere Beachtung zu schenken.⁶⁴ Die Rezeption der jeweiligen vom Künstler aufgegriffenen Objekte kann anhand von Berichten in der zeitgenössischen Kunstpresse, in wissenschaftlichen Zeitschriften sowie Monografien nachvollzogen werden. An spezifisch kunstwissenschaftliche Perspektiven zur materiellen Kultur schließen die Analysen an, welche die Materialität als Bestandteil der Werkbedeutung betrachten.⁶⁵

„Das Material ist zwar das Gegebene, das sich physikalisch bzw. chemisch bestimmen lässt, doch lässt sich Material nur durch die Erfahrung seiner Materialität begreifen: Materialität konstituiert

unternimmt Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München / Berlin 2007, S. 293, Fußnoten 55 und 58.

61 Siehe die Auflistung der konsultierten Archive im Literaturverzeichnis.

62 Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen / Basel 2002.

63 Ebd., S. 15–27.

64 Vgl. Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart / Weimar 2014.

65 Zur Konjunktur dieser methodischen Vorgehensweise in den letzten Jahren siehe Petra Lange-Berndt, „Introduction. How to be Complicit with Materials“, in: dies. (Hg.), *Materiality. Documents of Contemporary Art*, Cambridge, MA 2015, S. 12–23.

sich durch die existenzielle und ästhetische Erfahrung von Schwere, Leichtigkeit u. a., durch historische und kulturelle Codierung von Materialien, durch je andere Materialbewertungen, durch die spezifische Oberflächenwirkung, durch Widerständigkeit und Eigenaktivität des Materials und auch durch eine besondere formale Zurichtung von Seiten des Künstlers“,

unterscheidet Andrea von Hülsen-Esch das Begriffspaar.⁶⁶

Die vorliegende Untersuchung rekurriert somit auf einen Methodenplural: Medien-, Bild- und kulturwissenschaftliche Zugriffe vermögen es, in ihrer je eigenen Fokussierung unterschiedliche Aspekte hervorzuheben und somit die Komplexität von Gérômes Schaffen deutlich zu machen. In die Analysen fließen gleichermaßen Prämissen der Genderforschung ein.⁶⁷ Von Interesse ist hierbei nicht nur die Frage, wie die betrachteten Werke zur Konstruktion von männlicher und weiblicher Identität im 19. Jahrhundert beitragen,⁶⁸ sondern auch wie die vom Künstler gewählten Materialien und Verfahrensweisen geschlechtliche Kodierungen transportieren.

1.5 Forschungsstand

Die erste ausführliche kunsthistorische Auseinandersetzung mit Gérômes Œuvre fand Ende der 1960er Jahre in den USA statt, wo sich der Großteil seiner Werke heute befindet. Ein besonderer Verdienst kommt hierbei dem US-amerikanischen Kunsthistoriker Gerald M. Ackerman zu, der nicht nur die erste große Gérôme-Ausstellung organisierte,⁶⁹ sondern auch das Werkverzeichnis

66 Andrea von Hülsen-Esch, „Materie – Material – Materialität“, in: dies. (Hg.), *Materie – Material – Materialität. Disziplinäre Annäherungen*, Düsseldorf 2016, S. 7–19.

67 Genderanalytische Betrachtungsweisen wurden in den letzten Jahren häufiger auf Gérômes Arbeiten angewendet, siehe etwa James Smalls, „Menace at the Portal: Masculine Desire and the Homoerotics of Orientalism“, in: Joan DelPlato und Julie Codell, *Orientalism, Eroticism and Modern Visuality in Global Cultures*, London / New York 2016, S. 25–54; Matthias Krüger, „Jean-Léon Gérôme, His Badger and His Studio“, in: Rachel Esner, Sandra Kisters und Ann-Sophie Lehman (Hg.), *Hiding Making, Showing Creation. Strategies in Artistic Practice from the 19th to the 21st Centuries*, Amsterdam 2013, S. 43–72; Barbara Wittmann, „Das Spätwerk eines Neugriechen: Jean-Léon Gérôme bei den Tanagräerinnen“, in: Manuela De Giorgi, Annette Hoffmann und Nicola Suthor (Hg.), *Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, München 2013, S. 371–383; Susan Waller, „Fin de partie: A Group of Self-Portraits by Jean-Léon Gérôme“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 9/1, 2010, URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring10/group-of-self-portraits-by-gerome> [Letzter Zugriff: 23.09.2022] und Allan Doyle, „Groping the Antique. Michelangelo and the Erotics of Tradition“, in: Scott Allan und Mary Morton (Hg.), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles 2010, S. 7–21.

68 Der Auswahl der näher betrachteten Werke – die aber durchaus repräsentativ für Gérômes Œuvre sind – ist es geschuldet, dass vordergründig Konstruktionen von Weiblichkeit behandelt werden.

69 1972 im Dayton Art Institute in Ohio.

1 Einleitung

erstellte, welches sowohl die Gemälde als auch die Skulpturen des Künstlers erfasst.⁷⁰ Für die vorliegende Arbeit war die Existenz dieses *catalogue raisonné* ein großer Vorteil. Aufbauend auf Ackermans sorgsam geführten Verzeichnis konnten im Laufe der Recherchen verschiedene Informationen zu den plastischen Arbeiten zusammengetragen werden, die einige Lücken im damaligen Kenntnisstand schließen. Die gegenüber Ackermans Werkverzeichnis zu ergänzenden beziehungsweise aktualisierenden Informationen sind im Anhang der vorliegenden Studie gesondert vermerkt.⁷¹

Ackerman hat sich wie kein zweiter für die Rehabilitierung Gérômes eingesetzt.⁷² In Europa galt das Werk des Künstlers lange Zeit bloß als Inbegriff der *art pompier*, die als reaktionär empfunden und von der kunsthistorischen Forschung – wenn überhaupt – nur als Gegenfolie zur Avantgarde beleuchtet wurde.⁷³ In Frankreich wurde 1981 im Musée Georges-Garret in Vesoul, Gérômes Geburtsstadt, eine erste, von Ackerman unterstützte Retrospektive ausgerichtet.⁷⁴ Um das Jahr 2000 erschienen weitere monografische Publikationen, welche von einem stetig wachsenden Interesse zeugen.⁷⁵ Beachtet wurde Gérôme darüber hinaus in zahlreichen Veröffentlichungen, die im Kontext der Revision der französischen Salonkunst entstanden sind. Für die deutschsprachige Forschung stellt Stefan Germers im Jahr 2000 publizierter Aufsatz „Die

70 Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme. With a catalogue raisonné*, London 1986; Ackerman 2000.

71 Siehe „Aktualisierungen zum Werkverzeichnis von Gerald M. Ackerman (Ackerman 2000)“ (Anhang 1). Verweise auf diesen Anhang tragen im Folgenden das Kürzel „Akt. WV S. + Nummer“. Für 2024 hat die amerikanische Kunsthistorikerin Emily Weeks die Publikation einer umfassenden Überarbeitung des gesamten Werkkatalogs (Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen) angekündigt.

72 Speziell zur Skulptur hat Ackerman außerdem einen Beitrag im Ausst.-Kat. Vesoul 1981 sowie einen Aufsatz verfasst, in dem er vorschlägt, Gérôme auf die Liste der wichtigsten Bildhauer des 19. Jahrhunderts zu setzen. Seine Ausführungen bleiben dann aber stark beschreibend und listen lediglich die wichtigsten Skulpturen in chronologischer Reihenfolge auf, ders., „Gérôme’s Sculpture: The Problems of Realist Sculpture“, in: *Arts Magazine* 60/6, 1986, S. 82–89.

73 Zur problematischen Übersetzbarkeit des Begriffs „pompier“ und zum Beginn einer Umbewertung der Salonkunst ab 1984 siehe Gabriele Genge, *Geschichte im Négligé. Geschichtsästhetische Aspekte der Pompiermalerei*, Weimar 2000, S. 9–21. Für einen Überblick über die schrittweise Wiederbeschäftigung mit der Salonkunst sei außerdem auf die detaillierten Darstellungen in der Habilitationsschrift von Ekaterini Kepetzi verwiesen, dies., *Vergegenwärtigte Antike. Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei (1840–1914)*, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 2–30. An die wissenschaftlichen Annäherungen schlossen sich kürzlich gleich zwei Ausstellungsprojekte an, sodass man behaupten kann, dass die akademische Salonmalerei auch dem großen Publikum so langsam wieder ein Begriff ist: Siehe *Gut, Wahr, Schön. Meisterwerke aus dem Musée d’Orsay*, hg. von Roger Diederer und Laurence des Cars, Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2017 und *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1889*, Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus Zürich, Zürich 2017. Zur Rezeption der Ausstellungen siehe etwa die Rezension von Arno Widmann, „Die Totgesagten reden wieder“, in: *Frankfurter Rundschau*, 10. Januar 2018.

74 Ausst.-Kat. Vesoul 1981. Das Museum gab zehn Jahre später außerdem einen Band zu den Zeichnungen Gérômes heraus: *Dessins de Jean-Léon Gérôme. Acquisitions du musée de Vesoul*, Vesoul 1991.

75 Siehe z. B. *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée Goupil / New York, Dahesh Museum of Art / Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, Paris 2000; Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme*, Paris 2000.

Gestalt der Wünsche“ nach wie vor einen bedeutenden Beitrag dar. Germer grenzt darin die Salonmalerei von der Avantgarde aufgrund ihrer spezifischen medialen Struktur ab, die er als auf die Masse ausgerichtet definiert.⁷⁶ Aufgrund ihres synchronen Bezugs auf die konkurrierende gesellschaftliche Bildproduktion, sei sie „aufschlussreicher für eine Geschichte des Imaginären als eine Betrachtung der avantgardistischen Produktion des gleichen Zeitraums“.⁷⁷ Zu den wichtigsten Untersuchungen für die vorliegende Arbeit zählen die Schriften von Gabriele Genge und Ekaterini Kepetzi. In ihrer 2000 veröffentlichten Dissertation arbeitete Genge die Nähe der französischen Historienmalerei zu Verfahren der modernen Geschichtsschreibung heraus. Gérômes Werken kommt in der Studie eine besondere Rolle zu, da sie der Autorin zufolge Anteil haben an der Entwicklung „einer bis heute gültigen Vorstellung von wissenschaftlicher Objektivität, die zuletzt auch eine Neudefinition von Erfahrung und Wissen nach sich zog“.⁷⁸ Auf diesen Erkenntnissen aufbauend untersuchte Stefanie Muhr das Inszenierungsspektrum, das in der historischen Genremalerei eingesetzt wurde, um Wissenschaftlichkeit und Authentizität zu suggerieren.⁷⁹ Die Kunsthistorikerin Ekaterini Kepetzi erkennt Gérômes Bedeutung in der Erfindung des antikischen Genrebildes, in dem die Gattungsgrenzen zwischen Historien- und Genredarstellung verschwimmen, woraus schließlich eine Zersetzung der akademischen Normen von innen heraus resultierte.⁸⁰ Die Krise der französischen Historienmalerei, welche die kunsthistorische Forschung in den letzten Jahren immer wieder beschäftigt hat,⁸¹ ist ebenfalls Ausgangspunkt für die jüngste monografische Arbeit zu Jean-Léon Gérôme. Gülru Çakmak stellt in ihrer überarbeiteten Dissertationsschrift die These auf, dass es dem Künstler in seinen Historiengemälden darum ginge, den Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu überbrücken und Geschichte für die Betrachtenden damit wahrhaft erlebbar zu machen.⁸² Hierfür überlagere Gérôme bewusst verschiedene Zeitebenen, denn nach seinem Verständnis liege die Vergangenheit der Gegenwart – einer archäologischen Schicht ähnlich – stets zugrunde.⁸³ Die

76 Stefan Germer, „Die Gestalt der Wünsche. Zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts“, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2001, S. 169–182, hier S. 169 f.

77 Ebd., S. 171.

78 Genge 2000, S. 18–19.

79 Stefanie Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2006.

80 Kepetzi 2009.

81 Aus der Fülle der Forschungen zum Thema vgl. insbesondere Matthias Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, München 2017; Peter Cooke und Nina Lübbren (Hg.), *Painting and Narrative in France. From Poussin to Gauguin*, London/New York 2016; Pierre Sérié, *La peinture d'histoire en France 1860–1900. La lyre ou le poignard*, Paris 2014.

82 Gülru Çakmak, *Jean-Léon Gérôme and the Crisis of History Painting in the 1850s*, Liverpool 2017.

83 „The common denominator of the works I have explored in this book is the artist's quest to thematize, and to come to terms with, the continual presence of the past, a past that underlay – akin to an archaeological layer – and actively shaped the form of the present.“ Ebd., S. 205.

vorliegende Arbeit schließt sich Çakmaks Studie in dem Sinne an, dass ebenfalls davon ausgegangen wird, dass sich Gérômes Werke nicht auf den ersten Blick erschließen lassen, sondern über verschiedene Ebenen verfügen, die erst durch eine detaillierte Analyse sichtbar werden. Obwohl sich die zuletzt genannten Studien allesamt auf Gérômes Malerei konzentrieren, sind sie ebenfalls für die Untersuchung seiner Skulpturen von Bedeutung, da der Umgang mit der Vergangenheit, Genre-Themen, die Erzeugung eines Eindrucks von wissenschaftlicher Objektivität sowie Authentizitätseffekte auch wichtige Aspekte seines bildhauerischen Werks darstellen.

Für die Bekanntheit des Künstlers in der breiten Öffentlichkeit stellte die 2010/11 in Zusammenarbeit zwischen dem Musée d'Orsay, dem J. Paul Getty Museum und dem Museo Thyssen-Bornemisza ausgerichtete Ausstellung *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)* ein wichtiges Ereignis dar.⁸⁴ Der Katalog wurde von einem Sammelband begleitet, dessen Beiträge eine Neupositionierung Gérômes aus der Perspektive der neueren Kunstgeschichte verlangten.⁸⁵ Stets in der Absicht, seine Modernität unter Beweis zu stellen, widmen sich die verschiedenen Aufsätze unter anderem seiner Rolle als Historienmaler und Orientalist, der Antizipation von Narrationsstrategien des Films in seinen Gemälden sowie dem erfolgreichen Marketing und der Verbreitung seiner Kunst. Während der Sammelband auf eine Thematisierung der Skulptur verzichtet, ist ihr im ausstellungsbegleitenden Katalog ein ganzes Kapitel gewidmet.⁸⁶ Édouard Papets Aufsatz und die dazugehörigen Werknotizen stellen die bisher umfassendste Auseinandersetzung mit Gérômes skulpturalen Werk dar. Papet unternimmt eine erste kunsthistorische Einordnung, die den Künstler im Feld der zeitgenössischen bildhauerischen Produktion – zwischen den Malern, die Skulpturen schaffen und den Bildhauern, die polychrom arbeiten – verortet. Darüber hinaus existieren nur wenige Aufsätze, die einzelne plastische Arbeiten von Jean-Léon Gérôme behandeln.⁸⁷

Auffällig ist dabei, dass große Bereiche der bildhauerischen Produktion Gérômes ausgeklammert werden und der Fokus selektiv nur auf bestimmte Werkgruppen gelenkt wird. In Bezug auf Gérômes Beschäftigung mit der Skulptur haben die gemalten und fotografischen Atelierszenen, in denen sich der Künstler als Bildhauer mit einer seiner Skulpturen und zumeist auch mit Modell zeigt, in der Forschung bisher die größte Resonanz erzeugt. Das erste Mal wurden die Selbstporträts 1997 von Sunanda K. Sanyal als Allegorie für Gérômes persönliche

84 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010.

85 Allan / Morton 2010.

86 Papet 2010; sowie zahlreiche Werknotizen.

87 Leanne Zalewski, „The ‘Hysterical’ Goddess: Jean-Léon Gérôme’s *Bellona*“, in: Laurinda S. Dixon und Gabriel P. Weisberg (Hg.), *Making Waves. Crosscurrents in the Study of Nineteenth-Century Art. Essays in Honour of Petra ten-Doesschate Chu*, Turnout 2019, S. 101–108; Édouard Papet, „Autour de la Corinthe de Jean-Léon Gérôme“, in: *La revue du Louvre et des musées de France* 59/4, Oktober 2009, S. 73–84; Jean-François Corpataux, „Mise en abyme de silhouettes tournantes dans l’atelier de Jean-Léon Gérôme“, in: *Annales d’histoire de l’art et d’archéologie* 28, 2006, S. 87–104; Florence Rionnet, „Goupil and Gérôme: Two Views of the Sculpture Industry / Goupil et Gérôme: regards croisés sur l’édition sculptée“, in: Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 45–53.

Philosophie der Darstellung interpretiert.⁸⁸ Eine nahezu identische Werkauswahl beschäftigte Susan Waller 2010 und Barbara Wittmann 2013 im Kontext des künstlerischen Spätwerks.⁸⁹ Während Waller Gérômes Atelierbilder stark psychologisierend betrachtet und als Ausdruck des Zweifels und der Unsicherheit Gérômes in Bezug auf seine kunsthistorische Stellung in der Zukunft interpretiert, erkennt Wittmann in der Absatzbewegung zum vorausgegangenen Œuvre eine „lustvolle Auszeit von den überlebten Standards akademischer Kunst“.⁹⁰ Victor Stoichiță untersuchte die Gemälde und Fotografien im Rahmen seiner Geschichte des Simulacrums. Er liest die Arbeiten als „theoretisches Objekt“, einen Diskurs über das Triumphieren der Mimesis“.⁹¹ Die zuletzt genannten Untersuchungen haben gemeinsam, dass sie die in den Bildern dargestellten Skulpturen zwar erwähnen, sie jedoch nur in ihrer medialen Vermittlung durch die Malerei oder Fotografie betrachten. Den Skulpturen als eigenständige Werke im dreidimensionalen Raum wird keine Beachtung geschenkt. Dies betrifft auch eine der neueren Veröffentlichungen von Sarah J. Lippert, die 2014 in der Zeitschrift *dix-neuf* erschien. Unter dem Titel „Jean-Léon Gérôme and Polychrome Sculpture: Reconstructing the Artist’s Hierarchy of the Arts“ interessieren sie die plastischen Arbeiten gerade so weit, um in den Atelierszenen, letztendlich wenig überzeugend, Gérômes „impulse and his hierarchy of the arts, wherein painting reigned supreme over all other media“ zu behaupten.⁹²

Im Gegensatz zur bisherigen Forschung, die sich stark auf die Gemälde fokussierte, wird in der vorliegenden Studie ein objektbezogener Ansatz gewählt. Dabei wird der medialen Differenz zwischen gemalter Fläche und dreidimensionaler Körperlichkeit Rechnung getragen. Die Skulpturen werden als Raumbilder⁹³ verstanden, die eine differente Wahrnehmung erfordern und somit von Beginn an systematisch auf ihren räumlichen Kontext bezogen sind. Obwohl die kunsthistorische Forschung in den vergangenen Jahren wichtige Veröffentlichungen zur akademischen Malerei hervorgebracht hat, sind Untersuchungen zur Bildhauerei des 19. Jahrhunderts jenseits der nach wie vor alles überschattenden Künstlerfigur Auguste Rodin weiterhin unterrepräsentiert. Die grundlegende Überblicksliteratur über die verschiedenen, parallel

88 Sunanda K. Sanyal, „Allegorizing Representation: Gérômes Final Phase“, in: *Athanon* 15, 1997, S. 38–45.

89 Waller 2010; Wittmann 2013.

90 Wittmann 2013, S. 383.

91 Victor Stoichiță, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, aus dem Franz. von Ruth Herzmann, Paderborn 2011, hier S. 176.

92 Sarah J. Lippert, „Jean-Léon Gérôme and Polychrome Sculpture: Reconstructing the Artist’s Hierarchy of the Arts“, in: *dix-neuf* 18/1, April 2014, S. 104–125, hier S. 118 f. Lipperts Überlegungen entstammen ihrer 2009 eingereichten und 2019 veröffentlichten Dissertation *The Paragone in Nineteenth-Century Art*, New York / Abingdon 2019. In diesem Kontext steht ebenfalls ein weiterer Aufsatz, in dem sie peripher auf Gérômes Skulpturen eingeht: dies., „The Temporality of Imitation in the Work of Moreau and Gérôme“, in: dies. (Hg.), *Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics. The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing*, London / New York 2017, S. 97–119.

93 Zum Begriff des Raumbildes siehe Gundolf Winter, Jens Schröter und Joanna Barck (Hg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009.

existierenden Strömungen stammt aus den 1980er Jahren.⁹⁴ Zwar sind in den letzten zehn Jahren sehr profunde Untersuchungen zu diversen Einzelthemen erschienen,⁹⁵ dennoch fehlt bislang eine Studie, welche den Realismus in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts eingehender beleuchtet, als das Kapitel *Le Réalisme* im Katalog *La sculpture française au XIX^e siècle* und Catherine Chevillots Aufsatz *Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve* es vermochten.⁹⁶ In erstgenannter Publikation wird Gérôme komplett ausgeblendet und in letzterer nur mit einem Satz erwähnt. Dagegen findet sein Werk in der Literatur zur polychromen Skulptur stets Beachtung.⁹⁷ Mit den vielfältigen Farbexperimenten in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts hat sich Karina Türr bislang am intensivsten beschäftigt. Sie hebt Gérôme als radikalste Position in diesem Feld hervor, deutet sein Vorgehen allerdings lediglich als „exzessiven Naturalismus“.⁹⁸ Die kulturgeschichtlichen und geschlechtsspezifischen Relationen – auf welche diese Dissertation eingeht – lässt sie außer Acht. Die vorliegende monografische Studie mit Fokus auf die plastischen Arbeiten hat den Anspruch, sowohl einen Beitrag für das bessere Verständnis des Künstlers zu leisten als auch die Kenntnis über die vielfältigen Strömungen der französischen Skulptur des fin-de-siècle zu erweitern.

94 Ausst.-Kat. Paris 1986 und *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, hg. von Peter Fusco und Horst W. Janson, Ausst.-Kat. Los Angeles, County Museum of Art, Los Angeles 1980. Einen informativen Einstieg in die Thematik bietet zudem *Von Houdon bis Rodin. Elegant – Expressiv. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2007.

95 Zuletzt: Ute Hünigen, *Le Triomphe de la République. Das Republikdenkmal von Aimé-Jules Dalou im Kontext der kunstpolitischen und künstlerischen Strömungen der Dritten Republik von 1870 bis 1899*, München 2021; *En passant. Impressionismus in Skulptur*, hg. von Alexander Eiling und Eva Mongi-Vollmer, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Städel Museum, München 2020 und Antoinette Le Normand-Roman (Hg.), *La sculpture triomphante / The Heyday of Sculpture 1850–1880*, Paris 2018. Verschiedene Einzelpänomene beleuchtend: Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs*, Paris 2016; Claire Barbillon, *Le relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris 2014; Johannes Myssok und Guido Reuter (Hg.), *Der Sockel in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln u. a. 2013 und Nerina Santorius, *Zerrbilder des Göttlichen. Das Hässliche in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts als Movens der Moderne*, München u. a. 2012.

96 Philippe Durey, „Le Réalisme“, in: Ausst.-Kat. Paris 1986, S. 354–377; Catherine Chevillot, „Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve“, in: *Revue de l'Art* 104, 1994, S. 22–29.

97 In diesem Bereich lässt sich in den letzten Jahren eine besonders rege Forschungstätigkeit – insbesondere im Rahmen großangelegter Ausstellungsprojekte – verzeichnen. Siehe Ausst.-Kat. Paris 2018a; *Like Life. Sculpture, Color, and the Body*, hg. von Luke Syson u. a., Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven / London 2018; *Die große Illusion. Veristische Skulpturen und ihre Techniken*, hg. von Stefan Roller, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, München 2014; *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Ausst.-Kat. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008; Emanuelle Héran, „L'évolution du regard sur la sculpture polychrome“, in: *48/14 La revue du Musée d'Orsay* 18, 2004, S. 62–71; *The Colour of Sculpture 1840–1910*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Van Gogh Museum / Leeds, Henry Moore Institute, Amsterdam 1996.

98 Karina Türr, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sculpturae vitam insufflat pictura*, Mainz 1994, hier S. 94.

2 Skulptur im Wandel: Mediale Aspekte im plastischen Œuvre von Jean-Léon Gérôme

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

„M. Gérôme, las sans doute de voir les sculpteurs envahir le domaine de la peinture, a voulu, comme M. Doré, donner la revanche aux peintres sur le terrain de la sculpture. M. Doré et M. Gérôme d'un côté, M. Falguière et M. Dubois de l'autre : la lutte est intéressante, et les champions dignes les uns des autres. M. Gérôme a choisi pour ses débuts une époque qu'il connaît, et des sujets qu'il a traités maintes fois.“⁹⁹

Aus den Äußerungen des konservativen Autors und Kunstkritikers Léonce Dubosc de Pesquidoux ist zu entnehmen, dass Medienwechsel in der französischen Kunstszene der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur keine Seltenheit waren, sondern sogar ein kompetitives Verhältnis zwischen den einzelnen Repräsentanten bestand. Erwähnt werden die Bildhauer Alexandre Falguière und Paul Dubois, die ab den 1870er Jahren auch Gemälde schufen und Gustave Doré, der – wie Gérôme als Maler ausgebildet – ab 1877 mit großer Passion dreidimensionale Bildwerke im Salon ausstellte.¹⁰⁰

In Bezug auf Gérôme betont de Pesquidoux, dass dieser in seinen ersten großformatigen Skulpturen gezielt die Rückbindung an seine Malerei suchte. Mit *Les Gladiateurs* (Abb. 8) und *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (siehe Abb. 20 / Kap. 2.1.2) erfuhren zunächst die zentralen Motive aus bekannten Gemälden eine plastische Umsetzung in Bronze beziehungsweise Marmor. Um die Eigenheit dieses Vorgehens zu erfassen, wurde in der vorliegenden Studie der Begriff „Verkörperung“ gewählt, wobei es sich um einen seit geraumer Zeit in den Geistes- und Kognitionswissenschaften viel diskutierten Terminus handelt, der breite Auslegung erfährt.¹⁰¹ Im Folgenden wird darunter die Transformation des Motivs aus der Flächigkeit des Vor-Bildes in ein dreidimensionales Bildwerk gefasst. In der Gérôme-Forschung besteht die deutliche Tendenz,

99 Léonce Dubosc de Pesquidoux, *L'art dans les deux mondes : peinture et sculpture (1878)*, vol. 1 : France, Belgique, Hollande, Espagne, Italie Grèce, Paris 1881, S. 237.

100 Zu Gustave Dorés plastischem Werk siehe Édouard Papet, „Doré sculpteur“, in: *Doré. L'imaginaire au pouvoir*, hg. von Philippe Kaenel, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay / Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Paris 2014, S. 234–251.

101 Siehe André Blum, John M. Krois und Hans-Jörg Rheinberger, *Verkörperungen*, Berlin 2012; Erika Fischer-Lichte, „Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: dies., Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen / Basel 2001, S. 11–25.



Abb. 8. Jean-Léon Gérôme, *Les Gladiateurs*, 1878, Bronze, H. ca. 240 cm, abgebildet in: Fanny Field Hering, *The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York 1892, S. 48

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

die Skulpturen als einfache Kopien bestimmter Motive aus seiner Malerei zu betrachten. Weder die Beweggründe für den Medienwechsel haben bisher eine ausführliche Erörterung erfahren, noch wurde den daraus resultierenden Skulpturen eine vertiefende Beachtung geschenkt. Im Folgenden soll der Transformationsprozess vom Gemälde in die Skulptur genauer in den Blick genommen werden. Denn jede mediale Erscheinungsform verfügt über spezifische Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen. Im Zuge des Medientransfers erhalten die aus der Malerei entlehnten Motive einen physischen Körper, der sich als konkrete plastische Form im realen Raum behaupten muss. Die materielle Konkretisierung verleiht den Motiven eine andauernde reale Präsenz.¹⁰² Ihr körperhaftes In-der-Welt-Sein bedingt einen eigenen Erfahrungshorizont, den es zu erfassen und einzuordnen gilt. Am Beispiel von *Les Gladiateurs*, Gérômes erste großformatige Plastik, die der zentralen Gruppe aus seinem Gemälde *Pollice Verso* entnommen ist, wird untersucht, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Voraussetzungen der Transfer erstmals stattfand, wie sich das Motiv im Zuge der Übersetzung veränderte und welche Präsenzeffekte die plastische Form im Unterschied zur Malerei erzeugte. Die Betrachtung von *Anacréon, Bacchus et l'Amour* und weiterer Plastiken offenbart, dass sich der Medienwechsel vom Planen ins Körperliche durch das gesamte bildhauerische Schaffen des Künstlers zieht, in seiner Ausführung aber gleichzeitig stark variiert. Abschließend dient der Blick auf zeitgenössische Praktiken historischer Wissens- und Erfahrungsvermittlung dazu, das Verfahren der „Verkörperung“ in der Medienkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verorten.

2.1.1 *Les Gladiateurs* (1878)

Um seine neue Beschäftigung im Bereich des Skulpturalen öffentlich zu machen, wählte Gérôme einen besonders medienwirksamen Kontext: die Weltausstellung von 1878. Die Pariser Kunstwelt hatte sein bildhauerisches Debüt zuvor mit Spannung erwartet. Im Vorfeld des Großereignisses wurde in mehreren auflagenstarken Kunstzeitschriften davon berichtet, dass der berühmte Maler an einer Skulptur arbeite.¹⁰³ Auch das Thema war schon frühzeitig bekannt: „On annonce pour l'année prochaine un groupe en bronze de M. Gérôme inspiré par son tableau *Pollice verso*“, verkündete Charles Tardieu 1877 und fügte hinzu: „Ce sera certainement

102 Eine Philosophie der Präsenz hat der Romanist und Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht vorgelegt: Als zentrale Grundbedingungen hebt Gumbrecht das „räumliche Verhältnis zur Welt und deren Gegenständen“ hervor, das „unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann“, siehe ders., *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2004, S. 10 f.

103 Montifaud / de 1877, S. 342; Charles Tardieu, „Le Salon de Paris 1877. Les grands cadres“, in: *L'Art* 3, 1877, S. 145–152., S. 152. Anatole de Montaiglon leitet seine Besprechung von *Les Gladiateurs* mit den folgenden Worten ein: „Revenons du pont d'Iéna au vestibule du Trocadéro, où se trouve le groupe en bronze des *Gladiateurs* de M. Gérôme, dont on a beaucoup parlé d'avance.“ Ders., „Exposition Universelle. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, S. 31–49 und 327–346, hier S. 333.

une des curiosités de l'Exposition universelle de 1878, mais cette confusion des genres ne laisse pas que d'être inquiétante.“¹⁰⁴

Pollice Verso, das Gemälde, aus dem Gérôme das Gladiatoren-Motiv entnahm, führt die Betrachtenden in eine in goldenes Licht getauchte, vollbesetzte Arena des antiken Rom (Abb. 9). Blutspuren im Sand und tote Körper weisen darauf hin, dass das grausame Spektakel schon eine Weile andauert. Der aus dem brutalen Kampf hervorgegangene Sieger, ein Gladiator der Gattung *murmillo*,¹⁰⁵ ist leicht aus der Mittelachse herausgerückt. Er reckt seinen schwerbehelmteten Kopf in Richtung der Zuschauerränge, während er mit dem rechten Fuß auf der Kehle eines im Sand liegenden Gladiators steht und den Unterlegenen so am Boden hält. Das Kurzschwert gezückt, erwartet er in erregter Spannung das Urteil über Leben und Tod seines Gegners. Der bezwungene Gladiator ist durch die am Boden liegenden Waffen – Dreizack und Netz – als *retiarius* gekennzeichnet. Er lagert auf dem leblosen Körper eines weiteren Gladiators, der mit dem Gesicht im Sand liegt, und streckt in hilflosem Flehen drei Finger seiner rechten Hand in die Höhe. Die Geste des Unterlegenen sowie der Blick des Siegers sind auf die Tribüne gerichtet, wo eine Gruppe in weiße Gewänder gehüllte Frauen zu sehen ist. Es handelt sich um die sechs Dienerinnen der Göttin Vesta, die den Gladiatorenkämpfen stets in erster Reihe beiwohnten. Die Gebärden der Vestalinnen lassen keinen Zweifel an der Entscheidung: Sie stimmen einheitlich und vehement gegen den Besiegten. In korrespondierender Gegenbewegung zu dem flehenden Arm weisen ihre Daumen mit Nachdruck nach unten und fordern den Todesstoß. Die offensichtliche Gleichgültigkeit, mit welcher der Kaiser von seiner Loge aus das Geschehen Obst essend betrachtet, unterstreicht die Grausamkeit der Szene.

Wie das spätere plastische Derivat erreichte auch das Gemälde ein internationales Massenpublikum. Nach einer ersten Präsentation im Cercle de l'union artistique in Paris wurde *Pollice Verso* 1873 auf der Weltausstellung in Wien gezeigt. Die Kommentare in den zeitgenössischen Kunstkritiken machen deutlich, auf welch großes Interesse insbesondere die Gladiatoren-Szene beim Wiener Publikum stieß.¹⁰⁶ So fand das Gemälde auch direkt im Anschluss an die

104 Tardieu 1877, S. 152.

105 Der Gladiatur-Experte Marcus Junkelmann weist auf verschiedene Fehler in der Rekonstruktion hin, sodass eine lupenreine Zuweisung zu einer bestimmten Gladiatoren-gattung nicht möglich ist, siehe ders., „Kino mit unzureichenden Mitteln – Das Erbe des 19. Jahrhunderts“, in: ders., *Hollywoods Traum von Rom: „Gladiator“ und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004, S. 61–74, hier S. 66. Die Bezeichnung des triumphierenden Gladiators als *murmillo* findet sich jedoch in den meisten zeitgenössischen Kritiken wieder sowie in der kunsthistorischen Forschungsliteratur, weshalb sie auch hier gewählt wurde. Einzelne zeitgenössische Autoren bezeichnen den Kämpfer als *secutor* (A. W. Ambros, „Weltausstellung 1873. Bildende Kunst. Frankreich III“, in: *Wiener Abendpost*, 25. August 1873, S. 1556) oder als *hoplomachus* (Henry Jouin, *La sculpture en Europe, 1878 : précédé d'une conférence sur le génie de l'art plastique*, Paris 1879, S. 203).

106 Siehe etwa Josef Bayer, „In einem ausgegrabenen Salon“, in: *Die Presse*, Wien 26/356, 30. Dezember 1873, S. 1–3, hier S. 1: „Allen, die die Weltausstellung besucht haben, ist gewiß die Gladiatoren-szene von Jean Leon Gérome [sic] in lebhaftester Erinnerung. So ein Bild irritirt [sic], es erweckt Widerspruch und Streit, aber es hat Eindruck gemacht und prägt sich unverwüßlich dem Gedächtnisse ein.“

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

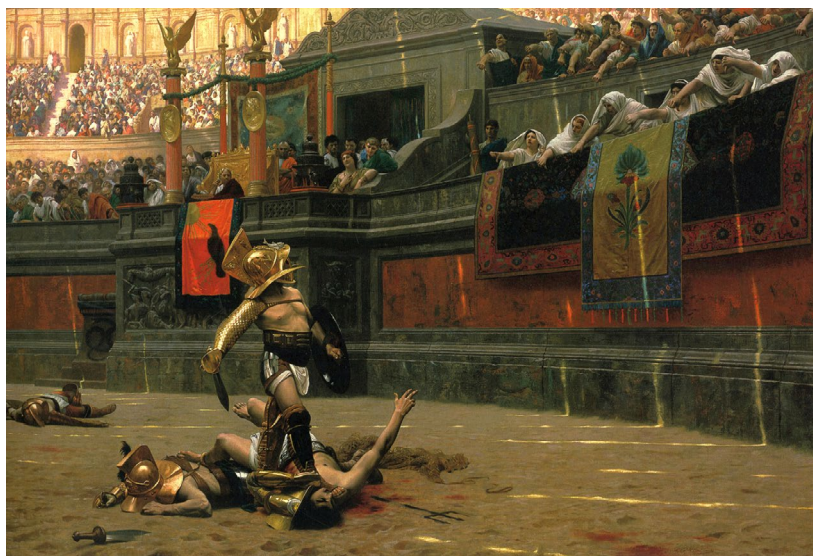


Abb. 9. Jean-Léon Gérôme, *Pollice Verso*, 1872, Öl auf Leinwand, 96,5×149,2 cm, Phoenix, Phoenix Art Museum

Weltausstellung einen Käufer in dem Briten M. Fox aus Manchester. 1875 erwarb es der New Yorker Kaufmann A. T. Stuart, seitdem befindet es sich in den USA. Trotz seines Verkaufs über den Atlantik geriet das Gemälde in Paris und an anderen Orten jedoch nicht in Vergessenheit. Grund dafür waren die massenhaft zirkulierenden Reproduktionen der Maison Goupil (Abb. 10).¹⁰⁷ 1873, im Jahr der Weltausstellung brachte Goupil Reproduktionen von *Pollice Verso* in zwei verschiedenen Serien heraus: Als hochwertigen großformatigen Druck in der Serie *Galerie photographique* und als günstigere Variante in der Reihe *Musée Goupil & Cie*. Darauf folgten in den kommenden Jahren zusätzliche Reproduktionen in fünf weiteren Serien.¹⁰⁸ So konnte Georges Berger 1879 feststellen:

107 Zur Zusammenarbeit zwischen Gérôme und der Maison Goupil siehe Ausst.-Kat. Bordeaux/New York/Pittsburgh 2000. Allgemeiner zum Unternehmen: Agnès Penot, *La maison Goupil. Galerie d'art international au XIX^e siècle*, Paris 2017 und dies., „The Perils and Perks of Trading Art Overseas: Goupil's New York Branch“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 16/1, Frühling 2017, DOI: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2017.16.1.4>. Im Laufe seines Bestehens firmierte das Unternehmen unter verschiedenen Namen: Goupil, Vibert & Cie. (1846–1850), Goupil et Cie. (1850–1884), Boussod, Valadon & Cie. (ab 1884).

108 Siehe Ausst.-Kat. Bordeaux/New York/Pittsburgh 2000, S. 150 und 159, hier auch mit detaillierten Angaben zu den verschiedenen Ausführungen.



Abb. 10. Goupil & Cie. (nach Jean-Léon Gérôme), *Pollice Verso*, Fotogravüre, Bordeaux, Musée Goupil

„M. Gérôme a eu l'idée d'exécuter en ronde-bosse le groupe principal de l'un de ses meilleurs tableaux, le *Pollice verso*. Cette composition dramatique et brillante est plus connue à Paris par la photographie que par l'original qui a émigré directement de l'atelier du peintre dans la galerie de M. Steward [sic] à New York.“¹⁰⁹

Auch andere zeitgenössische Besprechungen der Skulptur *Les Gladiateurs* bestätigen, dass Gérômes Arena-Gemälde und die darin dargestellte Szene noch 1878 dem Publikum bestens bekannt waren. So gut wie alle Autoren weisen auf den ‚malerischen Ursprung‘ der Bronzegruppe hin.¹¹⁰

109 Georges Berger, „Une statue d'un peintre. Les Gladiateurs par M. Gérôme. Groupe de bronze fondu à cire perdue“, in: *Journal des débats*, 5. Februar 1879, o. S.

110 René Delorme, „Art contemporain. Section française. Pollice verso. Statue par M. Léon Gérôme“, in: Émile Bergerat (Hg.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition Universelle 1878*, Bd. 1, Paris 1878, S. 132–135; Louis Ménard, „La sculpture à l'Exposition Universelle de 1878. La section française“, in: *L'Art*, 1879, Bd. 1, S. 233–237 und 257–268, hier S. 264; Berger 1879; Dubosc de Pesquidoux 1881, S. 238; Adelin, „Chronique“, in: *L'Exposition universelle de 1878 illustrée* 155, August 1878, S. 795 f., hier S. 796. Die enge Verbindung zwischen dem Gemälde und der Skulptur zeigt sich auch in den Unsicherheiten in Bezug auf die korrekte Betitelung der Skulptur.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

Obwohl in der Skulptur selbst nicht enthalten, werden in den ihr gewidmeten Beschreibungen auch zumeist die Zuschauer auf der Tribüne beziehungsweise die Vestalinnen erwähnt, auf die in den Kunstkritiken zu *Pollice Verso* das Hauptaugenmerk gelegt wurde.¹¹¹ Die zeitgenössischen Besprechungen zeigen also, dass Gérôme die Gladiatorengruppe in der plastischen Umsetzung zwar aus dem malerischen Verbund isolierte, das herausgelöste Fragment in den Augen der Betrachter*innen aber gleichsam als Kondensat des gesamten Gemäldes erschien. Der Anblick der Bronze weckte bei Zeitgenossen die Erinnerung an die effektvolle Komposition und die unzähligen Details der gemalten Kolosseums-Szene. René Delorme sah in diesem Aspekt die besondere Bedeutung von *Les Gladiateurs* begründet. In seinem Aufsatz zur Figurengruppe geht er von allen hier eingesehenen Kunstkritiken am intensivsten auf die Verknüpfung von Bild und Skulptur ein. Für ihn stellt *Pollice Verso* eine dermaßen wohlgedachte Komposition dar, dass man sich zunächst nicht vorstellen könne, ein Element der Darstellung zu entfernen, ohne das Bild zu zerstören.¹¹² Dass es der Skulptur dennoch gelinge, den gleichen Effekt wie das Gemälde zu erzielen, sei der „wissenschaftliche Beweis für den Wert des Gemäldes“.¹¹³

Die Maison Goupil – Distributor und Ideengeber

Bei der Entscheidung, ausgerechnet mit *Les Gladiateurs* sein Bildhauerdebüt zu begeben, scheint für Gérôme die hohe Bekanntheit und Wiedererkennbarkeit des Gemäldes, aus dem die Gladiatorengruppe entnommen ist, ausschlaggebend gewesen zu sein. Wesentlich für die Verbreitung des Werks war die Zusammenarbeit Gérômes mit der Maison Goupil. Das 1829 in Paris gegründete Unternehmen mit Filialen in Berlin, Brüssel, London, Den Haag, Wien und New York vereinte die Tätigkeiten einer Galerie mit denen eines Verlagshauses für Kunstdrucke. Das Geschäftsmodell des Unternehmens sah vor, dass die Bilder der vertretenen Künstler kurzfristig erworben, in den eigenen Reproduktionsstätten vervielfältigt und danach über die Galerie weiterverkauft wurden. Mit dem Ankauf der Gemälde sicherte sich die Firma gleichzeitig das Exklusiv-Recht zur Reproduktion. Parallel waren in der Regel mehrere unlimitierte Editionen in Umlauf.¹¹⁴ Die Maison Goupil hatte ein breites Portfolio verschiedener Formate

So überschreibt René Delorme seinen Aufsatz „POLLICE VERSO. Statue par M. Léon Gérôme“. Delorme 1878a, S. 132.

111 Delorme 1878a, S. 132f.; Montaignon, S. 333; Ménard 1879, S. 264; Dubosc de Pesquidoux 1881, S. 239.

112 Delorme 1878a, S. 133: „En voyant cette belle page, il semble que l'on ne pourrait rien en retrancher sans dénaturer la scène.“

113 Ebd., S. 134: „Plus de César cette fois, plus de vestales, plus de peuple houleux et bruyant. Le myrmidon reste seul, le pied posé sur la gorge du vaincu. Et l'effet de la statue est le même que l'effet du tableau, aussi puissant, aussi admirable. Le sculpteur a grandi le peintre. Le bronze a prouvé scientifiquement le mérite de la toile.“

114 Wie Pierre-Lin Renié, der zwischen 1990 und 2007 *attaché de conservation* im Musée Goupil in Bordeaux war, darlegt, wurden limitierte Auflagen erst in den 1880er Jahren eingeführt, ders., „Originaux et reproductions, produits de luxe et imagerie : l'estampe face à l'industrialisation de la production des images“, in: Claire Barbillon

und Druckqualitäten im Angebot und konnte somit für unterschiedliche Ansprüche und Geldbeutel das passende Produkt auf den Markt bringen. Für die massenweise Verbreitung der Reproduktionen spielten insbesondere die Serien *Carte album* und *Musée Goupil & Cie.* eine zentrale Rolle, die schon für einen Franc zu erwerben waren.

1859 hatte Adolphe Goupil die ersten fünf Gemälde des Künstlers angekauft.¹¹⁵ Vier Jahre später heiratete Gérôme die Tochter des Firmenbesitzers, Marie Goupil, was vermutlich einen gewissen Einfluss auf den hohen Stellenwert ausübte, den Reproduktionen nach seinen Werken im Programm des Unternehmens einnahmen.¹¹⁶ Das Gespann Gérôme-Goupil war kommerziell äußerst erfolgreich und ihre Namen wurden im Volksmund bald untrennbar miteinander verbunden. Dass dieser Erfolg nicht immer auf Wohlwollen stieß, zeigt etwa der despektierliche Kommentar Émile Zolas zur weiten Verbreitung von Gérômes Werken:

„Es gibt in der Provinz keinen Salon, in dem nicht ein Druck von *Le duel au sortir d'un bal masqué* oder *Louis XIV et Molière* hängt. In Junggesellenwohnungen begegnet man der *Almée* und *Phryné devant le tribunal*, pikanten Sujets, die unter Männern gestattet sind. Die ernsthafteren Leute haben *Les gladiateurs* oder *La mort de César*.“¹¹⁷

In einem weiteren, häufig bemühten Zitat mutmaßte der Romancier, dass Gérôme seine Gemälde gezielt so gestalte, dass sie sich möglichst gut reproduzieren ließen.¹¹⁸

u. a. (Hg.), *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848–1914). Bilans et perspectives, Actes du colloque École du Louvre – Musée d'Orsay, 13–15 septembre 2007*, Paris 2012, S. 301–314.

115 *Le Roi Candaule; La Mort de César; Ave Caesar, morituri te salutant; Arnautes au café; Un Hache-paille égyptien* und *Pifferari*, Lafont-Couturier 2000, S. 19.

116 Insgesamt wurden über die Galerie 337 Ölgemälde von Gérôme verkauft und 370 verschiedene Editionen nach 122 Werken produziert, Ausst.-Kat. Bordeaux/New York/Pittsburgh 2000, S. 9. Als besondere Auszeichnung ist darüber hinaus die von Goupil 1877–78 herausgebrachte Sammlung von 48 Fotogravüren unter dem Titel *Œuvres choisies de Jean-Léon Gérôme* zu betrachten, siehe Pierre-Lin Renié, „Gérôme: Working in the Era of Industrial Reproduction“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 173–178, hier S. 174 sowie die Reproduktion einer Porträt-Fotografie von Gérôme in der Reihe „Musée Goupil“, die das einzige Künstlerporträt überhaupt im Programm des Verlagshauses darstellt (Nr. 646, vertrieben von 1867 bis nach 1904), siehe René Bigorne, „Gérôme et Goupil : une affaire de famille“, in: Ausst.-Kat. Bordeaux/New York/Pittsburgh 2000, S. 71–74, hier S. 72.

117 Zola 1988, hier S. 86. Zur Verbreitung der Kunstproduktionen in bürgerlichen Wohnräumen siehe *Une image sur un mur. Images et décoration intérieure au XIX^e siècle*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée Goupil, Bordeaux 2005. Für eine gekürzte englischsprachige Version des Textes siehe Pierre-Lin Renié, „The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 5/2, Herbst 2006, <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn06/156-the-image-on-the-wall-prints-as-decoration-in-nineteenth-century-interiors> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].

118 Émile Zola, „Nos peintres au Champ-de-Mars“ [1867], in: ders., *Écrits sur l'Art*, Paris 1991, S. 184: „Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à de milliers d'exemplaires.“

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

Zwischen 1873 und 1904/09 in sieben verschiedenen Ausführungen angeboten, zählte *Pollice Verso* zu den absoluten Verkaufsschlagern. Lediglich die Reproduktion von *Phryné devant le tribunal* und *Un duel après le bal* mit jeweils neun sowie *Louis XIV et Molière* mit acht Editionen waren nach dieser Zählung noch beliebter.¹¹⁹

Neben dem Vertrieb der in den eigenen Werkstätten angefertigten Reproduktionen zählte auch der Verkauf von Reproduktionslizenzen für Publikationen oder zur Produktgestaltung zu den Verdienstquellen der Maison Goupil. In den Geschäftsbüchern des Unternehmens sind 102 Lizenztransaktionen für Werke von Gérôme vermerkt, davon entfallen die meisten (jeweils 17 Anfragen) auf *Pollice Verso* und *Dernières Prières des martyrs chrétiens* (1883).¹²⁰ Das Vorgehen gegen eine nicht autorisierte Kopie, die in Italien angefertigt wurde, zeugt davon, wie streng die Maison Goupil ihr Recht an den Vervielfältigungen geltend machte. Gleichzeitig führt der Fall nochmals die Popularität von *Pollice Verso* vor Augen: 1898 ließ ein Mailänder Fabrikant nach einem Holzschnitt der Arenaszene, der in verschiedenen europäischen Kunstzeitschriften publiziert wurde, einen monumentalen Wandteppich entwerfen, der 1898 auf der Weltausstellung in Turin präsentiert wurde.¹²¹ Goupil verklagte daraufhin den Fabrikanten, die Tapiserie wurde beschlagnahmt und eine Strafe in Höhe von 500 Franc verhängt. Danach autorisierte das Pariser Unternehmen die Produktion weiterer Wandteppiche gegen eine Gewinnbeteiligung von zehn Prozent.¹²²

So führte der Betrieb seines Schwiegervaters Gérôme nicht nur vor Augen, dass sich mittels der technischen Vervielfältigung die Bekanntheit der Gemälde bedeutend steigern ließ, sondern auch, dass die Weiterverwertung der Werke in unterschiedlichen Produktparten zusätzliche lukrative Vertriebsmöglichkeiten eröffnete. Die Maison Goupil muss als entscheidender Ideengeber für Gérômes plastische Umsetzung von Bildmotiven gelten. Einen zentralen Anstoß für die Realisierung von *Les Gladiateurs* gaben sicherlich die Statuetten, die Alphonse Goupil nach der weiblichen Hauptfigur aus Gérômes 1861 im Salon präsentierten Skandalbild *Phryné devant l'Aréopage* anfertigen ließ (Abb. 11).¹²³ Wie schon erwähnt zählten fotografische und druckgrafische Reproduktionen des Gemäldes schon seit mehreren Jahren zu den Bestsellern

119 Vgl. Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 152, 154, 156.

120 Bordeaux, Musée Goupil, Akte „Autorisations“, Inv.-Nr. 90.III.1.128, vgl. Renié 2010, S. 175 f.

121 Zur Geschichte des Teppichs und des Mailänder Fabrikanten Angelo Angioletti, der ihn produzieren ließ, brachte Fausta Squaritti einen interessanten Sammelband heraus, dies. (Hg.), *Storia di un arazzo. Pollice Verso. Arte e industria nella Milano di fine Ottocento*, Florenz 2015. Der Fall wird ebenfalls erwähnt in Renié 2010, S. 176 f.

122 Ebd., S. 176. Es wurden allerdings keine weiteren Teppiche mehr hergestellt.

123 Zum Bild und dessen Aufnahme siehe Matthias Krüger, „Jean-Léon Gérômes ‚Phryne vor dem Areopag‘. Das Ausstellungsbild als Skandalwerk“, in: Martin Schulz und Kristin Marek (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte, 3. Einführung in Werke, Methoden, und Epochen. Moderne*, Paderborn 2015, S. 57–75. Zu den plastischen Goupil-Editionen nach Werken von Gérôme siehe Rionnet 2000; zur *Phryné*-Bronze auch Édouard Papet, „Phryné au XIX^e siècle : la plus jolie femme de Paris?“, in: *Praxitèle*, hg. von Alain Pasquier und Jean-Luc Martinez, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2007.



Abb. 11. Alexandre Falguière (nach Jean-Léon Gérôme), *Phryné*, 1868, Bronze, 39,4 × 20,3 × 17,8 cm, Inschrift: „Goupil & Cie Editeurs 68“, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, Legion of Honor

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

des Hauses.¹²⁴ Nachdem das Gemälde aufgrund der Präsentation auf der Weltausstellung 1867 dem Pariser und internationalen Publikum erneut in Erinnerung gerufen worden war, bot die plastische Edition eine neue Möglichkeit für die kommerzielle Verwertung des populären Motivs. So wurde Phryné denn auch gleich in fünf Größen und in verschiedenen Materialausführungen – vergoldete und versilberte Bronze sowie Marmor und Elfenbein – angeboten und sowohl in Frankreich als auch in den USA verkauft.¹²⁵ Für die Formung des zur Vervielfältigung dienenden Modells beauftragte Goupil Alexandre Falguière. Angeblich soll Gérôme Korrekturen vorgenommen haben,¹²⁶ deutlich ist jedoch anhand der gelängten Gliedmaßen Falguières Stil in der Statuette zu erkennen.¹²⁷

Obwohl für die Maison-Goupil ein wirkliches Einsteigen in den *bronze-d'art*-Markt angesichts der großen Konkurrenz durch die spezialisierten Unternehmen wie Barbedienne und Susse nicht rentabel war,¹²⁸ wiederholte sie 1875 das Projekt mit Statuetten nach den Tänzerinnen in Gérômes Gemälden *L'Almée* und *La Danse du sabre chez un pacha* (Abb. 12–14).¹²⁹ Die erstgenannte Darstellung erregte bei seiner Präsentation im Salon von 1864 große Aufmerksamkeit. Wie es schon für *Phryné* der Fall war, existierten für beide Bilder verschiedene, sich sehr

124 Die erste Reproduktion brachte Goupil 1861 im Jahr der Salon-Präsentation unter dem vereinfachten, auf das griechische Fremdwort verzichtenden Titel *Phryné devant le tribunal* heraus. Von 1861 bis nach 1904/09 waren Reproduktionen in neun verschiedenen Serien verfügbar: *Photographie de Michelez, Galerie photographique*, Nr. 103, 21 × 34 cm, Verkaufspreis: 10 Francs; vertrieben von 1861 bis nach 1904; *Carte de visite*, Nr. 814, vertrieben von 1867 bis nach 1904; *Musée Goupil & Cie.*, Nr. 562, vertrieben von 1866–67 bis nach 1904; *Galerie photographique*, Nr. 899, 15 × 23 cm, Verkaufspreis: 6 Francs, später 5 Francs (1894), vertrieben von 1870 bis nach 1904; *Diaphanographie*, Nr. 34, 15 × 23 cm, Verkaufspreis: 20 Francs / 25 Francs mit Farbbordüre, vertrieben von 1870–73 und 1884–1893; *Carte album*, Nr. 213, vertrieben von 1872–73 bis nach 1904; *Photogravure de Goupil & Cie.*, *Ceuvres choisies de J.-L. Gérôme*, Tafel 21, 19 × 31 cm, Verkaufspreis: 6 Francs, vertrieben von 1877 und 1884 bis 1893; *Photogravure de Goupil & Cie.*, 36 × 58 cm, Verkaufspreis: 30 Francs (schwarz-weiß) / 60 Francs (Farbe), vertrieben von 1880 bis nach 1904; *Photogravure de Boussod, Valadon & Cie.*, *Estampe miniature*, Nr. 170, vertrieben von 1887 bis nach 1909, Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 152.

125 Vgl. DeCourcy E. McIntosh, „Goupil and the American Triumph of Jean-Léon Gérôme“, in: Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 31–43, hier S. 38–39; Rionnet 2000, S. 49.

126 So schreibt es Goupil an Avery in einem Brief vom 17. Januar 1868, der sich im Archiv Samuel Putman befindet, vgl. Ackerman 2000, S. 380 und Kat. Sc. 2.

127 Vgl. Rionnet 2000, S. 49.

128 Die plastischen Editionen stellten keinen eigenen Produktionszweig des Unternehmens dar, sondern gehörten zur Ausnahme im Firmengeschäft, so erscheinen sie weder in den Statuten noch in den Katalogen von Goupil et Cie. Für die Herstellung der Güsse wurden andere Unternehmen beauftragt, die aber nicht namentlich bekannt sind. Ab 1870 bestand für die Repliken in Marmor ein Vertrag mit dem Photoskulptur-Hersteller Marnyhac. Erst ab 1897 unter der Führung von Boussod, Valadon & Cie. nahm die Firma offiziell auch das *bronze d'art*-Geschäft auf, hauptsächlich wurden Reproduktionen nach Werken von Fremiet und Barye vertrieben. Siehe Rionnet 2000, S. 45, 49.

129 Die Figur der Säbeltänzerin stellte Gérôme des Weiteren in dem Gemälde *La Danse du sabre dans un café*, 1876, Öl auf Leinwand, 58,5 × 80 cm, Ithaca, New York, Herbert F. Johnson Museum, Cornell University dar. Goupil produzierte auch von diesem Bild ab 1878 eine Reproduktion, siehe Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 161. Zu den Gemälden und Reproduktionen vgl. Rionnet 2000, S. 51; Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 129–133.

2 Skulptur im Wandel



Abb. 12. (oben) Jean-Léon Gérôme, *L'Almée*, 1863, Öl auf Leinwand, 50 × 81,3 cm, Dayton, Ohio, Dayton Art Institute

Abb. 13. (unten) Antonin Mercié (nach Jean-Léon Gérôme), *Danse du sabre* und *L'Almée* oder *Danse du ventre*, um 1875, versilberte Bronze, H. 43 cm, Inschrift auf dem Sockel: „Goupil & Cie. Éditeurs. A. Mercié d'après Gérôme“, Privatbesitz

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden



Abb. 14. Goupil & Cie. (nach Jean-Léon Gérôme), *La Danse du sabre chez un pacha*, 1875, Albuminabzug, 22,1 × 36,5 cm, Bordeaux, Musée Goupil

gut verkaufende Fotogravüren (Abb. 14).¹³⁰ Diesmal ging der Auftrag für die Anfertigung des Modells an den Bildhauer Antonin Mercié, der kurz zuvor mit *David* (1872) und *Gloria Victis* (1874) große Erfolge gefeiert hatte.

Dass Goupil gerade diese Motive für die Statuetten-Produktion auswählte, ist also nicht weiter verwunderlich. Abgesehen von dem Reiz, den die verführerischen Frauenbilder vermutlich auf ein vorwiegend männliches Publikum ausübten, boten sich die jeweiligen Bildkompositionen auch in formaler Hinsicht sehr gut für ein Herauslösen der Figuren aus dem Gesamtzusammenhang an: In allen drei Gemälden sind die Frauen isoliert dargestellt und von einer Menschenansammlung so umringt, dass die Bildbetrachter*innen Teil der voyeuristischen Gruppe werden. Die Augen der halbkreisförmig angeordneten Zuschauer evozieren unterschiedliche Blickwinkel auf die

¹³⁰ *L'Almée* wurde zwischen 1863 bis nach 1904/09 in sieben verschiedenen Serien publiziert, siehe Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh, S. 152; *La Danse du sabre ou Danse du sabre chez un pacha* zwischen 1875 bis nach 1904/09 in vier verschiedenen Serien, ebd., S. 160; *Danse du sabre dans un café* zwischen 1878 bis nach 1909 in der Serie *Photogravure de Goupil & Cie., Œuvres choisies de J.-L. Gérôme*, Tafel 81, ebd. S. 161.



Abb. 15. Anonym, *Phryné Verso*, Paris, Musée d'Orsay, Documentation

Hauptfiguren und verweisen somit auf das zentrale mediale Prinzip der Skulptur, die nicht auf einen Blick erschlossen werden kann, sondern ein Herumgehen oder bei kleineren Formaten ein In-der-Hand-Wenden benötigt, um vollständig erfasst werden zu können.¹³¹ *Pollice Verso* folgt der gleichen Bildstruktur: In der Arena sind alle Augen auf den triumphierenden *murmillo* und den unter ihm liegenden *retiarius* gerichtet. Diese kompositionelle Ähnlichkeit erleichterte es Gérôme sicherlich, nach denselben Prinzipien wie Goupil vorzugehen und die Gladiatorengruppe aus dem Bild zu extrahieren. Sowohl Phryne als auch die orientalischen Tänzerinnen und die Gladiatorengruppe nehmen prägnante, aber nicht zu komplizierte Körperhaltungen ein. In den Posen ist jeweils schon „ein *körperliches* (Sich-)Zeigen“, „ein Zeigen des Körpers und ein Zeigen mit und durch den Körper“¹³² angelegt, das sich für die Übertragung in die Dreidimensionalität empfahl. In einer Karikatur, die – leider ohne eine Nennung der Quelle – in der Dokumentensammlung des Musée d'Orsay abgelegt wurde, spiegelt sich die Austauschbarkeit der jeweiligen Verfahrensweise wider (Abb. 15): Wie in Gérômes Gemälde *Phryné devant l'Aréopage* lüftet Hypereides inmitten der Männerversammlung mit einer schwungvollen Geste

131 Vgl. Corpataux 2006, S. 93 f.

132 Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann, „Posing Problems. Eine Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 7–21, hier S. 7. Zum Thema siehe außerdem: Bettina Brandl-Risi, „Modische Posen. Die Attitüden der Emma Hamilton und die Präsentifikation der Antike im bürgerlichen Salon“, in: Gertrud Lehnert und Brunhilde Wehinger (Hg.): *Kulturelle Räume und Lebensstile im 18. Jahrhundert*, Hannover 2014, S. 65–81 und Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

ein Stück Stoff, doch was zum Vorschein kommt, ist nicht die nackte Schönheit der Kurtisane, sondern der stolze *murmillo* aus *Pollice Verso*.

Wenngleich die Herangehensweise bei der Herstellung der plastischen Editionen der Maison Goupil und Gérômes eigenes Bildhauerdebüt gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen, so war das Ergebnis der jeweiligen plastischen Umsetzungen doch von Grund auf verschieden. Die schiere Dimension der in Lebensgröße ausgeführten Gruppe *Les Gladiateurs* grenzt sie deutlich vom kommerziell orientierten Bereich der kleinformatigen Statuette ab und verortet das Werk in der Sphäre der Hochkunst. Das lebensgroße Format bedingt ein gänzlich anderes Rezeptionsverhalten beziehungsweise eine differenzierte Form der Begegnung zwischen Betrachtenden und Kunstwerk, auf die im Folgenden genauer eingegangen werden soll.

Von der zweiten in die dritte Dimension

Das Beruhen auf vorgängigen Bildern und der sich vollziehende Wechsel vom Bildhaften ins Körperliche beziehungsweise die Transformation illusionistischer Dreidimensionalität des zweidimensionalen Werkes in reale Dreidimensionalität legen es nahe, Gérômes Vorgehen bei der Realisierung von *Les Gladiateurs* mit der Darstellungspraxis des *tableau vivant* in Verbindung zu bringen. Die unter diesem Begriff gefasste, spezifische Form der Körperinszenierung, die das Nachstellen berühmter Kunstwerke zum Ziel hat und somit zwischen bildender Kunst und Theater anzusiedeln ist, erfreute sich im Verlauf des langen 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit.¹³³ Bei den Soirées etwa der Prinzessin Mathilde am kaiserlichen Hof von Compiègne trug die Aufführung lebender Bilder regelmäßig zur Unterhaltung der illustren Gäste bei. Charles Moreau-Vauthier, einer der ersten Biografen Gérômes, berichtet, dass sich der Künstler bei diesen Anlässen als begabter „costumier“ und „metteur en scène très apprécié“ verdient gemacht haben soll.¹³⁴ Aus aristokratischen Kontexten verbreitete sich die Praxis mehr und mehr in bürgerliche Salons und drang von dort in die Sphäre populärer Aufführungen vor. Noch auf der Pariser Weltausstellung von 1900 lockte ein „Théâtre des tableaux vivants“ mit 400 Plätzen die Besucher*innen und wurde in den offiziellen Führern zum Großereignis beworben.¹³⁵

133 Zum *tableau vivant* siehe: Daniel Wiegand, *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*, Marburg 2016; Julie Ramos (Hg.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris 2014; Bettina Brandl-Risi, *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2013; Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; Stefan Koslowski, „Vor solchen Bildern schweigt jedes kritische Element“. Zu den *Tableaux vivants* im 19. Jahrhundert“, in: Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weißendorf (Hg.), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen 1998, S. 157–166.

134 Moreau-Vauthier 1906, S. 214. Eine kritische Betrachtung der Publikation lieferte kürzlich Kuhn 2021.

135 „Für drei Francs konnte man dort 40-minütige Tableaux vivants-Vorstellung mit klassischer Musikbegleitung und Gedichtvorträgen erleben.“ Wiegand 2016, S. 35, die von Wiegand konsultierten Quellen sind in Fußnote 37 angegeben. Wiegand 2016 setzt den Fokus auf die verschiedenen Aufführungskontexte. Zur Bedeutung

2 Skulptur im Wandel

Oft mit viel Zeit und Aufwand in Hinblick auf Kostüme und Hintergrundgestaltung vorbereitet, formierten sich in der Regel mehrere Darsteller hinter einem Vorhang zu einem bekannten Bild und verharrten, sobald sich dieser öffnete, stumm und regungslos für einige Minuten.¹³⁶ Die in unserem Kontext wichtige mediale Spezifität der *tableaux vivants* beschreibt Birgit Jooss in ihrer 1999 erschienenen Abhandlung *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*:

„Wo sich ursprünglich der Betrachter in die Bildwelt von kleinem Format mit seiner Vorstellungskraft einfühlend musste, wurde sie ihm jetzt in Lebensgröße geboten. Durch die reale Größe der lebenden Personen rückten Bildwelt und Realität ein Stück weit zusammen.“¹³⁷

Diese Beobachtung lässt sich auf den Medienwechsel von *Pollice Verso* zu *Les Gladiateurs* übertragen. Konträr zur relativ kleinformatigen Darstellung im Gemälde ist die bronzene Figurengruppe um ein Vielfaches vergrößert und tritt den Betrachter*innen leicht überlebensgroß gegenüber. Durch die physische Präsenz und die größenmäßige Annäherung wird die Plastik an die Lebensrealität der Rezipienten angeglichen. Sie stößt in die Zeit- und Raumdimension des Publikums hinein und entfaltet darüber ihre besondere Wirkung.¹³⁸ Bei der Betrachtung von *tableau vivant*-Aufführungen stellte sich der volle Genuss beim Publikum jedoch nur ein, wenn das körperlich vor Augen geführte Kunstwerk wiedererkannt werden konnte.¹³⁹ Ob eine Aufführung den gewünschten Effekt entfaltete oder nicht, ging somit einher mit Fragen der Erinnerbarkeit, Wiederholbarkeit und Verfügbarkeit der jeweiligen Vorlage, die, wie zuvor ausgeführt, auch für Gérômes Skulptur eine bedeutende Rolle spielen.

und Verbreitung der *tableaux vivants* im 19. Jahrhundert siehe auch Brandl-Risi 2013, S. 116–140; Jooss 1999, S. 259–266.

136 Abzugrenzen ist die Darstellungsform des *tableau vivant* von der Attitüde, wie sie prominent von Emma Hart / Lady Hamilton praktiziert wurde. Im Gegensatz zum statuarischen Halten der Pose im *tableau vivant* zeichnete sich eine Attitüden-Vorführung durch die schnelle Abfolge von Körperstellungen und elegante Übergänge aus: „Entscheidendes Kriterium der Attitüden-darstellung ist demnach die fortwährende Transformation der Posen, die nie für längere Zeit aussetzende Bewegung.“ Brandl-Risi 2013, S. 80. Zu den Attitüden siehe ebd., S. 71–97 sowie dies. 2014; Beate Söntgen, „Ein Bild verlässt den Rahmen. Die Attitüde der Lady Hamilton“, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner und Christian Spies (Hg.), *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München / Paderborn 2012, S. 50–53; Ulrike Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999; Jooss 1999, Kap. 3.2.3.

137 Jooss 1999, S. 172.

138 Ebd.

139 Vgl. Jooss 1999, S. 173. Bernard Vouilloux definiert das *tableau vivant* als Phänomen der „récognition“, ders., „Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie“, in: Ramos 2014, S. 121–134, hier S. 125. Zu den Voraussetzungen dafür, dass das Publikum zum Wiedererkennen in der Lage ist, ebd., S. 125–126.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

Die Verbindung der Gladiatorenszenen des Künstlers zur Praxis der lebenden Bilder zeigt sich des Weiteren im Aufgreifen der einprägsamen Kompositionen in zeitgenössischen Theaterinszenierungen. Schon im 18. Jahrhundert wurden *tableaux vivants* als Bestandteil theatraler Aufführungen eingesetzt.¹⁴⁰ Das Ballett *Messalina*, das 1885 im Eden-Théâtre in Paris aufgeführt wurde, wurde als „freie Imitation“ von *Ave Caesar, morituri te salutant* und *Pollice Verso* beschrieben. Das Stück enthielt einen Kampf zwischen einem *murmillio* und einem *retiarius*, die einander jagend über am Boden liegende Kadaver sprangen.¹⁴¹ Darüber hinaus inszenierten mehrere der populären Antikenspektakel, welche im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in den Hippodromen der Metropolen ausgerichtet wurden, das Motiv des triumphierenden *murmillio*, wie die hierfür angefertigten Werbepлакate demonstrieren (Abb. 16).¹⁴²

Selbstverständlich besteht ein entscheidender Unterschied zwischen der *tableau vivant*-Praxis und Gérômes Medientransfer darin, dass sich der Künstler bei der Übersetzung des gemalten Vor-Bildes weiterhin auf traditionelle künstlerische, ‚tote‘ Materialien beschränkte und für die körperliche Aneignung seiner Werke nicht etwa Schauspieler engagierte. Das Resultat seiner medialen Transformation verbleibt demnach im Register des unbelebten Artefaktes und beinhaltet somit weder den Aspekt des Transitorischen noch das paradoxe Verhältnis von Bewegung und Stillstellung, die den Effekt des *tableau vivant* maßgeblich ausmachen. Dennoch eignet sich der Vergleich insbesondere in Bezug auf „das spezifische Verhältnis von Zitathaftigkeit und

140 Siehe Jooss 1999, S. 43.

141 „L'entrée des gladiateurs s'avancant en cadence pour saluer l'empereur, imitation libre du tableau de M. Gérôme, est d'un grand effet, et la lute du mirmillon avec le rétiaire, qui n'use guère de son filet, se poursuivant au milieu des cadavres des gladiateurs tués dans un précédent combat et qu'ils enjambent dans leur poursuite, est réglée d'une façon fort pittoresque. Ce tableau est évidemment la partie la plus étudiée de *Messalina*, au point de vue d'une restitution, et le balabile final est d'une composition particulière, étant dansé par les élèves du conservatoire des gladiateurs à peu près costumés suivant les indications des armures du musée de Naples, trouvées à Herculaneum, que nous nous permettrons de citer ici.“ Alfred Darcel, „Archéologie au théâtre“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 28. Februar 1885, S. 68–70. Siehe auch Anonym (Un monsieur de l'orchestre), „La soirée théâtrale. *Messalina*“, in: *Le Figaro*, 22. Februar 1885, S. 3.

142 Siehe auch das Plakat zu Imre Kiralfys *Grand Romantic Historical Spectacle, Nero or the Destruction of Rome, with the Barnum & Bailey Greatest Show on Earth*, das in den USA tourte. Hierzu siehe Emily Beeny, „Blood Spectacle: Gerome in the Arena“, in: Allan / Morton 2010, S. 40–53, hier S. 50 f. Im 20. Jahrhundert setzt sich die Rezeption der Gladiatorenszenen im Kino fort, wozu bereits umfangreiche Literatur existiert: Siehe Valentine Robert, „Le tableau vivant ou l'origine de l'art cinématographique“, in: Ramos 2014, S. 263–282; dies. und Laurent Guido, „Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé cinéaste“, in: 1895 – *Revue d'histoire du cinéma* 63, Frühling 2011, S. 9–23; Marc Gottlieb, „Gérôme's Cinematic Imagination“, in: Allan / Morton 2010, S. 54–64; Dominique Païni, „Painting the Moment just Afterward, or, Gérôme as Film-Maker“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 333–367; Elena Theodorakopoulos, *Ancient Rome and the Cinema. Story and Spectacle in Hollywood and Rome*, Exeter 2010; Monica Silveira Cyrino, *Big Screen Rome*, Malden, Massachusetts 2005, S. 221, 225; Junkelmann 2004; Martin M. Winkler, „Gladiator and the Colosseum: Ambiguities of Spectacle“, in: ders. (Hg.), *Gladiator: Film and History*, Malden, Massachusetts 2004, S. 87–111; Ivo Blom, „Gérôme en Quo Vadis? Picturale invloeden in de Film“, in: *Jong Holland* 4, Sommer 2001, S. 19–28; Maria Wyke, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, New York 1997.

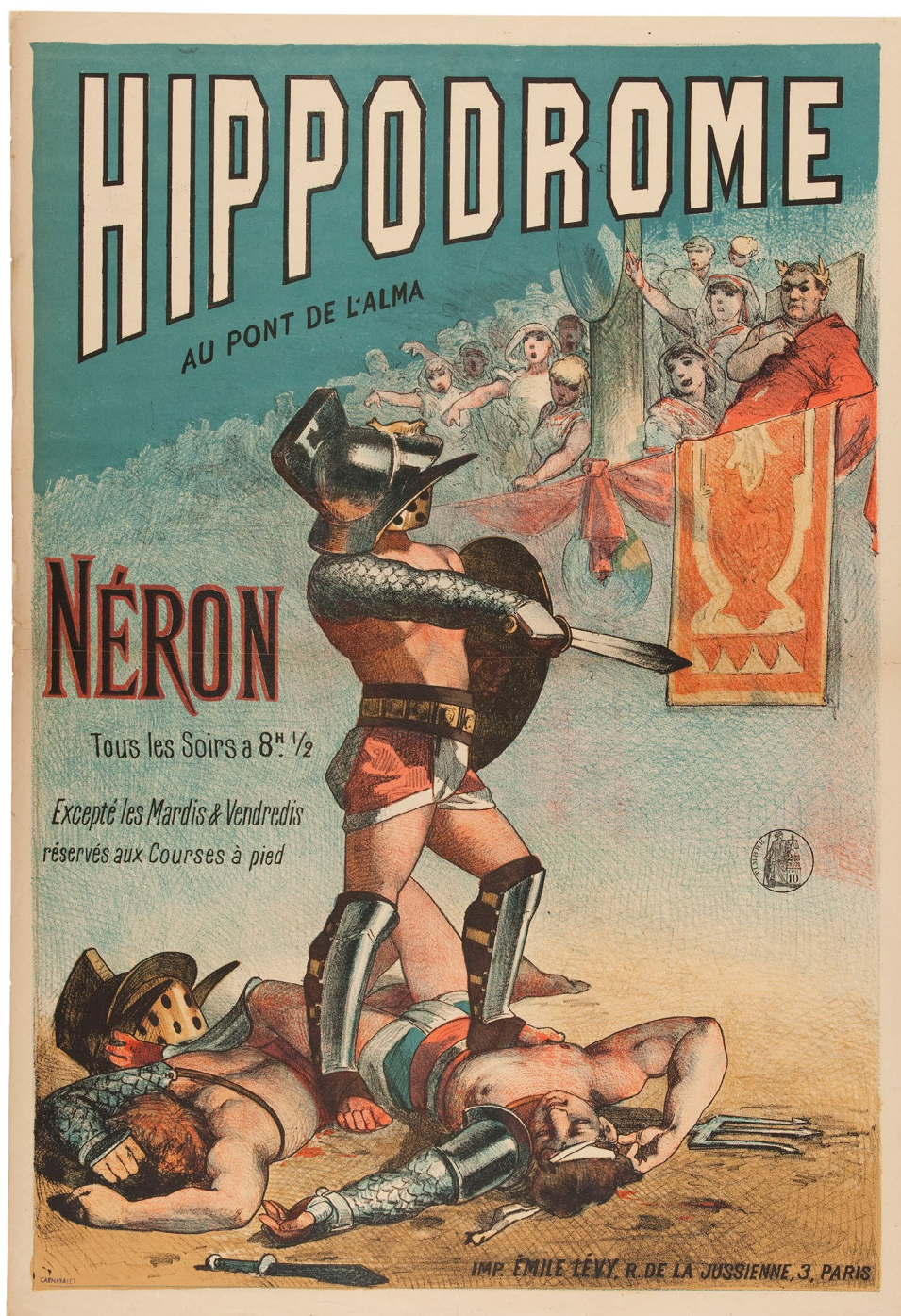


Abb. 16. Anonym [Émile Lévy = Drucker], *Hippodrome / Au Pont de l'Alma / Néron*, 1880, Plakat, 59,2 × 40,7 cm, Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

präsentischer Vergegenwärtigung, das das ästhetische Verfahren der *tableau vivant* grundsätzlich auszeichnet“.¹⁴³ Die Aufführungspraxis der *tableaux vivants* kann als „eine Art intermediales Relais, als konzeptuelle, intermediäre Umschlagstelle von einem Medium ins andere“¹⁴⁴ begriffen werden, das für Gérôme den Weg für den Wechsel vom Gemälde zur Skulptur ebnete.

Skulptur und Gemälde im Vergleich

In den meisten Texten wird die Skulptur *Les Gladiateurs* als exakte plastische Übersetzung der Gladiatoren aus *Pollice Verso* verstanden.¹⁴⁵ Großen Anteil an dieser Annahme haben sicher auch die frühesten fotografischen Reproduktionen der Bronze (etwa Abb. 8). Um die Nähe zwischen Bild und Skulptur zu betonen, wurde bei der Inszenierung vor der Kamera darauf geachtet, die Figurengruppe genau aus jenem Blickwinkel zu präsentieren, wie sie als Paarkonstellation im Gemälde erscheint. Damit wurde eine Betrachtungsweise begünstigt, die sowohl die medialen Eigenheiten der Gattung Skulptur ignoriert als auch die vielfältigen Veränderungen des Motivs, die der Künstler bei der plastischen Umsetzung vorgenommen hat.

Eine grundlegende Abweichung vom Gemälde besteht zunächst darin, dass Gérôme den getöteten Gladiator aus der Dreiergruppe des Bildes entfernte, und die Skulptur somit auf zwei Personen reduzierte. Dies ermöglichte in formaler Hinsicht eine Konzentrierung der plastischen Massen, aber auch eine psychologische Zuspitzung auf die beiden Kontrahenten. Während die Pose des *murmillo*, die Gérôme vermutlich von einer antiken Statuette aus der Sammlung des Louvre übernommen hat (Abb. 17), mit dem Bild weitgehend identisch ist, unterscheidet sich die Gebärde des *retiarius* erheblich von der gemalten Vorlage. Der offenbar schon völlig entkräftete Jüngling aus *Pollice Verso*, der mit anscheinend letzter Kraft seinen Arm hebt und um Gnade bittet, wird in *Les Gladiateurs* durch eine kämpferische Figur ersetzt. Unter dem auf seiner Kehle schwer lastenden Fuß bäumt sich der Besiegte auf und versucht, sich energisch zu befreien. Sein Mund ist weit zum Schrei geöffnet und sein rechter Arm, mit dem er an das Publikum appelliert, stark angespannt. Ein auffälliges Detail ist darüber hinaus die Frisur des bronzenen *retiarius*, auf die später (unter dem Aspekt einer sich damit potentiell verbindenden ethnischen Zuschreibung) noch genauer eingegangen werden wird.¹⁴⁶ Insgesamt richtete Gérôme bei der Gestaltung der Skulptur den Fokus viel stärker auf den Kampf zwischen den beiden Gladiatoren, als dies noch im Gemälde der Fall ist. Mit der körperlichen Auseinandersetzung rückt gleichzeitig die physische Kraft des *murmillo*, der sich gegenüber den wütenden Befreiungsversuchen

143 Brandl-Risi 2013, S. 152.

144 Wiegand 2016, S. 25. Der Autor bezieht sich auf die Vorbildfunktion der *tableaux vivants* für den frühen Film. Die Aussage erscheint für den von Gérôme vollzogenen Medienwechsel jedoch ebenso zutreffend.

145 Auch Édouard Papet, der sich zuletzt mit der Skulptur beschäftigt hat, geht nicht auf die vielfältigen Neuerungen gegenüber dem Gemälde ein, siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 132.

146 Siehe Kapitel 4.1.5.



Abb. 17. *Gladiateur thrace* [?], Ende des 1. Jh. n. Chr., Bronze, H. 8,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Collection Durand, 1825

des Jüngeren behaupten kann, in den Vordergrund. Der Kontrast zwischen den beiden Figuren, der sich im Spannungsfeld zwischen den Polen hochgerüstet versus nackt, alt versus jung, erstarrte Miene versus Expressivität ergibt, ist im Gemälde aufgrund der Fülle an Details eher nebensächlich – in der Skulptur aber wird er zum zentralen Motiv.

Einige der Modifikationen, die Gérôme beim Transfer des Motivs von der Leinwand in die Bronze vornahm, waren aufgrund der neuen Umschreitbarkeit der Protagonisten notwendig geworden. Im Gegensatz zur festgelegten Perspektive des Gemäldes, die bestimmte Bereiche der Figuren für die Betrachtenden unsichtbar lässt, ermöglichte die skulpturale Ausarbeitung den Ausstellungsbesucher*innen, die Gladiatoren aus verschiedenen Winkeln zu entdecken und die archäologischen Details durch näheres Herantreten genauer zu studieren. Für die Skulptur musste Gérôme daher unter anderem das Helm-Visier und das Schild des *murmillo* neu entwerfen. Bisweilen gehen seine Veränderungen deutlich über eine einfache Anpassung an den dreidimensionalen Raum hinaus und deuten auf ein gewandeltes Verständnis hin, womit die Eigenständigkeit der Skulptur gegenüber dem Gemälde unterstrichen wird.

Sowohl im Gemälde als auch in der Skulptur trägt der triumphierende Gladiator einen Krempehelm mit rechtwinklig geknicktem Kamm. Das Dekor und das Visier sind jedoch unterschiedlich gestaltet – wie es später noch genauer ausgeführt wird, handelt es sich jeweils um Fantasieprodukte.¹⁴⁷ Ganz anders verhält es sich jedoch mit den Beinschienen. Auch diese weichen in der Plastik vom Gemälde ab. Im Gegensatz zu dem Beinschutz aus Leder und gestepptem Leinen in *Pollice Verso* trägt der *murmillo* in *Les Gladiateurs* metallene Schienen, die mit Reliefs verziert sind (siehe Abb. 1 / Kap. 1). Der rechte Beinschutz zeigt einen von Blättranken

¹⁴⁷ Siehe hierzu in dieser Arbeit Kapitel 4.1.4.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

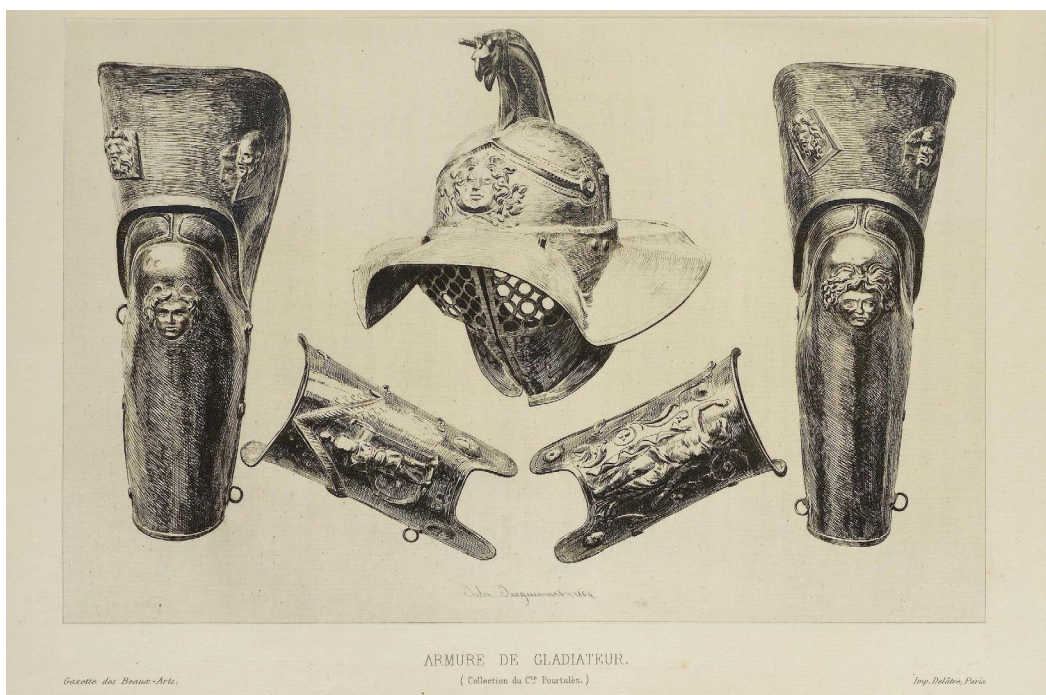


Abb. 18. Maison Goupil, *Armure de Gladiateur* (Collection du Cte. Pourtalès), abgebildet in: François Lenormant, „Les cabinets d’amateurs. La Galerie Pourtalès“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, S. 473–506, Tafel zw. S. 482 und 483

umgebenen weiblichen Akt, der als Venus zu deuten ist. Links sind auf Kniehöhe ein Medusenhaupt und weiter oben bacchantische Masken dargestellt. Es handelt sich hierbei um Kopien nach Stücken aus der Sammlung Pourtalès-Gorgier, die Gérôme in Paris studieren konnte (Abb. 18).¹⁴⁸ Als neues Element ergänzte Gérôme in der Bronzegruppe ein Fangnetz – eine der Waffen des *retiarius*. Ein Teil davon hat sich scheinbar während des Kampfes am Gürtel des *murmillio* verfangen und ist etwa auf Höhe der Wade des Siegers ungleichmäßig durchtrennt. Der Rest des Netzes liegt unter dem Besiegten, die Plinthe umspielend. Am Boden befindet sich auch die zweite Waffe des Unterlegenen, der Dreizack, der zerbrochen und damit ebenfalls unbrauchbar ist.

Die Veränderungen in den Rüstungsteilen der beiden Kämpfer, die sich beim Übertragen des Motivs von der Malerei in die Skulptur vollziehen, können einerseits mit den kontinuierlich weitergeführten Recherchen Gérômes erklärt werden. Schon das Wiederaufgreifen des Themas

148 Zur Geschichte der Gladiatoren-Rüstungen der Sammlung Pourtalès-Gorgier siehe Catherine Bastien, „L’armure de gladiateur de la collection Pourtalès conservée au Louvre“, in: *La Revue des musées de France. Revue du Louvre* 4, 2004, S. 44–52. Allgemein zum Einsatz und zur Bedeutung der archäologischen Artefakte im Werk von Gérôme siehe in dieser Arbeit Kapitel 3.2.1 und 3.2.2.

der römischen Spiele nach *Ave Caesar, morituri te salutant* in *Pollice Verso* beschrieb Gérôme als Ergebnis neuer Erkenntnisse im Bereich der Archäologie, die er in der Zwischenzeit erworben hatte.¹⁴⁹ Andererseits verlangte die Umsetzung in Lebensgröße mehr Details, damit die Skulptur auch in der Betrachtung aus nächster Nähe weiterhin authentisch wirken konnte.¹⁵⁰ Die Präzisionen in den Rüstungsteilen, wie beispielsweise das feingliedrige Kettengeflecht am Armschutz des *retarius*, boten Gérôme zudem die Möglichkeit, seine technische Versiertheit unter Beweis zu stellen und das Publikum mittels des starken Illusionismus zu beeindrucken.

Es wird im Folgenden der These nachgegangen, dass diese lebensnahe ‚Verkörperung‘ der Gladiatorengruppe im Medium der Bronze in der Absicht geschieht, eine Steigerung der Realitätssuggestion zu erzielen. Schon in *Pollice Verso* strebte Gérôme nach größtmöglicher Wirklichkeitsillusion, die er durch die Wiedergabe zahlreicher Details und das Verbergen seiner künstlerischen Handschrift herzustellen suchte.¹⁵¹ Er imitierte damit die Mitte des 19. Jahrhunderts neu aufkommenden fotografischen Verfahren.¹⁵² Die Fähigkeit der Fotografie, visuelle Informationen mit exakter Genauigkeit zu erfassen, brachte dem neuen Medium den Ruf der Objektivität ein. Dabei ist, wie Gabriele Genge in ihrer Untersuchung der französischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Rückgriff auf Roland Barthes dargelegt hat, insbesondere bedeutsam, dass der Prozess des fotografischen Ablichtens „dezidiert nicht-mimetisch“ ist, sondern durch die technische Leistung der Apparatur eine reale Präsenz garantiert wird.¹⁵³ Indem Gérôme das von einer fotografischen Ästhetik geprägte Bildmotiv ins Dreidimensionale übersetzte, stellte er die Auseinandersetzung mit Fragen der Wahrheitsvermittlung auf eine neue Stufe: Während der vermeintliche Wahrheitsgehalt der Fotografie darauf beruht, nach Ablauf eines mechanischen und chemisch-physikalischen Verfahrens das wiederzugeben, was sich zum Zeitpunkt des Auslösens tatsächlich vor der Linse befand,¹⁵⁴ zählt zur kategorialen Bestimmung des Mediums Skulptur ihre physische Faktizität im Hier und Jetzt. Die Rezipierenden

149 Jean-Léon Gérôme, *Notes autobiographiques*, hg. von Gerald M. Ackerman, Vesoul 1981, S. 11–12.

150 Ruth Beusing, „Dioramen in der prähistorischen Archäologie“, in: Alexander Gall und Helmuth Trischler (Hg.), *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen 2016, S. 334–365, hier S. 353, weist darauf hin: „Archäologische Dioramen in großen Maßstäben fokussieren die Betrachtung auf Detailszenen. Sie müssen deshalb wesentlich stärker mit authentischen Materialien gestaltet sein bzw. authentische Materialien nachempfinden. Besonders hier hängt die Glaubwürdigkeit von der handwerklichen Präzision der Gestalter ab.“

151 Vgl. Germer 2000, S. 175 und Kepetzi 2009, S. 308–312.

152 Zur Bedeutung der Bildrhetorik der Fotografie im Werk Gérômes siehe das Kapitel „Historiographie und Fotografie“, in: Genge 2000, S. 87–93.

153 Genge 2000, S. 90–92. Vgl. Roland Barthes, „Rhétorique de l’image“, in: *Communications*, 1964, S. 40–51. Siehe auch die deutsche Übersetzung: ders., „Rhetorik des Bildes“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. 3, München 2006, S. 138–149, hier S. 144.

154 Zu den verschiedenen theoretischen Positionen, die das Wesen der Fotografie in der physischen Verbindung zum Dargestellten verorten siehe Peter Geimer, *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 13–69.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

können das plastische Werk anfassen und sich von seiner gegenwärtigen Existenz überzeugen. Aus dieser Besonderheit wurde im Rahmen der langen Tradition des Paragone eine Rangfolge der Sinne im Hinblick auf Reales abgeleitet, der zufolge der Tastsinn deutlich vor dem Sehsinn rangierte.¹⁵⁵ Auch Johann Gottfried Herder, der, vor der Folie einer „Anthropologie der Sinne“, als einer der ersten die Wahrnehmung plastischer Bildwerke in den Blick nahm, betonte den Wahrheitsgehalt des Skulpturalen: „Es bleibt also wahr: ‚der Körper, den das Auge sieht, ist nur Fläche; die Fläche, die die Hand tastet, ist Körper‘“, äußerte er in seiner Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts breit rezipierten Schrift *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*.¹⁵⁶

Eine zentrale Bedeutung in der Herstellung des Wahrheitseindrucks von *Les Gladiateurs* nimmt weiterhin die Referenz auf antike Artefakte ein, denen als ‚materiellen Zeugen‘ eine besondere Form der Authentizität eingeschrieben ist. In der plastischen Gladiatorengruppe, der man sich nähern und die man aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten kann, lassen sich die vom Künstler herangezogenen Artefakte noch deutlicher identifizieren als in seinen Gemälden. Die mit Reliefs verzierten Beinschienen des *murmillos* sind, wie schon erwähnt, leicht als Nachahmung der Originale aus der Sammlung Pourtalès-Gorgier zu erkennen (Abb. 18). Auf der Weltausstellung von 1878, wo *Les Gladiateurs* zum ersten Mal präsentiert wurde, konnten die Besucher*innen sich sogar direkt von der Authentizität der Darstellung überzeugen, denn die Beinschienen wurden in unmittelbarer Nähe der Skulptur in der *Galerie des arts anciens* präsentiert.¹⁵⁷ Die Bronze­gruppe stand in einem Vestibül, das sich zur Galerie öffnete und die Artefakte wurden am Anfang des Parcours präsentiert, sodass der direkte Vergleich zwischen den Exponaten und ihrer Wiedergabe in der Skulpturengruppe durchaus möglich war, worauf unter anderem auch Louis Ménard hinwies:

„M. Gérôme est le premier artiste qui ait tiré parti du costume bizarre des gladiateurs romains, très différent de celui des soldats. Il l’a reproduit avec une exactitude scrupuleuse. On pouvait

155 Zu diesen medialen Bestimmungen von Skulptur siehe Gundolf Winter, „Skulptur und Virtualität oder der Vollzug des dreidimensionalen Bildes“, in: Gundolf Winter, Jens Schröter und Christian Spies (Hg.), *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*, München 2006, S. 47–74.

156 Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* [Riga 1778], hg. von Lambert A. Schneider, Köln 1969, S. 37.

157 In den Besprechungen der Weltausstellung finden die ausgestellten Gladiatorenrüstungen häufig Erwähnung, siehe beispielsweise Adelin, „Chronique“, in: *L’Exposition universelle de 1878 illustrée* 155, August 1878, S. 795 f., hier S. 796; Édouard de Beaumont, „Exposition universelle. Les armures et les armes anciennes au Trocadéro“, 2 Teile, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 2, S. 510–519 und 702–718, hier S. 714 f.; Benjamin Fillon, „L’art romain et ses dégénérences au Trocadéro“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 2, S. 486–509, S. 493; Alfred Robert Frigoult de Liesville, „L’Exposition historique de l’art ancien : coup d’œil général“, in: Louis Gonse (Hg.), *L’art ancien à l’Exposition de 1878*, Paris 1878, S. 1–13, hier S. 5.

2 Skulptur im Wandel

s'en convaincre en examinant dans la galerie d'art rétrospectif les principales pièces d'une armure de gladiateur.¹⁵⁸

Über den Wiedererkennungseffekt konnte Gérôme eine besonders hohe Authentizität suggerieren. Der Wahrheitseindruck wurde intensiviert, da die in körperhafter Form wiedergegebene, vermeintliche „gewissenhafte Exaktheit“ die dargestellten Rüstungsteile wie Abgüsse der Originale erscheinen ließ. *De facto* waren sie dies aber nicht. Gérôme spielte bloß mit dem Anschein der mechanischen Verdopplung durch einen Körperabdruck, um eine eindruckliche Wirkung bei den Rezipierenden zu erzeugen. Wie Georges Didi-Huberman herausgearbeitet hat, grenzt sich die durch Abdruck hergestellte Form von der Idee der mimetischen Nachahmung ab, weil sie einen direkten physischen Kontakt voraussetzt.¹⁵⁹ Durch die Aufhebung der Distanz im Prozess der Herstellung macht der Abdruck als Denkfigur das Abwesende, in diesem Fall die Welt der römischen Gladiatoren, unmittelbar präsent. Im Bereich der Archäologie wurde die Suggestionskraft des Abdrucks vermutlich niemals wieder so deutlich wie in den Abgüssen, die unter Leitung von Guiseppe Fiorelli in den 1860er Jahren in Pompeji angefertigt wurden (Abb. 19). Indem man flüssigen Gips in bei den Ausgrabungen entdeckte Hohlräume goss, wurde der fast 2000 Jahre zurückliegende Totenkampf der Bewohner der Vesuvstadt materiell gegenwärtig und dauerhaft fixiert.

Die Jahrtausende alten plastischen Verfahren von Moulage und Abguss präfigurieren das indexikalische Dispositiv der Fotografie als licht-physikalischer Abdruck und transportieren einen gleichwertigen Wirklichkeitsbezug.¹⁶⁰ In dieser Analogiebildung von skulpturalen und fotografischen Prozessen kommt das zum Tragen, was Irina Rajewsky als „intermediale Bezüge“ bezeichnet:

„Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums

158 Ménard 1879, S. 264. Siehe des Weiteren: Adelin 1878, S. 796: „L'exposition historique de l'art ancien remplit la première salle de la galerie rétrospective française. [Es folgt eine Aufzählung der Exponate, Anm. BS] l'armure de gladiateur du musée de Saint-Germain copié par M. Gerôme dans son groupe qui orne le porche du Trocadéro, et dont le motif est emprunté à son tableau Pollice verso“) und Liesville / de 1878, S. 5.

159 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999. Zur Thematik im 19. Jahrhundert: Édouard Papet, *À fleur de peau : Le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris 2001. Zur Wirkmacht des Abgusses in der Gegenwartsplastik: Lars Stamm, „Die Indexikalität der Bilder. Das Nachleben der sympathetischen Magie bei Marc Quinn und Teresa Margolles“, in: Uwe Fleckner und Iris Wenderholm (Hg.), *Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin / Boston 2017, S. 117–136 und ders., *Indexikalische Körperplastik. Der Naturabguss in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.

160 Zu den werkprozessualen Korrespondenzen zwischen Fotografie und Skulptur siehe die Beiträge in *Lens-based sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie*, hg. von Bogomir Ecker u. a., Ausst.-Kat. Berlin, Akademie der Künste / Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, Köln 2014 und Stamm 2017.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden



Abb. 19. Giorgio Sommer, Abgüsse aus den Grabungsstätten von Pompeji, um 1875, Abzug auf Albuminpapier von Glasnegativ, New York, The Metropolitan Museum of Art

oder zum anderen Medium *qua* System herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine ‚normalen‘ Verfahren der Bedeutungskonstitution hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, dass das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ‚mitrezipiert‘ wird. [...] ‚Intermedialität‘ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur *ein* Medium – das kontaktnehmende Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist. Es werden also nicht konventionell als distinkt wahrgenommene Medien und deren spezifische Verfahren der Bedeutungskonstitution miteinander kombiniert und folglich zu einem plurimedialen Produkt addiert, wie dies bei der Medienkombination der Fall ist. Statt dessen werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert.“¹⁶¹

161 Rajewsky 2002, S. 17.

Gérômes Schritt vom Gemälde zur Bronzeplastik zeigt, dass er sich mit der medialen Bestimmtheit der Gattungen Malerei und Skulptur sowie der Fotografie auseinandersetzte. Ausgehend vom Spiel mit der Evokation dessen, was einmal eine reale Präsenz *hatte* (Fotografie/ Gemälde), lotete Gérôme die medialen Eigenschaften der Skulptur aus und addierte den Bedeutungshorizont der *gegenwärtigen* Präsenz im Raum. Für einen von der authentischen Schilderung geradezu besessenen Künstler wie ihn erscheint die Hinwendung zur Plastik somit als logischer Schritt. In dem Versuch des Künstlers, durch den Einsatz von Farbe die tote Materie zu verlebendigen, findet das Streben nach Gegenwärtigkeit schließlich eine weitere Steigerung.¹⁶²

Reinszenierte Bildikone – *Les Gladiateurs* auf der Weltausstellung 1878

Gérômes Absicht, seinen Gladiatoren eine gegenwärtige Präsenz zu verleihen, erhielt mittels der Inszenierung am Ausstellungsort zusätzliche Tragweite. Wie schon erwähnt, wurde *Les Gladiateurs* anlässlich der Weltausstellung 1878 in Paris präsentiert.¹⁶³ In mehrerlei Hinsicht war dieser Ort bestens für einen aufsehenerregenden ersten Auftritt des Künstlers als Bildhauer geeignet – was dieser sicherlich bei der Vorbereitung seines bildhauerischen Debüts mitreflektiert hatte. Anders als die meisten Werke der zeitgenössischen Kunst, die im Palais du Champ-de-Mars dicht gedrängt um die Blicke der Besucher*innen konkurrieren mussten, war Gérômes Werk in einem Vestibül des Palais du Trocadéro untergebracht. Freistehend und zu Beginn des historischen Parcours platziert, war der Bronze an dieser Stelle eine große Aufmerksamkeit des Publikums garantiert.¹⁶⁴ Die isolierte und gut sichtbare Aufstellung konnte außerdem den Effekt einer Arena kreieren, wodurch die Skulptur an das Gemälde, aus dem der Künstler die Figurengruppe entlehnt hatte, rückgebunden wurde. In der plastischen Umsetzung hatte Gérôme das Gladiatorenpaar zwar als Fragment von der imposanten Kulisse des Kolosseums mit seinen Tausenden Zuschauer*innen separiert, im Rahmen der Präsentation auf der Weltausstellung von 1878 erhielten sein *murmillo* und *retiarius* aber ein vergleichbar sensationsaffines Publikum in Gestalt der durch die Hallen strömenden Besucherschar.¹⁶⁵ In *Pollice Verso* musste Gérôme allerhand künstlerische Tricks anwenden, um die Betrachter*innen zu involvieren. Hierzu zählt zum einen die Wahl der Perspektive, die der rezipierenden Person suggeriert, in direkter Nähe der Gladiatoren auf dem sandigen Arena-Boden zu stehen. Zum anderen trägt die scheinbar intentionlose Lichtführung dazu bei, den Betrachter*innen den Eindruck zu vermitteln, Teil

162 Siehe hierzu die Ausführungen im nächsten Kapitel.

163 Zur Bedeutung der Weltausstellung 1878 und der Programmatik des Ausstellungsortes siehe in dieser Arbeit Kapitel 4.1.5.

164 Die aufgrund der Enge unvorteilhafte Präsentation der Skulpturen im Palais du Champ-de-Mars wird u. a. beschrieben in Louis Énault, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878, S. 3 f.

165 Vgl. Beeny 2010, S. 48.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

des Arenapublikums zu sein. Entgegen der theatralischen, die Hauptpersonen ausleuchtenden Lichtführung, wie sie beispielsweise in der klassizistischen Malerei Jacques-Louis Davids üblich ist, versetzte Gérôme in *Pollice Verso* das Geschehen in den Halbschatten. Die verdunkelte Partie wird nur von einigen Lichtstreifen durchbrochen, die ein die Arena überspannendes Sonnensegel suggerieren, unter dem das bildimmanente Publikum genauso eingefasst wird wie die Betrachter*innen des Gemäldes. Im Rahmen der Präsentation von *Les Gladiateurs* auf der Weltausstellung wurde die mimetische Illusion des Tafelbildes durch die räumlich erfahrbare Präsenz der Bronze ersetzt: Die Figurengruppe hatte die fiktive Welt des Kolosseums verlassen und in Lebensgröße ihren Weg in die reale Welt der Betrachter*innen gefunden, wo sie sich den Raum nun *tatsächlich* teilten und dies nicht nur imaginierten. Die Besucher*innen, die in das Vestibül kamen, konnten die Skulptur umschreiten und einen Blickwinkel einnehmen, der mit der Perspektive in *Pollice Verso* vergleichbar war. Insbesondere diejenigen, die das Bild kannten, konnten sich so als Teil des Arenapublikums fühlen und sich selbst in die Position versetzen, über Leben und Tod des *retiarius* zu entscheiden. Offensichtlich schien das Publikum in Paris eine gewisse Empathie mit dem Besiegten empfunden zu haben, wie eine Anekdote aus der Zeit verdeutlicht: Beim Umkreisen der Skulptur sollen dermaßen viele Besucher*innen dem unterlegenen Gladiator ermutigend die Hand gereicht haben, dass die Bronze an dieser Stelle durch den Abrieb stark glänzte, als Gérôme sie am Ende der Weltausstellung zurückerhielt.¹⁶⁶ Die übermittelte Reaktion des Publikums unterstreicht, dass die Inszenierung von *Les Gladiateurs* auf ein körperliches Erleben angelegt war. Das Wissen um das Gemälde und die räumliche Situation, in welcher die Betrachtenden nun auch physisch zu Teilnehmenden in der Arena wurden, verschmolzen zu einer Wahrnehmungseinheit.

2.1.2 Anacréon, Bacchus et l'Amour und weitere plastische Übersetzungen aus Gemälden

In seiner zweiten großformatigen Skulptur, *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (Abb. 20), die 1881 im Salon des artistes français präsentiert wurde,¹⁶⁷ wiederholte Gérôme die Strategie, ein Motiv aus einer mehrere Jahre zurückliegenden Gemäldekomposition herauszulösen und plastisch

166 „En tournant autour du groupe, on donnait d'encourageantes poignées de main au gladiateur vaincu qui tendait vers le public deux doigts suppliants. Gérôme, amusé constata que cette main revint du Salon toute luisante, «à l'instar, disait-il, du pied de saint Pierre, à Rome, poli par les baisers des fidèles».“ Moreau-Vauthier 1906, S. 265.

167 Der Werktitel wird auch schon im Katalog der Weltausstellung 1878 aufgeführt, vgl. *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel publié par le commissariat général, tome I, groupe I, œuvres d'art, classes 1 à 5*, Paris 1878, S. 97. Da die Skulptur aber in keiner einzigen Quelle erwähnt wird, ist davon auszugehen, dass sie nicht rechtzeitig fertiggestellt worden ist und es sich um einen Fehler bzw. eine nicht vorgenommene Korrektur im Katalog handelt.



Abb. 20. Anonym, *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, 1881, Gips, H. 110 cm, ursprünglich Vesoul, Musée Georges-Garret (verschollen), Fotografie, Paris, Bibliothèque nationale de France



Abb. 21. Jean-Léon Gérôme, *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, 1848, Öl auf Leinwand, 136 × 211 cm, Toulouse, Musée des Augustins

umzusetzen. Der Gips, der die zentrale Figurengruppe aus dem gleichnamigen Gemälde von 1848 aufgreift (Abb. 21),¹⁶⁸ wurde zwar mit einer Medaille ausgezeichnet, und die Arbeit von Carl Jacobsen entdeckt, der daraufhin eine Marmorversion für seine Ny Carlsberg Glyptotek in Auftrag gab, erregte in der Presse jedoch deutlich weniger Aufmerksamkeit als *Les Gladiateurs*. Das Thema des antiken Dichters, der den jungen Bacchus und Amor im Arm hält, war nicht so massenwirksam wie die Arena-Szene und das Gemälde weit weniger bekannt als *Pollice Verso*. Die mangelnde Kenntnis der malerischen Vorlage drückt sich auch in den Salonkritiken aus,¹⁶⁹ was sicherlich damit zusammenhängt, dass keine Reproduktionen des Gemäldes durch Goupil verbreitet wurden und der französische Staat das Werk für das Musée des Augustins in

168 Zum Gemälde *Anacréon, Bacchus et l'Amour* siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 16; Kepetzis 2009, S. 134–142; Ekaterini Kepetzis, „Von Liebe, Wein und Lebenslust – Jean-Léon Gérôme: ‚Anakreon, Bacchus und Amor‘“, in: Horst-Dieter Blume und Cay Lienau (Hg.), *Annäherungen an Griechenland*, Münster 2002, S. 144–157; Ackerman 2000, Kat. 19.

169 Die einzige Erwähnung findet das vorgängige Gemälde in: Jules Claretie, „Gérôme“, in: ders., *Deuxième série de Peintres et sculpteurs contemporains. Artistes vivants au 1er janvier 1881*, Paris 1881, S. 57–80, hier S. 58.

Toulouse ankaupte, wodurch es aus dem Blickfeld der Pariser*innen verschwand.¹⁷⁰ Dennoch schloss Ferdinand Barbedienne einen Vertrag mit Gérôme über die Bronze-Edition von *Anacréon, Bacchus et l'Amour* in mehreren Größen (siehe Abb. 72/Kap. 2.3).¹⁷¹ Diese scheint sich jedoch nicht dauerhaft gut verkauft zu haben: In einem Brief von 1898 kündigt der Bronzegießer an, sich des zur Vervielfältigung dienenden Modells entledigen zu wollen, worauf der Künstler mit Gleichgültigkeit reagierte.¹⁷²

In formaler Hinsicht ging Gérôme bei der Konzeption von *Anacréon, Bacchus et l'Amour* ähnlich vor wie bei *Les Gladiateurs*: Die Übertragung des Motivs vom Gemälde in die Dreidimensionalität impliziert eine Reduktion und Verdichtung der Figuren. Anakreon ist aufrecht stehend dargestellt. Nach vorne schreitend ragt der rechte Fuß des Dichters aus seinem langen Gewand hervor, unter dem sich auch sein rechtes Knie deutlich abzeichnet. Anstatt der Kithara hält Anakreon in der Skulptur die zwei kindlichen Götter im Arm. Die Finger ineinander verschränkt, drückt er die beiden Kleinkinder eng an sich. Als ikonografische Vorbilder können sowohl eine antike Plastik aus der Sammlung des Louvre, *Silène portant Dionysos enfant* (Abb. 22), als auch James Pradiers Bronzeplastik *Anacréon et l'Amour* von 1845 gedient haben.¹⁷³ Durch das räumliche Zusammenfassen der Figuren wird gegenüber dem horizontal angelegten Bild die Vertikale betont. Anakreons prächtiges Musikinstrument baumelt an einem Band an seinem Rücken und ist erst beim Umschreiten der Skulptur genau zu erkennen. Die kreisrunde Plinthe lädt dazu ein, die Skulptur von allen Seiten zu betrachten, dennoch ist das Werk auf eine klare, frontale Hauptansicht ausgerichtet. In einen Brief an den Bürgermeister seiner Heimatstadt Vesoul, dessen Museum Gérôme 1881 den Originalgips von *Anacréon, Bacchus et l'Amour* schenkte, gibt Gérôme die Anweisung, das Werk so aufzustellen, dass das Gesicht des Poeten gut wahrgenommen werden kann.¹⁷⁴

170 Zwar fertigte Gérômes Freund Gustave Le Gray, einer der Pioniere der frühen Fotografie, eine hochwertige Daguerreotypie des Werks an, doch diese wurde nicht in Umlauf gebracht. Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 19; Dominique de Font-Réaulx, „La lutte avec la couleur“, Reproduire la polychromie par la photographie“, in: 48/14 *La revue du Musée d'Orsay* 18, 2004, S. 84–93, hier S. 87f.

171 Vertrag vom 1. November 1882, Paris, Archives nationales, 368AP/3. Vgl. Rionnet 2016, Kat. 927.

172 „Je vous autorise à faire comme vous l'entendrez pour vous débarrasser des épreuves que vous avez et en tirer le meilleur parti possible dans votre intérêt, et je vous abandonne mes droits d'auteur.“ Brief von Jean-Léon Gérôme an Barbedienne, 7. März 1898, Paris, Archives nationales, 368AP/3. Vgl. Florence Rionnet (Hg.), *La Maison Barbedienne. Correspondances d'artistes*, Paris 2008, S. 181f.

173 James Pradier, *Anacréon et l'Amour*, 1845, Bronze, H. 75 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, URL: <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/anacreon-et-lamour/1954-0008> [Letzter Zugriff: 28.12.2022].

174 Brief von Jean-Léon Gérôme an den Bürgermeister von Vesoul, 17. Oktober 1881, Vesoul, Musée Georges-Garret: „Ce socle ne doit pas avoir plus de 50 centimètres de haut, car l'endroit le plus intéressant de la statue étant la tête d'Anacréon et les Enfants, si on les éloigne trop de l'œil du spectateur, l'aspect est moins satisfaisant.“ Auch bei der Vorbereitung auf das Gemälde hat das Gesicht Anakreons im Fokus gestanden, was eine Studie im Musée des Beaux-Arts de Nancy nahelegt.



Abb. 22. *Silène portant Dionysos enfant*, 1. oder 2. Jh. n. Chr., Marmor, H. 190 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ankauf 1807, Sammlung Borghese, früher Sammlung Carlo Mutti

Im Vergleich zum Gemälde werden in der Skulptur zusätzliche Details eingebracht. So ist etwa die Frisur deutlich stilisierter. Das geknotete Stirnhaar, dessen Form sich auch in den Bartspitzen Anakreons zeigt, zitiert Vorbilder der archaischen Skulptur und somit Kunstwerke aus der Epoche, in welcher der dargestellte Dichter lebte. Ähnlich wie bei *Les Gladiateurs* wird in der Skulptur *Anacréon, Bacchus et l'Amour* mittels der größeren Detailgenauigkeit eine verstärkte Körperlichkeit wahrnehmbar, so zum Beispiel in den sehnigen Unterarmen und dem rechten Knie, das sich unter dem Gewand abzeichnet. Im Vergleich zum Gemälde wirken die Götterfiguren in der Skulptur eher wie tatsächliche Kinder. Entsprechend dem Gemälde ist Gérômes plastische Umsetzung des Bacchus etwas beleibter und scheint bereits angetrunken vor sich hin zu dösen. Wodurch dieser Zustand hervorgerufen wurde, ist ebenfalls im Material angedeutet: Mit der rechten Hand umfasst er eine Kette aus Efeu, an der eine Trinkkelle befestigt ist.

Nach *Anacréon, Bacchus et l'Amour* realisierte Gérôme erst 1892 mit *Pygmalion et Galatée* (siehe Abb. 46 / Kap. 2.2) wieder eine plastische Umsetzung eines zunächst malerisch entworfenen Sujets. Im Gegensatz zu den früheren Werken wurde bei dieser Skulptur das entsprechende Gemälde jedoch vorher nicht im Salon präsentiert. Das zeitgenössische Publikum konnte den Bezug zwischen Gemälde und Skulptur demnach nur schwerlich herstellen.¹⁷⁵ Gleiches gilt auch für das *Monument à Paul Baudry*: Als Grundlage für die ‚Verkörperung‘ nutzte Gérôme eine dem Publikum unbekannt Zeichnung, die er einige Jahre zuvor von seinem Freund privat angefertigt hatte.¹⁷⁶ Für weitere großformatige Skulpturen, wie etwa *Tanagra*,¹⁷⁷ können ebenfalls malerische Vorlagen entdeckt werden, doch handelt es sich dabei um Nebenfiguren beziehungsweise um eher periphere Ähnlichkeiten – der zuvor beschriebene Wiedererkennungseffekt blieb in den folgenden Großplastiken demnach aus.

Stattdessen setzte Gérôme die Praxis der dreidimensionalen Umsetzung von Vorbildern aus bekannten Gemälden im Bereich der kleinfigürlichen Bronze-Editionen fort.¹⁷⁸ Zunächst wählte er mit *Bacchante à la grappe* ein Motiv aus einem Gemälde, das Goupil schon 1870/71 fotografisch reproduziert hatte und somit bereits eine gewisse Bekanntheit aufweisen konnte (Abb. 23 und 24).¹⁷⁹ In den folgenden Jahren verlagert sich der Ansatz auf ein gleichzeitiges Erscheinen von zweidimensionalen und dreidimensionalen Werken. Eine besonders effiziente Verwertung der Komposition erzielte Gérôme mit dem Gemälde *Le Christ entrant à Jérusalem*, das auch unter dem Titel *Les Rameaux* bekannt ist (Abb. 25). Das 1897 im Salon präsentierte Bild zeigt Christus auf einem Esel reitend bei seiner Ankunft in Jerusalem. Vor den Toren der Stadt hat sich eine große Menschenmenge versammelt, um ihn zu empfangen. Der Segensgestus Christi adressiert die prunkvoll gekleidete Maria Magdalena, die grüßend ihre Hand hebt und einen Palmwedel emporhält. Gérôme setzte beide Hauptfiguren der Szene einzeln um (Abb. 26 und 27).¹⁸⁰ Von der Christusfigur leitete er darüber hinaus auch eine Büste ab, die ebenfalls in einer Edition von Siot-Decauville aufgelegt wurde.¹⁸¹

Ab dem Ende der 1890er Jahre häufen sich die Figuren, die nicht mehr exakte Motive aus Gemälden wiedergeben, aber dennoch bestimmten Sujets zugehörig sind, die der Künstler zuvor in Gemälden dargestellt hat. Als Beispiel für diese Gruppe können die beiden Reiter-Statuetten

175 Ein detaillierter Vergleich zwischen Gemälde und Skulptur wird in Kapitel 2.2.3 vorgenommen.

176 Zur Skulptur siehe Fußnoten 42 und 49 in dieser Arbeit.

177 Siehe Fußnote 229 in dieser Arbeit.

178 Ausführlich zu diesem Bereich im plastischen Œuvre von Jean-Léon Gérôme siehe Kapitel 2.3.2.

179 Zum Gemälde siehe Ackerman 2000, Kat. 231. Zu den Goupil-Reproduktionen Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 158.

180 Auf die Statuette *La Madeleine* wird in Kapitel 4.3.2 näher eingegangen.

181 Siot-Decauville Fondateur Éditeur, *Bronzes et objets d'art, Exposition Universelle 1900, Grand Prix*, Paris 1900; Ackerman 2000, Kat. Sc. 41. Als weiteres Derivat des Gemäldes kann eine Statuette betrachtet werden, die das Jesuskind auf einem Esel zeigt. Wie in der gemalten Komposition wird der Mutteresel von einem Jungtier begleitet, siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 44 und Akt. WV S. 44 B.

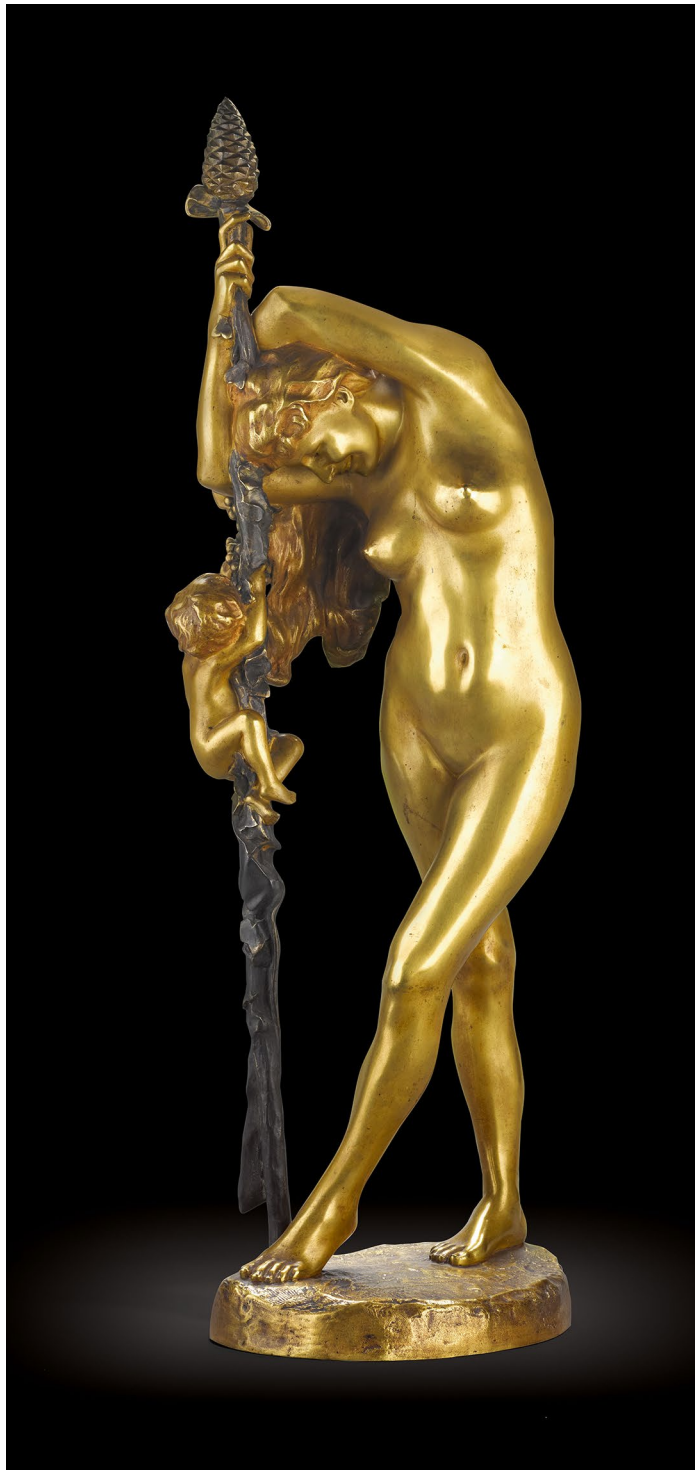


Abb. 23. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Bacchante à la grappe*, 1892, vergoldete und bräunlich patinierte Bronze, H. 58 cm, Inschrift: „J. L. GEROME“; Stempel: „Siot-Decauville / Fon-
deur / Paris“, E. and B. Sweeney, Los Angeles



Abb. 24. Goupil & Cie. (nach Jean-Léon Gérôme), *Une Bacchante*, 1867, Fotogravüre, Bordeaux, Musée Goupil

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden



Abb. 25. (oben) Jean-Léon Gérôme, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, 1897, Öl auf Leinwand, 80 × 127 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret

Abb. 26. (unten) Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Les Rameaux* (Christ entrant à Jérusalem), 1897, vergoldete und braun patinierte Bronze, 80,5 × 74 cm, Inschrift: „JL GEROME“; Stempel: „SIOT-DECAUVILLE / FONDEUR / PARIS“, Colección Pérez Simón, Mexiko





Abb. 27. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *La Madeleine*, 1897, vergoldete und patinierte Bronze, Marmor, teilweise bemalt, Halbedelsteine, farbiges Glas, H. 50,5 cm, Europäische Privatsammlung

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden



Abb. 28. (oben) Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Frédéric le Grand*, um 1897, vergoldete Bronze mit Elfenbeinkopf, 40 × 36 × 12 cm, Baltimore, The Walters Art Museum



Abb. 29. (unten) Gravure Gebbie & Husson (nach Jean-Léon Gérôme), *Rex tibicen*, 1874, Öl auf Leinwand, 79 × 61 cm, druckgrafische Reproduktion, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, New York, Frick Collection

Napoléon entrant au Caire (siehe Abb. 79 / Kap. 2.3) und *Frédéric le Grand* gelten (Abb. 28). Napoléons Ägyptenfeldzug widmete Gérôme gleich mehrere Gemälde,¹⁸² wobei *Le Général Bonaparte au Caire* im Hearst San Simeon State Historical Monument der Statuette am nächsten kommt. Friedrich den Großen hatte Gérôme schon 1874 weit weniger repräsentativ dargestellt. In dem verschollenen Gemälde, das nur noch in Druckgrafiken überliefert ist, ist er in seinem chaotischen Arbeitszimmer beim Querflöte spielen zu sehen (Abb. 29). Die auf dem Regal stehende Voltaire-Büste von Jean-Antoine Houdon, von der Gérôme ebenfalls einen Abguss in seinem Atelier besaß, verweist auf die Frankophilie des Regenten. Ebenso erinnern die drei Hunde an die privaten Vergnügen Friedrichs II. von Preußen.

Das Prinzip des Medienwechsels vom Planen ins Körperliche verfolgte Gérôme bis zum Ende seiner Karriere, wobei die genannten Beispiele zeigen, dass er durchaus unterschiedlich voringing. Im Anhang 3 der vorliegenden Arbeit sind die engen Bezüge zwischen Gérômes Skulpturen und seinen Gemälden quantitativ zusammengefasst und nach verschiedenen Kriterien grafisch dargestellt. Direkte und periphere Ähnlichkeitsbezüge zusammengenommen, nimmt diese Gruppe mehr als die Hälfte des gesamten plastischen Œuvres ein. Rein zahlenmäßig ist die Anzahl sogar noch deutlich höher, da sich mit der medialen Transposition meist noch eine Multiplikation in verschiedene Größen und Materialausführungen verbindet, worauf im dritten Teil dieses Kapitels näher eingegangen wird.

2.1.3 Einordnung der Strategie der Verkörperung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Praktiken historischer Wissens- und Erfahrungsvermittlung

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wodurch Gérômes Schritt von der Zweidimensionalität relativ kleinformatiger Bilder zur lebensgroßen vollplastischen Skulptur motiviert gewesen sein könnte. Insbesondere die Präsentation von *Les Gladiateurs* auf der Weltausstellung 1878 in Paris hat die Affinität des Künstlers erkennen lassen, seine plastische Kunst spektakulär in Szene zu setzen. In den letzten Jahren haben mehrere Forschungsprojekte im Rahmen der historischen Umbruchsituation des 19. Jahrhunderts eine Erneuerung der Wahrnehmungskultur und visueller Vermittlungspraktiken beschrieben,¹⁸³ in die Gérômes Vorgehen eingeordnet werden kann. Eine

182 Siehe Ackerman 2000, Kat. 171–176; Ausst.-Kat. Paris / Los Angeles / Madrid 2010, Kat. 89, 90 und 92.

183 Estelle Sohler, Alexandre Gillet und Jean-François Staszak (Hg.), *Simulations du monde. Panoramas, parc à thème et autres dispositifs immersifs*, Genf 2019; *Paris in 3D. From Stereoscopy to Virtual Reality, 1850–2000*, hg. von Françoise Reynaud, Catherine Tambrun und Kim Timby, Ausst.-Kat. Paris, Musée Carnavalet, Paris 2000; Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley 1999; Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [1990], Dresden u. a. 1996. Zur veränderten visuellen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe auch Muhr 2006, Kap.

der ausführlichsten Studien zu den Entwicklungen in der französischen Hauptstadt hat die amerikanische Historikerin Vanessa Schwartz geliefert. Darin konstatiert sie eine „öffentliche Lust an der Wirklichkeit“, die sich darin äußerte, dass einerseits das in den Straßen und der Massenpresse vermittelte Leben als spektakulär wahrgenommen und andererseits kommerzielle Spektakel zunehmend realer gestaltet wurden. Der Realismus neuer Formen der Massenunterhaltung, wozu etwa die Bildgattung des Panoramas zählt, beruhe Schwartz zufolge „auf der Vorstellung, dass ein Schauobjekt nur lebensecht sein könnte, wenn es das Leben nicht lediglich als ein visuelles, sondern als ein körperliches Erlebnis reproduzieren würde“. ¹⁸⁴ Vom Panorama über das Wachsfigurenkabinett und das Diorama haben sich im 19. Jahrhundert verschiedene Präsentationskonzepte herausgebildet, die mit dem Dreidimensionalen operieren. ¹⁸⁵ Wie die nachfolgenden Beispiele zeigen werden, steht Gérômes Strategie der Verkörperung in engem Zusammenhang mit diesen Praktiken der Wissensvermittlung, die verstärkt auf sinnlich erlebbare Darstellungsformen setzten.

Birgit Jooss ordnet in ihrer Studie zum lebenden Bild Panoramas, Dioramas und Wachsfiguren als Parallelphänomene der *tableaux vivants* ein, deren Gemeinsamkeit sie unter anderem darin erkennt, dass sie nach der „Verbindung von Kunst und Leben“ streben und „den Charakter des ‚Spektakels‘ oder ‚Effekts‘ tragen“. ¹⁸⁶ Das *tableau vivant*, dessen mögliche Vorbildfunktion für Gérômes Medientransfer vom Bild zur Skulptur bereits betont wurde, weist die größte Nähe zu den zeitgenössischen Wachsfigurenkabinetten auf. ¹⁸⁷ In Paris zählte das 1882 eröffnete Musée Grévin zu den Hauptattraktionen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. ¹⁸⁸ Anders als das Londoner Kabinett von Madame Tussaud arrangierte das am Boulevard Montmartre situierte Haus die lebensecht nachgebildeten Wachsfiguren in Gruppen und separaten Räumlichkeiten – sogenannten *tableaux* –, deren Hintergründe und Staffagen ebenfalls in höchster Detailtreue gestaltet wurden und häufig auch historische Objekte einsetzten, um sich auf eine authentische Schilderung zu berufen und die Illusion der Realität so weit wie möglich zu steigern. ¹⁸⁹ Das

„Die Kinematisierung des Blicks: Involvierung und Anschaulichkeit als zentrale Kategorien einer neuen Sehkultur“, S. 63–118.

184 Vanessa Schwartz, „Die kinematische Zuschauerschaft vor dem Apparat. Die öffentliche Lust an der Realität im Paris des Fin de siècle“, in: Christoph Conrad und Martina Kessel (Hg.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, S. 282–318, hier S. 305.

185 Siehe *Diorama. Erfindung einer Illusion*, hg. von Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon und Florence Ostende, Ausst.-Kat. Paris, Palais de Tokyo / Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, Köln 2017; Schwartz 1999.

186 Jooss 1999, S. 271 und S. 241–257, hier S. 241.

187 Vgl. auch Brandl-Risi 2013, S. 109.

188 Zum Musée Grévin siehe Pascale Martinez, *Le temple et les marchands. Une histoire du Musée Grévin (1881–1921)*, Paris 2017; Gudrun Gersmann, „Welt in Wachs. Das Pariser Musée Grévin. Ein Wachsfigurenkabinett des späten 19. Jahrhunderts“, in: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 129–142; Schwartz 1999, S. 89–148.

189 So erwarb das Musée Grévin etwa für eines der Tableaus zur Französischen Revolution die Badewanne, in der Jean Paul Marat ermordet wurde, vgl. Alexander Gall, „Auf dem langen Weg ins Museum. Dioramen als kommerzielle Spektakel und Medien der Wissensvermittlung im langen 19. Jahrhundert“, in: Gall/Trischler 2016, S. 27–106, hier S. 71; Schwartz 1999, S. 120 f.



Abb. 30. Anonym, *Les Coulisses d'un panorama. M. Édouard Detaille terminant le panorama de Rezonville reçoit la visite de quelques-uns des principaux maîtres de l'École française*, Tableau des Musée Grévin, Fotografie, Paris, Archives du Musée Grévin

Musée Grévin war ein Publikumsmagnet und spätestens als er selbst in Wachs nachgebildet wurde, wird sich Gérôme mit der Institution auseinandergesetzt haben. Zwischen 1887 und 1899 war die Keroplastik des Künstlers in einem Tableau mit dem Titel *Les Coulisses d'un panorama. M. Édouard Detaille terminant le panorama de Rezonville reçoit la visite de quelques-uns des principaux maîtres de l'École française* integriert (Abb. 30).¹⁹⁰ Gérômes wächsernes Double lehnt darin in lockerer Körperhaltung an der hölzernen Absperrung und scheint in das Gespräch mit seinem Freund Édouard Detaille vertieft zu sein, während die ihn begleitenden akademischen Maler der Szene relativ unbeteiligt beiwohnen.¹⁹¹ Léopold Bernstamm, der das Tableau für das

190 Vgl. Martínez 2017, Abb. 13. Schwartz 1999, S. 104f. Dort sind auch verschiedene weitere Fotografien von historischen Tableaus des Musée Grévin abgebildet.

191 Martínez 2017 zählt die Namen „Bouguereau, Carolus-Duran, Laurens, Cabanel, Clairin, Vibert“ in der Bildunterschrift auf, was rein zahlenmäßig schon nicht stimmen kann, vgl. Abb. 13. Bei den auf der Fotografie

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden



Musée du Luxembourg
94 — Léopold BERSTAMM. — *Buste de J.-L. Gérôme.* ND Phot.

Abb. 31. Neurdein et Cie. (ND Phot.), *Musée du Luxembourg* – 94 — Leopold BERSTAMM. [sic] — *Buste de J.-L. Gerome*, Postkarte, nach 1897, Hartford, Connecticut, Trinity College, Watkinson Library. Die Bronze (77,5 × 61 × 61,5 cm) befindet sich seit 1949 im Musée Georges-Garret in Vesoul als „dépôt de l'État“

Musée Grévin schuf, fertigte ebenfalls – vermutlich im gleichen Zeitraum – eine Bronzebüste von Gérôme an, die er 1898 im Salon des artistes français präsentierte und die den Künstler beim Bemalen einer *Tanagra*-Statuette zeigt (Abb. 31). Es scheint, als würde Bernstamm hier auf eine Verwandtschaft hinweisen zwischen Gérôme, dem gefeierten Künstler, der seine Skulpturen bemalte, um eine lebendige Wirkung zu erhalten, und seiner eigenen Rolle als Gestalter von Wachsfiguren, der ebenso auf den Verbund von plastischer Form und naturalistischer Bemalung setzte, aber nicht den gleichen Rang zugerechnet bekam.

Die Tendenz zur multimedialen Inszenierung alltäglicher Situationen, für die das Musée Grévin im populären Kontext steht, schlug sich auch in der zeitgenössischen Museumslandschaft beziehungsweise auf den Weltausstellungen nieder, die einen stärker wissenschaftlichen Anspruch verfolgten. Für Gérôme scheinen diese im 19. Jahrhundert neu entwickelten Präsentationsstrategien prägend gewesen zu sein. Im Folgenden soll anhand von zwei Beispielen die Nähe von Gérômes plastischer Produktion und jenen zeitgenössischen Praktiken historischer Wissens- und Erfahrungsvermittlung belegt werden.

Les Gladiateurs und die Galerie du costume de guerre im Musée de l'Artillerie in Paris

Gérômes lebendige Darstellung der antiken Gladiatoren steht in zeitlicher Kohärenz mit einer neuartigen musealen Präsentation im Pariser Musée de l'Artillerie.¹⁹² 1873 initiierte der damalige Direktor Lucien Le Clerc die Arbeiten an der *Galerie du costume de guerre*, welche die Entwicklung der Waffen von der Frühgeschichte bis zum 19. Jahrhundert vorführen sollte.¹⁹³ Innovativ war die Präsentationsform, da die Exponate nicht, wie bis dahin üblich, taxonomisch nach Artefaktgruppen geordnet in sterilen Vitrinen oder wie Trophäen an den Wänden gezeigt wurden, so wie beispielsweise im Archäologischen Museum von Neapel (Abb. 32), sondern mittels lebensgroßer und realistisch gestalteter Puppen in Szene gesetzt wurden (Abb. 33 und 34).

Die Herstellung dieser Mannequins erfolgte in den Werkstätten des Museums: Die Körper wurden über eine mit Hanf bedeckte und Rosshaar ausgefüllte Holzkonstruktion geformt. Die sichtbaren Hautpartien an Armen, Beinen und Gesicht waren aus bemaltem Gips. Manche der Puppen trugen Bärte und Kunsthaar.¹⁹⁴ Mit ihrer hybriden Zusammenstellung verfolgte die Inszenierung das Ziel, Geschichte nicht nur über Artefakte sichtbar, sondern mittels

festgehaltenen Wachsfiguren scheint es sich um Repräsentationen von Émile Auguste Carolus-Duran (1837–1917), William Adolphe Bouguereau (1825–1905) und Georges Clairin (1843–1919) zu handeln.

192 1905 wurde das Musée d'Artillerie mit dem Musée historique de l'Armée zum heutigen Musée de l'Armée zusammengelegt. Zur Geschichte der Institution siehe Caroline Barcellini, *Le Musée de l'Armée et la fabrique de la nation. Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*, Paris 2010.

193 Zur *Galerie du costume de guerre* siehe die Masterarbeit von Cécile Mouillard, *La Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie (1877–1917)*, Master de Recherche d'histoire de l'art. Histoire des collections – Patrimoine, sous la direction du Professeur Barthélémy Jobert, 2007, S. 11–31.

194 Mouillard 2007, S. 16–18.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden



1245B. NAPOLI - Museo Nazionale - Armature di gladiatori trovate ad Ercolano. (Edizioni Brogi)



Abb. 32. (oben links) Edizioni Brogi, Überreste von Gladiatorenrüstungen im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel, 1870–1910, Fotografie, Florenz, Alinari Archives-Brogi Archive

Abb. 33. (oben rechts) Anonym, *Galerie du costume de guerre* des Musée de l'Artillerie in Paris, Fotografie, um 1900, Paris, Musée de l'Armée

Abb. 34. (unten rechts) Anonym, *Galerie du costume de guerre* des Musée de l'Artillerie in Paris, Fotografie, um 1900, Paris, Musée de l'Armée



körperlicher Konfrontation erfahrbar zu machen. Die Zusammenstellung der jeweiligen Waffen einer Epoche stellte Funktionszusammenhänge her und führte dem Publikum die Puppen als „kampfbereite Krieger“ vor Augen.¹⁹⁵

Im Pariser Raum gab es schon seit 1870 ein weiteres Museum, das ein lebensecht gestaltetes Mannequin zu didaktischen Zwecken einsetzte: Für das Musée des Antiquités nationales schuf der mit Gérôme gut bekannte Auguste Bartholdi¹⁹⁶ einen römischen Legionär aus bemaltem Gips. Die an der Figur präsentierten historischen Waffen rekonstruierte Auguste Verchère de Reffye nach Darstellungen der Trajanssäule.¹⁹⁷ In ihrem Umfang ist die *Galerie du costume de guerre* jedoch zu ihrer Zeit einzigartig. Zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung 1879 umfasste die Sammlung 70 bekleidete und bewaffnete Figuren.¹⁹⁸ Die Kollektion wurde sukzessive der Öffentlichkeit vorgestellt: 1876 eröffnete der erste Teil mit 36 Mannequins, welche die Zeit von Karl des Großen bis 1670 repräsentierten. 1878, im Jahr der Weltausstellung, kam der zweite Teil hinzu, der auch drei Gladiatoren enthielt.¹⁹⁹

Es ist auffällig, dass es sich bei den Exponaten der *Galerie du costume de guerre* genau um jene Gladiatoren-Typen handelte, die Gérôme in seinen Werken *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* dargestellt hat. Für die Rekonstruktion der Bekleidung und der jeweiligen Waffen stützte sich Le Clerc auf den aktuellsten Wissensstand und unternahm eigene Forschungsreisen, um die Originale zu studieren. So begab er sich auch mehrmals nach Neapel. Der *murmillio* und der *retiarus* aus der Galerie tragen Kopien der Exponate des Museo Archeologico Nazionale, die auch Gérôme als Abdruck besaß. Wie noch zu zeigen sein wird, hat er diese allerdings nicht eins zu eins übertragen, sondern zur Steigerung des Ausdrucks neu und recht eigenwillig kombiniert.²⁰⁰ Der Rückgriff auf die gleichen Artefakte ist deutlich zu erkennen, Le Clercs Umsetzung war jedoch aus archäologischer Sicht korrekter.

Aufgrund von Gérômes allgemeinem Interesse an der Rekonstruktion von historischen Szenarien und seiner ausgezeichneten Vernetzung in der Pariser Kulturlandschaft durch seine Position im Institut de France ist es kaum vorstellbar, dass er das Museumsprojekt nicht im Blick hatte. Des Weiteren ist mit einer Bekanntschaft zwischen dem berühmten Künstler und

195 Ernest-Théodore Hamy, „La nouvelle galerie du musée d'Artillerie à l'Hôtel des Invalides“, in: *La Nature*, 1877, S. 47f., hier S. 47.

196 Von Dezember 1855 bis ca. April 1856 bereiste Gérôme mit Bartholdi Ägypten. Zur Reise und zum Einfluss der von Bartholdi währenddessen angefertigten Fotografien auf Gérômes Gemälde siehe Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 115–123 sowie Dominique de Font-Réaulx, „Gérôme and Photography: Accurate Depictions of an Imagined World“, in: ebd., S. 213–221, hier S. 216–218.

197 Siehe Hélène Chew, „Le légionnaire de Bartholdi : ultime don de Napoléon III au musée des Antiquités nationales“, in: *Bulletin des amis du Vieux Saint-Germain-en-Laye* 47: *Napoléon III et Saint-Germain-en-Laye*, 2010, S. 73–87.

198 Mouillard 2007, S. 16–18.

199 Ebd., S. 105.

200 Auf die Artefakte und ihre Modifikation in Gérômes Darstellungen wird in Kapitel 4.1.4 ausführlich eingegangen.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

Colonel Le Clerc, dem Urheber der *Galerie du costume de guerre*, aufgrund ihres gemeinsamen Engagements bei der Weltausstellung 1878 zu rechnen. Le Clerc war als Mitglied der Kommission verantwortlich für die Auswahl der Antiken.²⁰¹ Laut Victor Guillemin hat Gérôme ebenfalls an dem Auswahlprozess mitgewirkt.²⁰² Es kann nur vermutet werden, dass Le Clercs innovative Ausstellungsdidaktik einen direkten Einfluss auf Gérômes Übertragung der Gladiatoren aus *Pollice Verso* in den dreidimensionalen Raum hatte. Gesichert ist jedoch, dass beide den Anspruch teilten, ihrem Publikum über eine lebendige Darstellung einen authentischen Eindruck von vergangenen Epochen zu vermitteln. Sie gingen mit demselben Eifer vor, wenn es darum ging, die Quellen zu recherchieren und griffen letzten Endes auf den gleichen Fundus zurück. Neben den konzeptuellen Anknüpfungspunkten offenbarten sich aber auch Unterschiede, die Gérômes spezifisch künstlerische Position gegenüber der musealen Wissensvermittlung unterstreichen. Le Clerc arbeitete mit verschiedenen, farbigen Materialien, um seine Krieger lebensecht erscheinen zu lassen. Gérôme hingegen griff auf eine klassische Bronzeskulptur zurück. Die Gladiatoren in der *Galerie du costume de guerre* sind Einzelfiguren mit jeweils eigenen Sockeln. Aufrechtstehend und nebeneinander aufgereiht erlauben die mehr oder weniger identischen Posen die Vergleichbarkeit der verschiedenen Kampfausrüstungen. Für Gérôme hingegen ist die Interaktion der beiden Figuren ein bedeutendes Mittel zur Erzeugung unmittelbarer Lebensnähe. Durch die affektive Ansprache der Betrachter*innen generierte er eine subjektivierte Bedeutung, die die Darstellung in den Augen des Publikums glaubwürdig und anschaulich macht.

Tanagra und das Diorama einer athenischen Töpferwerkstatt auf der Weltausstellung 1889 in Paris

Auch im Fall von *Tanagra* (Abb. 35), einer der berühmtesten Skulpturen Gérômes, die im vierten Kapitel ausführlich behandelt wird, liegt es nahe, die Werkgenese mit einem dreidimensionalen Präsentationskonzept in Verbindung zu bringen, das gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Paris zu sehen war. Auf der Weltausstellung von 1889 gliederte sich das noch näher zu betrachtende Diorama ein in eine mit dem Titel *Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques* überschriebene Schau, die neben dem Eiffelturm, der Kolonialausstellung an der Esplanade des Invalides und der *habitation humaine* von Charles Garnier zu den Highlights des Riesenspektakels gehörte.²⁰³ Die Ausstellung, die der Geschichte der Arbeit gewidmet war, füllte das große Schiff des auf dem Marsfeld errichteten Palais des Arts libéraux und sollte den Besucher*innen die Möglichkeit bieten, den Ursprung und die Fortschritte menschlicher Zivilisation anhand

201 Liesville/ de 1878, S. 8.

202 Victor Guillemin, *Étude sur le peintre & sculpteur Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, Besançon 1904, S. 27.

203 Zur Weltausstellung 1889 siehe Beat Wyss, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin 2010 und Martin Wörner, *Vergnügung und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster u. a. 1999, S. 65–72.

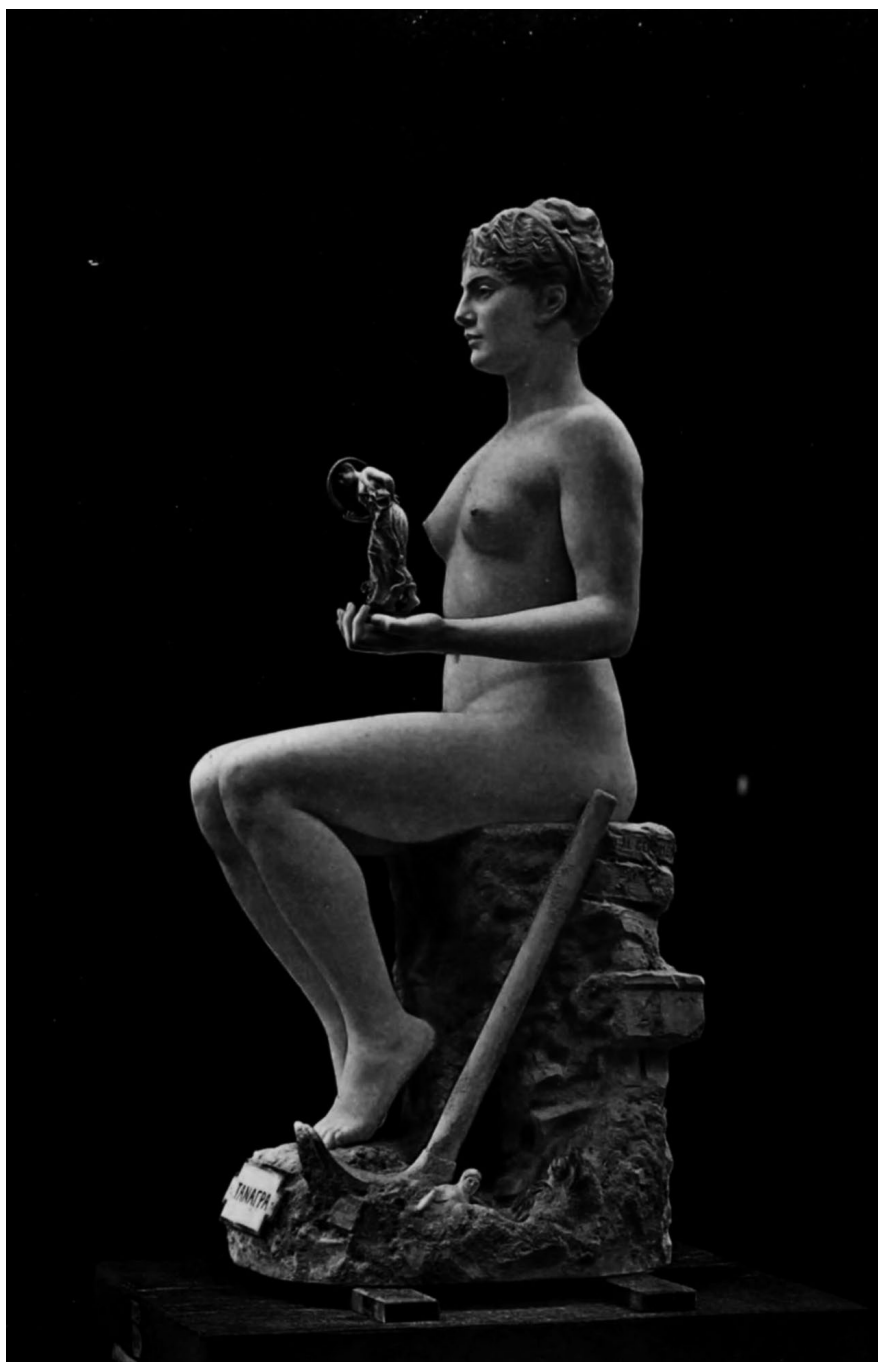


Abb. 35. Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890, bemalter Marmor, 152 × 67 × 70 cm, heute: Paris, Musée d'Orsay, abgebildet in: Fanny Field Hering, *The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York 1892, S. 264

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

ihrer Arbeitstechniken zu studieren. Leiter der Sektion der anthropologischen Wissenschaften (*directeur général de l'Exploitation*) und somit verantwortlich für die Präsentation war Georges Berger, Chef der Union central des arts décoratifs, die in den Ausführungen zu *Tanagra* noch einmal stärker in den Fokus rücken wird.²⁰⁴ In seiner Absichtserklärung formulierte er das Bestreben, das Genie des Menschen über seine Produktion nachvollziehbar zu machen, als Ziel der Ausstellung.²⁰⁵ Der Blick auf die Vergangenheit sollte ein besseres Verständnis für die modernen industriell gefertigten Produkte der Gegenwart schaffen.²⁰⁶

Neben einer Vielzahl von Objekten und Artefakten in Vitrinen wurden elf Dioramen im Maßstab 1:1 präsentiert, die Produktionsszenarien von der Prähistorie bis ins China des 18. Jahrhunderts rekonstruierten und die Exponate so in einen scheinbar geschlossenen Sinnzusammenhang stellten.²⁰⁷ Anders als das Panorama, das einen 360 Grad-Rundblick bietet,²⁰⁸ ähnelt das Diorama einem Tafelbild.²⁰⁹ Vom Zuschauerraum konnten die Besucher*innen die mittels lebensgroßer Puppen nachgestellten Szenen betrachten, wobei die jeweiligen illusionistisch

204 Siehe hierzu Kapitel 4.2.4 und 4.2.5.

205 „L'exposition rétrospective du travail, en 1889, ne saurait avoir qu'un but très défini : celui de retracer à grands traits, au moyen de la production de documents et de monuments authentiques, les étapes du génie de l'homme !“, Georges Berger, „Exposition rétrospective du Travail et des Sciences Anthropologiques. Exposé des motifs (Paris, 12 octobre 1887)“, in: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Exposition rétrospective du Travail et des sciences anthropologiques. Section I, Anthropologie – Ethnographie*, Lille 1889. S. 7–11, hier S. 9.

206 Vgl. Jules Simon (Introduction), Girard de Rialle (Anthropologie), Hugues Krafft (Arts libéraux), Jules Claretie (Exposition théâtrale), Germain Bapst (Histoire militaire), Gaston Tissandier (Transports), „Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques“, in: Émile Monod, *L'Exposition Universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptive, publié sous le patronage de M. le Ministre du Commerce, de l'Industrie et des Colonies, commissaire générale de l'exposition*, Bd. 1, Paris 1890, S. 285–348, hier S. 285.

207 Die Ausstellung umfasste die folgenden Dioramen: *Taillleurs de silex; Abris sous roche de la Vézère; Premiers constructeurs; Premiers métallurgistes; Forgerons du Soudan; Fabrication du papier d'agave par les Aztèques; Campement de Samoièdes; Reconstitution d'un atelier de filage et de tissage égyptien; Reconstitution d'un atelier de potier athénien; Reconstitution de la boutique d'un Gallo-Romain; Reconstitution d'un atelier de fabrication d'émaux cloisonnés chinoise*, Ausst.-Kat. Paris 1889a. Fotografien mehrerer Dioramen befinden sich in der Sammlung der Library of Congress in Washington; weitere wurden publiziert in: *Exposition universelle de 1889. Histoire du travail et des sciences anthropologiques. Section I*, Paris 1889, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84700623.item>. Hierzu Gall 2016, S. 72 f.; Beusing 2016, S. 337–339; Alice von Plato, *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. / New York 2001, S. 236–243.

208 Zur Geschichte und Technik des Panoramas: *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, hg. von Marie-Louise Plessen, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a. M. 1993.

209 Das erste unter dem Begriff „Diorama“ fungierende Etablissement wurde 1822 von Louis Jacques Mandé Daguerre und seinem Geschäftspartner Charles-Marie Bouton eröffnet. Es zeigte transparente und kunstvoll beleuchtete Bilder. Häufig wurde in dieser Form von Dioramen mit gezielten Beleuchtungseffekten gearbeitet, um Tagesabläufe oder atmosphärische Situationen zu simulieren. Nachdem die Popularität dieser Unterhaltungsform Mitte des 19. Jahrhunderts abebbte, wird der Begriff auf die oben beschriebene Präsentationsform übertragen. Neben Dioramen im Maßstab 1:1 existieren auch vielfältige kleinformatige Varianten. Zum Diorama siehe die zahlreichen Forschungsbeiträge von Noémie Étienne sowie Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 2017 und Gall / Trischler 2016. Insbesondere zur Geschichte und Entwicklung der Dioramen im 19. Jahrhundert siehe Gall 2016.

angelegten Hintergründe und Requisiten die Darstellung in einem bestimmten zeitlichen und geografischen Kontext verorteten. Die Ausstellungsmacher erachteten diese Präsentationsform als besonders wirkungsvoll für die Vermittlung der historischen und anthropologischen Inhalte an ein großes Publikum, wie Girard de Rialle herausstellt:

„Pour accomplir l'œuvre de vulgarisation qui constituait le programme de la section I de l'Histoire du travail, la commission fut d'avis que rien ne produirait plus d'impression sur les esprits que la reproduction plastique de diverses scènes dont les personnages, de grandeur humaine et restitués avec toute la rigueur scientifique, offriraient le spectacle en quelque sorte actif des premières ou très anciennes industries.“²¹⁰

Arrangierte schon die *Galerie du costume de guerre* die Sammlungsstücke an lebensechten Puppen im Kontext ihres Verwendungszusammenhangs, gehen die Dioramen der Weltausstellung 1889 in puncto Illusionssteigerung noch einen Schritt weiter. Die einzelnen Elemente wurden in sinnfällige Ensembles in einem geschlossenen Setting gruppiert und erzeugten somit ein „atmosphärisches Gesamtbild“.²¹¹ Damit griffen sie das Funktionsprinzip auf, das sich auch im Musée Grévin schon als äußerst publikumswirksam bewährt hatte. Noch heute sind Dioramen gebräuchliche didaktische Instrumentarien in bestimmten Ausstellungsbereichen: Sie dienen der Anschauung und sollen den Besucher*innen einen direkteren, sinnlichen Zugang ermöglichen.²¹² Dadurch, dass sie höchstmögliche Authentizität behaupten, konditionieren sie stärker als andere Ausstellungsstrategien den Blick – eine durchaus problematische Form der Didaktik, worauf die Prähistorikerin Ruth Beusing hinweist: „Sie bergen die Gefahr, Stereotypen zu produzieren, die sich nur schwer wieder aus dem kollektiven Gedächtnis löschen lassen.“²¹³ Den ideologischen Gehalt in den Dioramen der *Histoire du travail* behandelte auch Alice von Plato. So werden die in den ersten drei prähistorischen Szenen vorgeführten Pioniere des Handwerks (Faustkeilzuspitzer an der Somme), der Malerei (Höhlenmaler im Vézère-Tal) und der Baukunst (Dolmen-Errichter in der Normandie) über die Titel der Dioramen und die Beschreibungen im Katalog nicht von ungefähr allesamt auf dem Gebiet des späteren Frankreichs situiert. Als Kontrastfolie zu den Errungenschaften der eigenen Industriekultur deuteten „zwei nach zeitgenössischen Gesellschaften geformte Mannequingruppen [...], gemeint sind die Dioramen der sudanesischen

210 Girard de Rialle, „Section I. – Anthropologie“, in: Monod 1890, S. 289–302, hier S. 294. Die verschiedenen Dioramen sind beschrieben in Ausst.-Kat. Paris 1889a, S. 120–125; 131–157 und 172–174.

211 Gall/Trischler 2016, S. 18.

212 Siehe u. a. ebd.

213 Beusing 2016, S. 354; 362. Weiter zur Kritik an der Darstellungsform siehe Noémie Étienne, „Die politische Materialität des Dioramas“, in: Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 2017, S. 190–194.

2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

Schmiede und des samojedischen Lagers, Anm. BS] dezent an, dass noch immer menschliche Gemeinschaften im Vorsteinzeitalter [...] bzw. in der Rentierzeit lebten“.²¹⁴

Im Kontext der plastischen Arbeiten Gérômes sind die Dioramen relevant, da unter den ausgestellten Szenarien ebenfalls die Rekonstruktion einer athenischen Töpferwerkstatt enthalten war, welche die Ursprünge der Keramikindustrie repräsentieren sollte (Abb. 36).²¹⁵ In dem Diorama, für dessen Umsetzung Georges Perrot und Maxime Collignon²¹⁶ als Verantwortliche genannt werden, wurde das antike Töpferhandwerk in einem von dorischen Säulen und einer Balkendecke strukturierten Interieur inszeniert. Die in dem Raum an mehreren Stellen aufgestellten antiken Vasen – sowohl Originale als auch Nachbildungen – sollten darüber hinaus wissenschaftliche Genauigkeit suggerieren. Vier vereinzelt im Raum platzierte Mannequins, die vom Direktor des *atelier du moulage* des Musée ethnographique als Lebendabgüsse geschaffen und deren Köpfe nach griechischen Skulpturen modelliert wurden,²¹⁷ stellten die verschiedenen Etappen der Produktion einer Vase dar. Die Figur ganz hinten veranschaulichte das Modellieren des Tons mithilfe einer Drehscheibe. Sukzessive sich dem Betrachtterraum nähernd wurden darüber hinaus das Anbringen der Henkel sowie das Überziehen der Bemalung mit einem Firnis und das Brennen im Ofen vorgeführt.

Ein Jahr nach der Weltausstellung präsentierte Gérôme im Salon von 1890 mit *Tanagra* eine Skulptur, die ebenfalls das antike Töpferhandwerk thematisierte. Statt mit Vasen setzte er sich darin mit den hellenistischen Tonfigurinen auseinander, die bei seinen Zeitgenossen große Begeisterung hervorriefen.²¹⁸ Gérômes Darstellung, ein lebensgroßer Akt aus Marmor, unterscheidet sich zwar grundsätzlich von der szenischen Präsentation des antiken Handwerks auf der Weltausstellung ein Jahr zuvor. Die Parallelen zum Diorama der athenischen Töpferwerkstatt werden jedoch in zwei späteren Gemälden deutlich, in denen er die *Tanagra*-Thematik beziehungsweise die Darstellung antiken Kunsthandwerks erneut aufgriff und sich in der Raum- anlage am Weltausstellungs-Diorama orientierte (Abb. 37, siehe auch 114 / Kap. 4.2). Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden die Bezüge zwischen dem in der Marmorstatue repräsentierten Antikenbild und den zeitgenössischen Ereignissen genauer herausgearbeitet: Insbesondere im Aufgreifen des Motivs im Gemälde *Sculpturae vitam insufflat pictura* manifestieren sich Geschlechtskonstruktionen in Bezug auf die Arbeit von Frauen im Kunstgewerbe, die auch in dem Diorama der Weltausstellung in Paris 1889 zu finden sind.²¹⁹

214 Plato/von 2001, S. 240. Vgl. Wyss 2010, S. 156–159.

215 Für eine zeitgenössische Beschreibung des Dioramas der griechischen Töpferwerkstatt, die auch die für die Rekonstruktion genutzten Vorlagen nennt, siehe Ausst.-Kat. 1889a, S. 147–151; Rialle/de 1890, S. 301.

216 Collignon veröffentlichte im folgenden Jahr ein bedeutendes Überblickswerk zur antiken Polychromie, worauf in Kapitel 2.2 eingegangen wird.

217 Ausst.-Kat. 1889a, S. 150.

218 Siehe in dieser Arbeit Kapitel 4.2.

219 Siehe hierzu Kapitel 4.2.5.

2 Skulptur im Wandel



Abb. 36. (oben) Anonym, Diorama „Potier grec“ im Rahmen der Präsentation *Histoire du travail* auf der Weltausstellung 1889 in Paris, Paris, Fotografie, Bibliothèque nationale de France

Abb. 37. (unten) Jean-Léon Gérôme, *Atelier de Tanagra*, 1893, Öl auf Leinwand, 65,1 × 91,1 cm, Privatbesitz

2.2 Verlebendigung – Belebung der Skulptur durch Farbe

„[...] j’ai toujours été effrayé de la froideur des statues si, une fois l’œuvre achevée, on la laisse à l’état de nature“, schrieb Gérôme 1892 an den Historiker, Sammler und Hobbyarchäologen Germain Bapst, der einen Artikel über die Skulpturen des Künstlers für die Zeitschrift *La Revue de la famille* vorbereitete.²²⁰ Zwei Jahre zuvor hatte Gérôme mit *Tanagra* seine erste polychrome Arbeit im Salon präsentiert und damit viel Aufmerksamkeit erregt (siehe Abb. 100 / Kap. 4.2). Im Salon des Artistes français von 1892 stellte er die farbig gefasste Marmorgruppe *Pygmalion et Galatée* (Abb. 46) und die Statue *Bellone* (siehe Abb. 119 / Kap. 4.3) aus, welche ihre Polychromie über die Kombination verschiedener Materialien bezog. Bis zu seinem Tod beschäftigte er sich kontinuierlich weiter mit der farbigen Skulptur, sodass er auch von seinen Zeitgenossen vor allem in diesem Bereich wahrgenommen wurde. „Dans le groupe des polychromistes“, stellt Edmond Pottier fest, „le chef du chœur est incontestablement M. Gérôme“.²²¹

Die nachfolgende Betrachtung setzt sich mit Gérômes Umgang mit der Farbe in seinem skulpturalen Werk auseinander. In der eingangs zitierten Aussage charakterisiert Gérôme steinsichtige Marmorskulpturen als kalt und angsteinflößend. Die Absenz der Farbe wird dem Künstler zum Sinnbild der Leblosigkeit. Aus dem Umkehrschluss resultiert, dass eine Bemalung plastische Werke lebendig mache. Mit Werktiteln wie „Farbe haucht der Skulptur Leben ein“ (*Sculpturae vitam insufflat pictura*, siehe Abb. 114 / Kap. 4.2),²²² unterstrich Gérôme die Bedeutung, die er den chromatischen Effekten im Bereich der Skulptur beimaß.

Lebendigkeit ist schon in der Antike ein weit verbreiteter ekphrastischer Topos und seit der italienischen Renaissance das wesentliche Kriterium für die Beurteilung von Kunstwerken.²²³

220 Brief von Jean-Léon Gérôme an Germain Bapst, 2. Februar 1892, Paris, Bibliothèque nationale de France.

221 Edmond Pottier, „Les Salons de 1892. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, S. 5–44, hier S. 29. Pottiers Meinung teilend: Alfred Nossig, „Pariser Ateliers“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, Wien, April 1893, S. 190–193, hier S. 191; Marcel Schwob, *Les Œuvres complètes de Marcel Schwob (1867–1905)*, Paris 1927, S. 270.

222 Die lateinische Betitelung erinnert an das Vorgehen von Owen Jones, der auf der Weltausstellung 1862 in London die Tempelarchitekturen, in denen polychrome Skulpturen, u. a. Gibsons *Tinted Venus*, präsentiert wurden, mit lateinischen Schriftzügen versah, welche das Postulat der „bunten Antike“ untermauern sollten. Vgl. Wolfgang Drost, „Zur Diskussion über Mimesis und Polychromie in der europäischen Skulptur des 19. Jahrhunderts“, in: ders., *Recherchen eines Dilettanten zur Kunst und Literatur. Vom Manierismus bis zum fin de siècle*, Siegen 2005, S. 307–336, hier S. 320 und 324.

223 Frank Fehrenbach, „Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder“, in: Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann (Hg.), *Animationen / Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 1–40; ders., Lemma: „Lebendigkeit“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 222–227; ders., „Calor nativus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit“, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München u. a. 2003, S. 151–170; Gottfried Boehm, „Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 94–112. Mit Perspektive auf das 18. und 19. Jahrhundert: Armen Avanesian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hg.), *Vita*

Gottfried Boehm etwa erscheint es „kaum denkbar, ästhetische Erfahrung zu beschreiben, ohne ihr ein Moment an Lebendigkeit zuzugestehen“.²²⁴ Dementsprechend sind die Arten, in denen sich Lebendigkeit äußern kann, vielfältig. In seinem Versuch, den Parametern auf den Grund zu gehen, kommt Boehm zu dem Schluss, dass die Präsenz des Dargestellten zentrale Voraussetzung ist.

„Wenn ein Werk Präsenz hat, dann ist es ihm gelungen, einem gewesenen Leben, einer verschwundenen oder imaginierten Lebendigkeit einen dauerhaften Zugang zum Betrachter zu eröffnen, den Topos des Lebendigen zum Inhalt und zur Form ästhetischer Erfahrung zu machen.“²²⁵

Für Gérôme wird die Farbe zum zentralen Medium, eine lebendige Präsenz seiner Skulpturen zu erzeugen. Dabei konnte der Künstler auf eine lange Tradition zurückgreifen: Neben vielen anderen formulierte etwa Denis Diderot die Idee von der die Form beziehungsweise die Zeichnung erst belebenden Farbe.²²⁶ Gérômes Ansatz zielt auf eine lebendige Wirkästhetik ab, wobei das durch die Kolorierung auf den Plastiken evozierte Inkarnat, das traditionell im Zentrum der Nachahmungsdebatte steht, eine bedeutende Rolle spielt.²²⁷ Die meisten seiner polychromen Arbeiten stellen Akte dar, die er umfassend mit einer dünnen, Haut imitierenden Farbschicht überzieht, welche aus dem unbelebten Stein in der Imagination der Betrachter*innen lebendiges Fleisch macht. Mit dem Inkarnat hatte sich Gérôme schon in seinem malerischen Œuvre, insbesondere in den orientalistischen Hamamszenen, in denen er helle und dunkle Hautfarben gegenüberstellte, beschäftigt.²²⁸

aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, Zürich / Berlin 2009. Zuletzt Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin / Boston 2015.

224 Boehm 2003, S. 94.

225 Ebd., S. 95.

226 „C'est le dessin qui donna la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.“ Denis Diderot, „Essais sur la peinture“ [1766/1789], in: ders., *Œuvres esthétiques*, hg. von Paul Vernière, Paris 1965, S. 674, zit. nach Christoph Wagner, Lemma: „Kolorit / farbig“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart / Weimar 2001, S. 305–332, hier S. 320. Zur Traditionslinie der Farbbewertung siehe weitere Beispiele ebd. und in Fehrenbach 2005.

227 Zur Bedeutung des Inkarnats siehe die Beiträge in: Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.

228 Etwa *Grande Piscine de Brouse*, 1885, Öl auf Leinwand, 70 × 96,5 cm, Privatbesitz. Für eine kritische Lektüre der Ikonografie der ‚weißen Dame mit schwarzen Bediensteten‘ siehe Katja Wolf, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast der Mohr. ‘Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei‘“, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Karl Hölz (Hg.), *Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 19–36; dies., „Schwarz-Weiß-Malerei. Beobachtungen zum Inkarnat in Bildnissen mit Mohrenpagen“, in: Annegret Friedrich (Hg.), *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff*, Marburg 2004, S. 137–144; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Koloniale Körper – postkoloniale Blicke“, in: Beat Wyss und Markus Buschhaus (Hg.), *Den Körper im Blick*, Paderborn 2008, S. 97–117.

Sowohl die polychrome Plastik *Femme assise* (Abb. 38) als auch *Tanagra* lassen sich unmittelbar mit diesem Themenfeld verbinden.²²⁹

Während etwa David d'Angers, ein entschiedener Gegner der Polychromie, der Skulptur einen ideellen Rang zuschrieb, demzufolge die Gattung über die Einfarbigkeit jede „Idee der physischen Realität“ von sich zu weisen habe,²³⁰ holt die realistische Bemalung die Marmor-skulpturen aus der Sphäre der Idealität in die Gegenwart. Der farbige Anstrich hebt die Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachtenden auf, indem die Darstellung an die eigene, in Farbe erlebte Umwelt angeglichen wird. „Si tout dans la nature a une forme, tout a aussi une couleur“ war für Gérôme eine logische Schlussfolgerung, die es ihm zufolge auch in der zeitgenössischen bildhauerischen Praxis anzuwenden galt.²³¹

Im langen 19. Jahrhundert, das auch als „Jahrhundert des Körpers“ bezeichnet wurde,²³² ist der Topos der Lebendigkeit eng verknüpft mit der zeitgenössischen Physiologie, die einen verwissenschaftlichten Blick auf die Frage „Was ist Leben?“ warf und den Fokus auf die Prozesse im menschlichen Organismus richtete.²³³ Wie Matthias Krüger hervorhebt, genügte es im Zuge der neuen Beschäftigung mit dem Körperinneren nicht mehr, „die Darstellung des menschlichen Körpers [...] als Abbild der immateriellen Seele, wie es die idealistische Kunsttheorie forderte“, zu verstehen.²³⁴ Mit seiner Darstellung lebensnaher, vitaler Skulpturen folgte Gérôme der Utopie einer „inkarnierten Malerei“, wie sie in Künstlernovellen der Zeit hervortritt.²³⁵ Während die Künstler der Avantgarde das Konzept der „Lebendigkeit“ vor diesem Hintergrund als prekär

229 In dem Gemälde *Grande Piscine de Brouse* (Ackerman 2000, Kat. 334) ist die streng aufrecht sitzende *Tanagra* schon in der Figur vorformuliert, die am rechten Bildrand auf einem Hocker Platz genommen hat und den Blick nach links wendet. Das Motiv der *Femme assise* steckt in der am Beckenrand sitzenden, Shisha-rauchenden Rückenfigur. Eine noch größere Ähnlichkeit zum plastischen Werk bietet die Darstellung in der Badeszene *Femme au bain*, um 1898, Öl auf Leinwand, 65 × 55 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret, siehe Ackerman 2000, Kat. 451.

230 „La statuaire est la représentation de l'âme. Cette couleur uniforme l'éloigne de l'idée de la réalité physique ; c'est une apparition et toutes les apparitions se présentent à nous, blanches.“ Pierre Jean David d'Angers, *Les carnets de David d'Angers*, hg. von André Bruel, Bd. 2, Paris 1958, S. 32. Vgl. Drost 2005, S. 323.

231 Brief von Jean-Léon Gérôme an Osman Hamdi-Bey, 21. Juli 1893, zit. nach Henri Metzger, *La correspondance passive d'Osman Hamdi bey*, Paris 1990, S. 86–87.

232 Jan Gerchow, „Ebenbilder“, in: *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Essen, Ruhrlandmuseum, Ostfildern-Ruit 2002, S. 13–26, hier S. 23. Siehe auch *L'âme au corps. Arts et sciences, 1793–1993*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1993.

233 Zur Physiologie als Leitwissenschaft des 19. Jahrhunderts siehe Philipp Sarasin und Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.

234 Matthias Krüger, „Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert“, in: Bohde / Fend 2007a, S. 159–180, hier: S. 159.

235 Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei [La peinture incarnée]*, Paris 1985], München 2002. Didi-Huberman bezieht sich auf Balzacs *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831). Weitere Künstlererzählungen, die die Lebendigkeit von Kunstwerken zum Thema machen: Edgar Allan Poe, *The Oval Portrait* (1842) und Émile Zola, *L'Œuvre* (1885). Vgl. Barbara Wittmann, „Anti-Pygmalion. Zur Krise der Lebendigkeit in der realistischen Malerei, 1860–1880“, in: Avanesian / Menninghaus / Völker 2009, S. 133–211.



Abb. 38. Jean-Léon Gérôme, *Femme assise*, ca. 1898–1902, bemalter Marmor, 43 × 35 × 35 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill Foundation Fund, 1997.¹

erklärten und Darstellungsformen einsetzten, welche den unüberbrückbaren Graben zwischen lebendigem Wesen und künstlerischem Abbild offensichtlich machten,²³⁶ hielt Gérôme an der Vorstellung, eine täuschend lebensnahe Erscheinung erzielen zu können, fest.

Frank Fehrenbach hat in seinen Forschungen zur ästhetischen Lebendigkeit in der frühen Neuzeit darauf hingewiesen, dass sich die Wirkung der „Isolation des Blickes“ verdankt und somit „die Geschichte lebendiger Kunstwerke [...] eine Geschichte des Auges, des Augenstrugs und vor allem der ästhetischen Oszillation zwischen Täuschung und Enttäuschung“ ist.²³⁷ Nachdem im vorausgegangenen Kapitel die Strategie der Verkörperung im Fokus stand, die stärker den Tastsinn anspricht, beleuchten die folgenden Ausführungen die visuellen Effekte, die Gérôme in seinem bildhauerischen Œuvre einsetzte.

2.2.1 Zur Diskussion um die polychrome Skulptur im 19. Jahrhundert

Der Einsatz von Farbe im Bereich der Skulptur war im gesamten 19. Jahrhundert heftig umstritten. Ein Blick in die umfangreiche Forschungsliteratur zur polychromen Plastik offenbart, dass die Kategorien Farbe und Skulptur dennoch auf vielerlei Arten zusammengebracht wurden.²³⁸ Zunächst ist die um 1800 neu einsetzende Auseinandersetzung mit farbiger Plastik eng mit der archäologischen Diskussion um die antike Polychromie verbunden.²³⁹ Obwohl das Wissen um die Farbigekeit der antiken Plastik nie vollständig verloren ging, da sie auch in bekannten Schriftquellen, etwa von Plinius und Vitruv, beschrieben wurde, setzte sich, als in der italienischen Renaissance die ersten antiken Marmorskulpturen zutage gefördert wurden, das Bild der weißen Antike in der abendländischen Vorstellungswelt fest. Der weitgehende Verlust der ursprünglichen Farbigekeit durch Witterung und oberflächliche Reinigung sorgte dafür, dass die Bildhauerkunst des Altertums als weiß wahrgenommen werden konnte. Mit der Vorbildhaftigkeit der klassischen Antike wurde auch die vermeintliche Materialsichtigkeit zum Ideal. Weiterhin haben die im Zuge der Paragone-Debatte formulierten Ideen

236 Wittmann 2009. Zum Prekärwerden des Konzepts ‚Lebendigkeit‘ im 19. Jahrhundert siehe auch die anderen Beiträge in Avanesian / Menninghaus / Völker 2009, S. 133–211.

237 Fehrenbach 2005, S. 3.

238 Ausst.-Kat. Paris 2018a; Ausst.-Kat. New York 2018; Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 2014; Ausst.-Kat. Los Angeles 2008; Drost 2005; Héran 2004; Édouard Papet, „Avoir le courage de sa polychromie: Charles Cordier et la sculpture du second Empire“, in: *Charles Cordier. 1827–1905. L'autre ailleurs*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2004, S. 51–77; Ausst.-Kat. Amsterdam / Leeds 1996; Türri 1994.

239 Die ausführlichste Darstellung der Rezeptionsgeschichte der polychromen Skulptur im 19. Jahrhundert liefern immer noch Drost 2005 und Türri 1994, insb. S. 95–124. Speziell zur Polychromie in der Antike siehe: *Bunte Götter. Die Farben der Antike*, hg. von Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, München 2020; Clarissa Blume, *Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften*, 2 Bde., Petersberg 2015; Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi und Max Hollein (Hg.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, München 2010.

maßgeblichen Anteil am Verständnis der Gattung Skulptur:²⁴⁰ In dem lange währenden Streit darüber, ob die Malerei oder die Skulptur die führende Bildkunst sei, wurden die beiden Gattungen polarisierend gegeneinander ausgespielt. Farbe wurde allein der Malerei zugesprochen, die Skulptur auf ihre plastische (farblose) Form reduziert. Diese willentliche Einschränkung wurde schließlich in den Schriften Johann Joachim Winckelmanns nachhaltig festgeschrieben.²⁴¹ Obwohl er selbst Farbreste an diversen Skulpturen registrierte, perpetuierte er das ästhetische Konzept der weißen Antike mit solchem Nachdruck, dass es sich trotz einer stetig wachsenden Zahl an Gegenbeweisen noch lange behaupten konnte. Ebenso trugen Schriften wie Johann Gottfried Herders *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778) zur Herausbildung des normativen Verständnisses der monochromen Skulptur bei.

Mit Quatremère de Quincy's bahnbrechender Studie *Le Jupiter olympien* wurde die sich durch alle Epochen durchziehende Farbigkeit der antiken Skulptur zwar endgültig belegt (Abb. 39)²⁴² und Publikationen mit zahlreichen kolorierten Abbildungen wie Jakob Ignaz Hittorffs und Karl Ludwig Zanth's *Architecture antique de la Sicile* halfen dabei, den archäologischen Befund anschaulich zu verbreiten,²⁴³ dennoch hielt sich die Ablehnung gegenüber einer bunten Antike hartnäckig. Während sich die Beweise in den folgenden Jahren weiter mehrten und das archäologische Faktum bald auch von den stursten Widersachern nicht mehr geleugnet werden konnte, verlagerte sich die Diskussion verstärkt auf den Einsatz von Farbe in der zeitgenössischen Bildhauerei. Für die immer zahlreicher werdenden Experimente zeitgenössischer Künstler, wie sie etwa Auguste Clésinger vorbrachte, fanden sich allerdings ebenfalls kaum Unterstützer.²⁴⁴

Gegen die Polychromie in der zeitgenössischen Kunstproduktion sprach sich unter anderem Charles Blanc aus, der als Gründer der *Gazette des Beaux-Arts*, Kritiker und Inhaber verschiedener Posten in der Administration der *École des Beaux-Arts* und am *Collège de France* zu den prominentesten Persönlichkeiten der französischen Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählte. In einem Brief an den Künstler Albert-Ernest Carrier-Belleuse

240 Zum Paragone in der italienischen Kunsttheorie siehe zuletzt Christiane J. Hessler, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.

241 Zur normativen Wirkung Winckelmanns für die Ablehnung der Farbe in der Skulptur siehe Bernhard Maaz, „Ein Jahrhundert Wirkung: Winckelmann und die Skulptur“, in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hg. von Elisabeth Décultot u. a., Ausst.-Kat. Klassik Stiftung Weimar, München 2017, S. 97–113. In Bezug auf die eingeschränkte Winckelmann-Rezeption in Frankreich, ebd. S. 110.

242 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris 1815. Selbst Quincy zeigt sich weiterhin von der normativen Ästhetik geprägt, indem er durchblicken ließ, dass er das Einbringen von Farbe in die Plastik ästhetisch nicht besonders schätzte. Die Zeitgenossen müssten sich seines Erachtens aber daran gewöhnen, dass die Antike einem gänzlich anderen Kunstverständnis folgte als die eigene Gegenwart. Vgl. Türr 1994, S. 108.

243 Jakob Ignaz Hittorff und Karl Ludwig Zanth, *Architecture antique de la Sicile ou recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne*, Paris 1827–1830.

244 Siehe etwa Alexandre Estignard, *Clésinger, sa vie, ses œuvres*, Paris 1900, S. 76 f.

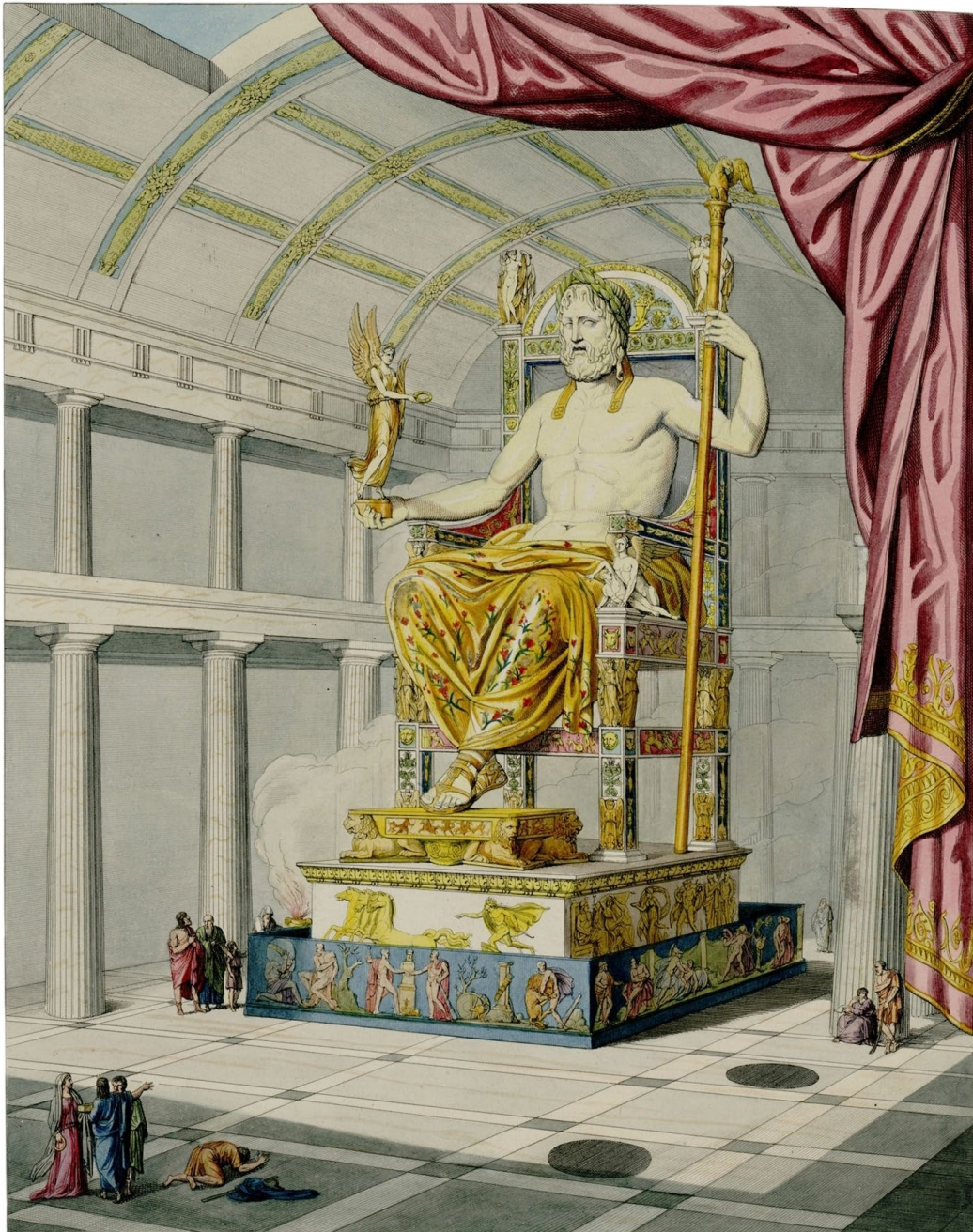


Abb. 39. Antoine Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique ...*, Paris 1814, Frontispiz, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, NUM FOL VA 328

prophezeite er: „die koloristischen Bildhauer werden verbrannt werden, und das ist eine gute Sache.“²⁴⁵ Offiziell legte er seine Positionen zur farbigen Gestaltung der Skulptur in seiner Schrift *Grammaire des arts du dessin* dar, die zu einem der einflussreichsten Überblickswerke seiner Zeit avancierte.²⁴⁶ Die Linie wird darin als übergeordnetes Prinzip formuliert, das die von ihm betrachteten Kunstgattungen – Architektur, Skulptur und Malerei – dominiere, wobei die Verbindung von Linie und Skulptur seines Erachtens besonders ins Gewicht falle: „En sculpture, le dessin est tout, car le statuaire peut se passer de couleur, et cet élément est si étranger à son art, qu’il est dangereux, ainsi que nous le verrons, à moins d’y jouer un rôle tout à fait accessoire.“²⁴⁷ Den Einsatz von Farbe im Bereich der Skulptur beschreibt Blanc mit den Worten „fremd“ und sogar „gefährlich“, wobei das Risiko in einer zu großen Ähnlichkeit zur Natur bestehe, wie er weiter ausführt:

„Si la sculpture, qui façonne ses images en ronde bosse, ajoutait à la vérité palpable des formes la vérité optique des couleurs, elle aurait avec la nature trop de ressemblance à la fois et pas assez ; elle serait tout près du mouvement et de la vie, et ne nous montrerait que l’immobilité et la mort. La couleur, après un moment d’illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l’absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l’inertie de matière.“²⁴⁸

Blanc vergleicht den Effekt farbiger Skulptur mit der Wirkung von Wachsfiguren und kategorisiert die Allianz von Form und Farbe als Überbleibsel „barbarischer Zeiten“, die insbesondere „primitiven Instinkten schmeichle“.²⁴⁹ Der Vergleich der polychromen Skulpturen mit

245 Brief von Charles Blanc an Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Paris, Archives nationales, zit. nach Papet 2010, S. 293.

246 Der Text wurde ab 1860 zunächst sukzessive in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht. In Buchform erschien *Grammaire des arts du dessin* erstmals 1867 und wurde bis Anfang des 20. Jahrhunderts mehrfach neu aufgelegt. Die Zitate sind der Ausgabe von 1880 entnommen, URL: <https://archive.org/details/grammairedesartsooblanuoft/page/n8> [Letzter Zugriff: 27.09.2022]. Zur Bedeutung Blancs und seiner Schrift siehe Dietmar Rübél, Monika Wagner und Vera Wolff (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, 2. Aufl., Berlin 2017, S. 299–301; Claire Barbillon, „Polylithe ou polychrome ? Les résistances à la couleur chez les théoriciens de la sculpture : Charles Blanc et ses sources“, in: Grégoire Extermann und Ariane Varela Braga, *Splendor marmoris. I colori del marmo tra Roma et l’Europa, da Paolo III a Napoleone III*, Rom 2016, S. 469–476, hier S. 469; Matthias Krüger, „Der Begriff des *disegno* im Zeitalter der Evolutionstheorie. Biologische Konzepte in Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin*“, in: ders., Christine Ott und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, Zürich 2013, S. 75–90; Türr 1994, S. 114.

247 Blanc 1880, S. 22.

248 Ebd., S. 432 f.

249 Ebd., S. 433: „Nous en avons un exemple frappant dans les figures de cire : plus elles ressemblent à la nature, plus elles sont hideuses. [...] Il est vrai, toutefois, que pour les peuples enfants ou du moins pour cette partie

keroplastischen Arbeiten ist ein in den Kritiken häufig auftretender Topos. Noch in den 1890er Jahren gab Edmond Pottier zu verstehen, dass er die farbige Skulptur als geschmacklos empfinde. Besonders verachtete er die gefährliche Nähe zu den „figures de cire et de têtes de coiffeurs“.²⁵⁰ Aus den Analogien zu wächsernen Objekten kann man den Schluss ziehen, dass für viele der Schritt zur farbigen Skulptur gleichbedeutend war mit einer Degradierung der Gattung von der Hochkultur in den Bereich des *low*, sprich der volkstümlichen Belustigung.²⁵¹ In Blancs *Grammaire des arts du dessin* manifestieren sich somit die Hauptargumente, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer wieder gegen den Einsatz von Farbe in der Skulptur vorgebracht wurden: der Widerspruch zur idealistischen Ästhetik und die zu große Nähe zum Naturvorbild.²⁵²

Es ist wichtig zu bedenken, dass die Ablehnung insbesondere die über Bemalung erzielte Polychromie betrifft. In Bezug auf die polychrome Gestaltung von Skulpturen, die mittels Kombination verschiedenfarbiger Materialien erfolgt, kommt Blanc – und die meisten seiner Zeitgenossen – zu einer differenzierteren Betrachtung. Zwar sei Blanc zufolge auch die ebenfalls von Gérôme betriebene Praxis der chryselephantinen Statuen aus den verachteten bemalten und mit Realien ausgestatteten Idolen hervorgegangen, sie habe in den Werken von Phidias und Polyklet jedoch eine „beauté accomplie“ erreicht, indem sie die applizierte Farbe durch eine „natürliche Farbgebung, die sich aus den verwendeten Materialien, wie Gold, Elfenbein, Bronze, Edelsteinen, ergibt“ ersetzte.²⁵³ Zur Unterscheidung der Verfahren operiert Blanc mit den Begriffen „polychromie artificielle“ und „polychromie naturelle“,²⁵⁴ wobei nur letztere

du peuple qui, dans les pays les plus civilisés, reste toujours enfant, l’alliance de la forme et de la couleur a le privilège de flatter un instinct grossier, et de frapper avec plus de force l’imagination des ignorants et des simples. [...] On le voit, l’usage de la polychromie en sculpture remonte aux temps barbares, à ces temps où les pauvres d’esprit se représentaient leur dieu comme une personne riche, couverte de bijoux et de colliers, magnifiquement vêtue, telle qu’aujourd’hui encore se la figurent les populations ignorantes de l’Italie et de l’Espagne. L’idole répond à leur foi en proportion de sa grossièreté. [...] Telle est l’origine de la sculpture polychrome, ou, pour dire mieux, de la polychromie artificielle appliquée à la sculpture. Née d’un instinct sauvage, elle ne pourra jamais faire oublier entièrement le vice de son origine, malgré le génie des artistes qui l’exerceront [...].“

250 Pottier 1892, S. 35.

251 Michael Hatt, „Transparent Forms: Tinting, Whiteness and John Gibson’s *Venus*“, in: *Sculpture Journal* 23/2, 2014, S. 185–196, hier S. 186. Ausführlich zum Thema: Alison Yarrington, „Under the Spell of Madame Tussaud. Aspects of ‘High’ and ‘Low’ in 19th-Century Polychromed Sculpture“, in: *Ausst.-Kat. Amsterdam / Leeds* 1996, S. 83–92.

252 Vgl. Türr 1994, insb. S. 113 und Hatt 2014.

253 Blanc 1880, S. 434 ff.

254 Ebd., S. 434 f.: „Il faut donc bien nettement distinguer, à l’exemple de ces grands maîtres, entre la polychromie naturelle et la polychromie artificielle. L’une se sert de matériaux dont la couleur indélébile convient à l’éternité voulue des œuvres monumentales ; l’autre, employant des couleurs éphémères et variables, applique ce qui se passe sur ce qui doit durer. La première s’approche de la vérité naturelle sans y prétendre ; la seconde vise à l’illusion sans y atteindre ; elle accuse son infériorité ou plutôt son impuissance en essayant de se comparer jusqu’au bout à la nature. Au lieu de chercher les accents de la vie idéale, elle ne contrefait la vie réelle que pour mettre en relief les apparences d’une vie menteuse, immobile et muette.“

2 Skulptur im Wandel

seine Akzeptanz findet,²⁵⁵ da sie die Natur nur imitiere und nicht wie die artifizielle Variante der bemalten Skulptur eine Illusion anstrebe, die die Grenze zwischen Kunst und Natur verschwimmen lasse.

Die meisten Zeitgenossen teilten Blancs differenzierende Wertschätzungen der verschiedenen Möglichkeiten, Farbe in die Plastik zu bringen. Während die materialkomposite Variante, die mit dem Titel *polychromie naturelle* belegt wurde, weitestgehend unumstritten war, wie am Beispiel von Charles Cordiers Plastiken nachvollzogen werden kann,²⁵⁶ erregte insbesondere das Applizieren von Farbe auf den Marmor die Gemüter. Selbst Max Klinger, der zu den führenden zeitgenössischen Bildhauern im Bereich der Polychromie zählte, wendete sich entschieden gegen eine durch Oberflächenbearbeitung erzeugte Farbigkeit.²⁵⁷

Ein vielbeachtetes Plädoyer dafür, die gesamte Bandbreite der Farbgestaltung wieder in die zeitgenössische Bildhauerei miteinzubeziehen, setzte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der deutsche Archäologe Georg Treu, der in den 1870er Jahren die Ausgrabungen in Olympia leitete und zwischen 1882 und 1915 Direktor der Königlichen Sächsischen Antiken- und Abguss-Sammlungen in Dresden (heute: Albertinum) war. In einem ebenfalls publizierten Vortrag aus dem Jahre 1884 stellt Treu die Frage „Sollen wir unsere Skulpturen bemalen?“. Er konstatiert darin, „daß die von Jugend auf einwurzelte Gewöhnung an weiße Statuen und das allgemeine Vorurteil, daß diese gar nicht anders sein dürften, uns die Empfindung dafür [für die polychrome Skulptur, Anm. BS] vollkommen abgestumpft“ habe.²⁵⁸ Das archäologische Missverständnis der weißen Antiken habe die Bildhauerei „nicht nur vielfach genötigt, eine dem Volk fremde oder doch nur halb verständliche Sprache zu sprechen, sondern auch ganze Kreise des modernen Lebens fast das ganze Gebiet realistischer Naturauffassung derselben verschlossen.“²⁵⁹ Über die Zukunft der Gattung äußert er:

„Eine wahrhaft populäre Kunst, wie sie es im Altertum und Mittelalter war, kann unsrer Ueberzeugung nach die Bildhauerei erst wieder werden, wenn sie dem Drang der Neuzeit nach Wahrheit, Leben und Farbe, voll nachgiebt und es von neuem mit der Polychromie versucht.“²⁶⁰

255 Blanc 1880, S. 471: „La polychromie naturelle, celle que produit le mélange de plusieurs matières, peut convenir à la sculpture, mais non la polychromie artificielle.“

256 Zur Rezeption Cordiers und der *polychromie naturelle* siehe Papet 2004a.

257 Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, 4. Aufl., Leipzig 1903, S. 20 ff. Vgl. Türri 1994, S. 106.

258 Georg Treu, *Sollen wir unsere Statuen bemalen? Ein Vortrag*, Berlin 1884, S. 7 f.

259 Ebd., S. 8.

260 Ebd., S. 9.

Ein Jahr nach der Veröffentlichung des Textes erhielt Treu die Möglichkeit, eine großangelegte Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie zu kuratieren, in welcher er über 300 polychrome Skulpturen zusammenführte.²⁶¹ Die Auswahl, die Exponate aus dem Alten Ägypten bis zur Gegenwart umfasste, sollte unmissverständlich vor Augen führen, dass die Geschichte der Skulptur untrennbar mit der Farbe verbunden ist und die Priorität des weißen Marmors erst in der Renaissance erfunden wurde.²⁶² Neben Originalen aus unterschiedlichen Epochen wurden Farbrekonstruktionen an Gipsen antiker Statuen gezeigt. Darüber hinaus bot die Ausstellung zeitgenössischen Künstlern eine große Plattform. Über die Berichterstattung von Jules Laforgue wurden Treus Positionen auch in Frankreich bekannt.²⁶³ Des Weiteren wird die französische Rezeption der Aktivitäten des deutschen Archäologen durch die Verwendung von Rekonstruktionen, die unter Treus Aufsicht in Dresden ausgeführt wurden, in Maxime Collignons Studie *La Polychromie dans la sculpture grecque* von 1898 unterstrichen.²⁶⁴

2.2.2 Gérômes Position – Erneuerung der Polychromie in Rekurs auf das Alte

Inwiefern Gérôme die Tätigkeiten Treus verfolgte, ist nicht bekannt. Die Rezeption der Forschungen des deutschen Archäologen in den Schriften von Maxime Collignon und Jules Laforgue legen jedoch nahe, dass die Vorgänge in Dresden und Berlin auch ihm bekannt waren. Mit Treu teilte Gérôme jedenfalls die Überzeugung, dass die meisten, wenn nicht alle Plastiken in der Antike bemalt waren und dies nicht nur partiell, sondern umfassend, sprich auch die nackten Partien, wobei es sich um eine sehr umstrittene Position handelte. So argumentierte etwa Maxime Collignon gegen die Färbung der Haut in den antiken Statuen.²⁶⁵

261 *Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin*, Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1885, URL: <http://www.digishelf.de/piresolver?id=733558402> [Letzter Zugriff: 22.10.2022].

262 „Der Bruch mit der antik-mittelalterlichen Tradition der polychromen Plastik vollzog sich bekanntlich erst durch die italienische Renaissance. Damals zuerst schienen die neu ausgegrabenen antiken Marmorstatuen, welche ihres einstigen Farbens Schmuckes durch die Einwirkung des Lichtes, der Erdfeuchtigkeit und die Unbill der Zeit beraubt waren, die farblose Marmorplastik als die vornehmere und idealere zu empfehlen.“ Treu in Ausst.-Kat. Berlin 1885, S. 10.

263 Jules Laforgue, „Correspondance de Berlin. Exposition de sculpture polychrome à la National-Galerie“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1. Februar 1886, S. 166–170. Laforgue zählte ebenfalls zu den Leihgebern der Ausstellung: In der zweiten Abteilung waren unter den Nummern 151–152 „Zwei weibliche Bildnisse“ aus Wachs von Henry Cros aus seinem Besitz zu sehen, siehe Ausst.-Kat. Berlin 1885, S. 23. Weitere Beispiele der Rezeption Treus in Frankreich liefern folgende Aufsätze: André Michel, „Exposition Universelle de 1889. La Sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, Bd. 2, S. 281–309, hier S. 309 und Pottier 1892, S. 27.

264 Maxime Collignon, *La Polychromie dans la sculpture grecque*, Paris 1898, Tafeln IX und X. Zu Collignons Studie siehe Sophie Schwalberg, *Le modèle grec dans l'art français*, Rennes 2014, S. 267–269.

265 „[...] nous nous refusons à croire que les Grecs aient jamais cherché à donner par là l'illusion de la réalité et à reproduire la coloration des chairs.“ Collignon 1898, S. 93. Auch Theodor Kugler lehnte die Vorstellung ab und vertrat die These einer nur sehr sparsamen Bemalung und Vergoldung vereinzelter Partien, die insbesondere

Für Treu galt es als höchst wahrscheinlich, dass auch die unbekleideten Hautpartien farbig gefasst waren, obwohl gerade an diesen Stellen aufgrund des dort besonders feinen und somit empfindlichen Auftrags kaum Farbrückstände gefunden wurden.²⁶⁶ Gérôme äußerte seinen Standpunkt 1892 gegenüber Germain Bapst:

„Vous avez pu voir au musée de Palerme les métopes du temple de Sélinonte : dans les bas-reliefs tous les nus sont en marbre, et les vêtements exécutés dans la pierre grossière du monument [...]. Il n'est pas douteux que ces personnages étaient peints, aussi bien les draperies que les nus de marbre, et il est difficile de concevoir qu'il en ait été autrement, car l'architecture était colorée elle aussi ; or, quand dans une œuvre quelconque vous mettez quelque part de la couleur, il en faut mettre partout.“²⁶⁷

Verschiedene Funde in den 1870er und 1880er Jahren, wie die Entdeckung der Terrakottafigurinen im griechischen Ort Tanagra²⁶⁸ oder des sogenannten Alexandersarkophags in der Nekropole von Sidon (Abb. 40),²⁶⁹ an denen sich die antike Farbigkeit – auch des Inkarnats – erstaunlich gut erhalten hatte, aktualisierten das Thema in der Öffentlichkeit und können als wichtige Impulsgeber für Gérômes Auseinandersetzung mit der Polychromie gelten. In Bezug auf den Alexandersarkophag korrespondierte Gérôme Anfang der 1890er Jahre mit seinem ehemaligen Schüler Osman Hamdi Bey, der nach seiner Rückkehr ins Osmanische Reich Direktor des Archäologischen Museums von Istanbul wurde und die Expedition leitete, die 1887 den polychromen Sarkophag zutage förderte.²⁷⁰ In seinen Forschungsergebnissen, die

nicht die Tönung des Inkarnats einschloss, Theodor Kugler, *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835. Vgl. Tür 1994, S. 102 und 119.

266 Treu 1885, S. 7: „Erhaltung von Farbenresten an den nackten Theilen griechisch-römischer Marmorstatuen gehören dagegen zu den äussersten Seltenheiten. Dass sie dennoch wirklich vorkommen, sodann der wichtige Umstand, dass Statuen auf den pompejanischen Wandgemälden stets in vollem Farbenschmucke mit fleischfarbenem Nackten erscheinen (vergl. das Aquarell 72a.), die Analogie der Terracotten, auch wo sie lebensgross sind (vergl. den Farbendruck no. 71), endlich die Rücksicht auf die Harmonie des Ganzen machen es wahrscheinlich, dass auch die nackten Theile der Marmorstatuen bemalt waren. Freilich nicht pastos in realistischer Naturnachahmung, sondern in einem idealisierenden, zarten Farbauftrage, welcher das Korn des Marmors in den Fleischtheilen überall durchschimmern liess.“

267 Brief von Jean-Léon Gérôme an Germain Bapst, 2. Februar 1892, Paris, Bibliothèque nationale de France.

268 Zu Gérômes *Tanagra*-Rezeption siehe Kapitel 4.2.

269 Zur Farbigkeit des Alexandersarkophags siehe Vinzenz Brinkmann, „Die blauen Augen der Perser. Die farbige Skulptur der Alexanderzeit und des Hellenismus“, in: Ausst.-Kat. Berlin / Frankfurt a. M. 2010, S. 187–201 und Heinrich Piening, „Ein farbiges Vermächtnis – Die Farbmittel am ‚Alexandersarkophag‘“, in: ebd., S. 202–205.

270 Siehe Metzger 1990, S. 85–90. Zur Person Hamdi Bey siehe Buket Altınoba, „Der Maler Osman Hamdi Bey und die Translation der westlichen Moderne“, in: Christiane Dätsch (Hg.), *Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext*, Bielefeld 2018, S. 81–95 sowie dies., *Die Istanbul Akademie*

2.2 Verlebendigung – Belebung der Skulptur durch Farbe



Abb. 40. Farbrekonstruktion des Alexandersarkophags, abgebildet in: Osman Hamdi Bey und Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris 1892, Tafel XXXVI

2 Skulptur im Wandel

Hamdi Bey 1892 zusammen mit Théodore Reinach in Frankreich veröffentlichte, stellt er drei verschiedene Inkarnattöne fest, die seiner Meinung nach zur Unterscheidung von Griechen und Persern dienten.²⁷¹

Gérôme zeigte in seinen Briefen großes Interesse an dem antiken Artefakt, von dem er sich Erkenntnisse für seine eigene bildhauerische Tätigkeit versprach:

„Je m'intéresse d'autant plus à vos découvertes que je m'occupe beaucoup de la coloration des sculptures et que vous en avez mis au jour de nombreux exemples en bon état de conservation. Quand la figure de Tanagra que vous avez vue à votre dernier voyage a été peinte, elle a gagné cent pour cent et cette tentative a été bien accueillie par la majorité des peintres et sculpteurs. Quelques routiniers ont protesté c'est une preuve de plus en faveur de cette tentative [...] Je verrai avec bien de l'intérêt votre publication des sarcophages et j'espère y trouver des planches coloriées qui renseigneront vraiment sur l'emploi de la couleur dans la sculpture décorative, et je serais bien désireux aussi d'aller à Constantinople pour juger la chose d'après les objets.“²⁷²

Zu dem gewünschten Besuch ist es zwar nicht gekommen,²⁷³ doch offensichtlich unterstützte Hamdi Bey die Farbexperimente seines ehemaligen Lehrers auch aktiv, indem er ihm Pigmente zukommen ließ.²⁷⁴ Hamdi Beys Expertise in Bezug auf die antike Polychromie machte ihn für Gérôme zum Verbündeten in eigener Sache. In einem weiteren Schreiben betonte der Künstler sein Bestreben, auch gegen massiven Widerstand seiner Zeitgenossen die moderne Skulptur in Rekurs auf die altertümliche Praxis zu erneuern:

„moi-même, dans des œuvres modernes j'ai essayé de remettre en honneur les traditions antiques au point de vue des colorations du marbre et des patines du bronze. Je voudrais

von ihrer Gründung bis heute. Moderne Kunst, Nationsbildung und Kulturtransfer in der Türkei, Berlin 2016, S. 152 und 157–160.

271 Osman Hamdi Bey und Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris 1892, S. 328–329.

272 Brief von Jean-Léon Gérôme an Osman Hamdi Bey, 23. Januar 1891, zit. nach Metzger 1990, S. 85–86, hier S. 86.

273 Gérôme beklagt in mehreren Briefen sein fortgeschrittenes Alter, das ihm das Reisen unmöglich mache, siehe etwa den Brief vom 4. August 1895, ebd., S. 88.

274 Brief von Jean-Léon Gérôme an Osman Hamdi Bey, 10. April 1891, zit. nach ebd., S. 86: „Vous serez bien aimable de m'envoyer l'adresse de la personne qui m'a fait parvenir par votre entremise les terres colorées que j'ai fait broyer et essayer avec tous les réactifs chimiques et qui ont parfaitement résisté excepté la terre verte de Berlin. Il s'ensuit donc que les terres feront d'excellentes couleurs inaltérables.“

2.2 Verlebendigung – Belebung der Skulptur durch Farbe

ressusciter la sculpture polychrome qui est essentiellement décorative, mais j'ai essayé bien des déboires pour avoir voulu braver la sainte routine et mes confrères les sculpteurs m'ont pris on aversion et en horreur, ce qui m'est d'ailleurs égal et je ne m'attendais pas à tant d'honneur. A l'apparition de mes essais ils ont poussé des cris de chacals ; vous avez dû les entendre de Constantinople.²⁷⁵

Ein Aspekt, den es noch näher auszuführen gilt, steckt in der Zuordnung der farbigen Plastik zum Dekorativen, die Gérôme in den beiden zuletzt genannten Zitaten vornimmt. Er spricht von „dekorativer Skulptur“ und bezeichnet die polychrome Plastik als „essentiell dekorativ“. Auch Georg Treu argumentiert damit, dass farbige Skulpturen sich besonders gut für die Dekoration der Innenräume eigneten:

„Aber im Inneren unserer Wohnungen, unserer Festräume, wo das Farbenbedürfnis unseres Auges sich ungestraft genug thun kann, wo es sich erquicken und erholen will von der grauen Außenwelt, was sollte uns hier denn wohl hindern, auch unsre Plastik mit Farbe zu sättigen? Wir thun alles mögliche, um uns mit Teppichen und Geräten, Pflanzen und Gemälden eine coloristisch gestimmte Umgebung zu schaffen; wir haben den weißen Decken und Oefen den Krieg erklärt, um uns diese Harmonie nicht stören zu lassen – merken wir denn gar nicht, wie die zuckrige Weiße unserer Marmorstatuen, die kroidige Oberfläche unserer Gypsbüsten in grellem Mißton aus der farbigen Stimmung unserer Innenräume herausschreit? Wir fühlen es wohl, aber wir beruhigen uns dabei, daß dies bei der Plastik nun einmal so sein müsse.“²⁷⁶

In der farbigen Gestaltung scheint Gérôme eine innovative Kraft für die Erneuerung der in die Krise geratenen Skulptur zu erkennen, die eng mit dem Dekorativen verbunden ist. Insbesondere in seinen chryselephantinen Arbeiten, die später noch ausführlich besprochen werden, wird die dekorative Wirkung durch die Verbindung unterschiedlicher Materialien und Tonwerte sowie die vom Künstler gesuchte Nähe zum zeitgenössischen französischen Kunstgewerbe deutlich.²⁷⁷

275 Brief von Jean-Léon Gérôme an Osman Hamdi Bey, 21. Juli 1893, zit. nach ebd., S. 86f.

276 Treu 1884, S. 7. Dieser Aspekt wird auch von Laforgue rezipiert, ders. 1886, S. 164–167.

277 Siehe hierzu Kapitel 4.2.

2.2.3 Farbe als Mittel der Verlebendigung – Gérômes Auseinandersetzung mit dem Pygmalion-Mythos

Lässt sich Gérômes Auseinandersetzung mit der polychromen Skulptur einerseits über sein großes Interesse für die Archäologie erklären und von seinem Anspruch ableiten, eine ‚wahre‘ – sprich bunte und nicht weiße – Antike darzustellen,²⁷⁸ nutzt er den Einsatz von Farbe andererseits dazu, das tote Material visuell zu beleben. Der Aspekt der Verlebendigung drückt sich am deutlichsten in seinem Aufgreifen einer der bekanntesten Künstlermythen aus Ovids *Metamorphosen* aus: Der Erzählung des Bildhauers Pygmalion, der sich in seine eigene Schöpfung verliebt und Venus um die Zusendung einer ebenbürtigen Frau bittet, woraufhin die Göttin die Statue zum Leben erweckt.²⁷⁹ Die animistische Überführung des Kunstwerks ins Leben stellt einen zentralen Topos künstlerischer Kreation dar. Der Mythos feiert das Potenzial des Bildhauers, eine perfekte Illusion zu erzeugen und die tote Materie gleichsam zum Leben zu erwecken. Gérôme widmete der Pygmalion-Thematik ein Gemälde (Abb. 41), das er als Bild im Bild wiederum in seinem gemalten Selbstporträt *Le Travail du marbre* (vgl. Abb. 43) integrierte, und eine lebensgroße polychrome Marmorskulptur (vgl. Abb. 46).

Mit der Arbeit an dem Gemälde *Pygmalion et Galatée*²⁸⁰ begann Gérôme kurz nach der Fertigstellung von *Tanagra*.²⁸¹ 1892 wurde es über Boussod, Valadon & Cie.²⁸² in die USA

278 Zu Gérômes Postulierung ein „wahreres“ Bild der Antike zu verfolgen siehe in der vorliegenden Arbeit Kapitel 3.2.

279 Ovid, *Metamorphosen*, 10, 243–294.

280 Den Namen „Galatea“ trägt Pygmalions Schöpfung erst seit den 1740er Jahren. Erstmals wurde er in einem Roman von Thémiseul de Saint-Hyacinthe verwendet, siehe Frédéric Chappéy, „L’iconographie de Pygmalion et Galatée aux XIX^e et XX^e siècles : Entre introspection et exhibition“, in: Christiane Dotal und Alexandre Dratwicki (Hg.), *L’Artiste et sa muse : Actes du colloque L’Artiste et sa muse. Mythification du créateur et son modèle (XIX^e–XX^e)*, Rom, Villa Medici, 2. bis 4. März 2005, Paris 2006, S. 3–18, hier S. 3.

281 In einem Brief von Jean-Léon Gérôme an Fanny Field Hering von 1890, den Hering in ihrer Gérôme-Monografie zitiert, erwähnt er das Gemälde: „I have also begun a picture with a very hackneyed subject – *Pygmalion and Galatea* ; I have tried to rejuvenate it.“ Fanny Field Hering, *The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York 1892, S. 283. *Pygmalion et Galatée* zählt zu den am häufigsten besprochenen Werken Gérômes. In Auswahl siehe Ausst.-Kat. New York 2018, Kat. 36, besonders S. 140; Wittmann 2013, S. 375 f.; Stoichiță 2011, S. 176 f.; Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 175; Waller 2010, S. 9; Jean-François Corpataux, „Phryné, Vénus et Galatée dans l’atelier de Jean-Léon Gérôme“, in: *Artibus et historiae* 59, 2009, S. 145–158, hier S. 154–156; Chappéy 2006, S. 7–9; Andreas Blühm, „Vom Leben zum Bild – vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler“, in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst / Köln, Wallraff-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Wolfratshausen 2002, S. 143–151, hier S. 150 f.; Philip Hardie, *Ovid’s Poetics of Illusion*, Cambridge u. a. 2002, S. 206–226; Sanyal 1997, S. 39 f.; Andreas Blühm, *Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt a. M. / Bern / New York 1988, S. 148 f. Siehe außerdem die exhaustive Zusammenstellung im Online-Werkkatalog des Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436483> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].

282 Unter diesem Namen firmierte die Maison Goupil ab 1884. Nach dem Tod des Firmengründers Adolphe Goupil übernahmen dessen Geschäftspartner Léon Boussod und sein Schwiegersohn René Valadon die Leitung des Unternehmens.



Abb. 41. Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, ca. 1890, Öl auf Leinwand, 88,9 × 68,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Louis C. Raegner, 1927 (27.200)

verkauft und gelangte 1927 als Schenkung in die Sammlung des New Yorker Metropolitan Museum of Art.²⁸³ Zu sehen ist das Atelier des Bildhauers, das über den auf einer Wolke schwebenden Putto im mythologischen Kontext verortet wird.²⁸⁴ Leicht aus der Mittelachse herausgerückt befindet sich das Holzpodest, auf dem die Marmorfigur steht, die soeben zum Leben erwacht. Während Galateas Beine noch im harten Stein gefangen sind, ist ihr Oberkörper bis kurz unterhalb der Pobacken schon zu Fleisch geworden. Die fortschreitende Belebung der Figur veranschaulicht Gérôme einerseits über den Kontrast der fest in der Plinthe verankerten Füße und Waden und dem Bewegungsmotiv des grazil zur Seite geneigten und leicht gedrehten Torsos. Andererseits wird die Transformation von kaltem, leblosen Stein zum lebendigen Organismus über die chromatischen Mittel der Malerei suggeriert, wobei Gérôme auf einen Kunstkniff zurückgreifen konnte, der erstmals von Jean Raoux in seinem *morceau de réception* für die französische Académie Royale de Peinture et de Sculpture eingesetzt wurde (Abb. 42).²⁸⁵ Durch die Beimischung sanfter Rosatöne ins kühle Weiß der Beine, das in Richtung der Fersen immer bläulicher wird, suggeriert Gérôme, dass sich der Prozess der Verlebendigung im Hier und Jetzt der Rezeption ereignet. Raoux hingegen umspielte die Hüfte seiner Galatea mit einem flatternden Tuch und stellte somit die belebten und unbelebten Körperpartien vergleichsweise hart gegenüber.

Gänzlich losgelöst von jeder ikonografischen Tradition ist jedoch die leidenschaftliche Geste Galateas.²⁸⁶ Die schon im Mythos angelegte Geschichte des Begehrens wird in Gérômes Darstellung förmlich umgekehrt.²⁸⁷ Während die Verlebendigung der weiblichen Figur in früheren Darstellungen mit einer scheuen Annäherung verbunden ist, scheint in seiner Version zeitgleich mit Galateas Körper auch ihre Libido erwacht zu sein. Ihren Schöpfer, der von rechts herantreten ist und sich über einen hölzernen Tritt zu ihr emporreckt, küsst sie sinnlich auf den Mund. Dabei legt sie mit ihrer linken Hand Pygmalions rechte auf ihren Rücken, um die

283 Zum Sujet entwarf Gérôme noch drei bzw. vier weitere Fassungen, die das Paar jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven bzw. mit verändertem Hintergrund zeigen, siehe Ackerman 2000, Kat. 386–388.2. Zwei der Ölskizzen sind verschollen und nur über Fotografien bekannt, die anderen beiden befinden sich in Privatbesitz. Ob die unterschiedlichen Kompositionen nur dem Entwurfsprozess für das New Yorker Gemälde dienten oder ebenfalls ausgeführt wurden, kann nicht sicher behauptet werden.

284 Vgl. Stoichiță 2011, S. 176.

285 Das Prinzip wurde auch von Louis Gauffier übernommen, siehe ders., *Pygmalion et Galatée*, 1797, Manchester, Manchester Art Gallery. Für weitere Beispiele der Pygmalion-Ikonografie siehe Blühm 1988 und Ausst.-Kat. München / Köln 2002, insb. Kat. 179–183. Weiterhin zum Thema Alexandra K. Wetlaufer, *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Post-Revolutionary France*, New York 2001.

286 Die für das Thema ungewöhnliche Sinnlichkeit der Darstellung wird auch von Wittmann 2013, S. 375 und Stoichiță 2011, S. 177 hervorgehoben.

287 Ovid verwendete viele Zeilen darauf, die affektive Zuneigung Pygmalions zu seiner Statue zu beschreiben: Er küsst und streichelt, bettet sie weich in sein Lager, beschenkt und schmückt sie. Galateas Reaktion hingegen wird als scheues Erröten beschrieben.



Abb. 42. Jean Raoux, *Pygmalion*, 1717, Öl auf Leinwand, 134 × 100 cm, Montpellier, Musée Fabre

Umarmung zu vervollständigen und die Nähe zu intensivieren.²⁸⁸ Die Initiative zum körperlichen Kontakt – so scheint es zumindest – geht von Galatea aus. Damit wird die übliche Rollenverteilung von passivem Kunstwerk und aktivem (hier explizit männlich gedachtem) Betrachter umgekehrt.²⁸⁹

Wie es auch in verschiedenen anderen Atelierszenen Gérômes der Fall ist, werden über die Platzierung von Objekten im Hintergrund – Skulpturen und Masken – Blickbeziehungen evoziert, die die Gegenstände aus ihrem passiven Objektstatus heraustreten lassen und den Voyeurismus der dargestellten Szene verstärken. So scheint die Mutter-Kind-Gruppe aus Terrakotta auf dem Mauerfortsatz im Hintergrund das Geschehen im Vordergrund direkt zu kommentieren: Die aufrechtstehende Frauenfigur hat die rechte Hand vor den Mund gelegt, was als Zeichen der Verlegenheit interpretiert werden kann. Das Kind zieht sie zu sich heran, als wolle sie es vor dem unzüchtigen Anblick schützen.

Während die Gesichter der Protagonisten verborgen bleiben, sind am rechten Bildrand zwei fratzenhafte, körperlose Antlitze zu sehen – antike Theatermasken, die isoliert auf dem Mauervorsprung an der Wand lehnen. Gérôme stellte mehrfach Masken dieser Art dar. Insbesondere in den Werken, die mit der Thematik der polychromen Skulptur in Verbindung stehen, ist ihre Präsenz auffällig.²⁹⁰ Die aufgerissenen Münder geben den Artefakten eine groteske Erscheinung. Ihre erstarrten Mimiken referenzieren ebenso wie das in unmittelbarer Nähe der Masken an die Wand gelehnte Schild, dessen Mitte scheinbar ein Gorgonenhaupt zielt, auf den Aspekt der Versteinerung als Gegenmodell zur Verlebendigung Galateas, die im Hier und Jetzt der Betrachtung im Gange ist. Sarah Lippert hat bereits darauf hingewiesen, dass den Masken eine weitere medienreflexive Bedeutung zukommt.²⁹¹ In seiner *Iconologia* führte Cesare Ripa schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Maske als Attribut der Allegorie der *Pictura* ein. Das Artefakt verweist in diesem Zusammenhang auf die Nachahmung der Natur (*imitatio*)

288 Wittmann 2013 hält die Geste für ambivalent. Die Möglichkeit, dass eine solche Ambivalenz vom Künstler intendiert war, kann allerdings ausgeschlossen werden, wenn man die Ölskizzen betrachtet, welche die Figurengruppe aus einer anderen Perspektive zeigen, siehe Ackerman 2000, Kat. 386, 388 und 388.2. In Ackerman 2000, Kat. 386 sieht man deutlich, dass Galatea Pygmalion zu sich heranzieht und sogar noch seinen Kopf hält, was zu einer abwehrenden Haltung nicht passen würde.

289 Hier klingt eine Charakterisierung der Skulptur an, wie sie Johann Gottfried Herder vornimmt: „Eine Bildsäule kann mich umfassen, daß ich vor ihr knie, ihr Freund und Gespiele werde, sie ist *gegenwärtig*, sie ist da.“ Johann Gottfried Herder, „Plastik 1770–1778“, in: ders., *Werke*, Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, München/Wien 1987, S. 401–542, hier S. 478. Vgl. Wolfgang Adam, „Herder und die Plastik. Theorie und Autopsie. Mit einem unveröffentlichten Brief von Eduard Spranger“, in: Elisabeth Décultot und Gerhard Lauer (Hg.), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013, S. 221–252, hier S. 232 und Léa Barbisan, „Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin“, in: ebd., S. 253–272, hier S. 264.

290 Siehe *Le Travail du marbre* (Abb. 43); *Sculpturae vitam insufflat pictura* (Abb. 114); *Atelier de Tanagra* (Abb. 37); *La Joueuse de boules* (Abb. 49); *Autoportrait terminant La Joueuse de boules* (Abb. 53). Für weitere Darstellungen antiker Masken in Gérômes Œuvre siehe Ackerman 2000, Kat. 9.6; 114; 141; 360.

291 Lippert 2014, S. 114.

als Grundlage der Malerei.²⁹² Die verwandelnde Potenz der Maske korrespondiert in diesem Sinne mit der täuschenden Kraft der Malerei. Wie Christiane Kruse angemerkt hat, steckt im Maskenmotiv eine „erkenntnistheoretische Tiefendimension“, die Diskrepanz von Sein und Schein des gemalten Bildes zu reflektieren.²⁹³

Den Status eines ‚Programmbildes‘ erhält das Gemälde, da Gérôme es in einer seiner Atelier- szenen mit Selbstporträt wiedergibt.²⁹⁴ Über die Integration des Bildes als *mise-en-abyme* in *Le Travail du marbre*, das Gérôme bei der Arbeit an *Tanagra* zeigt und in zwei Fassungen existiert,²⁹⁵ vollzieht er eine Selbsteinschreibung in die Mythe Pygmalions (Abb. 43).²⁹⁶ Dank einer Untersuchung der New Yorker Fassung mittels Röntgenstrahlen konnte nachgewiesen werden, dass der Künstler an der Stelle des Bildes zunächst einen Rahmen mit zwei Grafiken dargestellt hatte, die Gerald Ackerman als Zeichnungen des Bildhauers Antoine-Louis Barye, den Gérôme sehr verehrte, identifizierte.²⁹⁷ Was die Datierung der beiden Werke und ihre chronologische Abfolge betrifft, kursieren in der Forschungsliteratur falsche Annahmen, die zu Fehlinterpretationen geführt haben.²⁹⁸ Gerald M. Ackerman hielt das Haggin-Gemälde für die ursprüngliche Version und datierte es auf 1892, da es in diesem Jahr über Boussod, Valadon & Cie. an den New Yorker Sammler Charles T. Yerkes verkauft wurde. Die Version, die sich heute im Dahesh Museum befindet, ordnete er dem Jahr 1895 zu. Von Seiten des Museums wird das Gemälde hingegen auf 1890 datiert, wobei man sich auf die Aufschrift der Zeichenmappe, die im Bild gegen das Sideboard lehnt, bezieht. Es ist davon auszugehen, dass es sich hierbei tatsächlich um eine vom Künstler vorgenommene Datierung handelt, da das Gemälde schon 1891 im Cercle de l’union artistique ausgestellt wurde, was durch Reproduktionen in mehreren französischen Zeitschriften, die den ursprünglichen Zustand des Gemäldes mit den Barye-Zeichnungen an der Wand zeigen, eindeutig nachgewiesen werden kann (Abb. 44).²⁹⁹ Es ist somit eindeutig, dass die Dahesh-Fassung den ersten, später

292 Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1611, S. 429 f. Vgl. Christiane Kruse, „Selbstreflexionen. Malerei als Maske und Spiegel“, in: Matthias Bauer, Fabienne Liptay und Susanne Marschall (Hg.), *Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn*, München 2008, S. 147–162, hier S. 158; Ausst.-Kat. München / Köln 2002, S. 202. Zur Etablierung der Maske als Symbol der Malerei siehe Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. und frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1997.

293 Kruse 2008, S. 149–150.

294 Im Gemälde dargestellt ist nicht die Version des Metropolitan Museums, sondern eine heute verschollene Fassung, siehe Ackerman 2000, Kat. 386.

295 Siehe zu den verschiedenen Fassungen auch das Kapitel 2.3.1.

296 Zur Tradition der *mise en abyme* siehe Victor Stoichită, *Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 69 ff.

297 Ackerman 2000, Kat. 419.3. Eine fotografische Reproduktion des ursprünglichen Zustands des Gemäldes befindet sich in der Sammlung der Bibliothèque nationale de France in Paris.

298 So interpretiert beispielsweise Barbara Wittmann die Werke *Pygmalion et Galatée*, *Sculpturae vitam insufflat pictura* und *Le Travail du marbre* in einer sukzessiven Abfolge, die, wie im Folgenden gezeigt wird, so nicht haltbar ist, vgl. Wittmann 2013.

299 Neben der hier abgebildeten Titelseite von *Figaro Illustré* ist der ursprüngliche Zustand auch in den folgenden Publikationen festgehalten: Siehe Raoul Sertat, „Beaux-Arts“, in: *Revue Encyclopédique* 7, 1891, S. 203/[335]–206/



Abb. 43. Jean-Léon Gérôme, *Le Travail du marbre*, 1890, Öl auf Leinwand, 50,5 × 39,5 cm, New York, Dahesh Museum of Art

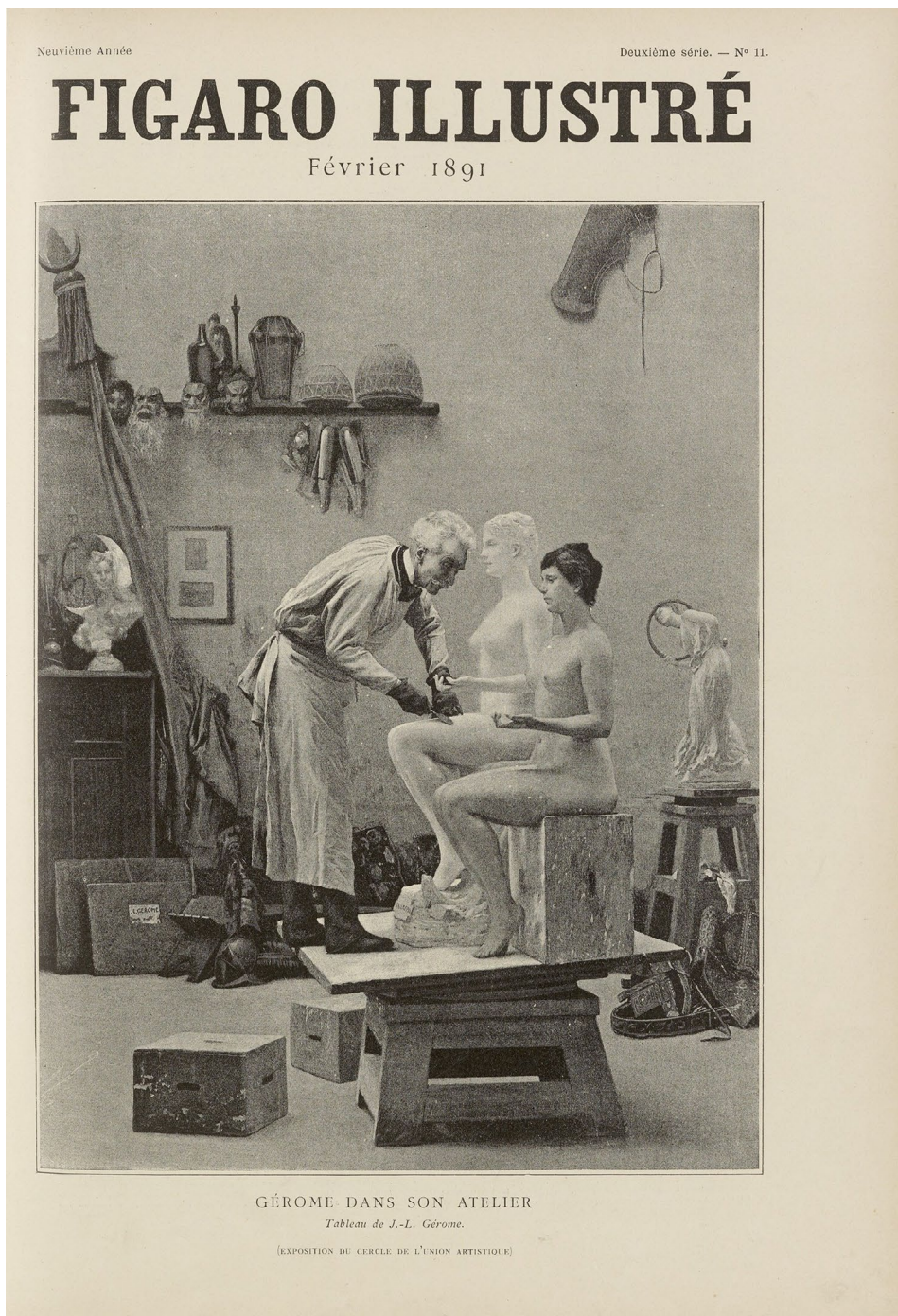


Abb. 44. Titelseite von *Figaro Illustré*, Februar 1891

partiell übermalten Entwurf darstellt, den Gérôme in seinem eigenen Besitz behielt,³⁰⁰ während er mit der Haggin-Fassung eine weitere, kompositionell vereinfachte Version mit weniger Details für den Verkauf realisierte. Da die Haggin-Version 1892 verkauft wurde, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Übermalung in diesem Jahr stattfand und somit im gleichen Zeitraum wie die Arbeit an der plastischen *Pygmalion et Galatée*-Gruppe vollzogen wurde.

In *Le Travail du marbre* stellt sich Gérôme auf dem Bildhauerpodest dar, wie er die Feile an seine marmorne *Tanagra* anlegt. Das Modell sitzt zum direkten Vergleich daneben und imitiert die Pose der Skulptur. Die Präsenz des Lebendmodells, die – wie Victor Stoichiță erwähnt – angesichts des Grades der Fertigstellung des Bildwerks nicht notwendig gewesen wäre,³⁰¹ betont Gérômes künstlerisches Konzept der Arbeit nach der Natur. Gleichzeitig werden in der Gegenüberstellung die Idealisierungen veranschaulicht, die der Künstler am Marmor vorgenommen hat.³⁰² Indem Gérôme die im Rahmen dargestellten Barye-Zeichnungen mit seiner *Pygmalion et Galatée*-Komposition übermalt, schreibt er sich, wie schon erwähnt, in den Pygmalion-Mythos ein.³⁰³ Mit diesem Schritt transferiert er die mythologische Erzählung der Verlebendigung in die Realität. Im Kontext seines Ateliers spielt göttliche Beihilfe keine Rolle, sondern er selbst inszeniert sich als gottähnlicher Schöpfer, der in der Lage ist, aus der Kombination von plastischer Form und Farbe lebensnahe Skulpturen zu schaffen. Ein genauere Blick auf die Künstler-Modell-Werk-Gruppe scheint die verlebendigende Potenz seiner Kunst zu unterstreichen. Der kompositorische Mittelpunkt des Gemäldes wird von den in Arbeitshandschuhe gehüllten Händen des Künstlers gebildet. Sich mit der linken Hand auf die Beine der marmornen *Tanagra* stützend, legt er mit seiner rechten Hand die Feile an der Außenseite des linken Oberschenkels der Skulptur an und setzt somit den letzten Schliff in Szene. Der Blick des Künstlers ist gesenkt, doch eigentümlicherweise folgen seine Augen nicht dem, was die Hände tun, sondern sind zwischen die Beine des Modells gerichtet.³⁰⁴ Ist dies einerseits als

[338], hier S. 205/[337] (Abb.); 206/[338] (Erwähnung im Text) und Roger Peyre, „Les petits Salons“, in: *Revue illustrée*, 1890/91, S. 229–237, hier S. 233 (Abb.) und S. 236–237 (Erwähnung im Text). Beim Verfassen des Werkverzeichnisses lag Ackerman die Information über die Ausstellung im Cercle de l'union artistique offensichtlich nicht vor. Für das Gemälde notierte er lediglich die Präsentation im Rahmen der Exposition internationale d'Art in Kopenhagen von 1897.

300 Das New Yorker Gemälde blieb bis 1932 in Familienbesitz, vgl. Ackerman 2000, Kat. 419.3.

301 Stoichiță 2011, S. 173. Ebenfalls zum Gemälde: Lippert 2017, S. 111–112; Wittmann 2013, S. 380–381; Doyle 2010, S. 18; Waller 2010, S. 9; Hardie 2002, S. 217–219; Sanyal 1997, S. 40.

302 Vgl. Waller 2010, S. 9 und Peyre 1891, S. 236.

303 Vgl. Hardie 2002, S. 218–219.

304 Auch Allan Doyle stellt den ungewöhnlichen Zielpunkt des Blicks fest und interpretiert ihn in Bezug auf Gérômes Gemälde *Michel-Ange* aus dem Frühwerk des Künstlers: „His gaze is, however, directed between the legs of the life model sitting beside the work. Given the sculpture's advanced state of completion, it is unclear what this focused looking is to be understood as accomplishing. *Working in Marble* seems again to be in conversation with *Michelangelo*, having replaced the master's feeble hand with the artist's penetrative vision.“ Doyle 2010, S. 18.

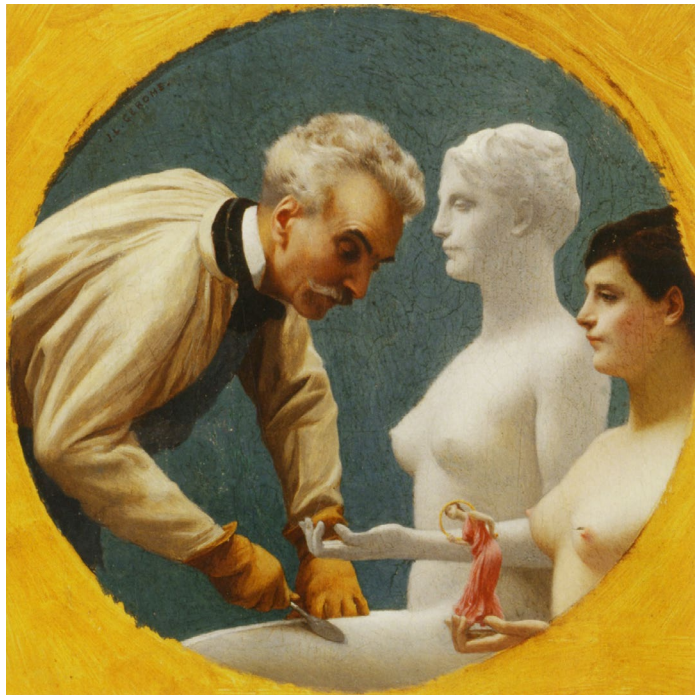


Abb. 45. Jean-Léon Gérôme, *Gérôme et Tanagra*, 1892, Tondo, Durchmesser 17,6 cm, Privatbesitz

Anspielung auf mögliche erotische Spannungen zwischen Künstler und Modell lesbar, kann die dargestellte Blickführung andererseits als Hinweis auf ein produktionsästhetisches Denkmodell einer „Biologie der Kreativität“ verstanden werden, nach dessen Logik Sexualität und Fortpflanzung „als Simile für menschliches Produzieren“ fungieren.³⁰⁵ Gérômes Fokus auf den Schoß des Modells könnte demnach eine Analogie zwischen der lebensspendenden Fruchtbarkeit des Frauenkörpers beziehungsweise dem Ort der natürlichen Kreation und seinem eigenen künstlerischen Schaffen herstellen. Dass dem Blickmotiv Bedeutung beizumessen ist, wird ebenfalls dadurch nahegelegt, dass Gérôme es in Form eines Tondo herauslöste, in dem sein Kopf in der Mittelachse platziert ist (Abb. 45). Obwohl das Modell so stark angeschnitten ist, dass ihr Schoß nicht mehr Teil des Bildes ist, befeuert diese Nicht-Sichtbarkeit die Betrachterfantasie und der Blick wird in der Vorstellung zum Fokuspunkt zwischen den Beinen des Modells weitergeführt. Die erotischen Anspielungen werden durch den Bildausschnitt weiterhin unterstrichen, der so gewählt ist, dass die Brustwarzen, die farblich mit der Statuette in der Hand korrespondieren, spitz ins Bildfeld ragen.

305 Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer, „Das Denkmodell einer ‚Biologie der Kreativität‘. Anthropologie, Ästhetik und Naturwissen der Moderne“, in: Krüger / Ott / Pfisterer 2013a, S. 7–19, hier S. 14. Zum Thema siehe auch Ulrich Pfisterer, „Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance“, in: Pfisterer / Zimmermann 2005, S. 41–72.

***Pygmalion et Galatée* in farbigem Marmor**

Die skulpturale Auseinandersetzung mit dem Pygmalion-Mythos präsentierte Gérôme 1892 im Salon des Artistes français zusammen mit der chryselephantinen Plastik *Bellone*. Da die lebensgroße Marmorgruppe, die sich heute im Hearst Memorial in San Simeon, Kalifornien befindet, die ursprüngliche polychrome Bemalung komplett verloren hat, wird für die folgenden Betrachtungen erneut auf historische Aufnahmen Bezug genommen (Abb. 46). Mit der Arbeit an der Skulptur, die das eng umschlungene Paar aus dem Gemälde in die Dreidimensionalität transferiert, begann Gérôme erst, nachdem er das Gemälde bereits so gut wie fertiggestellt hatte.³⁰⁶ Da er das Bild nicht im Salon präsentierte, sondern es im Jahr der Ausstellung der Skulptur schon über Boussod, Valadon & Cie. in die USA verkauft wurde, scheint die Existenz einer malerischen Darstellung gleichen Inhalts dem zeitgenössischen Pariser Publikum nicht bekannt gewesen zu sein, weshalb auch keine Verweise darauf in den Kritiken zu finden sind. Auf der Fotogravüre, die anlässlich der Salonpräsentation in der *Gazette des Beaux-Arts* erschien, wurde dennoch, wie ebenfalls für *Les Gladiateurs* dargelegt, bewusst die Nähe zur Wiedergabe der Figurengruppe im Gemälde gesucht. Dass der Künstler seine Signatur so angebracht hat, dass man sie aus diesem Blickwinkel besonders gut sehen kann – links auf der Standfläche des hölzernen Podestes –, weist darauf hin, dass es sich um eine von Gérôme präferierte Perspektive auf das allansichtige Werk handelt. Die Skulptur ähnelt der Darstellung des New Yorker *Pygmalion et Galatée*-Gemäldes stark, weist aber verschiedene Abwandlungen auf.

Positioniert ist die soeben zum Leben erwachte Galatea nicht auf einem Drehpodest, sondern auf einem massiven hölzernen Schemel, dessen Tragefläche gerade so groß ist, dass das Werk mit kreisrunder Plinthe darauf Platz hat. Daher benötigt Pygmalion in der Skulptur auch keinen Tritt mehr, um sich zu seiner Geliebten emporzustrecken. Der Hammer als Verweis auf die Schöpfungskraft des Bildhauers liegt nun direkt vor Pygmalions Füßen, die nicht mehr in geschlossenen Lederschuhen stecken, sondern in grazil geschnürten Sandalen. Mit dem Wechsel in der Besohlung Pygmalions wurde die Darstellung an die Plastizität des Mediums angepasst, ebenso wie der sich um Galateas Füße windende Fisch nun viel detaillierter ausgearbeitet erscheint. Darüber hinaus wird die Präzision der plastischen Form in Pygmalions Gewand und Galateas Hochsteckfrisur ausgedrückt. Im Vergleich zum Gemälde erscheint die Torsion des Oberkörpers der zum Leben Erwachten anatomisch korrekter und der Griff des Schöpfers zupackender: Sein linker Arm ist horizontal angewinkelt, sodass der Ellenbogen spitz in Richtung des Publikums zeigt und die Finger seiner rechten Hand graben sich in Galateas Fleisch. Eine weitere historische Fotografie, die 1893 im *Magazine of Art*

306 Blümm 1988 und Chappay 2006 nehmen an, dass Gérôme die Bilder nach der Skulptur geschaffen hat. Aufgrund mehrerer Briefe, die Fanny Field Hering in ihrer Monografie zitiert, muss allerdings davon ausgegangen werden, dass Gérôme die Skulptur erst später begann, siehe Hering 1892, S. 285–286 (Briefe vom November 1890 und Januar 1891).



Abb. 46. Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1892, bemalter Marmor, H. 198 cm, heute: San Simeon, Kalifornien, Hearst Castle, Fotogravüre Boussod et Valadon, abgebildet in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1892/2, S. 242

veröffentlicht wurde,³⁰⁷ vermittelt die Skulptur so, dass Galateas Vorderseite bildparallel in Szene gesetzt wird.³⁰⁸ Pygmalions sehnig-muskulöser Arm ist in dieser Ansicht so um seine Geliebte gelegt, dass Galateas Brüste optisch gerahmt werden. In den Fokus rückt darüber hinaus insbesondere die naturalistische Gestaltung der Hände, die die Mittelhandknochen deutlich hervortreten lassen. Ein wesentlicher Unterschied zum Gemälde besteht des Weiteren darin, dass das plastische Liebespaar die Augen beim Küssen geöffnet hält. Mögen die erstaunten Blicke, die Pygmalion und Galatea im Kuss wechseln, einerseits dazu intendiert sein, eine offensivere Reaktion bei den Betrachter*innen auszulösen, verweist der Blickkontakt gleichzeitig auf den verifizierenden Charakter des Sehsinns. Zusätzlich zur tastenden Berührung, über die sich in Ovids Erzählung die Verlebendigung vollzieht, und die Gérôme ebenfalls in der Umarmung des Paares veranschaulicht,³⁰⁹ scheint der Künstler anhand der geöffneten Augen die Bedeutung des sich optisch vermittelnden Sinneseindrucks für die Beweisführung der Verlebendigung unterstreichen zu wollen. Somit wird betont, dass für das Erfassen der polychromen Skulptur Tast- und Sehsinn gleichermaßen benötigt werden.

Da Darstellungen des Pygmalion-Mythos in der Skulptur äußerst selten sind (ganz im Gegensatz zur Malerei),³¹⁰ drängt sich ein Vergleich mit der berühmtesten bildhauerischen Umsetzung des Themas auf. Im Salon von 1763 präsentierte Étienne-Maurice Falconet die Statue *Pygmalion aux pieds de sa statue, au moment où elle s'anime*, zu der unter anderem Denis Diderot eine überschwängliche Kritik lieferte (Abb. 47).³¹¹ Diderot pries Falconets technische Meisterschaft, dank welcher es ihm gelungen sei, die tote Materie des Steins zu verlebendigen: „Non, ce n'est pas du marbre ; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre

307 Claude Phillips, „Sculpture of the Year. The Salons of the Champs Élysées and the Champ de Mars“, in: *Magazine of Art*, 1893, S. 56–62, hier S. 57. Aufgenommen wurde die Skulptur vermutlich im Salon, worauf die am Holzpodest angebrachte Nummer schließen lässt, die dem Eintrag der Skulptur im *livret* des Salons von 1892 entspricht.

308 Die mit der Perspektivwahl verbundene Sicht auf die Figurengruppe ist mit der Darstellung in einer der bekannten Ölskizzen vergleichbar, Ackerman 2000, Kat. 388 bzw. 388.2.

309 Johann Gottfried Herder pointierte mit seiner Schrift *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* den Tastsinn als den dominierenden Sinn für die Wahrnehmung von Skulptur. Zum Erfassen plastischer Objekte über taktile Annäherung: Peter Dent (Hg.), *Sculpture and Touch*, Farnham u. a. 2014; Hans Körner, „Paragone der Sinne. Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung“ (1999), in: Hans Körner (Hg.), *Blickende Leiber, lebendige Farbe und Randfiguren der Kunst. Kunsthistorische Aufsätze*, Berlin 2011, S. 173–192. Zum Tastsinn im Allgemeinen: Constance Classen, *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Illinois 2012 und Hartmut Böhme, „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis“, in: *Tasten*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1996, S. 185–210.

310 Vgl. Blühm 1988. Blühm datiert die ersten bildhauerischen Darstellungen des Themas in die 70er Jahre des 17. Jahrhunderts, ebd., S. 72.

311 Zur Skulptur und ihrer Rezeption siehe Hans Körner, „Die Epidermis der Statue'. Oberfläche der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert“, in: Bohde/Fend 2007a, S. 105–132, hier: S. 120f.; Blühm 1988, S. 85–92.



Abb. 47. Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion aux pieds de sa statue, au moment où elle s'anime*, 1761, Marmor, 83,5 × 48, 2 cm, Paris, Musée du Louvre

impression.“³¹² Für den Künstler, der sich in den Jahren vor der Werkpräsentation mehrfach skulpturtheoretisch geäußert hatte, bedeutete das Werk eine Stellungnahme in der Debatte um den seit dem 16. Jahrhundert währenden Rangstreit der Künste. Seine Marmorgruppe diente ihm als Beleg dafür, die Gleichberechtigung der Skulptur gegenüber der Malerei zu beweisen. Das Weiß des Marmors war in diesem Unterfangen gerade die Voraussetzung dafür, denn er wollte zeigen, dass die Bildhauerei – auch ohne die Eigenschaft der Farbe – dasselbe Potenzial habe, Lebendigkeit darzustellen. Falconet war ein Verfechter klarer Gattungsgrenzen und lehnte die farbige Gestaltung im Bereich der Bildhauerei strikt ab. „Chacun des arts a ses moyens d'imitation ; la couleur n'en est point un pour la sculpture“, postulierte er 1760 als eisernen Grundsatz.³¹³ Die Verlebendigung des leblosen Materials strebte er über Gestik und Mimik der Hauptpersonen sowie die differenzierte, den Tastsinn ansprechende Bearbeitung der Marmoroberfläche an.

312 Denis Diderot, „Salon de 1763“, in: ders., *Les Salons*, hg. von Jean Seznec und Jean Adhémar, 4 Bde., Oxford 1957–1969, Bd. 1, S. 151–249, hier S. 245.

313 Étienne-Maurice Falconet, „Réflexions sur la sculpture“ (Konferenz in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 7. Juni 1760), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, Genf 1970, S. 1–46, hier S. 10.

Gérômes polychrome Gestaltung, die den weiter oben für das Gemälde beschriebenen koloristischen Effekt des Farbverlaufs in die Skulptur überträgt, steht Falconets Konzept somit diametral entgegen. Er verzichtete auf die plastischen Möglichkeiten der Bearbeitung der Oberflächenstruktur und setzte stattdessen die illusionistischen Potenziale der Malerei ein. Statt stoffliche Qualitäten plastisch zu imitieren, nutzte er die Farbe, die sich wie eine Haut über das Material legt. Am unbedeckten Körper Galateas ging er im Sinne einer illusionistischen Animierung vor, wobei das aufgetragene Kolorit die Farbigkeit durchpulster Haut nachahmte und der naturbelassene Marmor, die noch nicht belebten Partien markierte. In der polychromen Arbeit waren die Pigmente so aufgetragen, dass keine der Farben dominierte, sondern die Buntwerte harmonisch ineinander spielten, sodass sie ein übergreifendes Ganzes ergaben und sich die Malschicht der dargestellten Form anwandelte.³¹⁴ Die zeitgenössischen Besprechungen beschreiben die Polychromie der Werke Gérômes zudem nicht als opake Oberfläche, sondern eher als zarte Tünchung, die auf eine gewisse Durchlässigkeit verweist. Die unter der Farbe weiterhin hervorscheinende Materialität der Skulptur ist ein wichtiges Kriterium dafür, die Balance zwischen der vom Künstler beabsichtigten Lebendigkeitssuggestion und einer vom Publikum nicht mehr akzeptierten Lebensnähe zu gewährleisten, wie Michael Hatt dargelegt hat.³¹⁵ Anders als in der avantgardistischen Malerei seiner Zeit, in der sich die Vorstellung eines vitalen Körpers in der pastos aufgetragenen, Fleischlichkeit evozierenden Farbe ausdrückt,³¹⁶ erhält das Kolorit in Gérômes polychromen Arbeiten (wie auch in seinen Gemälden) keine eigene Qualität. Der Effekt blieb rein visuell und dem naturalistischen Abbilden der Wirklichkeit verpflichtet.³¹⁷ Die Farbe potenzierte den optischen Wert der dreidimensionalen Darstellung, aber ihr kam kein Eigenwert zu. In Bezug auf seinen Farbeinsatz unterscheidet sich Gérômes Vorgehen somit deutlich von avantgardistischen bildhauerischen Projekten des 19. Jahrhunderts, wie etwa den chromatischen Experimenten in der zeitgleichen symbolistischen Skulptur. Jean Carriès beispielsweise nutzte vielfältige Patinierungen, die seinen fantastischen Geschöpfen nuancenreiche

314 Frank Fehrenbach hat die relational gebundene Farbgebung als entscheidendes Kriterium für eine lebendige Wirkung des Dargestellten hervorgehoben und sie in Rückgriff auf die aristotelische Naturphilosophie als ein „einheitsstiftendes Medium der ‚Kohäsion‘“ beschrieben, Fehrenbach 2005, S. 7–16. Vgl. Wittmann 2009, S. 191.

315 Hatt 2014.

316 Krüger 2007a und 2007b.

317 Siehe auch die Einschätzung von Türri 1994, S. 93–94: „[...] weder der Archaismus der Deutschen, noch der Symbolismus Khnopffs oder Framptons oder die Materialsprache Klingers haben eine gemeinsame Grundlage mit der von Hanson und de Andrea eingeleiteten neueren Entwicklung. Ihre einzigen Parallelen bleiben Degas' *Vierzehnjährige Tänzerin* und der exzessive Naturalismus Gérômes, der – zwar im Gewand und im Themenkreis seiner Zeit befangen – der einzige Bildhauer war, der gegen jedes skulpturale Gesetz mit Hilfe der Farbe dem Naturbild so nahe zu kommen suchte, als wüsste er wie Pygmalion ‚seine Statuen atmend‘. Nur er, ein ‚Salonkünstler‘, durchbrach schon im 19. Jahrhundert das Gesetz der Autonomie des Kunstwerks und machte sich zu einem Zeuxis der Skulptur, als der er bald ebenso verlacht wurde, wie siebzig Jahre später John de Andrea.“



Abb. 48. Jean Carriès, *Crapaud et grenouille*, zw. 1889 und 1892, Steingut, Emaillé, 34 × 36 × 41,7 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Farbeffekte verliehen, welche nicht nachahmend gedacht sind, sondern einen Eigenwert entfalten (Abb. 48).³¹⁸ Gérôme hingegen ging es um ein Zusammenwirken von Form und Farbe zu einer ästhetischen Einheit des mimetischen Scheins.

2.2.4 Zur Rezeption von Gérômes polychromen Arbeiten im Spiegel der zeitgenössischen Kritik

Entsprechend der im Mythos enthaltenen Animation der unbelebten Materie lenken die zeitgenössischen Betrachter von *Pygmalion et Galatée* den Fokus auf die Lebendigkeit der Darstellung. Edmond Pottier konstatiert, dass die von Gérôme eingesetzte farbige Gestaltung sich vorteilhaft auf das gewählte Sujet auswirke. Man habe gar nicht geschickter aufzeigen können, dass eine diskrete Polychromie dazu in der Lage sei, eine Illusion von Leben zu erzeugen.³¹⁹ Darüber hinaus steigere in den Augen Pottiers Galateas sinnliche Geste die Evokation von Lebendigkeit:

318 Zu Carriès siehe Édouard Papet, „Carriès, ‘Vélasquez en sculpture’?“, in: Aurore de Neuville (Hg.), *La sculpture du XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris 2008, S. 192–201; *Jean Carriès (1855–1894). La matière de l'étrange*, hg. von Amélie Simier, Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris 2007 und Édouard Papet, „Une autre polychromie. Plâtres patinés, bronzes et sculptures céramiques de Jean-Joseph Carriès“, in: 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 18, 2004, S. 72–83.

319 Pottier 1892, S. 30: „Mais on comprend que le sujet ait séduit l'artiste parce qu'il met en pleine lumière les avantages du procédé employé : les jambes de Galathée sont encore pétrifiées dans la froide nudité du marbre blanc, tandis que le haut du corps est déjà rose sous l'afflux du sang qui commence à circuler en lui. On ne pouvait plus ingénieusement démontrer qu'une polychromie très discrète est capable de donner l'illusion de

2 Skulptur im Wandel

„Debout sur son socle, la statue s'est penchée d'un irrésistible et subit élan vers son amant et, le prenant par la tête, elle le baise à pleine bouche. L'œuvre n'est pas exempte d'une certaine sensualité qu'accentue encore l'aspect des chairs vivantes et la flamme des regards l'un dans l'autre confondus.“³²⁰

Auf die mittels Farbe vor Augen geführte Belebung Galateas geht auch Gustave Geffroy ausführlich ein. Seine Beurteilung unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von der lobenden Einschätzung Pottiers:

„Mais la volonté bien nette de copier étroitement et sensuellement la vie apparaît dans la Galathée, petite, grasse, la chair rosée, les cheveux dorés. Elle a de plus des mains fuselées, de douces épaules rondes, une chute de reins potelée. Galathée est sortie du bloc, c'est à peine si elle a encore les pieds pris dans sa dure prison. Elle est femme, uniquement femme, elle fait oublier la statue, et l'intention est trop marquée pour n'avoir pas été à loisir méditée.

Ici, c'est Pygmalion qui semble être la statue, c'est Galathée qui l'anime, et qui veut animer aussi le spectateur, s'adressant non à son esprit par l'éloquence du mythe, mais à son épiderme, à ses yeux curieux, à ses mains troublées par des inquiétudes de caresses.

C'est juste le contraire de la statuaire, c'est, avec la recherche libertine, le trompe-l'œil apporté dans l'art, — c'est l'art renié. La figure de cire est proche, — l'horrible effet des cheveux morts plantés dans la matière inerte, des répulsifs yeux de verre, des chairs de cadavres maquillées.

Une telle sculpture pourra trouver des partisans, séduire ceux qui ne savent pas trouver l'inédit dans la vie, — qui est pourtant tout entière inédite pour chaque homme nouveau!“³²¹

la vie. On remarquera encore le gracieux contraste de la main blanche s'enfonçant dans la chevelure sombre et crépue de Pygmalion.“

320 Pottier 1892, S. 30. Galateas unerwartete Leidenschaftlichkeit wird von weiteren zeitgenössischen Betrachtern hervorgehoben, siehe George Lafenestre, „Les Salons de 1892. II. La sculpture aux deux salons et la peinture au Champ de Mars“, in: *Revue des deux mondes* 112, Juli 1892, S. 182–212, hier S. 184: „Mais jamais, que nous sachions, cette légende n'a été racontée par la statuaire avec un sensualisme si raffiné et si savant. [...] Tant d'ingénieuses et subtiles recherches ne sont pas, assurément, celles d'un art grand et simple, et il a même fallu à M. Gérôme une présence d'esprit et de goût bien singulière pour ne pas tomber en quelque grossièreté en exprimant, avec une telle insistance la vivacité du désir partagé et l'élan de l'étreinte amoureuse.“; und Phillips 1893, S. 58: „And M. Gérôme's new-born woman suggests nothing of the inexperience proper to the position; her caress conveys the passion of Phryne rather than the innocence of Galatea.“

321 Gustave Geffroy, „Salons de 1892 – Aux Champs-Élysées – Chap. VIII : Les statues peintes“, in: ders., *La Vie artistique*, 2e série, Paris 1893, S. 287–289, hier S. 288 f.

Sowohl Pottier als auch Geffroy verwenden in ihren Besprechungen das Wort *chair*, Fleisch, das auf den lebendigen Eindruck verweist. Während Pottier die Wirkung goutieren kann, ist für Geffroy die Grenze überschritten. Die zu große Lebensnähe führt ihm zufolge zur Mortifikation: Die nackten Hautpartien erinnern ihn nicht mehr an lebendiges Fleisch, sondern an einen geschminkten Leichnam, womit er einem schon lange verbreiteten Topos folgt.³²²

Geffroys Bewertung ist ein Vorgeschmack auf die weitere Rezeption der polychromen Arbeiten, die mit den fortschreitenden Jahren immer kritischer beäugt werden. Während *Tanagra*, Gérômes erstes Experiment im Bereich der polychromen Skulptur, noch weitestgehend positiv aufgenommen wurde,³²³ gehen die Kritiker mit *La Joueuse de boules* (Abb. 49), die Gérôme 1902 im Salon des artistes français ausstellte, streng ins Gericht. Die weibliche Aktfigur steht mit gekreuzten Beinen zwischen drei Masken, die einen Ring um ihre Füße bilden. In beiden Händen eine Kugel haltend lehnt sie ihren Oberkörper zurück und dreht ihn gleichzeitig zur linken Seite, sodass sie die hinter ihr am Boden liegenden Objekte erblicken kann. Als nächstes wird sie versuchen, eine der Kugeln in die Mundöffnung unter ihr zu platzieren, worauf die bereits gefüllten Mäuler zweier der Artefakte verweisen. Siegesgewiss trägt sie ein leichtes Lächeln im Gesicht, das ihre vordere Zahnreihe sichtbar werden lässt. Mit *La Joueuse de boules* suggeriert Gérôme einen antiken Zeitvertreib, den er jedoch selbst erfunden hat. Möglicherweise ließ er sich von den im 19. Jahrhundert sehr beliebten antiken Terrakotten aus dem griechischen Ort Tanagra inspirieren, mit denen sich der Künstler intensiv auseinandergesetzt hatte.³²⁴ Von den bekannten Statuetten weisen einige Haltungen auf, die als antikes Spiel gedeutet wurden, wie etwa die sogenannte Ballspielerin aus der Collection Lecuyer, einer berühmten Pariser Terrakottensammlung im 19. Jahrhundert.³²⁵ Explizit erfolgt die Situierung in der Antike über die am Boden liegenden Artefakte, welche an die im *Pygmalion et Galatée*-Gemälde dargestellten griechischen Theatermasken erinnern. Über die artifizielle Pose der Ballspielerin werden zudem berühmte Skulpturen aus der Antike aufgerufen. Die das Gleichgewicht herausfordernde Bein- und die Torsion im Oberkörper sind einem Fragment entlehnt, das in den Bädern

322 Vgl. Toussaint-Bernard Émeric-David, *Histoire de la sculpture française*, Paris 1853, S. 95: „cette figure, qui nous offre les couleurs d’un être vivant et l’impassibilité d’un être inanimé [...] produit en nous l’effet [...] d’une personne morte, de qui une main amicale n’a pas fermé la paupière.“

323 Die negativste Kritik liefert Louis de Fourcaud, „L’art décoratif au Salon des Champs-Élysées“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1889, S. 329–343, hier S. 343: „Dans le fond, pourtant, nous jugeons cette statue fade et puérile avec ses modelés arrondis, ses yeux bleus, ses frottis rosés à la pointe des seins et tout son ensemble artificiel.“

324 Siehe Kapitel 4.2.

325 Der Katalog zur Sammlung enthält einen dreiseitigen Eintrag von A. Cartault, in dem das Ballspiel als beliebte Beschäftigung für unverheiratete Frauen im antiken Griechenland beschrieben wird, siehe „Joueuse de balle“, in: *Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notices de F. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon*, Paris 1882, o.S., URL: <http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/76260> [Letzter Zugriff: 22.10.2022]. Die Thematik des Spielens ist in den *Tanagra*-Statuetten weiterhin im Motiv der Knöchelspielerinnen verbreitet.



Abb. 49. Jean-Léon Gérôme, *La Joueuse de boules*, 1901, bemalter Marmor, H. 167 cm, Privatbesitz

Diokletians gefunden wurde und ursprünglich einen Satyr darstellte.³²⁶ Außerdem lässt der hinter den Körper geworfene Blick an die Venus Kallipygos denken.

In der lebensgroßen, polychromierten Marmorversion, die 1902 im Salon des Artistes français präsentiert wurde, waren die Masken besonders expressiv ausgearbeitet.³²⁷ Gérôme stellte drei verschiedene Typen zusammen: Aufgerichtet und an die Beine des Aktes gelehnt, ist eine Satyrmaske wiedergegeben; auf dem Boden liegen eine griechische Tragödienmaske eines jungen Mannes und eine weitere mit leicht zoomorphen Gesichtszügen, buschigen Augenbrauen und

326 Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 322.

327 In den kleinformatigen Marmorversionen der *Joueuse de boules* und den Bronze-Editionen von Siot-Decauville sind die Masken stärker mit der Plinthe verbunden und fallen dadurch weniger ins Gewicht. Sie sind weiterhin weniger individuell ausgearbeitet und scheinen nicht konkreten Artefakten nachgebildet zu sein.

spitzen Eckzähnen (Abb. 50), die an ethnografische Modelle, etwa japanische Masken (Abb. 51), erinnert. Inwiefern Gérôme für die Gestaltung der Masken reale Artefakte zitierte, kann aufgrund der Vielfalt möglicher Vorlagen schwerlich beantwortet werden.³²⁸ Obwohl aufgrund des vergänglichen Materials, in dem sie ausgeführt waren, keine antiken Originale bekannt sind, waren griechische Theatermasken im 19. Jahrhundert äußerst en vogue.³²⁹ Die Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeji aber auch andernorts hatten zahlreiche Malereien, Mosaik und plastische Nachbildungen zutage gefördert, die ein lebendiges Zeugnis lieferten. Von japanischen Masken besaß Gérôme eine umfangreiche Sammlung, wie Louis Gonse, der Frankreichs erste größere Abhandlung zur japanischen Kunst verfasste, zu berichten weiß.³³⁰ Ihm zufolge soll sich im Speisezimmer des Künstlers ein Fries aus japanischen Masken befunden haben.³³¹ In *La Joueuse de boules* kontrastieren die mit ihren weit aufgerissenen Mündern fratzenhaft überzeichneten Fragmente mit der ganzfigurig wiedergegebenen lieblichen Schönheit der Ballspielerin und die erstarrten Objekte konkurrieren mit dem lebendig durchpulsten und bewegten Körper.

Während die Polychromie in der lebensgroßen Version in Marmor etwas verblasst ist (vgl. Abb. 49), lässt sich der Farbauftrag an der im Maßstab deutlich reduzierten Marmorversion im Musée des beaux-arts in Caen gut nachvollziehen (Abb. 52). Erstaunlich gut hat sich dort der zarte Hautton der Frauenfigur erhalten, der sich von der Farbigkeit der Masken, die wiederum im großen Format deutlich ausgeprägter gestaltet wurden als in der Reduktion, abhebt. Der sinnlich gerundete Körper der Ballspielerin ist in einem hellen Inkarnatton gefasst. Ihr Gesicht erscheint geschminkt. Augenbrauen und Lider sind mit einem braunen beziehungsweise

328 Eine gewisse Ähnlichkeit weist die Satyr-Maske mit einem Detail des Brunnens im Haus des Großen Brunnens von Pompeji auf, siehe z. B. Louis-Philippe-François Boitte, *Pompéi, La maison de la grande fontaine*, um 1860–1864, Bleistift und Aquarell auf Papier, aufgeklebt auf Papier, Paris, Musée d’Orsay, abgebildet in: *Masken. Metamorphosen des Gesichts von Rodin bis Picasso*, hg. von Ralf Beil. Konzeption und wissenschaftliche Bearbeitung Édouard Papet, Ausst.-Kat. Paris, Musée d’Orsay / Darmstadt, Institut Mathildenhöhe / Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Ostfildern 2009, S. 27, Abb. 5.

329 Zur Maskenmode im 19. Jahrhundert siehe Ausst.-Kat. Paris / Darmstadt / Kopenhagen 2009. Zur Rezeption antiker Theatermasken siehe darin insbesondere Juliette Becq, „Antike Masken. Untersuchungen zum 19. Jahrhundert“, S. 62–72. Hierzu siehe außerdem Heide Froning, „Masken und Kostüme“, in: Susanne Moraw und Eckehart Nölle (Hg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002, S. 70–95.

330 „Ceux [japanische Theatermasken, Anm. BS] qui arrivent aujourd’hui du Japon ne sont, pour la plupart, que d’affreuses copies faites pour l’exportation. De bons exemplaires anciens sont venus en assez grand nombre il y a quelques années à Paris, et ils se sont vendus à vil prix. On ignorait alors que la source de ces vieux masques passés de mode se tarirait rapidement, et qu’ils avaient à plus d’un titre la valeur de véritables objets d’art. Aujourd’hui, ils sont des plus rares ; ils deviendront bientôt introuvables. M. Wakaï en avait apporté deux ou trois à son dernier voyage, dont un du XV^e siècle. C’était la fin. Il en existe à Paris quelques collections importantes. Celles de MM. Antonin Proust, Vibert et Gérôme sont les plus nombreuses et les mieux choisies.“ Louis Gonse, *L’Art japonais*, 2 Bde., Paris 1883, Bd. 2, S. 78–80. Vgl. Christine Shimizu, „Japanische Masken im Frankreich des 19. Jahrhunderts“, in: Ausst.-Kat. Paris / Darmstadt / Kopenhagen 2009, S. 74–84, hier S. 81.

331 Gonse 1883, S. 80. Eine Maske aus Gérômes Sammlung ist auf einer der historischen Fotografien in der Sammlung der Bibliothèque nationale de France im Hintergrund zu sehen, Dc-293 (a+)-Fol., vol. 4, abgebildet in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 21.

2 Skulptur im Wandel

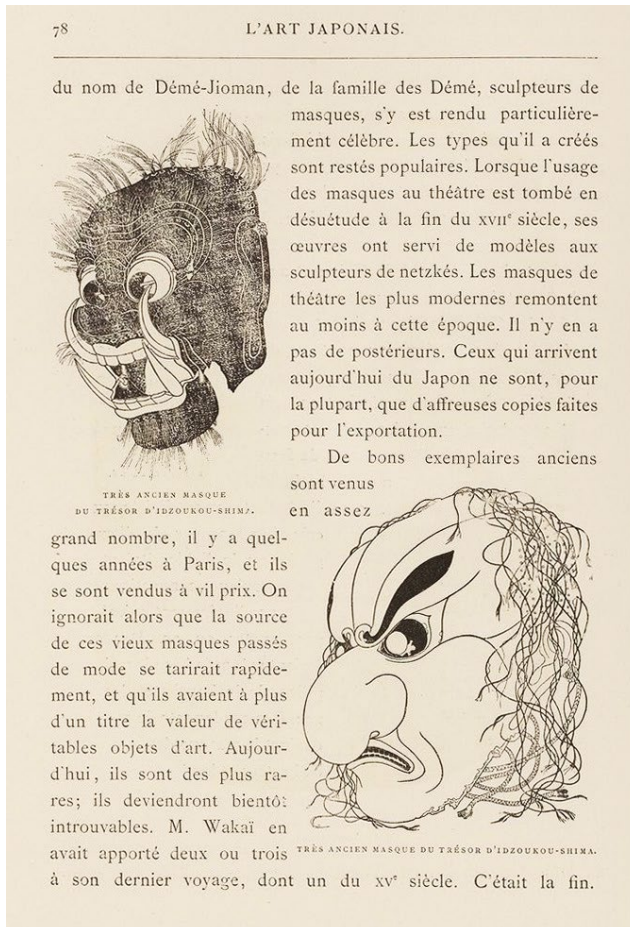


Abb. 50. (oben) Jean-Léon Gérôme, *La Joueuse de boules*, Detail, 1901, Gips, H. 163 cm, Gray, Musée baron Martin

Abb. 51. (unten) Japanische Masken, in: Louis Gonse, *L'Art japonais*, 2 Bde., Paris 1883, Bd. 2, S. 78 f.



Abb. 52. Jean-Léon Gérôme, *La Joueuse de boules*, Detail, 1901, bemalter Marmor, 63 × 36,5 × 27 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 309

schwarzen Strich nachgezogen, die Lippen wirken wie von Lippenstift gefärbt und die Wangen sind leicht gerötet. In der Detailaufnahme ist das Zähne zeigende Lächeln der Frauengestalt deutlich zu erkennen. Es handelt sich zwar nicht um die erste Darstellung dieser Art,³³² doch sind lächelnde Mimiken in der Geschichte der Skulptur äußerst selten zu finden. Diderot etwa sprach sich mit der Maxime „der Marmor lacht nicht“ sogar entschieden dagegen aus.³³³ Indem Gérôme sich über die Norm hinwegsetzt, betont er die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit seiner Darstellung.³³⁴

332 Zu nennen sind beispielsweise verschiedene Arbeiten von Jean-Baptiste Carpeaux wie *La Danse* von der Fassade der Pariser Opéra Garnier oder *La Rieuse napolitaine*, 1863, Bronze, 52 × 31 × 30 cm, Paris, Privatbesitz.

333 „La sculpture ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique ; le marbre ne rit pas.“ Denis Diderot, *Salon de 1765. Essais sur la peinture. Beaux-Arts I*, hg. von Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau und Gita May, Paris 1984, S. 281. Siehe hierzu auch Christa Lichtenstern, „Der Marmor lacht nicht“. Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur“, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 48/49, 1987/88, S. 269–297.

334 Zum Motiv der sichtbaren Zähne als Zeichen der Lebendigkeit einer Skulptur siehe Hans Körner, „Die enttäuschte und die getäuschte Hand“. Der Tastsinn im Paragone der Künste“ [2003], in: ders. 2011, S. 257–272, hier S. 263.

Für Maurice Hamel hat die Figur aus bemaltem Marmor „toutes les apparences de la vie“, was die Darstellung zu einer exakten Imitation der Realität mache. Von weitem erscheine sie wie ein Trompe-l'oeil, was seiner Meinung nach die Grenzen der Kunst überschreite.³³⁵ Heftiger formuliert Martial Teneo seine Ablehnung gegenüber der lebensnahen Darstellung. Er bezeichnet das Werk als „obscène“, „vulgarité réaliste“ und „copie de chair de plaisir“.³³⁶ Diese sexualisierende Charakterisierung wird auch von Henry Marcel geteilt, der das Werk als „exhibition libertine“ ablehnt.³³⁷ Selbst Albert Thomas, der sich in einem Aufsatz in der Zeitschrift *L'Art décoratif* für die zeitgenössische farbige Skulptur ausspricht – allerdings im Kleinformat –, klammert *La Joueuse de boules* in seiner Erwähnung von vorbildhaften Werken aus, weil sie einen „zweifelhaften und niederen Realismus“ verfolge.³³⁸

Die von den Kritikern an das Werk herangetragenen erotischen Konnotationen scheinen auch in dem Gemälde *Autoportrait terminant La Joueuse de boules* transportiert zu werden (Abb. 53). Wie schon für seine Marmorskulpturen *Omphale* und *Tanagra* umgesetzt, stellte sich Gérôme mit *La Joueuse de boules* in einem Selbstporträt dar.³³⁹ Abweichend von den anderen Atelierszenen zeigt sich Gérôme nicht als Bildhauer, spricht mit Kittel, sondern als bourgeois Maler.³⁴⁰ Gekleidet in einen eleganten schwarzen Anzug, Malstock und Palette in der linken Hand, sitzt er hinter dem Marmor und ist damit beschäftigt, eine der Masken mit Farbe zu versehen. Situier in einem Raum, der mehr an ein Wohnzimmer erinnert als einen Arbeitsplatz, sind die Betrachter*innen Voyeur*innen in einem intimen Moment zwischen Künstler und Werk. Die Platzierung der Ballspielerin auf dem Drehpodest unterstreicht ihre Weiblichkeit, indem gleichzeitig Brust und Gesäß zur Geltung gebracht werden.³⁴¹ Die vor Augen geführte

335 Maurice Hamel, *Salons de 1902*, Paris 1902, S. 35 f. Auch Henry Marcel ist der Meinung, dass die treue Nachahmung der Natur dem Kunstwert des Werks schade, ders., „Les salons de 1902. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, S. 123–141, hier S. 133.

336 Martial Teneo, „Les Salons de 1902. Société des Artistes français“, in: *Le Monde artiste*, 15. Juni 1902, S. 373–375, hier S. 374: „A ce point de vue l'erreur fut double chez M. Gérôme, car si son *Aigle expirant* est ridicule, sa *Joueuse de boules* est obscène. Il me plaît de supposer que cette vulgarité réaliste provient d'un moulage sur nature ; que quelque « beauté bête » du bal des Quar'z'arts se sera prêtée au petit jeu d'être bien pareille à elle-même, c'est-à-dire libidineuse à souhait. Poupée qui servirait fort bien d'enseigne aux luxures clandestines, cette nudité polychrome — M. Gérôme adore souligner de teintes ses mannequins pour vieux marcheurs — est vide bien que taillée en plein marbre. Ah ! je vous jure qu'il n'émane d'elle aucune signification de beauté. Copie de chair à plaisir, cette *Joueuse de boules* me semble symboliser une déniaiseuse de collégiens plus qu'une parfaite amoureuse et, telle quelle, je la considère comme une importune figure, puisque point habitée par la moindre pensée d'art.“

337 „La dame callipyge de M. Gérôme, avec ses fossettes, ses plis de reins, la tonalité grasse et fade de l'épiderme, donnerait, tout au plus, l'illusoire prurit d'une exhibition libertine.“ Marcel 1902, S. 133.

338 Albert Thomas, „La sculpture d'appartement“, in: *L'Art décoratif* 48, September 1902, S. 246–251, hier S. 250.

339 In die Reihe der Selbstporträts mit Skulptur gehört ebenfalls das verschollene und nur über eine Fotografie bekannte *Mon portrait* (Abb. 68 / Kap. 2.3), das Ackerman ebenfalls auf 1902 datiert, siehe Ackerman 2000, Kat. 472.

340 Zu den vestimentären Codes in der Kunstausübung siehe Amelia Jones, „Clothes Make the Man: The Male Artist as a Performative Function“, in: *Oxford Art Journal* 18/2, 1995, S. 18–32. Vgl. Waller 2010, S. 6.

341 Vgl. Waller 2010, S. 13.

2.2 Verlebendigung – Belebung der Skulptur durch Farbe



Abb. 53. Jean-Léon Gérôme, *Autoportrait terminant La Joueuse de boules*, 1902, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret

weibliche Nacktheit erzeugt in Präsenz des männlichen Künstlers eine erotische Spannung, die Gérôme – so scheint es – jedoch unberührt lässt. Er konzentriert sich voll und ganz auf die Maske vor ihm. Außer den Artefakten zu Füßen der Skulptur sind auch die Haare der Ballspielerin schon farbig gefasst. Ihr Körper hingegen ist noch steinsichtig, was durch das hinter dem schweren Vorhang schräg einfallende Licht, das der Marmor grell reflektiert, hervorgehoben wird. Die durch den Lichteinfall betonte ‚Nacktheit‘ des Marmors erinnert daran, dass die Transformation von Stein zu Fleisch durch den Pinselstrich des Malers noch bevorsteht. In seiner Imagination können die Rezipient*innen das Spektakel der Verlebendigung am Körper der Ballspielerin fortsetzen. Im Vergleich zu Gérômes anderen Atelierszenen, die ihn bei der Arbeit an einem seiner plastischen Werke zeigen, geht es in *Autoportrait terminant La Joueuse de boules* nicht nur um die Intermedialität der im Bild dargestellten dreidimensionalen Skulptur. Auch die metapikturale Dimension der Darstellung, welche die Affinität der Haut als Oberfläche des Körpers zur Bildoberfläche betont, wird unterstrichen.³⁴²

Der intermediale Ansatz, der Gérômes polychromes Œuvre allgemein auszeichnet, wird im Selbstporträt durch die vielfältigen Anspielungen an das Theater potenziert. Nicht nur die Masken zu Füßen der Frauengestalt verweisen auf die Kunstform, sondern auch das Setting beinhaltet über den leicht zurückgezogenen Fenstervorhang und die erhöhte Präsentation der *Joueuse* – wie auf einer Bühne – eine gewisse Nähe zu einer Theateraufführung. Gotthold Ephraim Lessing formulierte in seiner einflussreichen Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766), die 1892 erstmals auf Französisch erschien, klar umrissene Zuständigkeitsbereiche für die Literatur und die bildende Kunst.³⁴³ Die in der berühmten Abhandlung zum Paradigma erhobene Forderung nach strikter Trennung von Zeit- und Raumkünsten wird von Gérôme bewusst aufgebrochen: Indem die Darstellung das Fallen eines Balls in den geöffneten Mund der am Boden liegenden Maske andeutet, wird eine Zeitlichkeit in die Skulptur eingeschrieben. Entgegen der These der amerikanischen Kunsthistorikerin Sarah J. Lippert, die Gérômes plastisches Werk als Beweis dafür deutet, dass der Künstler im Kontext eines Wettstreits der Künste der Malerei den Vorrang gebe,³⁴⁴ kann in der vorgeführten Grenzüberschreitung keine Hierarchie ausgemacht werden. Vielmehr wird hier die Idee der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten durch ein Zusammenwirken der Gattungen betont. Nicht nur werden Skulptur und Malerei zusammengebracht, sondern auch das Theater als weitere Kunstform der Illusion aufgerufen.

342 Vgl. Daniela Bohde und Mechthild Fend, „Inkarnat – Eine Einführung“, in: dies. 2007a, S. 9–19, hier S. 13.

343 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil*, Berlin 1766.

344 Lippert 2019, S. 113–129 und Lippert 2014.

2.2.5 Geschlechtsspezifische Semantisierungen durch Farbe

Die vorausgegangenen Ausführungen dienten dazu, einige von Gérômes polychromen Arbeiten vorzustellen, seine künstlerischen Interessen darzulegen und seine Praxis im Kontext der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verorten. Mit Blick auf das gesamte Œuvre erscheint es darüber hinaus bedeutsam, dass er die Farbe nicht in allen Darstellungen einsetzte, was darauf schließen lässt, dass der Rückgriff auf koloristische Effekte noch weitere Bedeutungsebenen enthält. In den bisherigen Ausführungen ist bereits deutlich geworden, dass schon die Diskussion um die antike Polychromie nie eine rein archäologische war, sondern sich von Anfang an vielfältige Assoziationen mit der Frage um die Farbigkeit der Skulptur verbanden.³⁴⁵

In Gérômes plastischem Œuvre ist die farbige Gestaltung, insbesondere die Variante der Bemalung, eng mit der Kategorie der Weiblichkeit verknüpft. *Tanagra*, *La Joueuse de boules*, *Femme assise* und *Corinthe* – um nur die prominentesten Beispiele zu nennen – stellen alle Frauen dar. Seine geschlechtsspezifisch differenzierende Herangehensweise wird darüber hinaus am Beispiel der Werkgruppe der Porträtbüsten deutlich. Im Laufe seiner bildhauerischen Karriere schuf Gérôme insgesamt elf plastische Porträts in Büstenform, wovon nur zwei Frauen darstellen. Die übrigen acht repräsentieren männliche Persönlichkeiten der Pariser Gesellschaft. Die angesehenen Herren – ein Gelehrter,³⁴⁶ ein General,³⁴⁷ ein Politiker,³⁴⁸ ein Chirurg (Abb. 54),³⁴⁹ befreundete Künstler³⁵⁰ sowie Angehörige des Adels³⁵¹ – verewigte Gérôme allesamt in Bronze oder Marmor beziehungsweise in terrakottafarben gefasstem Gips. Die weiblichen Porträtbüsten gestaltete Gérôme hingegen polychrom.

345 Zu den vielfältigen mit der Farbe verknüpften Assoziationsketten, die stets sowohl akademische / theoretische als auch populäre Diskurse einschließen, siehe David Batchelor (Hg.), *Colour, Documents of Contemporary Art*, London / Cambridge, Massachusetts 2008; ders., *Chromophobia*, London 2000.

346 *Buste de Henri Lavoix*, 1890, Bronze, Aufbewahrungsort unbekannt, siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 16. Über Lavoix schrieb Félix Naquet anlässlich der Präsentation der Büste im Salon des artistes français von 1890: „M. Lavoix, le savant que tout Paris connaît, orientaliste fort distingué, conservateur au Cabinet des médailles, de plus l’un des lecteurs de la Comédie, aimable homme d’esprit qui a le masque d’un de nos intelligents Français du XVIII^e siècle, d’un ami de d’Alembert et de Condorcet, rédacteur de l’Encyclopédie.“ Félix Naquet, „Salon de 1890. La sculpture“, in: *L’Art*, 1890, S. 3–6, hier S. 4.

347 *Buste du général Cambriels*, 1890, terrakottafarben patinierter Gips, 56 × 38 × 29 cm, Paris, Musée de l’Armée, Inv.-Nr. 4347, Inschrift: „a mon ami / le G/al Cambriels / J.L. Gérôme“, siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 18.

348 *Buste de Prévost-Paradol*, 1894, Marmor, H. 70 cm, Chantilly, Musée Condé, siehe ebd., Kat. Sc. 30.

349 Siehe ebd., Kat. Sc. 71.

350 *Buste de Philippe Rousseau*, 1887–1890, Bronze, H. 64 cm, Musée d’Evreux, Inschrift: „A mon ami Rousseau. Dernier homage. J.-L. Gérôme“; *Buste de Jules-Pierre-Michel Dieterle*, 1893, Marmor, Paris, Opéra Garnier, Inschrift: „Dieterle. Décorateur. 1811–1889“, siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 13 und Kat. Sc. 29.

351 *Buste du duc d’Aumal*, 1899, Bronze, H. 62 cm, Versailles, Musée national de Versailles; *Buste du prince Napoléon*, undatiert, vergoldete Bronze, Aufbewahrungsort unbekannt, siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 53 und Sc. 74.



Abb. 54. Jean-Léon Gérôme, *Buste du Dr Reclus*, 1846, Bronze, 61 × 32 × 24 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret, Inv.-Nr. 982.3.1

Sarah Bernhardt, die wohl berühmteste Schauspielerin ihrer Epoche, die sich ebenfalls als Bildhauerin einen Namen machte,³⁵² stellte Gérôme in einer Brustbüste dar, deren Sockelzone von der Figur eines griechischen Tragödienschauspielers und einem Genienreigen verziert wird (Abb. 55). Der Büstenausschnitt ist sehr ähnlich gestaltet wie das Bonaparte-Bildnis, das Gérôme 1897 als vergoldete Bronze im Salon des artistes français präsentierte (Abb. 56). An der Stelle der Schauspielerfigur, bei der es sich um ein Versatzstück aus dem Gemälde *Les Comédiens* handelt,³⁵³ befindet sich dort die furiose *Bellone*, die der Künstler als monumentale chryselephantine Plastik 1892 im Salon ausstellte.³⁵⁴ Die fantastisch verspielte Basis der *Sarah Bernhardt* kontrastiert mit dem Realismus, den der Rest der Darstellung aufweist. Mit dem dichten, die Stirn verdeckenden Haar, dem Lächeln, das die oberste Zahnreihe sichtbar macht,

352 Zum Starkult um die Schauspielerin siehe *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Ausst.-Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 2000.

353 Siehe Ackerman 2000, Kat. 141.

354 Zu *Bellone* siehe Kapitel 4.3.1. Abgesehen von der Ausführung in Miniaturformat ist die Figur auch dahingehend abgewandelt, dass sie frontaler ausgerichtet ist und ein Langschwert anstelle eines Dolches in der rechten Hand hält. Statt der fauchenden Kobra befindet sich außerdem ein wütend krächzender Adler – das Wappentier Napoleons – zu ihren Füßen.



Abb. 55. Maison Braun, *Sarah Bernhardt*, Postkarte des Musée du Luxembourg, Bildarchiv Foto Marburg



Abb. 56. Heliogravure Dujardin, *Bonaparte*, 1897, Bronze, Maße unbekannt, Aufbewahrungsort unbekannt, abgebildet in: *Revue de l'art ancien et moderne* 1/4, 1897, Tafel zw. S. 356 und 357

und dem hochgeschlossenen Kostüm, das der Bühnenstar stets wählte – so munkelte man, um die Zeichen des Alters zu verdecken, sind die charakteristischen Erkennungsmerkmale der gefeierten Diva wiedergegeben.³⁵⁵ Die Pupillen sind bis auf einen Steg ausgehöhlt – eine Technik, die bereits im 18. Jahrhundert von Jean-Antoine Houdon perfektioniert wurde, um mittels Lichteinfall und Schattenwurf einen lebhaften Blick zu suggerieren. In historischen Fotografien sind ebenfalls die heute nicht mehr sichtbaren aufgemalten Augenbrauen sowie die wie mit Kajal nachgezogenen Lider festgehalten, wodurch sie einen Eindruck von dem ursprünglichen Effekt der Büste zu vermitteln helfen.³⁵⁶

355 Vgl. *Paris 1900. La ville spectacle*, Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris 2014, S. 321.

356 Der heute erhaltene Farbzustand ist über die digitale Sammlung des Musée d'Orsay nachvollziehbar: URL: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/sarah-bernhardt-15297> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].

Ebenfalls mit polychromer Bemalung versehen ist die Büste, die Gérôme von seiner jüngsten Tochter Madeleine anfertigte (Abb. 57 und Akt. WV S. 31). „Les joues sont roses, les cheveux blonds, les yeux regardent, la bouche respire“, wird der verlebendigende Effekt des Farbauftrags in der Zeitung *Le Pays* beschrieben.³⁵⁷ Auch dieses Werk beinhaltet eine stehende Figurine, die eine Verbindung zwischen der Basis und dem hier grob abgeschlagenen Büstenausschnitt herstellt. Diesmal erinnert sie an die Reifentänzerin der *Tanagra*.³⁵⁸ Sie scheint eine der Rosenblüten, die sich ihren Weg von der Basis ins Dekolleté der Porträtierten emporgerankt haben, zu pflücken. In den Büsten, die berühmte männliche Zeitgenossen darstellen, kommt der Künstler ohne derart spielerisch-dekorative Elemente aus.

In Bezug auf die Konnotationen, die er mit der Bemalung diverser Skulpturen verbindet, scheint Gérôme ein Kind seiner Zeit und geprägt zu sein von seit der Antike tradierten Debatten, die der Farbe bestimmte Semantisierungen zuschreiben. Die Assoziation von Farbe beziehungsweise Malerei und Weiblichkeit hatte in der europäischen Kunsttheorie bereits eine lange Tradition,³⁵⁹ die nicht zuletzt über die Schriften des bereits erwähnten Charles Blanc im 19. Jahrhundert eine Aktualisierung erfuhr. In der *Grammaire des arts du dessin* hält er fest: „Le dessin est le sexe masculin de l'art : la couleur est le sexe féminin.“³⁶⁰ Monika Wagner hat die sich darin ausdrückenden geschlechtsspezifischen Zuweisungen, die das binäre Muster als natürliche Begebenheit von universeller Geltung definieren, als „Biologisierung“ beschrieben.³⁶¹ Weiterhin warnt Blanc davor, der Farbe einen zu hohen Stellenwert beizumessen:

„L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.“³⁶²

357 Torpédo, in: *Le Pays*, 25. Mai 1894, zit. nach Gustave Haller (Pseudonym für W. Fould), *Nos grands Peintres*, Paris 1899, S. 148.

358 Zu *Tanagra* siehe Kapitel 4.2.

359 Siehe Rübél/Wagner/Wolff 2017, S. 299–302; Monika Wagner, „Linie – Farbe – Material. Kunsttheorie und Geschlechterkampf“, in: Barbara Hüttel u. a., *Re-Visionen. Zur Aktualität der Kunstgeschichte*, Berlin 2002, S. 195–207; dies., „Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich“, in: Corina Caduff und Sigrid Weigel (Hg.), *Das Geschlecht der Künste*, Köln 1996, S. 175–196; Patricia L. Reilly, „Writing Out Color in Renaissance Theory“, in: *Genders* 12, 1991, S. 77–99.

360 Blanc 1880, S. 21.

361 Wagner 2002, S. 195 f. Matthias Krüger griff diesen Aspekt in einem Aufsatz auf, siehe Krüger 2013a.

362 Blanc 1880, S. 22.



Abb. 57. Jean-Léon Gérôme,
*Buste de Madeleine Juliette, fille de
Gérôme*, 1894, H. 66 cm, Privat-
besitz

Die Zuschreibung der Farbe an das Weibliche wird zusätzlich durch die metaphorische Nähe von Malen und Schminken gestärkt.³⁶³ Schon im Akademiestreit der Poussinisten gegen die Rubenisten wurde die Analogie der Farbe zur Schminke gezogen. Roger de Piles äußerte über die Farbe, die Argumente der Verfechter der Zeichnung ins Positive wendend:

„Il est vrai que c'est un fard : mais il seroit à souhaiter que les tableaux qu'on fait aujourd'hui, fussent tous fardés de cette sorte. L'on sait assez que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet art, est le plus grand Peintre.“³⁶⁴

Zwar ist die Schminke im 18. Jahrhundert zunächst keineswegs nur Frauen vorbehalten, wie Melissa Hyde darstellt, doch wird die kosmetische Behandlung des Gesichts schnell als spezifisch weibliche Alltagspraxis verstanden.³⁶⁵ Insbesondere in der Kritik der Rokokomalerei spitzen sich weitere Vergleiche zwischen Malerei, Weiblichkeit und Kosmetik zu, die auch im 19. Jahrhundert präsent bleiben. Für das ausgehende 19. Jahrhundert konstatiert die Kunsthistorikerin Barbara Wittmann eine „Schminkobsession der zeitgenössischen Pariserin“. So kann Wittmann Malerei-Kosmetik-Vergleiche auch in populären Medien nachweisen (Abb. 58). Die Putten, die in der Karikatur aus der Zeitschrift *La Vie parisienne* damit beschäftigt sind, den Körper einer hinter einem Rahmen sitzenden Dame zu bemalen, erinnern an Gérômes zuvor besprochenes *Autoportrait terminant La Joueuse de boules*, in welchem die Malerei auf Frauenhaut gleichfalls kurz bevorsteht. Trotz der weit verbreiteten Beschäftigung mit dem Thema blieb das Schminken, wie auch jede Form des Farbauftrags, die daran erinnert, im fin-de-siècle eine kritisch beäugte Praxis aufgrund der Gleichsetzung „von sichtbarer Schminke mit illegitimer Verführung“.³⁶⁶ Während in der idealistischen Theorie der weiße Marmor für Vernunft und Reinheit steht und die Farblosigkeit den Betrachter*innen eine Instanz der Abstraktion liefert, die der erotischen Wirkung der häufig nackten Haut Schranken setzt,³⁶⁷ kehrt der Farbeinsatz gerade das Gegenteil hervor. In seiner Besprechung der polychromen Statuen, die John Gibson 1862 auf

363 Zur Assoziation von Farbe, Schminke und Weiblichkeit siehe Bohde/Fend 2007b, S. 12; Barbara Wittmann, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, Paderborn/München 2004, S. 236–240; Ewa Lajer-Burcharth, „Pompadour's Touch. Difference in Representation“, in: *Representations* 73, 2001, S. 54–88; Melissa Hyde, „The Makeup' of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette“, in: *The Art Bulletin* 82/3, September 2000, S. 453–475 und Jacqueline Lichtenstein, „Making Up Representation. The Risks of Femininity“, in: *Representations* 20, 1987, S. 77–87.

364 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1766, S. 274.

365 Hyde 2000, insb. S. 459 f.

366 Wittmann 2004, S. 238. Die moralische Verurteilung der Schminke und des Schminkens wird auch in dem der Karikatur beigegebenen Textbeitrag anschaulich, siehe *La Vie parisienne*, 1864, S. 213 f.

367 Hatt 2014.



Abb. 58. Anonym, *Le Maquillage des familles, les Françaises peintes par elles-mêmes*, abgebildet in: *La Vie parisienne*, 1864, S. 213

der Weltausstellung von London präsentierte – darunter *Tinted Venus*, die als Pionierwerk der umfassend polychromierten Skulptur des 19. Jahrhunderts gilt, setzte der Kunstkritiker Paul Mantz die Bemalung des Marmors mit einem Verlust an Keuschheit gleich.³⁶⁸

368 „M. Gibson, membre de l'Académie royale, a envoyé de Rome trois statues, qui ont été placées au rez-de-chaussée du palais dans un temple d'architecture polychrome. Ces figures, – Vénus, Pandore et Cupidon, – sont elles-mêmes colorées d'une teinte rose qui imite vaguement le ton des chairs. [...] En effet, les trois figures nues de M. Gibson ont un singulier caractère; elles manquent d'une qualité essentielle en sculpture, la chasteté. Il y a depuis quelques temps à Paris, chez les marchands du boulevard, des statuettes en porcelaine rose qui appartiennent au sentiment le plus bourgeois, et qui, je suppose, n'ont pas d'autre raison d'être qu'une certaine apparence d'impudicité: la Vénus et la Pandore de M. Gibson se rattachent par des liens étroits à cette fâcheuse école. À notre sens, l'échec est définitif, et il n'est plus possible aujourd'hui de faire de la sculpture colorée.“ Paul Mantz, „Exposition de Londres, 3: peinture et sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, S. 365–377, hier S. 374. Zu Gibsons polychromem Œuvre siehe Hatt 2014 und Elizabeth S. Darby, „John Gibson, Queen Victoria, and the Idea of Sculptural Polychromy“, in: *Art History* 4/1, 1981, S. 37–53.

Gérôme bemalte ausschließlich weibliche Figuren und vorzugsweise Akte. Mit den erotischen Assoziationen, die, wie am Beispiel von *La Joueuse de boules* aufgezeigt, zeitgenössische Kritiker angesichts seiner polychromen Arbeiten hervorhoben, und die Gérôme in seinen Gemälden ebenfalls nicht unbeachtet ließ, schließt sich der Kreis zu früheren kunsttheoretischen Überlegungen zur Farbe als Akzidenz und sinnlichem Reiz, welche sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen. Die lange Fortdauer dieser Haltungen zog eine moralische Geringschätzung der Farbe nach sich. Unter anderem Wolfgang Drost erinnert in seinem Aufsatz „Zur Diskussion über Mimesis und Polychromie in der europäischen Skulptur des 19. Jahrhunderts“ daran, dass schon Platon Kritik an der Farbe in der Skulptur äußerte, „deren Verführungskraft von der philosophischen Erkenntnis ablenke“.³⁶⁹ Drost führt aus, dass „[i]n der Folge der platonischen Philosophie [...] die Farbe in der Plastik immer wieder mit Sensualismus und einem verwerfenswerten Materialismus verbunden“ wurde.³⁷⁰

Diese mit der Farbe verwobenen Semantisierungen scheinen auch für Gérôme eine bedeutende Rolle gespielt zu haben und können als Grund dafür betrachtet werden, weshalb er koloristische Effekte intentional nur in den weiblichen Motiven anwendete. Es steht außer Frage, dass die polychrome Gestaltung den weiblichen Figuren einen Sonderstatus zuweist und sich darin ein *gendering* vollzieht. Damit schrieb der Künstler ein dichotomes Verhältnis zwischen den Geschlechtern fort, in dem die Frau als das Andere, Naturhafte markiert wird. In den im vierten Kapitel vorgenommenen exemplarischen Untersuchungen wird den Konnotationen der Farbe in den jeweiligen Werken weiter nachgegangen und damit die These bestätigt, dass die Polychromie in Gérômes Skulpturen Träger von Bewusstseinsinhalten, von Werten und Vorstellungen ist und somit genauso viel zur Werkbedeutung beiträgt wie die Form der Darstellung.

2.3 Vervielfältigung und Variation – Selbstrepräsentation und Marktinteresse

Ein weiteres Charakteristikum von Gérômes plastischen Arbeiten ist, dass es sich in so gut wie allen Fällen nicht um singuläre Werke handelt, sondern seine Skulpturen und Plastiken mit Strategien der Wiederholung, Variation, medialen Transposition und Multiplikation verknüpft sind. Das Spektrum der Repetition im Œuvre des Künstlers reicht von wiederholt

369 Drost 2005, S. 335.

370 Ebd. Von Platon über Aristoteles und Kant lässt sich die negative Haltung zur Farbe bis zu Roland Barthes „Die helle Kammer“ weiterverfolgen, siehe Batchelor 2000 und Helmuth Lethen, „Steinzeit der Evidenz. Das Schwarz-Weiß des Roland Barthes“, in: ders. und Monika Wagner (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“*, Frankfurt a. M. / New York 2015, S. 145–155.

aufgegriffenen Einzelmotiven,³⁷¹ über die technische Vervielfältigung seiner Gemälde und Skulpturen in kommerziellen druckgrafischen und fotografischen Reproduktionen beziehungsweise plastischen Editionen, bis hin zu kreativen Verfahren der Wiederholung im Sinne des Übersetzens und Variierens. Im Folgenden wird der Fokus auf die Zirkulation und Transformation der Motive gelegt, die Gérôme auch plastisch umsetzt. Wie gezeigt werden soll, stehen die Skulpturen des Künstlers jeweils in einer relationalen Beziehung zu gleich mehreren Werken. Zwar waren auch schon die im Unterkapitel „Verkörperung“ besprochenen Plastiken mit dem „Index des Zitierens und Reproduzierens“³⁷² versehen, doch steht im kommenden Teil nicht mehr der Transfer von der gemalten Komposition in die Dreidimensionalität im Vordergrund, sondern die umgekehrte Richtung, sprich die Rückkopplung des Skulpturalen ins Zweidimensionale. In diesem Bereich gilt es einerseits, die Gruppe von Gemälden zu betrachten, in denen Gérôme bestimmte Skulpturen seines Œuvres darstellt. Andererseits ist es aufschlussreich, einen Blick auf die Fotografien zu werfen, die von den plastischen Arbeiten des Künstlers existieren. Die im Folgenden besprochenen Werke machen auf das komplexe Wechselspiel zwischen Skulptur und Malerei beziehungsweise Malerei und Fotografie aufmerksam, durch welches sich Gérômes künstlerisches Schaffen auszeichnet. Zum Abschluss des Kapitels wird darüber hinaus der Fokus auf das Feld der plastischen Editionen gelenkt und somit der Aspekt der Multiplikation und Variation im selben Medium untersucht.

Gérômes Vorgehen ist im Kontext der gesellschaftlichen Umbrüche des 19. Jahrhunderts zu verorten, die auch die Kunstausübung betrafen. Neue technische Erfindungen, wie die Fotografie, veränderten die Rahmenbedingungen für die Produktion und Verbreitung von Kunstwerken grundlegend. Durch seine Zusammenarbeit mit Goupil, die 1859 begann,³⁷³ konnte sich Gérôme schon früh mit der Praxis und den Vorteilen der Reproduktion vertraut machen. Das Pariser Verlagshaus setzte insbesondere im Bereich fotografischer beziehungsweise fotomechanischer Vervielfältigungsverfahren neue Maßstäbe und erzielte mit seinen unterschiedlichen Produktparten beträchtliche Gewinne.³⁷⁴ Etwa im gleichen Zeitraum erfasste die Industrialisierung der Kunstreproduktion auch den Bereich der Plastiken, wie der Boom der Kunstbronzen zeigt.³⁷⁵

371 Siehe hierzu Renié 2010, S. 177 f. und Stephen Bann, „Reassessing Repetition in Nineteenth-Century Academic Painting: Delaroche, Gérôme, Ingres“, in: *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, Ausst.-Kat. Baltimore, The Walters Art Museum / Phoenix, Phoenix Art Museum, New Haven, Connecticut u. a. 2007, S. 27–51.

372 Brandl-Risi 2013, S. 110.

373 Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.1.1.

374 Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, insb. S. 14 und 22–25.

375 Eine Analogie zwischen druckgrafischen und fotografischen Reproduktionen von Gemälden und plastischen Editionen stellt Élodie Voillot her, dies., „De la traduction en gravure et en sculpture d'édition, ou l'art (délicat) de la reproduction“, in: *Histoire de l'art* 69, 2011, S. 67–75.

Die verschiedenen Formen der Reproduktion werden bis heute häufig unter hierarchisch untergeordneten Vorzeichen betrachtet, da sie den modernen Kunstbegriff mit seinen Konzeptionen von Originalität, Autorschaft und Singularität unterlaufen.³⁷⁶ Zwar hat bereits die postmoderne Theorie der 1960er Jahre zur kritischen Revision dieses Kunstbegriffs beigetragen,³⁷⁷ doch besteht in Bezug auf das Verhältnis von Original und Kopie beziehungsweise die vielfältigen Facetten der Aneignung einer vorgängigen Schöpfung weiterhin Klärungsbedarf: In den letzten Jahren haben sich zahlreiche Forschungsprojekte dem Phänomen der Wiederholung erneut angenähert,³⁷⁸ an denen sich die nachfolgenden Ausführungen orientieren, um die Potenziale der Repetition in Gérômes Œuvre herauszustellen. Der Prozess der Vervielfältigung setzt immer auch einen Wandel in Gang, der hier mit dem Begriff „Variation“ gefasst wird. Es soll aufgezeigt werden, wie Gérôme die ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der Reproduktion nutzt, um seine Position als Künstler zu bestimmen und gleichzeitig sich selbst und seine Kunstwerke zu vermarkten.

2.3.1 Skulpturen auf zweidimensionalen Bildträgern

Gemalte Skulpturen

Zunächst soll die Wiedergabe von Skulpturen in Gemälden in den Blick genommen werden, die hier als Form der Vervielfältigung verstanden wird. Die Darstellung von Skulptur in der Malerei hatte bereits zu Gérômes Zeiten eine lange Tradition.³⁷⁹ Der Künstler widmete sich diesem Thema anhand einer Reihe von Atelierszenen, deren Themenspektrum von imaginierten historischen Schauplätzen bis hin zu Darstellungen der eigenen Arbeitsstätte reicht. Bereits 1849 rückte Gérôme zum ersten Mal eine Skulptur in den Fokus eines seiner Gemälde: In *Michel-Ange* stellte er den greisen und erblindeten Michelangelo Buonarroti dar, der sich von einem Knaben zum Belvedere-Torso führen lässt, um diesen mit seinen Händen

376 Vgl. Pia Müller-Tamm, „Die Kunst der Wiederholung und das Museum“, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, hg. von Ariane Mensger, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012, S. 19–23.

377 Etwa Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung* [1968], aus dem Franz. von Joseph Vogl, 2. korr. Aufl., Paderborn 1997. Vgl. Müller-Tamm 2012, S. 21.

378 Siehe Andreas Beyer, Étienne Jollet und Markus Rath (Hg.), *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr. Variationen und Übersetzung in der Kunst*, Berlin / München 2018; Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012; Gundolf Winter, „Wandel durch Wiederholung. Zur Funktion des Medienwechsels bei Edvard Munch“, in: *Die Kunst des Dialogs – L'Art du dialogue. Sprache Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert – Langue, littérature, art au XIX^e siècle. Festschrift für Wolfgang Drost zum 80. Geburtstag*, Heidelberg 2010, S. 271–288; Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009; Ausst.-Kat. Baltimore / Phoenix 2007.

379 Siehe *On the Meaning of Sculpture in Painting*, hg. von Penelope Curtis, Ausst.-Kat. Leeds, Henry Moore Institute, Leeds 2009 und Ausst.-Kat. München / Köln 2002.



Abb. 59. Jean-Léon Gérôme, *Michel-Ange*, 1849, Öl auf Leinwand, 52,1×36 cm, New York, Dahesh Museum of Art

abzutasten (Abb. 59).³⁸⁰ Situier ist die Szene nicht etwa im Statuenhof des Vatikans, wo die Skulptur schon zu Lebzeiten des berühmten Renaissance-Künstlers aufgestellt war, sondern in einem Atelierkontext, worauf die Arbeitsmappe links und der grob behauene Marmorblock rechts des antiken Fragments verweisen. Eine weitere historische Rekonstruktion einer Produktionsstätte für Skulptur lieferte Gérôme mit *Atelier de Tanagra* beziehungsweise *Sculpturae vitam insufflat pictura*, die die Betrachter*innen ins altertümliche Griechenland führen (siehe Abb. 37 / Kap. 2.1 und 114 / 4.2). In den *Pygmalion et Galatée*-Gemälden imaginiert er den mythologischen Arbeitsraum des kyprischen Bildhauers, dessen Schöpfung von Venus zum Leben erweckt wird (siehe Abb. 41 / Kap. 2.2). Die dritte, den größten Realitätsgrad beanspruchende Kategorie bilden die Darstellungen, die Einblick in sein eigenes Atelier am Pariser Boulevard de Clichy bieten.³⁸¹ Sie sind zugleich Selbstporträts, die den Künstler bei der Arbeit an einer seiner Skulpturen zeigen und einige Aufschlüsse über sein Selbstverständnis als Bildhauer geben können. Diese Werkgruppe soll im Folgenden näher betrachtet werden.

Atelierszenen mit Selbstporträts

In den Atelierszenen, die das Selbstporträt des Künstlers enthalten, drückt sich die Bedeutung aus, die Gérôme seiner eigenen Tätigkeit als Bildhauer beimaß.³⁸² Zwischen 1886 und 1902 stellte er sich mit vier verschiedenen Skulpturen dar. Im Gegensatz dazu existiert kein gemaltes Porträt, das ihn bei der Arbeit an einem Tafelbild zeigt. Außerdem ist auffällig, dass alle diese Selbstbildnisse in einem kurzen Zeitraum von knapp 15 Jahren am Ende seiner Karriere entstanden sind. In seinem früheren Schaffen hat sich Gérôme hingegen kaum mit seiner künstlerischen Selbstrepräsentation auseinandergesetzt.³⁸³ Aufgrund dieses erst sehr spät auftretenden Interesses wurden die Selbstporträts im Atelier von Susan Waller und Barbara Wittmann als Ausdruck einer psychologischen Introspektion im Kontext des Spätwerks interpretiert.³⁸⁴ Dem Genre der Ateliendarstellung ist die Reflexion des eigenen Schaffens *per se* inhärent, weshalb die Werkgruppe hier auch in Hinblick auf die Selbstrepräsentation des Künstlers untersucht wird.³⁸⁵

380 Zum Gemälde siehe Doyle 2010. Für eine Zusammenfassung der Anekdoten, die sich um die Verbindung Michelangelos mit dem antiken Fragment ranken, siehe Hans Körner, „Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert“ [2000], in: Körner 2011, S. 221–255, hier S. 223–224.

381 Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 304.

382 Vgl. Waller 2010, S. 1.

383 Vgl. Sanyal 1997, S. 38. Ackerman 2000 verzeichnet neben den Atelierszenen nur zwei weitere Selbstbildnisse, siehe Kat. 11 und 346.

384 Waller 2010 und Wittmann 2013.

385 Zum Atelier als Ort künstlerischer Selbstreflexion siehe Esner / Kisters / Lehman 2013; Michael Diers und Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010; Svetlana Alpers, „The Studio,

Gérômes erstes Selbstporträt im Kontext eines bildhauerischen Produktionsprozesses ist *La Fin de la séance* (1886, Abb. 60). Auf das Gemälde folgten *Le Travail du marbre* (1890, siehe Abb. 43 / Kap. 2.2), *Autoportrait terminant La Joueuse de boules* (1902, siehe Abb. 53 / Kap. 2.2) und *Mon portrait* (1902, siehe Abb. 68). Vom zweit- und drittgenannten Bild existiert jeweils eine weitere Version, die leichte Veränderungen in der Komposition aufweisen. Die Wiederholung desselben Motivs diente dem Künstler zum einen dazu, die im Bild präsentierte Skulptur aus verschiedenen Perspektiven darzustellen. Während in *Autoportrait terminant La Joueuse de boules* der Blickwinkel der verschiedenen Fassungen nur leicht variiert, hat Gérôme das Prinzip in den verschiedenen Versionen von *Pygmalion et Galatée* maximal ausgereizt.³⁸⁶ Die Repetition der Darstellung von *Tanagra* in *Le Travail du marbre* kam – wie weiter oben bereits erwähnt – offensichtlich zustande, weil ein Verkaufsinteresse bestand. Die Figurengruppe ist in den beiden Fassungen identisch, dafür ist aber der Hintergrund anders gestaltet.

Im Vergleich der verschiedenen Selbstporträts bei der Arbeit an einer seiner Skulpturen lässt sich als roter Faden definieren, dass nur weibliche Figuren ins Medium der Malerei zurückversetzt wurden. Außerdem wurden bis auf *Femme assise* in *Mon portrait* jeweils nur jene Skulpturen ausgewählt, die Gérôme auch im Salon des Artistes français präsentierte und die ein gewisses Format aufweisen, sodass ein direkter Dialog zwischen Künstler und Werk entstehen kann. Zwar sind im Hintergrund häufig weitere plastische Konzeptionen des Künstlers zu sehen, für die Platzierung im Vordergrund der Darstellung scheint jedoch die Öffentlichkeit des Werks sowie die Lebensgröße ein wichtiges Kriterium gewesen zu sein. Bis auf *Autoportrait terminant La Joueuse de boules*³⁸⁷ enthalten alle Atelierszenen zudem das immer gleiche Modell, das sowohl mit dem abgebildeten plastischen Werk als auch mit dem Künstler interagiert.

Nachdem in den vorausgegangenen Ausführungen schon mehrere Atelierszenen Erwähnung gefunden haben, soll nunmehr *La Fin de la séance* im Mittelpunkt stehen (Abb. 60). Darin dargestellt ist *Omphale* (Abb. 61), Gérômes dritte großformatige Skulptur, die er 1887 im Salon des artistes français präsentierte. Das Werk nimmt in seinem plastischem Œuvre eine Sonderstellung ein, da ihr kein malerisches Vor-Bild vorausgeht, wie dies noch bei *Les Gladiateurs* und auch *Anacréon*, *Bacchus et l'Amour* der Fall gewesen war. Gleichzeitig ist sie die erste plastische Realisierung, die eine malerische Umsetzung erfährt. Am Beispiel des Transfers der dreidimensionalen Skulptur in die Zweidimensionalität des Gemäldes lässt sich des Weiteren beleuchten, wie Gérôme mit fotografischen Vorlagen arbeitete. Bevor der Künstler seine Plastik in die Malerei übersetzte, ließ er sie im Medium der Fotografie duplizieren, sodass sich am Beispiel von *Omphale* ein doppelter Prozess der Vervielfältigung aufzeigen lässt.

the Laboratory, and the Vexations of Art“, in: Caroline A. Jones und Peter Galison (Hg.), *Picturing Science. Producing Art*, New York / London 1998, S. 401–417.

386 Siehe Ackerman 2000, Kat. 385–388. Hierzu außerdem: Corpataux 2009.

387 Zum Gemälde siehe Kapitel 2.2.4.



Abb. 60. Jean-Léon Gérôme, *La Fin de la séance*, 1886, Öl auf Leinwand, 48,3 × 40,6 cm, Santa Ana, Frankel Family Trust



Abb. 61. Jean-Léon Gérôme, *Omphale*, 1887, Marmor, 132 × 70 × 73 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret

Mit der Figur der lydischen Königin griff Gérôme ein Thema der antiken Mythologie auf, das eine lange ikonografische Tradition besitzt. Antike Darstellungen wurden unter anderem in Pompeji gefunden und könnten dem Künstler schon von seinem Besuch des Museo Archeologico Nazionale in Neapel 1843 bekannt gewesen sein.³⁸⁸ Der Mythos erzählt von Herkules, der als Strafe für den Mord an Iphitus versklavt und von Omphale gekauft wird. Im Dienste der Königin vollbringt der Halbgott verschiedene Taten und es entwickelt sich eine Liebesgeschichte, die in der Heirat der beiden mündet. In den Texten einiger römischer Schriftsteller wird über Herkules' Sklavenszeit erzählt, dass Omphale den Helden dazu veranlasst habe, mit ihr die Kleider zu tauschen und erniedrigende weibliche Tätigkeiten zu verrichten, wie etwa mit den Hofdamen zu spinnen.³⁸⁹

388 Etwa *Omphale*, um 15 v. Chr. bis 63 n. Chr., Fresko, 3. pompejanischer Stil, Inv.-Nr. 9000 und *Herkules und Omphale*, Marmor, H. 107 cm, Inv.-Nr. 6406, beide Neapel, Museo Archeologico Nazionale.

389 Ovid, *Ars amatoria*, 2, 217–222; Ovid, *Fasti*, 2, 303–358; Ovid, *Heroides*, Buch 9, 53–118; Properz, 3, 11, 17–20 und 4, 9, 47–50; Seneca, *Hercules Furens*, 465–473.

Unter anderem haben Lukas Cranach und Rubens den wohl virilsten aller antiken Helden in dieser Situation dargestellt.³⁹⁰ Auch Gérôme kurzzeitiger Lehrer Charles Gleyre hat sich diesem Thema gewidmet.³⁹¹ Im näheren Umfeld des Künstlers sind auch die Umsetzungen seines Malerkollegen Gustave Boulanger und seines Schülers Gustave Courtois erwähnenswert.³⁹² Im Gegensatz zu den meisten Interpreten des Themas, die wohl das größte Vergnügen in der Verweiblichung des hypermaskulinen Helden verspürten, konzentrierte sich Gérôme auf die Darstellung der lydischen Königin, die sich im Mythos die Männlichkeit des in ihrem Dienst stehenden Helden aneignet.

In seiner Skulptur zeigt er *Omphale* ohne den antiken Heroen. Dennoch findet der Tausch der Geschlechterrollen und die damit einhergehende Dominanz gegenüber Herkules auf mehreren Ebenen Ausdruck. Einerseits hat sie die Attribute des Helden, die auf seine mit physischer Kraft geleisteten Taten verweisen – seine Keule und das Fell des Nemeischen Löwen – übernommen. Andererseits wird ihre Machtposition auch über ihre körperliche Erscheinung vermittelt: Gérôme stellt *Omphale* in der Pose des *Herkules Farnese* dar, den er wohlmöglich in Neapel studiert hatte.³⁹³ Den linken Fuß vor den rechten gestellt, lehnt die Königin auf der Keule, die in der linken Achsel eingeklemmt ist. In der hinter dem Körper verborgenen rechten Hand hält *Omphale* einen der Siegesäpfel. Ihr Kopf ist seitlich geneigt und der Blick nachdenklich Richtung Boden gerichtet. Ein Vergleich mit dem Modell, das in den Atelier-Fotografien (Abb. 62), auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird, zu sehen ist, zeigt, dass Gérôme die Gliedmaßen massiger gebildet hat, um der Skulptur eine kräftigere Statur zu verleihen, welche die Darstellung zusätzlich an die bekannte antike Statue annähert.³⁹⁴

390 Siehe Lucas Cranach der Ältere, *Herkules bei Omphale*, 1537, Öl auf Holz, 82 × 118,9 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum und Peter Paul Rubens, *Herkules und Omphale*, ca. 1606, Öl auf Leinwand, 278 × 215 cm, Paris, Musée du Louvre.

391 Charles Gleyre, *Hercule et Omphale*, 1862, Öl auf Leinwand, 145 × 111 cm, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire.

392 Gustave Boulanger, *Hercule et Omphale*, 1861, Öl auf Leinwand, 234,3 × 170,8 cm, Privatbesitz; Gustave Courtois, *Hercule aux pieds d'Omphale*, 1912, Baulmes (Schweiz), Hôtel de ville. Insbesondere Courtois' Gemälde könnte in Verbindung mit Gérômes Skulptur stehen. Von ihm ist auch eine Zeichnung bekannt, welche, die bereits erwähnten Atelierfotografien aufgreifend, den Künstler mit seiner *Omphale* darstellt, siehe Vesoul, Archives du Musée Georges-Garret.

393 Die Statue wurde im 16. Jh. in den Caracalla-Thermen in Rom gefunden und stand bis 1787 im Hof des Palazzo Farnese. Im Zuge ihrer Überführung nach Neapel sollte sie zunächst in das Museum von Capodimonte gebracht werden, fand dann aber 1792 im neu eingerichteten Museum des Palazzo degli Studi Aufstellung, Stefano De Caro, *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli. Guida alla collezione*, Mailand 2000, S. 29. Zur Skulptur siehe auch Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, Connecticut 1981, Kat. 46.

394 Georges Lafenestre kommentierte die Statur der *Omphale* 1887 für die *Revue des deux mondes* mit den folgenden Worten: „une fermeté discrète de formes qui la rattache à cette race légendaire de femmes actives et viriles d'où étaient sorties les Amazones. [...] Si le corps, noble et bien pris dans sa maigreur presque masculine, donne l'idée d'une vigueur agile, la tête, petite, un peu penchée, d'une expression paisiblement dominatrice, donne l'idée d'une volonté doucement implacable.“ Georges Lafenestre, „Le Salon de 1887. II. Sculpture“, in: *Revue des deux mondes* 81, Mai 1887, S. 882–907, hier S. 886 f.

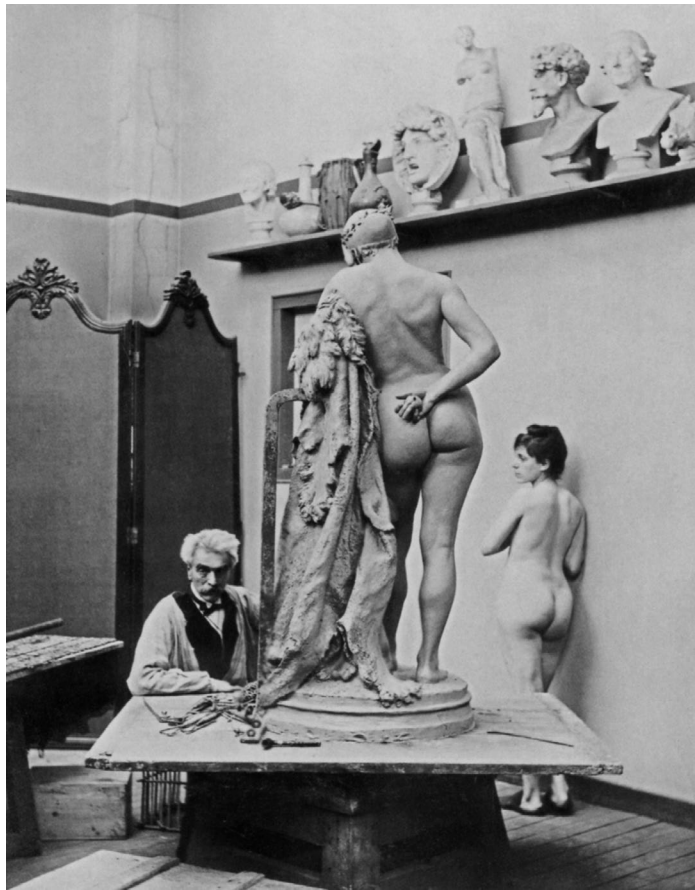


Abb. 62. Anonym oder Louis Bonnard, Gérôme mit seiner Skulptur *Omphale* und Modell, ca. 1885, Abzug auf Albuminpapier, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie

Den Eindruck einer privaten Momentaufnahme erzeugt das Gemälde durch das Selbstporträt des Künstlers, der sich in Begleitung seines favorisierten Modells präsentiert.³⁹⁵ Während Gérôme am Ende des Arbeitstages sein Werkzeug in einem Eimer mit einem Schwamm reinigt, ist Emma Dupont gerade damit beschäftigt, ihr tönernes Double mit feuchten Tüchern zu umhüllen, damit das Material, aus dem die Plastik modelliert ist, bis zur nächsten Sitzung nicht brüchig wird. *Omphales* Kopf ist bereits vollständig verdeckt, ebenso wie der Amorknabe, der in der realisierten Skulptur zwischen ihren Beinen und der Keule mit verbundenen Augen hervorlugt. Durch die teilweise Verhüllung wird *Omphales* barbusiger Torso in den Fokus gerückt. Da der Amorknabe nicht mehr sichtbar ist, kommt es auf dem Bildhauerpodest zu

395 Siehe Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, Paris 1896, S. 100 und 103 und Susan Waller, „Jean-Léon Gérôme's Nude (Emma Dupont): The Pose as Praxis“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 13/ 1, Frühling 2014, URL : <http://www.19thc-artworldwide.org/spring14/new-discoveries-jean-leon-gerome-s-nude-emma-dupont> [Letzter Zugriff: 23.10.2022].

einer direkten Konfrontation der beiden Frauengestalten: Gérôme bietet den Rezipierenden des Gemäldes eine quasi simultane Ansicht der Vorder- und Rückseite des weiblichen Körpers, wobei es sich um ein traditionelles Darstellungsverfahren handelt, das im Rahmen des Wettstreits der Künste entwickelt wurde, um den Vorrang der Malerei gegenüber der Skulptur zu behaupten.

Die gemalte Komposition steht in enger Beziehung zu einer Reihe von Fotografien, die in der Sammlung der Bibliothèque nationale de France verwahrt werden (Abb. 62).³⁹⁶ In der kunsthistorischen Forschung haben die Aufnahmen in den letzten Jahren schon viel Aufmerksamkeit erhalten.³⁹⁷ Wie das Gemälde setzen die verschiedenen Fotografien die „Dreiecksbeziehung zwischen Modell, Bildhauer und Statue“ in Szene.³⁹⁸ Gérôme posiert neben seinem Werk, wobei der auf dem Podest abgelegte Arm eine körperliche Beziehung herstellt, die seine Autorschaft bezeugt. Während die Kamera in den verschiedenen Ansichten statisch bleibt, wird die Statue auf dem Podest von Aufnahme zu Aufnahme gedreht. Mit ihr wechselt auch das Modell die Stellung, wohingegen die Haltung des Künstlers weitestgehend unverändert bleibt. Victor Stoichiță hat darauf hingewiesen, dass Künstler und Modell in den fotografischen Inszenierungen anders als in *La Fin de la séance* den Blickkontakt mit dem „Aufnahmen-Macher“ suchen und davon abgeleitet, dass nicht die Produktion einer Statue, sondern die Präsentation derselben im Fokus stehe.³⁹⁹ Die Fotografien fordern die Betrachter*innen zum Vergleich zwischen Modell und Werk auf. Die Inszenierung der kräftigen Körperformen der *Omphale*, die die Statur des antiken Halbgotts evoziert, unterstreiche, so sind sich alle Autoren einig, Gérômes Verständnis der *imitatio* als verbesserte, stilisierte Natur.⁴⁰⁰

Von der Gérôme-Forschung bisher unbeachtet blieb eine weitere Fotografie, die in der Bibliothek des Institut National d’Histoire de l’Art in Paris in einem Album mit fotografischen Künstlerbildnissen des 19. Jahrhunderts enthalten ist (Abb. 63).⁴⁰¹ Wie in der 2013 erschienenen Publikation zu dieser Sammlung herausgearbeitet wurde, grenzt sich das Foto von Gérôme in seinem Atelier im Vergleich zu den anderen Künstlerbildnissen des Albums ab, weil es weniger

396 Dc-293 (a+)-Fol., Bd. 27.

397 Siehe Wittmann 2013, S. 372–374; Stoichiță 2011, S. 169–172; Waller 2010, S. 1 und 6–7; *Gaudi universe*, Ausst.-Kat. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona / Madrid 2002, S. 78 f.

398 Wittmann 2013, S. 372.

399 Stoichiță 2011, S. 170.

400 Wittmann 2013, S. 372; Stoichiță 2011, S. 172; Ausst.-Kat. Barcelona / Madrid 2002, S. 78. Waller 2010, S. 6 f. äußert die Vermutung, dass Gérôme die Fotografien anfertigen ließ, um den Verdacht des Lebendabgusses, wie er u. a. Clésinger und Rodin traf, abzuwehren.

401 Für den Hinweis auf diese Fotografie danke ich Ulrike Blumenthal. Das Album wurde in vier Bänden digitalisiert; für Num Fol Phot 39 (4) siehe: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15469> [Letzter Zugriff: 23.10.2022]. Zur Geschichte des Albums und den verschiedenen Aufnahmen: Pierre Wat (Hg.), *Portraits d’ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble / Paris 2013 und darin insbesondere Jérôme Delatour, „À propos des vues d’ateliers d’artistes d’Edmond Bénéard“, S. 21–31.

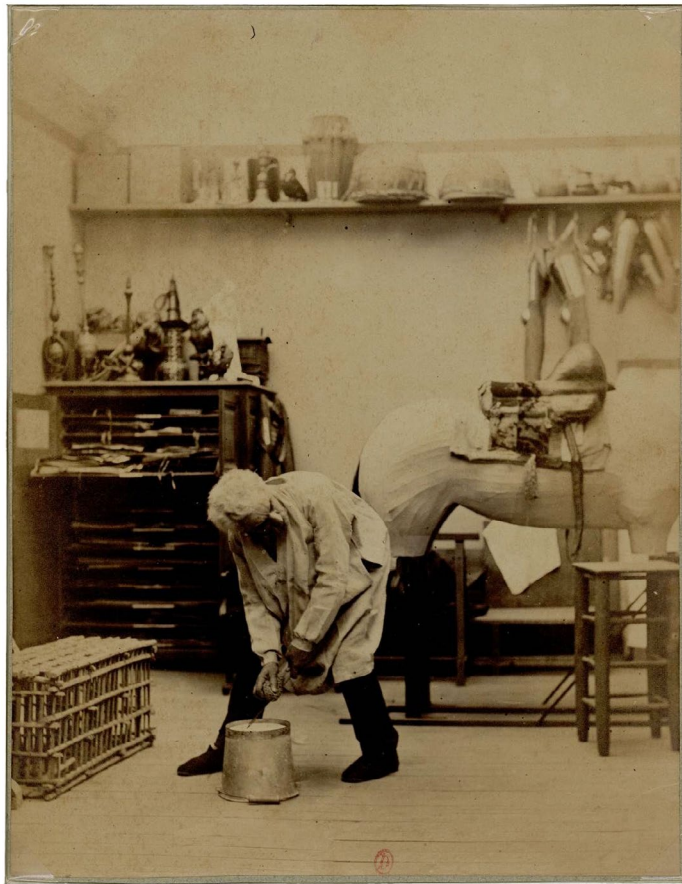


Abb. 63. Anonym, Jean-Léon Gérôme in seinem Atelier, Abzug auf Albuminpapier, 250 × 190 mm, Inschrift auf dem Album: „Gérôme / photo provenant de sa vente 13 juin 1913“, Paris, Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art, collections Jacques Doucet, Num Fol Phot 39 (4), 19

gestellt, sondern eher wie eine Momentaufnahme wirkt.⁴⁰² Auf den zweiten Blick wird die Darstellung jedoch als ebenso inszeniert entlarvt, denn der Eimer, über dem der Künstler scheinbar sein Werkzeug reinigt, ist auf den Kopf gestellt. Dadurch wird unmissverständlich klar: Das Abwaschen des Werkzeugs ist pure Simulation, der Einblick in seine Arbeitsweise nur vorgetäuscht. Die fotografisch festgehaltene Pose setzte Gérôme 1:1 in *La Fin de la séance* um: Bis in die einzelnen Kittelfalten fand eine exakte Übertragung vom mechanisch erzeugten Lichtbild auf die Leinwand statt – lediglich die Stellung des Eimers korrigierte er. Dass Gérôme Fotografien als Vorlagen nutzte, um seinen Gemälden einen eindrücklichen Authentizitätseffekt

⁴⁰² Wat 2013a, Kat. 93, S. 210. Die auf dem Album angebrachte Inschrift „Gérôme provenant de sa vente 13 juin 1913“ legt gegenüber den übrigen Künstlerporträts einen anderen Ursprung und Zweck der Fotografie nahe. Vermutlich stammt das Bildnis aus dem Besitz von Gérômes Schwiegersohn Aimé Morot, der 1913 verstarb. Morot stand Gérôme sehr nahe und verwaltete einen Großteil der Archive des Künstlers, wie ebenfalls am Fonds Gérôme-Morot in der Documentation des Musée d’Orsay nachvollzogen werden kann.

zu verleihen, ist schon mehrfach zum Thema gemacht worden und stellt im Kunstbetrieb der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine allzu große Besonderheit dar.⁴⁰³ Was die Genauigkeit der medialen Übersetzung betrifft, ist die vorliegende Fotografie allerdings als das bislang deutlichste Beispiel zu werten.⁴⁰⁴ Ebenso exakt wie sein eigenes Porträt kopierte Gérôme die an der Wand hängenden metallenen Rüstungsteile. Die anderen Objekte auf dem Regal im Hintergrund übertrug er in *La Fin de la séance* jedoch nicht, sondern ersetzte sie durch andere Gegenstände, die, wie weitere Atelieraufnahmen beweisen, sich zwar in Gérômes umfangreicher Sammlung befanden, aber nie in der für das Gemälde gewählten Zusammenstellung zu sehen sind. Ebenso ist das Regal an der rechten Wand anders bestückt, als es die in den *Omphale*-Fotografien aufgezeichnete reale Ateliersituation vorgibt.

Im Kontext des Künstlerporträts, das mit einer langen ikonografischen Tradition einhergeht, ist jedem Bildelement eine Bedeutung beizumessen, auch den im Raum angesammelten Gegenständen.⁴⁰⁵ Die Atelierfotografien leisten somit einen Beitrag dafür, die von Gérôme vorgenommene Konstruktion besser einschätzen zu können. Gestützt wird die Argumentation des Weiteren durch eine das Gemälde vorbereitende Ölskizze, anhand welcher nachvollzogen werden kann, wie Gérôme das Motiv von einer dokumentarisch anmutenden Darstellung hin zu einer allegorischen entwickelt hat (Abb. 64). In der Studie, die das Selbstporträt des Künstlers noch nicht enthält, entspricht die Darstellung des Ateliers stärker der tatsächlichen Ausstattung, so wie sie in den Fotografien von *Omphale* mit Modell festgehalten wurde. Die Orientierung an den Aufnahmen wird insbesondere über die Objekte, die auf dem Regal an der rechten Wand gezeigt werden, bezeugt. Obwohl die Gegenstände noch nicht voll ausmodelliert sind, kann man sie in ihrer Anordnung klar als mit der Fotografie identisch erkennen: Auf die *Voltaire*-Büste von Jean-Antoine Houdon folgen drei Vasen und dann eine Maske. Aus den Atelierfotografien ist zu entnehmen, dass diese illustre Reihe durch eine Statuette der *Venus von Milo* und zwei weitere Büsten fortgesetzt wurde. Außerdem ist auch der Paravant wiedergegeben, der in den Atelieraufnahmen mehrfach seinen Platz wechselt.⁴⁰⁶

403 Siehe Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839–1914*, Paris 2012, insb. S. 233–236 und 242–246; dies. 2010; Joachim Heusinger von Waldegg, „Jean-Léon Gérômes Phyrne vor den Richtern“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 17, 1972, S. 122–142, hier S. 129.

404 Vgl. Wat 2013a, S. 210.

405 Vgl. u. a. Philippe Junod, „L’atelier comme autoportrait“, in: Pascal Griener und Peter J. Schneemann (Hg.), *Künstlerbilder / Images de l’artiste*, Bern u. a. 1998, S. 83–97.

406 Ein weiterer signifikanter Unterschied zur schließlich realisierten Fassung ist, dass das Modell das Einhüllen der Skulptur gerade erst beginnt und der Kopf der *Omphale* noch zu sehen ist. Es ist gut möglich, dass Gérôme die Idee des Verhüllens des Hauptes durch einen Brief von Carl Jacobsen erhalten hat. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Skulptur korrespondierte Gérôme mit dem Dänen, der kurz zuvor seine Marmorgruppe *Anacréon, Bacchus et l’Amour* angekauft hatte, und schickte ihm drei der Atelier-Fotos mit *Omphale* und Modell. Jacobsen antwortete darauf: „Comme imitation de la nature je trouve qu’on ne peut pas pousser l’art plus loin, si on couvre la tête on dirait le modèle tout nue devant vous l’Hercule Farnese comme femme!“ Carl Jacobsen an Jean-Léon Gérôme, 21. April 1886, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.



Abb. 64. Jean-Léon Gérôme, *La Fin de la séance*, 1886, Ölskizze, 45 × 40,6 cm, Privatbesitz

Im fertiggestellten Gemälde legte Gérôme weiterhin Wert darauf, die tatsächlichen Räumlichkeiten getreu wiederzugeben, was insbesondere an der Darstellung der Bordüre und der Platzierung der beiden Regale deutlich wird. Dennoch nahm er verschiedene Veränderungen vor. Diese künstlerischen Abweichungen gegenüber der tatsächlichen Beschaffenheit des Raumes dienen zum einen dem Zweck, die Skulptur stärker hervortreten zu lassen. So ist im Bild sowohl der Kamin in der Raumecke als auch das Fenster beziehungsweise die Wandnische verschwunden, um mehr Ruhe in die Komposition zu bringen und der Skulptur einen monochromen Hintergrund zu liefern, vor dem sich ihre Konturen besser absetzen können. Zum anderen brachte Gérôme verschiedene Objekte neu in die Komposition ein: Auf dem Regal links reihte er eine Trommel, einen ausgestopften Papagei⁴⁰⁷ und Falken, eine Wasserpfeife und ein Schiffsmodell auf. Darunter hängen die schon erwähnten Beinschienen, Schulterpanzer und weitere Rüstungsteile, die Gérôme exakt aus der Fotografie, die ihn mit dem Eimer zeigt, kopierte. Anstelle der Gipsmodelle berühmter Meisterwerke, die sich auch in jedem anderen Bildhaueratelier hätten finden können, thront die Galvanoplastik des imposanten Gladiatorenhelms aus Pompeji auf dem Regal an der rechten Wand.⁴⁰⁸ Fast scheint es, als würden Modell und Helm eine Blickbeziehung eingehen. Im Kontext des Selbstporträts rufen diese heterogenen Gegenstände einerseits symbolisch das bisherige Œuvre Gérômes zwischen Orientalismus und Antikenrezeption auf, in das sich seine Skulpturen nun einordnen, andererseits sind die dargestellten Gegenstände allesamt spezifisch männlich konnotiert, worauf Barbara Wittmann schon hingewiesen hat.⁴⁰⁹ Durch ihre Anordnung im Raum umzingeln sie förmlich die beiden Frauenfiguren. Die männliche Aufladung des dargestellten Atelier-Umfeldes hervorhebend, merkt Susan Waller außerdem die spezifischen Konnotationen der Kleidung an, die der Künstler im Bild trägt.⁴¹⁰ Der Arbeitskittel als traditionelle Kluft der *praticiens* widerspricht Gérômes Außendarstellung als bourgeoise Persönlichkeit, wie sie in verschiedenen in Zeitschriften publizierten Porträts gepflegt wurde. Indem er sich im Kittel darstellte, unterstrich er, auch für die praktische Umsetzung der Arbeit verantwortlich zu sein. Die wiedergegebenen Werkzeuge verweisen auf den handwerklichen Aspekt seiner Tätigkeit, der auch über den Werkkittel transportiert wird. Die vorgebeugte Haltung betont die physische Aktivität, die für die Realisierung einer Marmorskulptur von Nöten ist.

407 Zum Motiv des Papageis in der Kunst des 19. Jahrhunderts siehe Hans Körner, „Schmerz – Lust – Erkenntnis. Auguste Clésingers *Femme piquée par un serpent* und Gustave Courbets *Femme au perroquet* als Allegorien des Tastsinns“, in: Andrea Gott dang und Regina Wohlfarth (Hg.), *Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, Leipzig 2010, S. 85–104; *Gustave Courbet*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 2007, S. 367; James Henry Rubin, *Courbet*, London 1997, S. 205.

408 Zum Helm siehe in dieser Arbeit die Kapitel 4.1.3 und 4.1.4.

409 Vgl. Wittmann 2013, S. 374.

410 Waller 2010, S. 5f.

Wie die amerikanische Kunsthistorikerin Amelia Jones herausgearbeitet hat, war die bildliche Identifizierung mit Handwerkern und Arbeitern für viele Künstler ein Mittel, sich von der als weiblich assoziierten bourgeoisen Häuslichkeit zu distanzieren.⁴¹¹ Die Verbindung der akademischen Malerei und insbesondere Gérômes Praxis des glatten *fini* mit Kategorien der Weiblichkeit hat Matthias Krüger nachgewiesen.⁴¹² Für *Omphale* schlägt er eine interessante Interpretation vor, die in der Skulptur eine selbstreflexive Dimension erkennt.⁴¹³ Zurückgreifend auf die schon in der traditionellen Paragone-Diskussion in der Kunsttheorie der Renaissance enthaltene geschlechtliche Konnotation der Malerei als weiblich und der Bildhauerei als männlich, interpretiert Krüger das Werk als Symbol dafür, dass sich Gérômes künstlerische Ausrichtung von der eines femininen Malers hin zu der eines maskulinen Bildhauers gewandelt habe.

Der Herkules und Omphale-Mythos, den Gérôme im Sinne der Auslegung der römischen Autoren der Augusteischen Periode in seiner Skulptur aufgriff, beinhaltet die Themen Rollentausch, Dominanz, Unterdrückung und Verführung. Das Wechseln der Kleider und die damit verbundene Umkehrung der Tätigkeiten fordert die normierten Geschlechtskonstruktionen heraus und stellt eine Grenzüberschreitung dar. Zwar wird im Rahmen dieser Arbeit Krügers These von der im Motiv thematisierten Geschlechtsinversion geteilt, doch geht Krüger nicht darauf ein, dass in *La Fin de la séance* ein anderes Bild gezeichnet wird: Während die skulpturale *Omphale* die normierten Geschlechtsvorstellungen überschreitet, führt das Gemälde wieder eine klare Geschlechtertrennung vor Augen. Die um die Skulptur gelegten feuchten Lappen verhüllen die Elemente, die *Omphale* als ‚maskulinisierte‘ Frau erkennbar machen und kehren hingegen über die Betonung des nackten Torsos allein ihre Weiblichkeit hervor. In der Atelierzene wird ein traditionelles Rollenverhältnis von unbekleidetem weiblichem Modell und Werk und männlichem Künstler vorgeführt.

Somit wird deutlich, dass sich mit der Vervielfältigung der Skulptur im Medium der Malerei eine Variation verbindet: Die reale und die gemalte Skulptur haben eine jeweils eigene Funktion beziehungsweise sind unterschiedlich aufgeladen. Während im Gemälde eine klare Geschlechtertrennung zwischen männlich und weiblich in Szene gesetzt wird, überschritt Gérôme in seinem plastischen Werk die normierte Geschlechterdichotomie. Er trieb die Vereinigung von männlichen und weiblichen Eigenschaften in der Folge weiter voran, als er in der drei Jahre nach *Omphale* fertiggestellten Skulptur *Tanagra* damit begann, seine Skulpturen – zumindest einen bestimmten Teil davon – zu bemalen, das heißt, der als

411 Siehe Jones 1995.

412 Krüger 2013b, S. 43–72.

413 Ebd., S. 54–57. Ein weiteres Indiz für die persönliche Bedeutung des Werks für den Künstler ist, dass er die Skulptur bis zu seinem Tod in seinem Besitz behielt, obwohl ein Angebot seitens des französischen Staates bestand, es anzukaufen, siehe Kapitel 1.2.2. Nach Gérômes Tod ging das Werk in Familienbesitz über und wurde erst 1945 von den Nachkommen des Künstlers dem Musée Georges-Garret in Vesoul geschenkt. Eine selbstreflexive Dimension wird ebenfalls in den Texten Doyle 2010, Waller 2010 und Wittmann 2013 erkannt.

maskulin gedachten Form eine mit Weiblichkeit assoziierte Farbschicht zu überziehen.⁴¹⁴ Sucht man eine Erklärung auf die Frage, warum Gérôme seine plastische und gemalte *Omphale* so unterschiedlich auflud, könnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass das Medium der Plastik Gérôme mehr Freiheiten bot, während er in der Malerei stärker althergebrachten Klischees verbunden blieb.

Publizierte Fotografien von Skulpturen

Neben den privaten Fotografien, die Gérôme im Arbeitsprozess nutzte, ließ er von seinen Skulpturen auch Aufnahmen anfertigen, die für die weitläufige Verbreitung seines Œuvres bestimmt waren. Als Motiv ist die Skulptur für die Fotografie schon in der Pionierzeit des Mediums in den späten 1830er und 1840er Jahren bedeutend.⁴¹⁵ Die Beziehung der beiden Medien zueinander wurde in den letzten Jahren ausführlich erforscht.⁴¹⁶ Insbesondere der Fotografiehistoriker Michel Frizot und die Kunsthistorikerin Patrizia Di Bello haben die strukturelle Analogie zwischen Skulptur und Fotografie, die sich auch im verwendeten Vokabular, wie etwa den Begriffen *tirage* und *édition* ausdrückt, hervorgehoben.⁴¹⁷ Abgesehen vom höheren Realitätsbezug der beiden Medien, auf den an anderer Stelle schon eingegangen wurde,⁴¹⁸ gleichen sie sich darin, dass mechanische Reproduzierbarkeit zu ihrer medialen Grundbestimmung gehört. Das Prinzip der Vervielfältigung bildet seit jeher den Kern der klassischen Skulptur: Auf den Entwurf in Ton oder Wachs folgt die Anfertigung eines Gipses, der dann wiederum in Marmor oder Bronze umgesetzt wird, wobei diese Kopien in verschiedenen Materialien in

414 Siehe hierzu Kapitel 2.2.5.

415 Patrizia Di Bello, *Sculptural Photographs. From the Calotype to Digital Technologies*, London u. a. 2018, S. 2.

416 Ebd.; Karoline Schröder, *Ein Bild von Skulptur. Der Einfluss der Fotografie auf die Wahrnehmung der Bildhauerei*, Bielefeld 2018; Ausst.-Kat. Berlin/Vaduz 2014; Nina Güllicher, *Inszenierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi*, München 2011; *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, hg. von Roxana Marcoci, Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art / Zürich, Kunsthaus Zürich, Ostfildern 2010; *Rodin et la Photographie*, hg. von Hélène Pinet, Ausst.-Kat. Paris, Musée Rodin, Paris 2007; Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007; Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 109–112; Geraldine A. Johnson (Hg.), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge/New York/Melbourne 1998; *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, hg. von Erika Billeter, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum / Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire Fribourg/Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig/Liechtenstein, Palais Liechtenstein, Wabern-Bern 1997; *Photographie/Sculpture*, Ausst.-Kat., Paris, Centre National de la Photographie, Paris 1991; *Pygmalion photographe : la sculpture devant la caméra*, Ausst.-Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France/Genf, Cabinet des Estampes, Genf 1985.

417 Di Bello 2018; Michel Frizot, „La photographie, une surface de transaction“, in: Ausst.-Kat. Paris 2007c, S. 14–17; Païni/Frizot 1991; Frizot 1991. Siehe hierzu auch die Beiträge in Ausst.-Kat. Berlin/Vaduz 2014.

418 Siehe Kapitel 2.1.

identischer Form beliebig wiederholt werden können.⁴¹⁹ Vom fotografischen Original, dem Negativ, lassen sich ebenfalls beliebig viele Abzüge herstellen.

In den späten 1890er Jahren begann Gérôme, sein gesamtes Werk – Gemälde und Skulpturen – fotografisch zu dokumentieren. Die Sammlung fotografischer Reproduktionen vermachte er noch zu seinen Lebzeiten der Bibliothèque nationale de France.⁴²⁰ Für ihren Beitrag zum Katalog der großen Gérôme-Retrospektive von 2010/11 hat sich Dominique de Font-Réaulx mit dem 28 Alben umfassenden Konvolut beschäftigt. In Bezug auf die Frage, wie insbesondere die Fotografien, die Skulpturen zeigen, genutzt wurden, konnte sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung keine Aussagen machen.⁴²¹ Im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit war es möglich, mehrere Verwendungszwecke nachzuvollziehen. Gérôme verbreitete die Aufnahmen einerseits in seinem persönlichen Umfeld: Er verschickte Fotografien an interessierte Sammler, um sie über seine aktuellen Projekte zu informieren;⁴²² außerdem schenkte er auch zahlreichen Freunden und Bekannten Abzüge mit persönlicher Widmung.⁴²³ Den Weg in die Öffentlichkeit fanden die Aufnahmen einerseits über erste Monografien zu Gérômes Œuvre, wie etwa die umfangreiche und aufwändig gestaltete Publikation der Amerikanerin Fanny Field Hering.⁴²⁴ Andererseits wurden die Aufnahmen in der zeitgenössischen illustrierten Presse publiziert und dienten somit umso mehr der Steigerung der Bekanntheit seines plastischen Œuvres und seiner Vermarktung.⁴²⁵

419 Zum Basieren der Skulptur auf dem Prinzip der Vervielfältigung siehe Jacques De Caso, „Serial Sculpture in Nineteenth Century France“, in: *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, hg. von Jeanne L. Wasserman, Ausst.-Kat. Cambridge, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts 1975, S. 1–27.

420 Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 308 f., Fußnoten 1 und 2.

421 „Did Gérôme consider publishing them? Or did he prefer to keep them within the family? These questions remain unanswered, as does the identity of the person(s) who took the photographs.“ Dominique de Font-Réaulx, in: Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 308.

422 Dem dänischen Sammler und Begründer der Ny Carlsberg Glyptotek, Carl Jacobsen, sendete Gérôme drei der oben besprochenen Aufnahmen von *Omphale*, siehe die Briefe von Jean-Léon Gérôme an Carl Jacobsen, 24. und 26. Februar 1886, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives. Jacobsen antwortete Gérôme in Bezug auf die Fotografien: „Ces photogr. m'ont intéressés au plus haut degré. Elles vous donnent non seulement l'idée parfaite de la belle œuvre mais elles vous offrent le portrait le plus sympathique du grand artiste et elles vous montrent par dessus [...] la comparaison de l'œuvre avec le modèle. Je me réjouis de voir une fois cette statue au Salon.“ Brief von Carl Jacobsen an Jean-Léon Gérôme, 21. April 1886, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.

423 Siehe etwa *Jean-Léon Gérôme mit Omphale*, Fotografie, Vesoul, Musée Georges-Garret (Widmung unten links: „A mon élève et ami Courtois, JL Gérôme“).

424 In Hering 1892 sind fotografische Reproduktionen von *Les Gladiateurs*, *Tanagra* und *Anacréon, Bacchus et l'Amour* als Tafeln beigegeben. Zur Spezifik von Herings Monografie als „Intimi-Schrift“, die vom Künstler zur Verwaltung seines Nachruhms begleitet wurde, siehe Kuhn 2021.

425 Die Aufnahme von Gérôme neben *Les Gladiateurs* aus den Alben der Bibliothèque nationale de France (Dc-293 (a+)-Fol., Bd. 11) wurde veröffentlicht in Bergerat 1878 und Jules Claretie, „J.-L. Gérôme“, in: ders., *Grands peintres français et étrangers. Ouvrage d'art*, Bd. 1, Paris 1884–1886, S. 145–160, hier S. 160. Als Bildnachweis ist jeweils vermerkt: „Photogravure & Imp. Goupil & Cie.“ Die Aufnahme von *Anacréon, Bacchus et l'Amour* ist abgedruckt in Frédéric Masson, „Jean-Léon Gérôme, Notes et fragments des souvenirs du Maître“, in: *Les Arts*,

Der Markt an illustrierten Zeitschriften florierte im 19. Jahrhundert.⁴²⁶ Gleichzeitig spielte die bildende Kunst und die Pariser Ausstellungen in der Öffentlichkeit eine zentrale Rolle, sodass im Großteil der Printmedien – auch außerhalb der spezialisierten Kunstgazetten – regelmäßig Werke der bildenden Kunst wiedergegeben wurden, was die Nachfrage nach Reproduktionen anheizte. Hierfür kamen bis Ende des 19. Jahrhunderts unterschiedliche technische Vervielfältigungsverfahren zum Einsatz, wobei die Fotografie beziehungsweise fotomechanische Reproduktionen stetig an Bedeutung gewannen.⁴²⁷ Wie für die Skulpturfotografie des 19. Jahrhunderts üblich, zeigen die Aufnahmen von Gérômes Werken die Figuren fast ausschließlich vor unbezeichneten monochromen, meistens dunklen Flächen, wobei das Fehlen der Hintergrundinformationen die Silhouette und plastischen Formen der Skulptur zur Geltung kommen lassen (z. B. Abb. 8 / Kap. 2.1, 46 / Kap. 2.2 und 100 / Kap. 4.2).⁴²⁸ Neben diesen reproduktiven Aufnahmen, die der Bekanntmachung und Vermarktung einzelner Werke dienten, kursierten ebenfalls inszenatorische Fotografien, die entscheidend dazu beitrugen, Gérômes Image zu prägen.

Eine Sondergattung der Kunstfotografie im 19. Jahrhundert stellen die Künstlerporträts dar, die in den Pariser Studios aufgenommen wurden. Im Zuge einer allgemeinen Intensivierung des Persönlichkeitskultes stieg in der zweiten Jahrhunderthälfte auch das Interesse an den bildenden Künstlern, die ihrerseits durch den Wegfall der klassischen Patronage zunehmend unter Druck gerieten, sich selbst zu vermarkten.⁴²⁹ In reportageartigen Berichten von Hausbesuchen, die fotografische Aufnahmen der Ateliers beziehungsweise auf solchen basierende Stiche integrierten, wurde in der illustrierten Presse die Künstlerwerkstatt mediatisiert.⁴³⁰ Die meisten dieser Repräsentationen wirken höchst artifiziell: Ein Arbeitsprozess wird in der Regel

26. Februar 1904, S. 18–32, hier S. 28. Einzelfiguren vor monochromen Hintergründen wurden so zahlreich in verschiedenen illustrierten Periodika publiziert, dass hier auf eine Auflistung verzichtet wird.

426 Juliane Betz, *Le Chant du cygne: Die Gazette des Beaux-Arts und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2016, S. 23–27; Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges 2005 und Claude Bellanger u. a. (Hg.), *Histoire générale de la presse française*, 5 Bde., Paris 1969–1976, Bd. 2–3.

427 Siehe beispielsweise Betz 2016 und Tom Gretton, „‘Un moyen puissant de vulgarisation artistique’. Reproducing Salon Pictures in Parisian Illustrated Weekly Magazines c. 1860–c. 1895: from Wood Engraving to the Half Tone Screen (and back)“, in: *The Oxford Art Journal* 39/2, 2016, S. 285–310; Pierre-Lin Renié, „De l’imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850–1880)“, in: *Études photographiques* 20, 2007, S. 18–33 und *L’œuvre d’art et sa reproduction*, hg. von Dominique de Font-Réaulx und Joëlle Bolloch, Ausst.-Kat. Paris, Musée d’Orsay, Paris 2006.

428 Zur Isolierung der Skulpturen vor unbezeichneten Hintergründen siehe Frizot 2007, S. 17.

429 Pierre Wat, „La domestication de l’artiste“, in: ders. 2013a, S. 9–20, hier S. 10.

430 Hierzu siehe Rachel Esner, „*Le Figaro illustré* en 1898 : vendre de l’artiste aux bourgeois“, in: Laurence Brogniez und Clément Dessy (Hg.), *L’Artiste en revues. Fonctions, contributions et interactions de l’artiste en mode périodique*, Rennes 2019, S. 357–373; dies., „In the Artist’s Studio with L’Illustration“, in: *RIHA Journal*, 2013, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2013.0>; dies., „Nos artistes chez eux. L’image des artistes dans la presse illustrée“, in: *L’artiste en représentation. Images des artistes dans l’art du XIX^e siècle*, hg. von Alain Bonnet und Hélène Jagot, Ausst.-Kat. La Roche-sur-Yon, Musée de Laval, Lyon 2012, S. 139–149. Zu fotografischen Künstlerporträts des 19. Jahrhunderts siehe auch *Dans l’atelier*, hg. von Dominique de Font-Réaulx, Slg.-Kat. Paris, Musée d’Orsay,

nicht vor Augen geführt, sondern – wenn überhaupt – nur posenhaft angedeutet. Das publizierte Bild des Ateliers – verstanden als Spiegel des Künstlers und Fortsetzung seines Werks – bot den kunstinteressierten Betrachter*innen dennoch ein erweitertes Verständnis der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit. „Entrer dans un atelier, c’est acquérir d’un coup d’œil une notion générale sur l’artiste qui l’habite“, notiert der Schriftsteller Édouard Rod 1898.⁴³¹ Die Erscheinung der Räumlichkeiten wurde auch dazu herangezogen, eine moralische Charakterisierung der Inhaber vorzunehmen.⁴³² Pierre Wat hat darauf hingewiesen, dass die fotografischen Aufnahmen den ursprünglich privaten Raum in einen bewusst hybriden Ort transformieren, der zwischen Privatem und Öffentlichem, Kreation und Ausstellung changiert.⁴³³

Im Mai 1898 erschien ein Atelierporträt von Gérôme auf der Titelseite von *L’Instantané*, der Beilage der *Revue hebdomadaire* (Abb. 65).⁴³⁴ Die Herausgeber wählten einen hochformatigen Ausschnitt, der den Künstler neben dem Fragment des rechten Arms seiner Skulptur *Bellone* zeigt. Die originale Aufnahme, aus der das reproduzierte Detail entnommen ist, macht wesentlich mehr Umraum sichtbar (Abb. 66). Im weiteren Winkel wird die imposante Ansammlung heterogener, aber sorgsam arrangierter Objekte festgehalten. Der Raum ist gefüllt mit einer Mischung aus Gegenständen, welche die Reisen des Künstlers evozieren und die Gérôme in seinen Bildern und Skulpturen immer wieder dargestellt hat. Ins Auge fallen insbesondere die Rüstungen, die an der getäfelten Wand wie in einem Museum drapiert sind.⁴³⁵ Ebenso sind verschiedene Werke des Künstlers zu erkennen: Auf Staffeleien befinden sich gleich mehrere Gemälde – darunter eine Version von *Pygmalion et Galatée* – an denen der Künstler aktuell zu arbeiten scheint. Auf der Anrichte des Renaissancemöbels ist die zum Arm gehörige Maske der *Bellone* platziert sowie ein kleinformatiges Modell der Statue. Mit fotografischen Darstellungen wie dieser pflegte Gérôme, so Rachel Esner, sein Image als Künstler, der nicht nur vielfältige Sujets bedienen konnte, sondern auch in mehreren Gattungen brillierte.⁴³⁶

Paris 2005 und Haboltd & Co., *Portrait de l’artiste. Image des peintres 1600–1890. Catalogue de tableaux et dessins anciens et photographie du XIX^e siècle*, Paris 1992.

431 Édouard Rod, 1898, zit. nach Hélène Pinet, „Dans l’atelier. L’œil du photographe. Le regard de Rodin“, in: Ausst.-Kat. Paris 2007c, S. 24–29, hier S. 24.

432 Esner 2013.

433 Wat 2013b, S. 11 und 13.

434 Eine erste Gérôme gewidmete und illustrierte ‚Homestory‘ verfasste Eudel 1886. Der Beitrag ist Teil einer Serie, die Beschreibungen der Ateliers von insgesamt sieben Künstlern umfasste und von Januar bis Juni 1886 erschien. Vgl. Esner 2013. Den letzten Einblick in Gérômes Atelier gaben die Fotografien von Harry C. Ellis, die 1903 in der *New York Tribune* publiziert wurden, siehe C. I. B., „Gérôme, the Veteran French Artist is Making Two Bronze Statues for C. M. Schwab’s New-York Home“, in: *New York Tribune*, [Januar 1903]. Abzüge der Fotografien von Ellis befinden sich in der Documentation des Musée d’Orsay, Fonds Gérôme-Morot.

435 Als Vergleich für zeitgenössische museale Displays, die auf eine dekorative, geometrische Anordnung der Artefakte setzten, siehe Abb. 32.

436 Rachel Esner, „Jean-Léon Gérôme: The Artist in Word and Image“, in: Dixon / Weisberg 2019, S. 127–135.

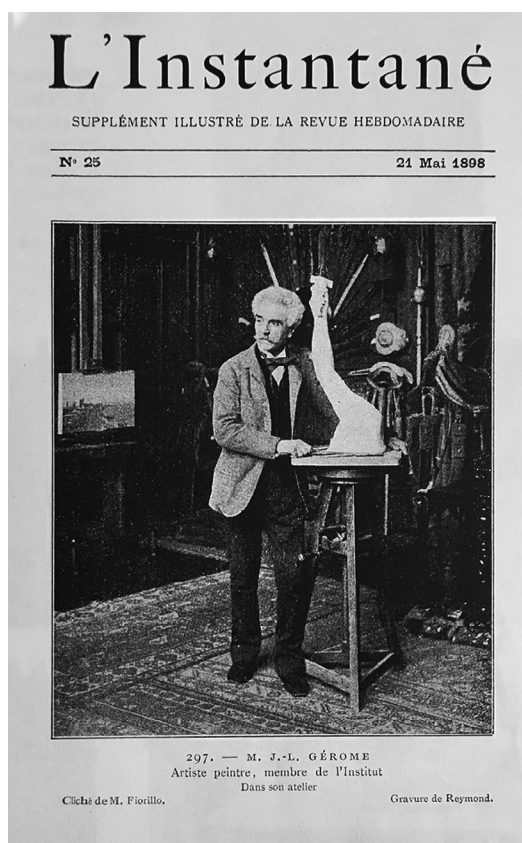


Abb. 65. Titelseite von *L'Instantané. Supplément illustré de La revue hebdomadaire* 25, 21. Mai 1898

Beim Anblick des ausgestatteten Raums, der sich mit seinen exotischen Teppichen, kostbaren Möbeln und Objekten als *salon studio* definieren lässt,⁴³⁷ fällt der Unterschied zur Ateliendarstellung in Gérômes gemalten Selbstporträts *La Fin de la séance* oder *Le Travail du marbre* deutlich ins Auge. Werden im fotografisch repräsentierten Atelier die Fülle an persönlichen Besitztümern, Status und Außendarstellung betont, stellt Gérôme in seinen Gemälden ein *atelier de travail* dar, das über eine bescheidene Ausstattung und den Fokus auf die Arbeit und den künstlerischen Schaffensprozess charakterisiert ist. Für Publikationen lässt sich Gérôme in dem repräsentativen Raum fotografieren, während das Arbeitsatelier dem für die Öffentlichkeit bestimmten Kamerablick verborgen bleibt.⁴³⁸ Dennoch scheint es dem Künstler wichtig gewesen zu sein, auf die Existenz dieses zweiten Ortes zu verweisen und einen Bezug zwischen

437 Zur Differenzierung von *salon studio* und *atelier de travail* siehe Esner 2013.

438 Esner 2019b, Fußnote 28 weist darauf hin, dass die Fotografien von *Omphale* mit Modell (Abb. 62) eine Ausnahme bilden. Diese verteilte Gérôme nach aktuellem Kenntnisstand jedoch ausschließlich in seinem privaten Umfeld, sie wurden nicht publiziert.



Abb. 66. Anonym, Jean-Léon Gérôme in seinem Atelier mit dem Arm der *Bellone*, Fotografie, New York, The Frick Collection

beiden Räumlichkeiten herzustellen. In mindestens drei Fotografien ist der Aufnahmewinkel so gewählt, dass das Arbeitsatelier durch die geöffnete Tür zu erblicken ist (Abb. 67).⁴³⁹ Das grelle Licht, das durch die Dachfenster im *atelier de travail* einfällt, sorgt auf der Fotografie für eine Unschärfe, die zur Mystifikation des angrenzenden Raumes, in dem der Künstler seine Skulpturen realisierte, beiträgt.

In einem der letzten gemalten Selbstporträts fusionierte Gérôme das frühere Modell der gemalten Selbstporträts im Arbeitsatelier mit den fotografischen Künstlerporträts, die den

439 Dieselbe Perspektive mit zum Arbeitsatelier geöffneter Tür wurde in einer Aufnahme festgehalten, in der Gérôme mit Malerpalette vor einer Fassung des Gemäldes *Pygmalion et Galatée* posiert, siehe Paris, Musée d'Orsay, Documentation, Fonds Gérôme-Morot; ebenfalls publiziert in François Thiébault-Sisson, „Léon Gérôme“, in: *L'Illustration* 3177, 16. Januar 1904, S. 38 mit dem Vermerk „Phot. Boussaton“ [sic] sowie einer weiteren Aufnahme, in der Gérôme an dem Gemälde *L'Armour vainqueur. Qui que tu sois, voici ton maître* (Ackerman 2000, Kat. 361) arbeitet, Yale University Art and Architecture Library, Slide and Photograph Collection.



Abb. 67. Anonym, Gérôme in seinem Atelier, um 1898, Fotografie, abgebildet in: *Le Figaro illustré*, Mai 1898, S. 88

üppig ausgestatteten Raum, der nach heutigem Verständnis mehr wie ein moderner Show-room erscheint, in den Fokus rücken. Das verschollene Gemälde *Mon portrait* (Abb. 68), das heute nur über die in der Bibliothèque nationale de France verwahrte Reproduktion bekannt ist, weist große Ähnlichkeit mit einer Fotografie auf, die den Künstler und sein Modell bei der Arbeit an *Femme assise* inszeniert (Abb. 69). Gérôme übernimmt den Ausschnitt – minimal erweitert, sodass auch hier die geöffnete Tür zum Arbeits-/Bildhaueratelier sichtbar wird –, sein Porträt und die Position der Podeste. Modell und Werk werden allerdings nicht, wie in der Fotografie, von vorne gezeigt, sondern in einer Rückenansicht wiedergegeben. Darüber hinaus stellt Gérôme im Hintergrund andere Gemälde dar und positioniert ein Sammelsurium von Artefakten im Vordergrund, die als Repoussoir die Betrachter*innen ins Bild hineinziehen.⁴⁴⁰ Zwischen Künstler, Modell und den dargestellten Werken findet eine Interaktion statt. Susan

⁴⁴⁰ Im Gemälde sind im Hintergrund dargestellt: *La Soif/Tigresse et ses petits*, 1899, Öl auf Leinwand, 70 × 100 cm, Privatbesitz, Ackerman 2000, Kat. 332 (links außen) und *La Pleine de Thèbes pendant l'inondation du Nil*, 1900–1904, Öl auf Leinwand, 75 × 114 cm, verschollen, siehe ebd., Kat. 468 (rechts außen); das Gemälde auf der Staffelei in der Mitte kann über das Werkverzeichnis nicht identifiziert werden. In der Fotografie sind im Hintergrund festgehalten: *La Soif/Tigresse et ses petits*, siehe oben (links) und *Vénus/L'Étoile/Vénus se lève*, 1893, 64,5 × 38 cm, verschollen, siehe ebd., Kat. 390 (rechts).



Abb. 68. Jean-Léon Gérôme, *Mon portrait*, 1902, Öl auf Leinwand, verschollen, Fotografie, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie



Abb. 69. Anonym, Gérôme bei der Arbeit an *Femme assise*, Fotografie, Paris, Musée d'Orsay, Documentation

Waller bemerkte bereits, dass die an Ingres und Pradier erinnernde geschwungene Rückenlinie der Sitzenden in der Silhouette der auf dem Gemälde links dargestellten Tigerin wiederholt wird.⁴⁴¹ Das Prinzip der Repetition ist an dieser Stelle allerdings noch nicht ausgereizt, denn es ist nicht nur die Rückenlinie, die sich wiederholt, sondern auch der vierfach nach rechts gewendete Blick:⁴⁴² Tigerin, Modell, die plastische Sitzende sowie die beiden ägyptischen Kolosse im Gemälde auf der Staffelei rechts blicken in einer Reihe aus dem Bild heraus. Eindeutig setzt Gérôme hier das von ihm pointiert angewendete Prinzip der Vervielfältigung und Variation

441 Waller 2010, S. 14. Waller geht darüber hinaus auf die erotische Dimension der Darstellung ein, die sie im Motiv der schwarzen Katze bestätigt findet, ebd. S. 13 f. Die sich am Drehpodest reibende Katze kann allerdings ebenfalls medienreflexiv im Vergleich zur *mise-en-abyme* gemalten Raubkatze verstanden werden.

442 Auch Hardie 2002, S. 222 geht auf den wiederholten Blick ein: Er spricht aber nur von der Wiederholung des Blicks des lebenden Modells im Gips und potenziell weiteren Vervielfältigungen in anderen Materialien und übersieht, dass auch die Gemälde im Hintergrund in die Repetition eingebunden sind.

in Szene. Dass das Gemälde heute nur noch in Form einer Fotografie, der die Eigenschaft der Reproduzierbarkeit inhärent ist, existiert, verleiht der thematisierten künstlerischen Strategie einen zusätzlichen Resonanzraum.

2.3.2 Plastische Editionen – Gérômes Kollaboration mit Pariser Kunstgießern und anderen *reproducteurs d'art*

Nachdem die Aspekte Vervielfältigung und Variation im ersten Teil des Kapitels im Hinblick auf den Transfer des Plastischen in die zweidimensionalen Medien Malerei und Fotografie betrachtet wurden, geht es im Folgenden um die Multiplikation und Variation in intramedialer Perspektive, das heißt beschränkt auf das Medium Skulptur. In Gérômes plastischem Werk machen kleinformatige Arbeiten den quantitativ größten Anteil aus. Hauptsächlich handelt es sich dabei um Editionen, die nach Modellen des Künstlers in unterschiedlichen Dimensionen und Materialausführungen von spezialisierten Handwerkern für den freien Markt angefertigt und vertrieben wurden. Das Spektrum der Editionen lässt sich prinzipiell in drei Kategorien unterscheiden, die spezifisch für die Vervielfältigung und Verbreitung im reduzierten Format geschaffen wurden: Reduktionen erfolgreicher großformatiger Skulpturen, Editionen nach Motiven aus Gemälden des Künstlers und ‚genuine‘ Kleinskulpturen (ohne Gemäldebezug).⁴⁴³ Häufig existieren für die Gemälde, aus denen Figuren plastisch umgesetzt wurden, auch Reproduktionen der Maison Goupil, doch besteht kein zwingender Zusammenhang zwischen plastischer und druckgrafischer Edition der Bilder.⁴⁴⁴ Es lässt sich allerdings vermuten, dass die Steigerung der Bekanntheit der Motive durch die doppelte Vermarktung die kommerzielle Verwertung des jeweils anderen Produktes befruchtete.

Das *métier* der *fondeur-éditeur* entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Industriezweig der französischen Wirtschaft und Paris zu seiner unangefochtenen Hauptstadt, wie Florence Rionnet anhand ihrer Studie über das Kunstgießer-Unternehmen Barbedienne eindrucksvoll aufgezeigt hat.⁴⁴⁵ Neben Barbedienne zählten Susse, Thiébaud und Siot-Decauville zu den großen Pariser Häusern. Begünstigt durch die Erfindung neuer technischer Verfahren, wie den Sandguss und das von Achille

443 Im Anhang vermittelt eine grafische Übersicht einen Eindruck davon, in welchem Verhältnis diese Kategorien zueinanderstehen, siehe Anhang 3, Grafik 2.

444 Siehe ebd., Grafik 3.

445 Rionnet 2016. Siehe außerdem Élodie Voillot, „Le blues du *bisness-man*. Le fabricant de bronzes parisien au XIX^e siècle ou l'industriel qui aurait voulu être un artiste“, in: Pierre Lamard und Nicolas Stoskopf, *Art & industrie (XVIII^e–XXI^e siècle)*, *Actes des quatrième Journées d'histoire industrielle de Mulhouse et Belfort*, 18–19 novembre 2010, Paris 2013, S. 107–120 und allgemein zur seriellen Skulptur im 19. Jahrhundert De Caso 1975.

Collas patentierte *procédé de réduction mécanique*,⁴⁴⁶ wurde parallel zur Weiterentwicklung fotografischer Techniken auch das schnelle und kostengünstige Reproduzieren von dreidimensionalen Objekten ermöglicht. Die Kunstbronze wandelte sich daraufhin von einem aristokratischen Käufer*innen vorbehaltenen Luxusgegenstand zu einem für breitere bürgerliche Schichten verfügbaren Objekt.⁴⁴⁷ Als beliebte Konsumprodukte ersetzten die kommerzialisierten Bronzeplastiken in der bourgeoisen Inneneinrichtung die Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts.

Nachdem anfänglich vor allem Reduktionen berühmter Antiken verbreitet wurden, stieg ab Ende der 1830er Jahre das Angebot zeitgenössischer Werke auf dem Markt kontinuierlich an. Über ein System von Editionsverträgen zwischen Künstlern und Gießern, Boutiquen, Verkaufskatalogen und Industrieschauen wurde die Verbreitung im Vergleich zur Handhabung in vorherigen Jahrhunderten deutlich professionalisiert.⁴⁴⁸ Die Kleinskulptur nahm eine Schlüsselposition für die Verbindung von Kunst und Industrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein⁴⁴⁹ – einem Projekt, dem nationale Relevanz beigemessen wurde. Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher ausgeführt wird, besaß gerade dieser Aspekt auch für Gérôme große Bedeutung.⁴⁵⁰

Gérômes Zusammenarbeit mit dem Kunstgewerbe begann, lange bevor er erstmals offiziell als Bildhauer in Erscheinung trat. 1852 fertigte er für die Manufacture de Sèvres das Modell für die *vase commémoratif* der Londoner Weltausstellung von 1851, die Napoleon III. Prinz Albert schenkte.⁴⁵¹ Zur gleichen Zeit realisierte er ein Wandgemälde in der Bibliothek des

446 Zu Collas' Verfahren siehe Meredith Shedd, „A Mania for Statuettes: Achille Collas and Other Pioneers in the Mechanical Reproduction of Sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1992, S. 36–48. Zum Sandguss siehe Catherine Chevillot, „Édition et fonte au sable“, in: Ausst.-Kat. Paris 1986, S. 80–94. Weitere plastische Vervielfältigungsverfahren des 19. Jahrhunderts werden aktuell von Buket Altinoba im von der DFG geförderten Forschungsprojekt „Skulpturmaschinen. Wettstreit der Reproduktionstechniken 1770–1870“ untersucht. Hierzu siehe etwa Buket Altinoba, „Das ‚Multiple‘ im 19. Jahrhundert. Von Skulpturmaschinen, Techniktraktaten und Porträt-Miniaturbüsten“, in: *kritische berichte* 48/3, 2020, S. 67–80.

447 Francis Demier, „Du luxe au demi-luxe, la réussite des bronziers parisiens au XIX^e siècle“, in: Jacques Marseille (Hg.), *Le luxe en France du siècle des ‚Lumières‘ à nos jours*, Paris 1999, S. 63–91.

448 Siehe Catherine Chevillot, „Artistes et fondeurs au XIX^e siècle“, in: *Revue de l'art* 162/4, 2008, S. 51–57.

449 „L'industrie des bronzes est toute française et toute parisienne : rien de comparable ne se fait à l'étranger comme importance industrielle et comme goût ; aussi la fonderie de bronze est devenue une des plus belles industries de la France ; elle n'a pris dans aucun autre pays un développement comparable, et aux Expositions universelles on a pu compter vingt fabricants pour un fabricant étranger.“ Charles Laboulaye, *L'art industriel ou les beaux-arts considérés dans leurs rapports avec l'industrie moderne*, Paris 1887, S. 173. Vgl. Isabel Hufschmidt, *Die Kleinplastiken von James Pradier. Skulptur im industrialisierten Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010.

450 Siehe hierzu insbesondere die Ausführungen in Kapitel 4.2.

451 Zur Vase siehe: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 27 und 28 und Ausst.-Kat. Vesoul 1981, Kat. 118. Die Manufacture de Sèvres war 1849 interessiert daran, Gérôme für die Erneuerung der Porzellandekore zu gewinnen. Anders als seine *néo-grec*-Kollegen Jean-Louis Hamon und Henry-Pierre Picou lehnte der junge Künstler, der zu dem Zeitpunkt seine ersten Erfolge im Salon feierte, eine dauerhafte Kollaboration

Conservatoire des Arts et Métiers, das allegorische Darstellungen der Goldschmiede- und Keramikunst sowie der Physik und Chemie enthielt, die von zwei Lünetten mit allegorischen Darstellungen der Kunst und der Wissenschaft überfangen wurden (Abb. 70).⁴⁵² Wie weiter oben ausgeführt, bestand schon seit 1859 die Verbindung zu Alphonse Goupil, der druckgrafische Reproduktionen nach seinen Gemälden herausbrachte, sodass Gérôme mit der Idee der Vervielfältigung von Kunstwerken schon länger vertraut war. Die ersten Kleinplastiken nach Gérôme – *Mirmillon* und *Rétiaire* (siehe Abb. 2 und 3 / Kap. 1),⁴⁵³ die der Künstler sehr wahrscheinlich ursprünglich als plastische Studien für sein Gemälde *Ave Caesar, morituri te salutant* schuf – wurden Anfang der 1860er Jahre von dem Pariser Unternehmen Christofle⁴⁵⁴ mithilfe eines galvanoplastischen Verfahrens reproduziert und 1862 auf der Londoner Weltausstellung präsentiert.⁴⁵⁵ Zwei Besucher des Großereignisses, John Burley Waring und William Robert Tymms, hoben die Gladiatoren-Statuetten in ihrer Besprechung des Christofle-Standes hervor: „small figures of gladiators, by Gérôme, modelled and coloured by the artist himself. These last struck us as the most remarkable specimens of artistic treatment of a particular type to be found in all the *bronzes d’art* exhibited.“⁴⁵⁶ Die Statuetten, die in Ackermans Werkverzeichnis nicht erwähnt werden, konnten leider auch nach Recherchen im Archiv der Maison Christofle weder im Original noch als Abbildungen ausfindig gemacht werden. Bei der im Zitat angesprochenen und angeblich vom Künstler selbst durchgeführten Farbfassung handelt es sich sehr wahrscheinlich nicht um eine realistische Bemalung, sondern die Suggestion der grünlichen Patina einer gealterten Bronze.⁴⁵⁷

jedoch ab, siehe Sébastien Quéquet, „Entre beaux-arts et industrie : les céramiques d’artistes peintres de 1850 à 1880“, in: Lamard / Stoskopf 2013, S. 141–154.

452 Zum Entwurf siehe: Ausst.-Kat. Vesoul 1981, Kat. 119. Die realisierte Wanddekoration wurde 1965 bei Renovierungsarbeiten zerstört.

453 Siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 5–Sc. 8.

454 Zu einer ersten Zusammenarbeit zwischen Gérôme und dem Pariser Unternehmen kam es 1852 anlässlich der Ausgestaltung des Eisenbahnwagens für Papst Pius IX., der sich heute im Museo di Roma befindet. Hierfür schuf Gérôme mehrere Tondi mit Heiligendarstellungen, siehe Louis Dussieux, *Les artistes français à l’étranger, troisième édition*, Paris / Lyon 1876, S. 505. Zu Christofle im 19. Jahrhundert siehe Alfred de Champeaux, *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs*, Bd. 1, Paris / London 1886, S. 291–298.

455 Siehe „Galvanoplastie. Galvanoplastie Ronde-Bosse“, in: Ch. Christofle et Cie., *Exposition universelle de Londres 1862. Catalogue des objets exposés. Orfèvrerie argentée et dorée, orfèvrerie d’argent, galvanoplastie*, o. O., S. 8: „DEUX STATUETTES DE GLADIATEURS reproduites d’après les études de M. Gérôme, peintre“; *Official Catalogue of the International Exhibition*, „Class XXXIII. – France. 3204. Christofle, C., & Co. Articles in Electrotype. Hollow Work“, London 1862, Paris, Archive Maison Christofle: „TWO STATUETTES of gladiators, copies from studies by Gerôme the painter“.

456 John Burley Waring und William Robert Tymms, *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862*, Bd. 1, London 1863, S. 115.

457 Anonym, „Exposition de Londres“, in: *Le Moniteur universel*, 25. Mai 1862, o. S., Paris, Archive Maison Christofle: „Les deux statuette en bronze vert que nous avons pris d’abord nous-même pour des ressuscitées de quelque fouille pompéienne, ce ne sont que les maquettes que le peintre avait pétries d’un ébauchoir aussi



Abb. 70. Jean-Léon Gérôme, *Projet de décoration d'une des salles du conservatoire des Arts et Métiers à Paris*, 1852, Öl auf Leinwand, 55,5 × 46 cm, Montpellier, Musée Fabre, Legs Alfred Bruyas, 1876, © Frédéric Jaulmes – Musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole

Von den Gladiatoren-Typen *Mirmillon* und *Rétiaire* ließ Gérôme darüber hinaus eine kleine Anzahl von Bronzegüssen anfertigen.⁴⁵⁸ Mit welcher Gießerei er hierfür zusammenarbeitete, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Es scheint, als habe er diese individuell ausgeführten Güsse allesamt verschenkt, unter anderem an Carl Jacobsen. Ein Set der beiden Statuetten stiftete Gérôme außerdem für den Sieger der *Course internationale de la Manche du Havre à Southsea*, die im Juli 1874 vom Yacht-Club de France und dem Royal-Albert-Yacht-Club organisiert wurde. Die jeweils einzeln auf runden Sockeln mit oktogonaler Basis stehenden Figuren waren laut Ausschreibungstext aus Silber und ihr Wert wurde mit 8.000 Francs bemessen (Abb. 71).

Einen wichtigen Anstoß dafür, seine plastischen Arbeiten in größerem Umfang seriell zu vervielfältigen und zu verbreiten, stellten sicherlich die Editionen dar, die Alphonse Goupil nach den Hauptfiguren aus Gérômes Gemälden *Phryné devant l'Aréopage*, *L'Almée* und *La Danse du sabre chez un pacha* anfertigen ließ.⁴⁵⁹ In den frühen 1880er Jahren nahm Gérôme die Organisation der Verbreitung seiner plastischen Werke selbst in die Hand und arbeitete hierfür mit verschiedenen Häusern zusammen. Eine Reduktion seines im Vorjahr im Salon präsentierten Gipses *Anacréon, Bacchus et l'Amour* wurde 1882 von Barbedienne nach dem Verfahren von Achille Collas angefertigt und auf den Markt gebracht (Abb. 72).⁴⁶⁰ Das Unternehmen realisierte zudem 1889 eine Bronze von *Gladiateur jouant du cor*, die als *épreuve unique* jedoch keine weitere Verbreitung fand.⁴⁶¹ Danach brach die Zusammenarbeit ab und Gérôme wechselte mit ambitionierteren Projekten zur Firma Siot-Decauville, die sich auf die Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern spezialisierte.⁴⁶² Erst 1921, sprich nach dem Tod des Künstlers und nur ein paar Jahre bevor das Unternehmen Siot-Decauville schloss, kauften Gustave und Jules Leblanc-Barbedienne die Rechte an insgesamt 23 Modellen. Neuere Gérôme-Bronzen können daher von der Firma Barbedienne stammen, obwohl zu Lebzeiten des Künstlers die Vereinbarung zur Vervielfältigung der jeweiligen Werke mit Siot-Decauville getroffen wurde.⁴⁶³

habile que son pinceau. Ces statuettes de gladiateurs sont une des curiosités de l'exposition de M. Christofle, et elles arrêteront plus d'un artiste.“

458 Siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 5–Sc. 7, S. 381f. Die Abweichungen, die Ackerman zwischen Sc. 7 und Sc. 5 beschreibt, konnten allerdings nicht nachvollzogen werden, sodass die Bronze der Glyptotek in Sc. 5 aufgenommen werden müsste und somit der Eintrag Sc. 7 überflüssig ist.

459 Hierzu siehe Kapitel 2.1.1.

460 Vertrag vom 1. November 1882, Paris, Archives nationales, 368AP/3. Die Bronze wurde in 5 verschiedenen Dimensionen angeboten und erscheint in den Barbedienne-Verkaufskatalogen von 1882, 1884, 1886, 1891, 1893, 1894, 1896, und 1897. Vgl. Rionnet 2016, Kat. 927.

461 Ackerman 2000, Kat. Sc. 14; S. 386. In Rionnet 2016 ist diese Bronze nicht verzeichnet.

462 Zum Unternehmen Siot-Decauville siehe Élisabeth Lebon, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art, France 1890–1950*, Perth 2003, S. 232–235; Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris 1987, S. 665.

463 Im Fonds Barbedienne, der in den Archives nationales de France in Pierrefitte-sur-Seine aufbewahrt wird, hat sich der Vertrag zwischen Siot-Decauville und Leblanc-Barbedienne erhalten, 368AP/3, 14. Oktober 1921. Vgl.



Abb. 71. Yacht-Club de France et Royal-Albert-Yacht-Club. Course internationale de la Manche du Havre à Southsea, Anzeige, abgebildet in: *L'illustration*, 11. Juli 1874, S. 28



Abb. 72. Ferdinand Barbedienne (nach Jean-Léon Gérôme), *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, 1882, Bronze, 73 × 33 × 34 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret

Siot-Decauville

Den ersten Vertrag mit Siot-Decauville schloss Gérôme 1891 für die Reproduktion der *Reifen-tänzerin* (Abb. 73), einem Versatzstück aus seiner Salon-Skulptur *Tanagra*.⁴⁶⁴ In den folgenden Jahren gestaltete sich die Zusammenarbeit mit dem Pariser Unternehmen als äußerst produktiv. Im Verkaufskatalog anlässlich der Weltausstellung von 1900 sind Editionen nach 27 Skulpturen von Gérôme enthalten.⁴⁶⁵ Die hohe Präsenz von Werken des Künstlers im Sortiment des Fabrikanten zeigt sich auch in Aufnahmen der Verkaufsräume des Unternehmens auf dem Boulevard des Capucines (Abb. 74 und 75).⁴⁶⁶ In der Schaufensterauslage steht links am Boden *La Fuite en Égypte*, ganz rechts ist auf einer Regalkonstruktion *La Danseuse à la pomme* platziert. Der Blick in die Galerie zeigt *Bacchante/La Femme à la grappe* auf dem Büffet links, rechts ist *La Madeleine* zu erkennen, die vor einen Spiegel gestellt wurde, damit die präziöse Ausstattung der Kleinskulptur von allen Seiten bewundert werden konnte.

Der Originalvertrag zwischen Gérôme und Siot-Decauville ist nicht erhalten, aber in dem Dokument, das Barbediennes Übernahme der Modelle und Reproduktionsrechte im Jahr 1921 regelt, sind die ursprünglichen Vereinbarungen aufgeführt.⁴⁶⁷ Gérôme schloss zwischen 1891 und 1902 insgesamt sieben Verträge mit Siot-Decauville.⁴⁶⁸ Für eine Dauer von 20 Jahren nach Vertragsabschluss überließ er dem *fondeur-éditeur* das Exklusivrecht, Reproduktionen nach seinen Skulpturen „en bronze, étain ou toute autre matière précieuse“ herzustellen und zu verkaufen. Im Gegenzug erhielt der Künstler 20 Prozent des für das jeweilige Objekt erzielten Nettopreises.⁴⁶⁹ Über die Bindung an Siot-Decauville hatte Gérôme somit die Aussicht auf beachtliche Gewinne, gab jedoch die Kontrolle über eigene Reproduktionen in den vertraglich festgehaltenen Materialien ab.⁴⁷⁰ So musste er auch eine Anfrage aus Kopenhagen ablehnen, um keine Rechtsstreitigkeiten

den Katalog in Rionnet 2016, Kat. 928–951 und S. 150 f. Rionnet führt dazu aus: „Il s’agissait pour l’essentiel d’œuvres ayant connu un assez grand succès d’édition comme *La Danse de Tanagra* (cat. 936), *la Joueuse de boules* (cat. 941) ou le *buste de Bonaparte* (cat. 1453). Cette renommée justifia le prix élevé de la transaction : 50.000 francs, le nouvel éditeur devant en sus verser 20 % de droits d’auteur aux héritiers de Gérôme. Toutefois, ces modèles ne remportèrent pas le succès escompté : on décompte à peine une quinzaine de tirages vendus entre 1935 et 1955“, dies. 2016, S. 151.

464 Siehe hierzu auch Kapitel 4.2.

465 Ausst.-Kat. Paris 1900.

466 Zuvor war das Unternehmen am Boulevard des Italiens situiert.

467 Paris, Archives nationales de France, 368AP/3, 14. Oktober 1921. Die Akte enthält darüber hinaus den Vertrag, mittels welchem Gérômes Erben 1913 die Reproduktionsrechte an Siot-Decauville übertragen haben (19. April 1913). Dieses Schriftstück beinhaltet ebenfalls die mit dem Künstler getroffenen Vereinbarungen. Vgl. Katalog-einträge zu Gérôme in Rionnet 2016, S. 343–352.

468 Verträge vom 4. Juli 1891; 10. August 1892; 11. August 1894; 15. Juli 1898; 12. April 1901, 30. Juli 1901 und 1. Oktober 1902, siehe ebd.

469 Ebd. Auch für die Barbedienne-Reduktion von *Anacréon*, *Bacchus et l’Amour* wurde eine Zahlung von 20 Prozent auf den erzielten Nettopreis festgelegt, siehe Paris, Archives Nationales, 368AP/3, 1. November 1882.

470 Zur sukzessiven Etablierung von rechtlichen Grundlagen, die das Verhältnis zwischen Künstlern und Fabrikanten im 19. Jahrhundert prägten, siehe Chevillot 2008 und De Caso 1975.



Abb. 73. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Joueuse de cerceau*, um 1891, vergoldete Bronze, 23,5 × 11,4 × 11,4 cm, Arthur R. Metz Collection; Gift of the Arthur R. Metz Foundation, Eskenazi Museum of Art, Indiana University

2 Skulptur im Wandel

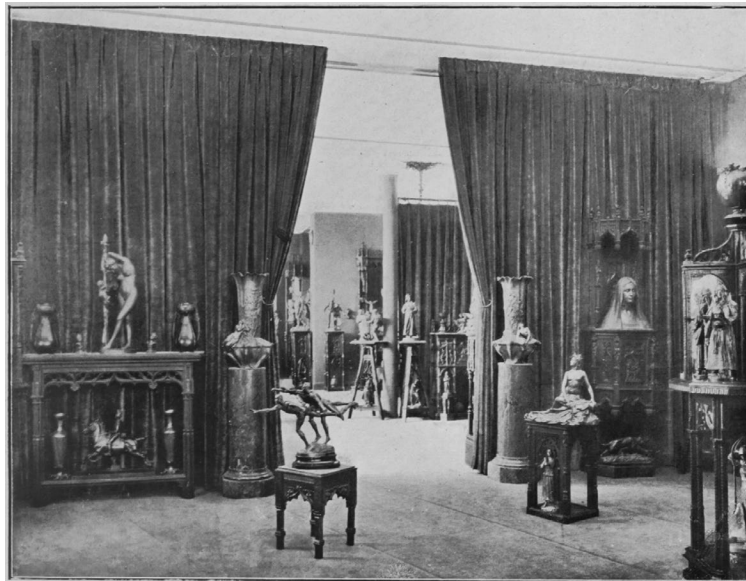


Abb. 74. Anonym, Blick in die Ausstellungsräume der Galerie Siot-Decauville, Boulevard des Capucines 24, Paris, um 1909; links: *La Femme à la grappe*, auf dem Podest rechts: *La Madeleine*, Fotografie, abgebildet in: *La Ville lumière. Anecdotes et documents historiques, ethnographiques, littéraires, artistiques, commerciaux et encyclopédiques*, Paris 1909, S. 511

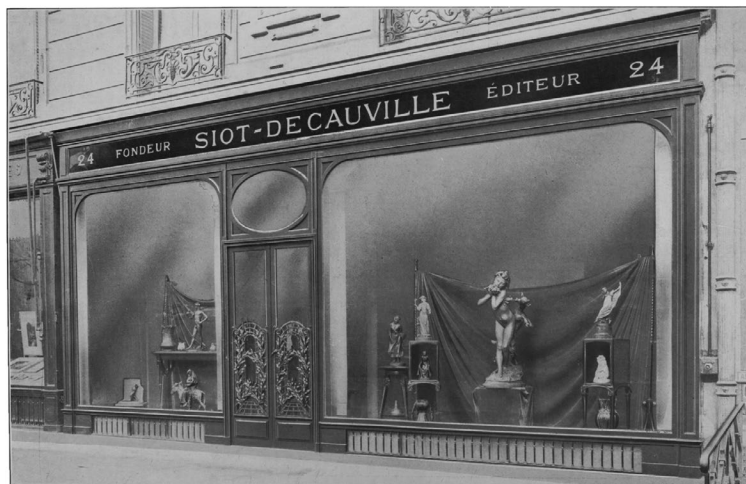


Abb. 75. Anonym, Schaufenster der Galerie Siot-Decauville, Boulevard des Capucines 24, Paris, um 1909; auf dem Boden im linken Fenster: *La Fuite en Égypte*, auf dem rechten Podest im rechten Fenster: *Danseuse à la pomme*, Fotografie, abgebildet in: ebd., S. 512

zu provozieren: Im Januar 1902 bat ein Assistent Carl Jacobsens, der schon die Marmorgruppe *Anacréon, Bacchus et l'Amour* für seine Ny Carlsberg Glyptotek angekauft hatte, um die Zusage einer oder mehrerer der Statuetten, die auf der Weltausstellung 1900 von Siot-Decauville präsentiert wurden.⁴⁷¹ Da in der Sammlung keine kommerziellen Produkte gestattet waren, wurde Gérôme gebeten, ein garantiert originales Exemplar, das nicht reproduziert, aber von ihm signiert sein sollte, nach Kopenhagen zu schicken. In seiner Antwort stellte der Künstler klar, dass die Reproduktionsrechte bei Siot-Decauville lagen und er daher dem Wunsch nicht nachkommen könnte. Als Kompromiss empfahl er den Ankauf von *Danseuse mauresque*, die zwar auch von dem *fondeur-éditeur* angefertigt worden war, aber in der Höhe von 89 cm nur einmal existierte.⁴⁷²

Auseinandersetzungen in Bezug auf Fragen des Urheberrechts waren im 19. Jahrhundert im Bereich der Kunstbronzen an der Tagesordnung und nahmen insbesondere bei Editionen nach Gemälden komplexe Formen an.⁴⁷³ Denn hier stellte sich die Frage, welches Urheberrecht geltend zu machen war – das Recht am materiellen Modell, das für den Guss genutzt wurde, oder die bildliche Komposition, die im materiellen Objekt imitiert wurde. Man stritt darüber, ob als Autor die Person betrachtet werden müsse, die die Komposition, aus der das Modell entnommen wurde, erfunden hat oder doch der Modelleur des jeweiligen Modells. Catherine Chevillot schlussfolgert, dass aufgrund dieser Problematik Reproduktionen nach Gemälden selten unternommen wurden. Im Falle der Kooperation von Gérôme und Siot-Decauville lagen hingegen klare Verhältnisse vor. Der Künstler lieferte dem *fondeur-éditeur* Gipse nach Motiven aus seinen eigenen Gemälden. So fielen beide Autorschaften in einer Person zusammen. Mit der vertraglich abgesicherten Abgabe der Reproduktionsrechte an Siot-Decauville blieb das Unternehmen vor möglichen Klagen verschont.

Überblickt man die Plastiken, die von Siot-Decauville nach Modellen von Gérôme realisiert wurden, fällt auf, dass diejenigen Arbeiten überwiegen, die Motive aus Gemälden entweder exakt reproduzieren oder an bestimmte Darstellungen angelehnt sind. Reduktionen nach großformatigen Skulpturen, die Gérôme im Salon zeigte, sind vergleichsweise selten. Zu letzteren zählt etwa *L'Aigle expirant de Waterloo* (Abb. 76).⁴⁷⁴ Während die Anwendung des Begriffs Massenproduktion bei dieser Edition noch sinnvoll erscheint, ist er für den Großteil der in Kollaboration mit Siot-Decauville entstandenen Objekte nicht geeignet. Plastiken wie *Femme*

471 Brief des Sekretärs der Ny Carlsberg Glyptotek an Jean-Léon Gérôme, 30. Januar 1902, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.

472 Brief von Jean-Léon Gérôme an „Monsieur le Secrétaire“, 2. April 1902, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives. Zu einem Ankauf von weiteren Statuetten kam es schließlich nicht. Eine Nummerierung der Bronzen nach Gérômes Modellen, die die Auflagenhöhe limitiert hätte, ist nicht bekannt. Die Kennzeichnungen, die sich auf diversen Siot-Decauville-Statuetten befinden, stellen vermutlich Codes für die Montage dar, vgl. Lebon 2003, S. 234. Zu *Danseuse mauresque* siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 66; Rionnet 2016, Kat. 944.

473 Siehe Chevillot 2008, insb. S. 53.

474 Weitere Editionen nach großformatigen Skulpturen Gérômes existieren von *Tanagra*, siehe Akt. WV S. 17 und *Buste de Bellone*, Ackerman 2000, Kat. Sc. 27B.



Abb. 76. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *L'Aigle expirant*, 1904, vergoldete Bronze, 69 × 67 × 43,5 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret

voilée liegen in mindestens vier unterschiedlichen Ausführungen vor, in denen nicht nur die Größen, sondern auch die genutzten Materialien und die jeweilige Oberflächengestaltung variieren (Abb. 77).⁴⁷⁵ Vielfältige handwerkliche Techniken mussten zum Einsatz kommen, um die Mixed-Media-Objekte zu realisieren. Materialien wie Marmor und Elfenbein waren zudem kostbar, was ebenfalls dem Gedanken der Massenware widerspricht. Ein Vergleich mit der *bronze d'art*-Produktion von Barbedienne, die an monochromen Patinierungen festhielt (Abb. 78), macht deutlich, wie individuell die Umsetzungen aus dem Hause Siot-Decauville waren. Die Firma war für ihre besondere Oberflächengestaltung bekannt, welche, wie man sich im Katalog zur Weltausstellung 1900 rühmte, aus jedem Objekt ein „pièce originale“ machte.⁴⁷⁶ In der zeitgenössischen Presse wurden die koloristischen Effekte, die über die jeweilige Patinierung erzielt wurden, gelobt und die Farbnuancen im Repertoire des Unternehmens mit blumigen Worten beschrieben.⁴⁷⁷ Dabei wurde der Farbigkeit eine spezielle Bedeutung für die Evokation von Lebendigkeit zuerkannt.⁴⁷⁸ Einen Eindruck von der nuancenreichen Patinierung der Siot-Decauville-Bronzen geben die Statuetten *Bacchante/Femme à la grappe* (siehe Abb. 23/Kap. 2.1) und *La Fuite en Égypte* (1897).⁴⁷⁹ Im ersten Werk weisen die Hautpartien der Bacchantin und der Amorette eine klassische Vergoldung auf, während die Haare der Figuren mit einer roten Tönung versehen sind. Der Thyrsosstab, an dem die Amorette emporklettert, zeigt eine dunkle, fast schwarze Patinierung, die in der vergoldeten Plinthe in fleckig wirkenden Tupfern wieder aufgegriffen wird, um einen erdigen Boden zu suggerieren. In *La Fuite en Égypte* sitzt Maria mit dem Christuskind auf einem Esel mit silbrig-grauer Patina. Ihr roter Mantel setzt sich deutlich von den vergoldeten Hautpartien ab und die Plinthe ist bräunlich nuanciert. Aufgrund ihrer individuellen Gestaltung stellen die Siot-Decauville-Bronzen die Betrachter*innen vor ein Problem der Klassifizierung. Die Arbeiten sind keine minderwertigen Surrogate, sondern nähern sich in ihrer Materialvielfalt dem Originalwerk. Es handelt sich in der Regel zwar nicht um Unikate, aber sie transportieren in ihrer materiellen und technischen Ausführung eine gewisse Exklusivität. Heute lässt sich leider nicht mehr

475 Vgl. Ackerman 2000, Kat. S. 65.

476 Ausst.-Kat. Paris 1900, o. S. [S. 4]. Vgl. Philip Ward-Jackson, „Sculpture Colouring and the Industries of Art in the 19th Century“, in: Ausst.-Kat. Amsterdam/Leeds, S. 73–82, hier S. 78.

477 „Il y a le «vert Barye», jeune ou vieux, suivant les transparences de marron des pleins modelés, et les notes claires qui courent en gouttes de lumière sur les extrémités ; il y a la «patine fleurie», où sont semées les taches rouges, comme des coquelicots chantant dans la blondeur des moissons roussies ; il y a la «patine giroflée» qui donne une admirable intensité de rouge sur un fond vert ; il y a le «vert antique» ; il y a la «patine vieil or», la «patine herbeuse», la «patine d'argent», et d'autres encore, car elle est extrêmement variée la conquête opérée par l'oxydation sur l'épiderme du métal.“ René Mauglas, „Siot-Decauville fondeur“, in: *Bulletin de l'art dans l'industrie* 1, 1. Juni 1894, S. 1–8, zit. nach Lebon 2003, S. 234. Vgl. Ward-Jackson 1996, S. 78.

478 In Bezug auf den *Abel* von Antonin Carlès schreibt Mauglas, „jamais on n'a obtenu des patines semblables ; il y a des parties où l'on croit voir le sang à fleur de peau“, Mauglas 1894, zit. nach Lebon 2003, S. 234.

479 Für eine Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/19th-20th-century-european-sculpture-111230/lot.88.html> [Letzter Zugriff: 29.12.2022].



Abb. 77. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Femme Voilée*, um 1900, verschiedene Ausführungen:
a) vergoldete und patinierte Bronze und polychromierter Marmor, 67 × 33 × 28,8 cm, Colección Pérez Simón, Mexiko; b) vergoldete und patinierte Bronze und Marmor, H. 66 cm, Privatbesitz

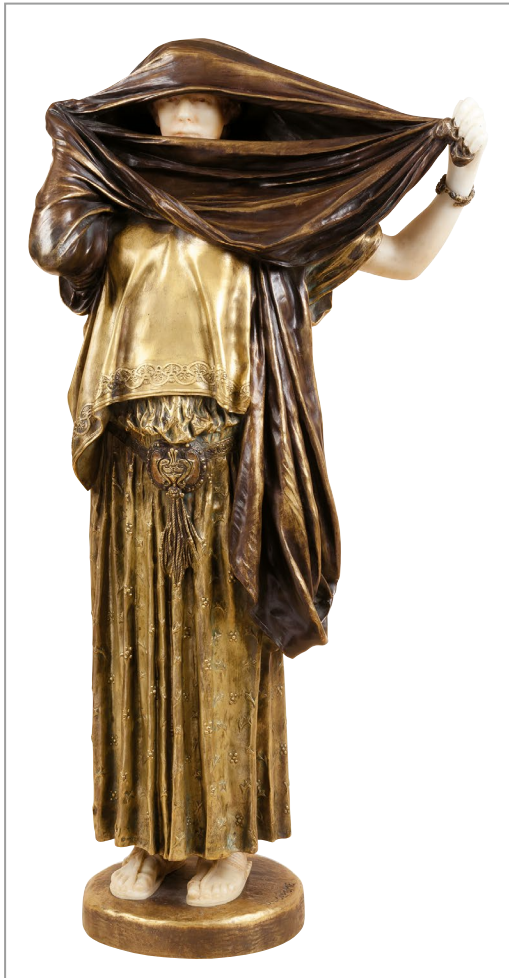


Abb. 77. (Fortsetzung) c) vergoldete und patinierte Bronze und Alabaster, H. 66 cm, verkauft am 20.05.2016 über Gros & Delettrez, Paris; d) vergoldete und polychrom patinierte Bronze, H. 86 cm, verkauft am 9.12.2013 über Gros & Delettrez, Paris



Abb. 78. Barbedienne (nach Jean-Léon Gérôme), *Femme Voilée*, ab 1926, Bronze, 60,5 × 32,7 cm, Cleveland, Cleveland Museum of Art, The Thomas L. Fawick Memorial Collection



Abb. 79. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Napoléon entrant au Caire*, verschiedene Ausführungen mit verschiedenen Basen: a) vergoldete Bronze mit Marmorkopf auf „verde antico“ Marmor-Basis, 40,5 × 36 cm (Figur), 17 × 37 cm (Basis), Sotheby's Paris, 22. September 2021, Lot 67; b) vergoldete Bronze auf Basis aus Holz mit Bronzebeschlag, 40,5 × 36 cm (Figur), 17 × 37 cm (Sockel), Privatbesitz

nachvollziehen, wieviel Mitspracherecht Gérôme bei der konkreten Umsetzung der einzelnen Plastiken hatte. Die Kollaboration mit Siot-Decauville und deren Fokus auf die Oberflächen-gestaltung übersetzte jedoch in jedem Fall perfekt die Intentionen des Künstlers, der sich seit *Tanagra* der Erneuerung der polychromen Skulptur verschrieben hatte. Seine Entscheidung für den Kunstgießer unterstreicht Gérômes Interesse für Materialfragen, die er auch im Groß-format, insbesondere in der an die antike chryselephantine Plastik angelehnten *Bellone* (siehe Abb. 119 / Kap. 4.3), ins Blickfeld rückte.

Zusätzlich zur Verwendung unterschiedlicher Materialien und Patinierungen konnten beliebte Motive, wie etwa *Napoléon entrant au Caire*, ebenfalls durch ihre Sockel modifiziert und individualisiert werden (Abb. 79). Den wohl auffälligsten Unterbau, der nur vereinzelten Käufern zugänglich war, stellt die Version dar, die Prince Paul Murat, Nachfahre des 1803 von Napoleon ins Leben gerufenen Adelsgeschlechts, 1902 ankaufte.⁴⁸⁰ In dieser Ausführung ist die vergoldete Bronze auf einem Sockel aus Holz montiert, der einem

480 Heute im Musée Anne-de-Beaujeu in Moulins, vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 91.



Abb. 80. Jean-Léon Gérôme und Siot-Decauville, *Napoléon entrant au Caire*, ca. 1902, Bronze und Holz, 38,1 × 43,2 cm (Figur); H. 68 cm (Basis), Chicago, Art Institute Chicago

neo-ägyptischen Tempel nachempfunden und fast doppelt so hoch ist wie die Statuette selbst (Abb. 80). Aus dem Inneren schwebt eine bronzene Viktoria zwischen den Säulen hervor, die mit dem weit geöffneten Mund stark an *Bellone* erinnert.⁴⁸¹ An der getreppten Basis sitzt die Bronzefigur eines ebenfalls ägyptisierten Schreibers, der die heroischen Taten des Feldherrn für die Geschichte notiert. Vergoldete Inschriften an den Längsseiten erinnern an die großen militärischen Erfolge Napoleons in Ägypten, während in der unteren Zone die Namen seiner Mitstreiter prangen. Die aufwendige Gestaltung des Holzsockels trägt die Handschrift eines geübten Handwerkers. Wie genau Siot-Decauville die Umsetzung solcher Metall-Holzkonstruktionen organisierte, konnte allerdings nicht weiter ermittelt werden. Für ein anderes Objekt, das Falguières *Phryné*-Statuette sowie ein Gemälde Gérômes enthält und 2015 in einer Brüsseler Galerie verkauft wurde (Akt. WV Neu 1), haben die Galeristen

481 Zu *Bellone* siehe Kapitel 4.3.1.

einen gewissen Louis Dromard als Urheber der Holzarbeiten bestimmt.⁴⁸² Ob sich eine dauerhafte geschäftliche Beziehung zwischen ihm und Gérômes präferiertem Bronzegießer nachweisen lässt, gilt es noch zu prüfen.

Reproduktionen in Keramik – Muller et Cie. und Sèvres

Von Ackerman unbeachtet, und somit nicht ins Verzeichnis der Skulpturen integriert, ist eine weitere Kooperation mit einem industriellen Kunst-Reprodukteur. In den 1890er kam es zu einer Zusammenarbeit mit dem Keramik-Hersteller Émile Muller & Cie. Muller spezialisierte sich auf die Produktion von Steinguterzeugnissen (*grès*), die hauptsächlich für architektonische Dekore eingesetzt wurden.⁴⁸³ Um 1894 begann die Firma außerdem, Werke zeitgenössischer Künstler herauszugeben.⁴⁸⁴ In einem Katalog von 1896 sind eine Büste von *Bellone* und die Figur eines Löwen, der sich mit den Vorderpfoten auf einen Felsen erhebt, enthalten (Abb. 81, siehe außerdem Akt. WV S. 27 und 34).⁴⁸⁵ Die *Bellone*-Büste entspricht formal der Bronze-Edition, die von Siot-Decauville angeboten wurde. Von möglichen Regressansprüchen war Muller jedoch gefeit, da die Ausführung in Steingut nicht zu den im Vertrag zwischen Gérôme und Siot-Decauville festgelegten ‚edlen‘ Materialien zählte.

Doch Keramikprodukte erfreuten sich wachsender Beliebtheit. Durch die Kenntnis japanischer Objekte erlebte das Steingut um 1840 eine erste Neubewertung und entwickelte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Materialien der modernen Polychromie.⁴⁸⁶ In einem Plakat, das 1897 von dem Bildhauer und Medailleur Alexandre Charpentier entworfen wurde,⁴⁸⁷ präsentiert sich die Firma Émile Muller selbstbewusst als „la plus vaste usine du monde de produits céramiques“. Dem Angebot entsprechend wurde das Werbemittel ebenfalls in glasiertem Steingut umgesetzt, sodass es selbst wie eine jener dekorativen Fliesen erscheint, die den Ruhm des Unternehmens ausmachten (Abb. 82). Das Motiv erinnert wiederum stark an *Tanagra*. Wie Gérômes Marmorskulptur balanciert ein junger Arbeiter eine antike Statuette, genauer gesagt eine Miniatur der Athene, Patronin der

482 1874–1896. *Sculptures & Arts Décoratifs symbolistes. L'écho d'un monde ancien*, Aukt.-Kat. Brüssel, Eric Gillis Fine Art, Brüssel, Juni 2015.

483 Zu Muller und seinen verschiedenen Projekten und Erfindungen siehe Jean-François Belhoste, „Émile Muller (1823–1889), ingénieur alsacien, promoteur de la céramique décorative“, in: Lamard / Stoskopf 2013, S. 191–200 und Florence Slitine, „Céramique d'architecture et d'art. La maison Muller à Ivry (1854–1908)“, in: *Revue de la Société des amis du musée national de Céramique* 20, 2011, S. 115–125.

484 Édouard Papet, „Sculpture céramique : la couleur durable“, in: Ausst.-Kat. Paris 2018a, S. 163–168, hier S. 165.

485 Émile Muller et Cie., Ivry-Port près Paris, *Pièces ornementales et architecturales. Grès, Faïence, Terre cuite. Œuvres décoratives pour jardins en Grès Emailé ou non Emailé, Garanties contre la Gelée. Pièces d'art*, Paris 1896, S. 11, Abb. S. 19 und 23. Vgl. Papet 2018b, S. 166.

486 Papet 2018b.

487 Alexandre Charpentier, *Affiche pour l'usine de grès d'Émile Muller*, 1897, Farblithografie, 125 × 89 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Abb. in Ausst.-Kat. Paris 2018b, Kat. 113.



Abb. 81. Émile Muller et Cie., Ivry-Port près Paris, *Pièces ornementales et architecturales*. Grès, Faïence, Terre cuite. *Ceuvres décoratives pour jardins en Grès Emaillé ou non Emaillé, Garanties contre la Gelée*. *Pièces d'art*, Paris 1896, S. 19

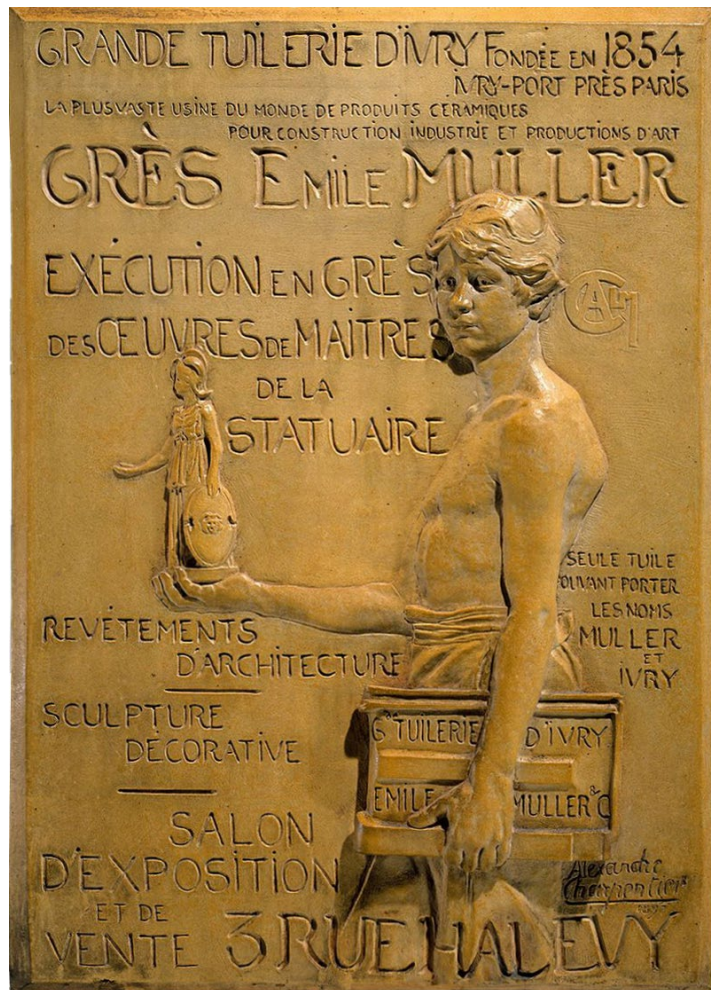


Abb. 82. Alexandre Charpentier, Werbeanzeige für Muller et Cie., 1897, glasiertes Steingut, 91,4 × 64,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

Kunst und des Handwerks, in der Handfläche. Sein muskulös-sehniger Oberkörper und der standardisierte Ziegel in seiner linken Hand, auf dessen Rückseite der Firmennamen eingeprägt ist, unterstreichen den industriellen Aspekt. Wie noch zu zeigen sein wird, stellt die von Muller angestrebte Zusammenführung von Kunst und Industrie auch einen wichtigen Bezugspunkt für das Verständnis von Gérômes plastischem Schaffen dar.⁴⁸⁸

Eine weitere, wenn auch nicht sehr umfangreiche Edition in Keramik existiert von der Manufacture nationale de Sèvres. Zwischen 1906 und 1929 wurden dort 15 Exemplare der *Reifentänzerin*

488 Siehe in dieser Arbeit Kapitel 4.2.

in Biskuit hergestellt.⁴⁸⁹ Das Modell hierfür stammt allerdings nicht von Gérôme, sondern von Léopold Bernstamm, der die Wachsfiguren für das Pariser Musée Grévin schuf. Er fertigte das Gips-Modell, das deutlich kleiner und gröber ist als das von Siot-Decauville zur Reproduktion genutzte, im Zuge seiner Arbeit an der Gérôme-Büste an, die 1898 im Salon des artistes français präsentiert wurde (siehe Abb. 31 / Kap. 2.1). In der Bronze-Plastik hält der Künstler die Statuette in der linken Hand und führt mit der rechten einen Pinsel, um sie zu bemalen. Obwohl Gérôme für die Reproduktion der Reifentänzerin schon 1890 einen Vertrag mit Siot-Decauville abgeschlossen hatte, konnte die Biskuit-Edition keine Rechtsstreitereien auslösen; einerseits aufgrund des Materials, andererseits aufgrund der Tatsache, dass sich *Tanagra* im Besitz des französischen Staates befand. In dem Moment, da der Staat ein Werk ankauft, ging es in die *domaine public* über.⁴⁹⁰ Der damit einhergehende Verlust der Verwertungsrechte soll der Grund dafür gewesen sein, dass so mancher Verkauf an den französischen Staat abgelehnt wurde.⁴⁹¹ Die Reproduktionen in Keramik sind zwar insgesamt deutlich weniger umfangreich als die Ausführungen in Bronze, doch sprach dieser Bereich eine andere Klientel an und trug somit dazu bei, Gérômes plastische Entwürfe zu verbreiten.

Während die im ersten Teil dieses Kapitels beschriebenen Formen der Vervielfältigung dem Künstler stärker dazu dienten, das eigene Schaffen zu reflektieren und sich selbst als Künstler zu profilieren, der in unterschiedlichen Gattungen brilliert, ist der Bereich der Edition stärker von merkantilen Interessen geprägt. Rein quantitativ betrachtet nehmen die kleinformatischen, in unterschiedlichen Materialausführungen realisierten Plastiken einen deutlich größeren Raum ein als jene Arbeiten, die im Salon des artistes français und unter Aufmerksamkeit der Kunstkritik als Werke der ‚Hochkunst‘ präsentiert wurden. Gérôme arbeitete mit bedeutenden Unternehmen seiner Zeit zusammen und erschloss sich durch diese Kooperationen zusätzliche Einnahmequellen. Der Blick auf die Editionen ist aber auch aus dem Grund äußerst aufschlussreich, da seine Produktion für den Kunstmarkt, insbesondere im Zuge der engen Zusammenarbeit mit Siot-Decauville, Hand-in-Hand geht mit seinem der ‚Hochkunst‘ zugeordneten Œuvre. Auch Gérômes großformatige Arbeiten, wie *Tanagra*, *Bellone* oder *Corinthe*, die im Rahmen der exemplarischen Studien ausführlich analysiert werden, sind von der Auseinandersetzung mit dem Kunstgewerbe nicht zu trennen.

489 Vgl. *Tanagra. Mythe et archéologie*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre / Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris 2003, Kat. 3.

490 Chevillot 2008, S. 53.

491 Catherine Chevillot erwähnt das Beispiel von Jean-Baptiste Carpeaux, der den Verkauf seines *Pêcheur à la coquille* ablehnte, um eigenständig Reproduktionen anbieten zu können, dies. 2008, S. 55.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung – Zur Antikenrezeption in den plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme

„Certes, M. Gérôme doit beaucoup au monde antique ;
mais le monde antique lui doit quelque chose.“⁴⁹²

Jean-Léon Gérômes künstlerische Produktion ist in besonderem Maße von der Auseinandersetzung mit vergangenen oder fremden Kulturen geprägt. Von den Anfängen seiner Karriere bis zu seinem Tod im Jahre 1904 wählte er fast ausschließlich die Welt der Antike oder des Orients als Bildgegenstände.⁴⁹³ Mit diesem Fokus folgte er dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulenten Interesse an diesen beiden Bereichen, das von der Institutionalisierung der Disziplinen der Archäologie und Ethnologie / Ethnografie begleitet wurde.⁴⁹⁴ In Gérômes plastischem Œuvre dominieren die Werke mit antiker Thematik jedoch deutlich gegenüber jenen, die fernöstliche Motive aufgreifen. Daher wird im Folgenden das Augenmerk auf der Antikenrezeption liegen. Es wird sich allerdings zeigen, dass auch der Orientalismus in den Antikenbegriff des Künstlers hineinspielt.

Schon 1979 hat Karina Türr in ihrer Habilitationsschrift *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* Gérômes Werken eine Sonderposition zugewiesen. Für seinen Beitrag konstatierte sie einen „eher archäologisch untersuchenden Charakter“, der sich von der rezeptiven Auffassung seiner Zeitgenossen unterscheidet.⁴⁹⁵ Ihr

492 Dubosc de Pesquidoux 1881, S. 238: „Certes, M. Gérôme doit beaucoup au monde antique ; mais le monde antique lui doit quelque chose. Il a reconcilié notre époque avec des types rebattus en les présentant sous un aspect nouveau. C’est un mérite assurément de tirer d’un vieux motif une traduction originale suivie d’un regain de succès.“

493 Zu Gérôme als Orientalist siehe Mary Roberts, „Gérôme in Istanbul“, in: dies., *Istanbul Exchanges. Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*, Oakland 2015, S. 75–110; Sophie Makariou und Charlotte Maury, „The Paradox of Realism: Gérôme in the Orient“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 259–265; Linda Nochlin, „The Imaginary Orient“, in: dies., *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, S. 33–59.

494 Zur Institutionalisierung der französischen Archäologie siehe Ève Gran-Aymerich, *La Naissance de l’archéologie moderne*, Paris 1998. Zur Entwicklung von Ethnografie und Ethnologie in Frankreich: Nélia Dias, *Le Musée d’ethnographie du Trocadéro (1878–1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris 1991.

495 Karina Türr, *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 1979, S. 76.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

methodisches Vorgehen, das den Fokus auf stilistische Formübernahmen legte und dazu diente, den Wandel ästhetischer Konzeptionen zu betrachten, war jedoch wenig geeignet, die Spezifik von Gérômes Antikenaneignung zu erfassen. So konnte sie nur feststellen:

„Die Trockenheit seiner Kunst, die anders als etwa Simarts *Athena Parthenos* nie den Charakter einer eher sachlichen Antikenrekonstruktion annimmt, wird nur dadurch gemildert, dass er stärker noch als Blanchard und Charpentier seinen Werken durch verfremdende Elemente eine ebenso oberflächliche wie skurrile Ironie zu geben weiß.“⁴⁹⁶

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll die Irritation, die aus Türrs Aussage spricht, aufgelöst werden, indem der Blickwinkel auf kontextbezogene Fragestellungen erweitert und die Relation von Gérômes Antikenrezeption zu gesellschaftlichen Themen mittels kulturwissenschaftlicher Analysen herausgearbeitet wird. Wie in der Einleitung bereits angerissen, sind die mit der Antike verbundenen Vorstellungen in einem stetigen Wandel begriffen. Als Grundkonstante lässt sich jedoch verfolgen, dass die Antike – im Sinne Johann Joachim Winckelmanns insbesondere die griechische – eine besondere Vorbildfunktion ausübte. „[F]ür die Selbstvergegenwärtigung des modernen ‚Westens‘ [kommt] dem Bezug auf die klassische Antike paradigmatische Bedeutung zu“, führt etwa der Ur- und Frühgeschichtler Thomas L. Kienlin aus und hebt den Anspruch „auf direkten Traditionsbezug“ hervor:

„Die moderne westliche Zivilisation fußt aus dieser Perspektive auf Kernwerten, die von so wahrgenommenen ‚klassischen‘ Idealen abgeleitet sind, etwa Philosophie und Rationalität, die Vorliebe für bestimmte Ästhetiken oder auch Vorstellungen über das Wesen und die politische Verfasstheit der Gesellschaft.“⁴⁹⁷

Im Folgenden gilt es zu ergründen, wie Gérôme sich zu dieser Tradition verhielt. Hierfür soll zunächst die Bedeutung der archäologischen Forschung im 19. Jahrhundert dargelegt und einige der zeitgenössischen Diskurse vorgestellt werden, die verschiedene, für Gérômes Werke relevante Funde und Entdeckungen begleitet haben. Damit werden die Rahmenbedingungen aufgezeigt, innerhalb derer sich der Blick des Künstlers auf die Antike entwickelte. Im zweiten Schritt geht

496 Ebd., S. 76.

497 Tobias L. Kienlin, „Fremdheit – Perspektiven auf das Andere. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.), *Fremdheit – Perspektiven auf das Andere*, Bonn 2015, S. 1–8, hier S. 4.

3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

es darum, die Spezifik der Umsetzung in seinem bildhauerischen Werk näher zu beleuchten. Welche Themen, die die altertümliche Historie in großer Fülle bereitstellt, werden vom Künstler aufgegriffen und welche Strategien setzte er ein, um ein glaubhaftes Bild zu vermitteln?

3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

Wie im Kapitel „Verkörperung“ schon angemerkt wurde, haben historische Artefakte eine große Bedeutung in Gérômes Schilderungen der Antike. Sein Interesse an den Dingen als wichtige kulturelle Zeugen schreibt sich ein in Prozesse des 19. Jahrhunderts, die das Materielle in der Kultur in den Fokus rückten. Für die Auswahl der Objekte, die er in seinen Werken repräsentierte, konnte sich Gérôme auf den aktuellen Wissensstand der Archäologie stützen, die seit der Entdeckung von Herculaneum und Pompeji 1738 beziehungsweise 1748 die Überrestkritik gegenüber der Quellenkritik mehr und mehr in den Vordergrund stellte. Es entwickelte sich eine fieberhafte Grabungs- und Forschungstätigkeit, welche im 19. Jahrhundert entscheidend professionalisiert wurde. Die durch zahlreiche Grabungen ans Tageslicht gebrachten Artefakte wurden über die breite mediale Berichterstattung für die allgemeine Öffentlichkeit verfügbar. Wie Sophie Schvalberg herausgearbeitet hat, stieg im Zweiten Kaiserreich die Dokumentation im Bereich Archäologie exponentiell an. In der Dritten Republik entstanden mehrere spezielle Publikationsorgane, die die aktuellen Erkenntnisse der archäologischen Forschung vermittelten.⁴⁹⁸ Auch die Gazetten und Kunstzeitschriften waren reich an Artikeln über prominente archäologische Funde und Sammlungen, die oft auch illustriert waren und somit die archäologischen Entdeckungen vulgarisierten. Großen Einfluss auf die Schulung der Massen hatten darüber hinaus die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, in denen die der Antike gewidmeten Sektionen breiten Raum einnahmen.⁴⁹⁹

Von diesen Formen der medialen Verbreitung archäologischen Wissens profitierten Künstler wie Gérôme: Ihnen wurde ein breites Spektrum an Vorlagen offenbart, die sie als authentifizierende Objekte in ihren Bildern beziehungsweise Skulpturen nutzen konnten. Neben den Malern stürzten sich auch die Schriftsteller auf das zutage geförderte Material und entwickelten über

498 Schvalberg 2014, S. 174 f.

499 Großes Interesse zogen etwa die *Greek, Roman* und *Pompeian Courts* im Crystal Palace der Weltausstellung 1851 in London auf sich, die 1854 in Sydenham rekonstruiert wurden, hierzu: Kate Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace: Classical Sculpture and Modern Britain, 1854–1936*, Oxford 2015. Auf den Pariser Weltausstellungen von 1878 und 1889 waren eine hohe Anzahl antiker Artefakte in den Ausstellungen *Exposition historique de l'art ancien* bzw. *Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques* zu sehen.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

die ausgegrabenen Artefakte ihre Fiktionen.⁵⁰⁰ Da das Publikum durch die erhöhte Zirkulation von Bildern und Gegenständen im Anblick der Realien geschult war, erwartete es besondere Präzision in der Darstellung beziehungsweise Beschreibung, um überzeugt zu werden.⁵⁰¹ Den Medien kam somit eine signifikante Rolle im Aushandlungsprozess dessen zu, was als authentisch begriffen wurde, denn Voraussetzung für die Zuschreibung war, dass die Betrachter*innen an vorheriges Wissen anknüpfen konnten.

Multiple Antiken – Zur Diversifizierung der Antikenmodelle

Einen bedeutenden Meilenstein für die tiefgreifenden Veränderungen des Antikenbildes, die sich im 19. Jahrhundert vollzogen und sich in Gérômes Werken spiegeln, stellten die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum dar. Seit der Entdeckung der 79 n. Chr. durch einen Ausbruch des Vesuvs verschütteten antiken Städte im 18. Jahrhundert war die Faszination, die von diesen beiden Orten ausging, ungebrochen.⁵⁰² Dank der Grabungen am Golf von Neapel war erstmals eine vollständige antike Stadtlandschaft rekonstruierbar geworden. Das sukzessiv freigelegte und sinnlich erlebbare Ensemble gab das Bild einer ausgesprochen komplexen Gesellschaft preis. Die aus der Erde geborgenen Anlagen mit all ihren Alltagsgegenständen führten eine noch nie dagewesene Dokumentation des antiken Lebensstils vor Augen. Aus dieser Konfrontation mit den vielfältigen Zeugnissen der antiken Alltagskultur entwickelte sich eine Hinwendung zu kulturgeschichtlichen Fragen in der historischen Altertumsforschung.⁵⁰³ Die Literaturwissenschaftlerin Christiane Zintzen merkt diesbezüglich an:

„Die Wende zur *popular culture* rückt Antikes aus der Sphäre abstrakter Idealisierung und entreißt sie zugleich dem Monopol archäologischer, philologischer und kunsthistorischer Sachwalter: In dem Maße, in dem die Archäologie Objekte einer nachvollziehbaren Alltags- und Popularkultur

500 Wie die Exponate des Museo Archeologico Nazionale Literaten des fin-de-siècle beflügelten, zeichnete u. a. Marie-France David-De Palacio nach: dies., „La transfiguration de l’objet trouvé : réédification de Pompéi à partir du vestige dans les textes de la fin du XIX^e siècle“, in: dies., *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l’esprit fin-de-siècle*, Bern u. a. 2005, S. 301–313. Objekte aus Pompeji tauchen unter anderem in folgenden Romanen auf: Jean Bertheroy [Berthe Clorine Jeanne Le Barillier], *La Danseuse de Pompéi*, 1899; Édouard Schuré, *La Prêtresse d’Isis (Légende de Pompéi)*, 1907.

501 Vgl. Kepetzi 2009, S. 296 f.

502 Zur Geschichte der Grabungen und Rezeption der Vesuvstädte siehe: Béatrice Robert-Boissier, *Pompéi. Les doubles vies de la cité du Vésuve*, Paris 2011; Thorsten Fitzon, *Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1870*, Berlin 2004; Christiane Zintzen, *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*, Wien 1998.

503 Vgl. Fitzon 2004, S. 14; Zintzen 1998, S. 208–218.

3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

historischer Gesellschaften zutage gefördert, wird diese Archäologie als Wissenschaft und Thema auch unter Laien populär.⁵⁰⁴

Breitenwirksamen Ausdruck fand diese Entwicklung schon 1834 in Edward George Bulwer-Lyttons Roman *The Last Days of Pompeii*, in dem, angereichert mit zahlreichen archäologischen Details, das Leben einfacher Menschen in der antiken Stadt und ihr gemeinsames Schicksal angesichts der Naturkatastrophe beschrieben wird.⁵⁰⁵ Das Buch wurde zu einem weltweiten Erfolg und ist, wie Ekaterini Kepetzis betont, „als Inkunabel von in die Antike versetzten Alltagsdarstellungen einzuschätzen“.⁵⁰⁶

Nicht nur lieferten die zuerst in Pompeji zutage geförderten materiellen Relikte als direkte Überreste der vergangenen Kultur ein scheinbar unverfälschtes, weil nicht medial vermitteltes Bild, auch die Natur der Objekte, die nun bekannt wurden, unterschied sich von den bisher verbreiteten Antiken, die als herausragende Einzelmonumente gefeiert worden waren. Es ist wichtig zu bedenken, dass die ausgegrabenen Objekte auch die Vorstellung von der moralischen Vorbildlichkeit der Griechen und Römer ins Wanken brachten. Von den archäologischen Funden von Pompeji gingen starke Irritationen in Hinblick auf das bis dato herrschende klassizistische Antikenbild aus.⁵⁰⁷ „Das noch Ende des 18. Jahrhunderts als Überrest einer wahlverwandten und zeitlosen griechisch-römischen Kultur gefeierte Pompeji erscheint in Schilderungen um die Mitte des 19. Jh. als Ort einer heidnisch-befremdlichen und dekadenten Vergangenheit“, stellt Thorsten Fitzon fest.⁵⁰⁸

Anstoß erregten insbesondere die zahlreichen Erotika, die im Museo Archeologico Nazionale verwahrt wurden.⁵⁰⁹ Die Objekte waren zwar nicht für jeden zugänglich, denn sie wurden gesammelt in einem gesonderten Teil des Museums, dem sogenannten *gabinetto segreto*, aufbewahrt.⁵¹⁰ Wer die Exponate sehen wollte, musste einen Antrag stellen, um ein *permesso* für den Zutritt zum Kabinett zu erhalten. Voraussetzung für eine Erlaubnis war es, männlich und „reiferen Alters“ zu sein.⁵¹¹ Frauen hingegen war der Zutritt gänzlich untersagt. Es ist

504 Zintzen 1998, S. 215.

505 Ins Französische wurde Lyttons Roman noch im Erscheinungsjahr übersetzt.

506 Kepetzis 2009, S. 304, Fußnote 127.

507 Das Gefühl der Befremdung, das sich im Zuge der sukzessiven Freilegung Pompejis gegenüber des sichtbar werdenden antiken Lebens ausbreitet, zeichnet Fitzon 2004 nach. Aus seiner Analyse von Berichten deutscher Italienreisender entnimmt er, dass „Pompeji um die Mitte des 19. Jh. von der vertrauten Antike geschieden und als fremdartig überformt wurde“, Fitzon 2004, S. 277.

508 Ebd., S. 367 f.

509 Vgl. ebd., S. 335.

510 Die Selektierung der erotischen Objekte vom Rest der Sammlung ist in der heutigen Museografie des Museo Archeologico Nazionale nach wie vor erhalten. Zur Geschichte des *gabinetto segreto* siehe De Caro 2000; vgl. Fitzon 2004, S. 183–185.

511 Ebd., S. 184.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

anzunehmen, dass gerade diese Segregation und Tabuisierung dazu beigetragen hat, dass sich die Kunde um die ‚schlüpfrigen‘ Objekte umso schneller verbreitete und sich der Anreiz, diese zu besichtigen, erhöhte. Denjenigen, die die Originale nicht zu Gesicht bekamen, bot die erstmals 1831 herausgegebene Publikation *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret avec leur explication* des französischen Diplomaten Stanislas-Marie-César Famin eine Möglichkeit, sich mit der Sammlung vertraut zu machen. Der Band enthielt sechzig kolorierte Drucke und wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehrfach neu aufgelegt.⁵¹² 1866 erschien der erste offizielle Katalog, den der Direktor des Nationalmuseums und Leiter der Grabungen in Pompeji und Herculaneum Giuseppe Fiorelli erstellte.⁵¹³ Die expliziten Malereien und unzähligen Darstellungen des Priapos mit erigierten Gliedern kontrastierten entschieden mit der klassizistischen Vorstellung idealisierter Nacktheit und verlangten nach einer Einordnung in das Bild der Antike. In der Literatur des fin-de-siècle wurde dieses sündige Image Pompejis unter anderem in dem Roman *La Danseuse de Pompéi* (1899) von Jean Bertheroy aufgegriffen.⁵¹⁴

In Bezug auf die künstlerische Repräsentation der Vesuvstadt werden Gérôme und einige seiner damaligen Weggefährten in einem Eintrag zu Pompeji im *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* hervorgehoben:

„Plusieurs peintres, dont MM. Hamon, Picou, Gérôme, G. Boulanger ont été les coryphées, se sont inspirés des fresques découvertes à Pompéi et à Herculaneum pour peindre des petites scènes de mœurs gréco-romaines où, bien souvent il est vrai, on peut démêler des types et des allures d’un certain monde parisien. Théophile Gautier baptisa ces archéologues raffinés du nom de Néo-Pompéiens [...]“⁵¹⁵

Gérôme reiste mehrmals an den süditalienischen Golf.⁵¹⁶ Das Archäologische Museum, in welchem die pompejanischen Fundstücke verwahrt wurden,⁵¹⁷ besuchte er erstmals 1843, als er

512 Vgl. Jacopo Ranzani, „Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie“. Le mythe de Pompéi dans la culture visuelle française du XIX^e siècle“, in: *Bacchanales modernes ! Le nu, l’ivresse et la danse dans l’art français du XIX^e siècle*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts/Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Bordeaux 2016, S. 40–43, hier S. 41 f.

513 Giuseppe Fiorelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli, Raccolta pornografica*, Neapel 1866.

514 Vgl. Fitzon 2004, S. 354.

515 Lemma: „Pompéi“, in: Pierre Larousse (Hg.), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 15 Bde., 1866–1876, Paris 1874, Bd. 12, S. 1372–1375, hier S. 1374.

516 Von mehreren Reisen nach Neapel berichtet unter anderem Claretie 1881, S. 77 f.

517 Zum Archäologischen Nationalmuseum von Neapel siehe den Aufsatz von Stefano De Caro, „Geschichte des Archäologischen Nationalmuseums von Neapel“, in: *Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1995, S. 15–23.

3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

mit seinem Lehrer Paul Delaroche durch Italien reiste. Gegenüber seinen Zeitgenossen zeigte er sich tief beeindruckt von den Objekten, die er dort zu sehen bekam.⁵¹⁸ So verwundert es kaum, dass die Analyse der antiken Artefakte, die Gérôme in seinen Werken integrierte, eine Präferenz für Objekte erkennen lässt, die in den Vesuvstädten gehoben und bis heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel aufbewahrt werden.⁵¹⁹

Die Funde von Pompeji sind darüber hinaus auch eine Initialzündung für den Wandel des Antikenbildes in Hinblick auf chromatische Fragen: Leuchtend bunte Wandmalereien und eindeutig wahrnehmbare Farbreste an Skulpturen forderten die klassizistische Kunsttheorie heraus.⁵²⁰ Wie im Kapitel „Verlebendigung“ schon dargestellt wurde, erschließt sich Gérôme die Antike unter anderem auch über das Thema der Farbe, indem er beginnt, polychrome Skulpturen zu realisieren.

Nachdem die Entdeckung von Pompeji und Herculaneum einen fundamentalen Wandel der Wahrnehmung der Antike in der französischen Gesellschaft eingeleitet hatte, begannen sich die Antikenmodelle immer weiter zu diversifizieren. Sophie Schvalberg hat in ihrer Studie *Le modèle grec dans l'art français* etwa herausgearbeitet, wie die fortschreitende Erforschung des antiken Griechenlands das allgemeine Verständnis des Altertums beeinflusste.⁵²¹ Allen voran die prähistorischen Artefakte, die Heinrich Schliemann in den 1870er und 1880er Jahren in Troja und Mykene ausgegraben hatte und in der Folge mit großem Geschick medial inszenierte, erschütterten bestehende Konzepte und insbesondere das idealisierte Antikenbild.⁵²² Für die Künstler bedeutete dies letztlich, dass das Repertoire der ‚Antiken‘, aus dem sie wählen konnten, diverser wurde. So stellt auch Karina Türri in ihrer Studie die gleichzeitige Präsenz verschiedener Antikenmodelle heraus. Unter formalen Gesichtspunkten veranlasste insbesondere die hauptsächlich durch die Funde in Troja und Mykene vermittelte Archaik verschiedene Künstler dazu, sich vom klassizistischen Kanon ab- und „einfachen, strengeren und früheren Formen“

518 Moreau-Vauthier 1906, S. 64f.

519 *Les Gladiateurs* zitiert Elemente von Gladiatorenrüstungen (etwa Inv.-Nr. 5673 und 5643); der Kopf Anacreons in *Anacréon, Bacchus et l'Amour* zitiert die *Büste des Dionysos* aus der Villa dei Papiri (Inv.-Nr. 5618); *Omphale* adaptiert das Vorbild des *Herkules Farnese* (Inv.-Nr. 6001); *Danseuse à la pomme* den Satyr aus der Casa del Fauno (Inv.-Nr. 5002); *Joueuse de boules* die *Venus Kallipygos* (Inv.-Nr. 6020) und *Victoire marchant* (Ackerman 2000, Sc. 50) die *Vittoria alata*. Bezieht man darüber hinaus Gérômes Malerei in diese Analyse mit ein, lassen sich noch weitere Beispiele aufzählen: In *Intérieur grec* (Abb. 128; Ackerman 2000, Kat. 29) orientierte sich der Künstler für die Gestaltung des Innenraums an den pompejanischen Häusern und integrierte den Dreifuß mit Kohlebecken aus dem Haus der Julia Felix (Inv.-Nr. 27874) aus der Sammlung des Archäologischen Museums.

520 Zum Befremden über die pompejanische Polychromie siehe Fitzon 2004, S. 265–278.

521 Schvalberg 2014.

522 Vgl. Zintzen 1998, S. 111. Zur Rezeption der archäologischen Forschungen Schliemanns in Frankreich siehe Schvalberg 2014, S. 176–181 und 259–262. Zur Medialisierung, Popularisierung und Inszenierung der Schliemann'schen Grabungen allgemein siehe Stefanie Samida, *Die archäologische Entdeckung als Medienereignis. Heinrich Schliemann und seine Ausgrabungen im öffentlichen Diskurs, 1870–1890*, Münster / New York 2018.

zuzuwenden.⁵²³ Mit den unterschiedlichen Zeitaltern und historischen Orten, die nach und nach freigelegt wurden, verbanden sich jedoch nicht nur unterschiedliche Stile sondern auch unterschiedliche Erzählungen. Wie Schvalberg ausführt, wurde die Archaik als barbarisch verstanden. Dementsprechend wurden archaische Artefakte insbesondere in Darstellungen mit Gewaltszenen verwendet.⁵²⁴ Darin zeigt sich, dass die Interpretation antiker Vorbilder immer auch von moralischen und politischen Ideen des Entstehungszeitraums geprägt ist. Wie sich Gérôme in diesem Feld positionierte und welche der neuen Vorstellungen von der Antike er im Detail aufgriff, soll in den weiter unten folgenden exemplarischen Untersuchungen dargestellt werden.

3.2 Spezifika von Gérômes Antikenaneignung

3.2.1 Die Wahrheit des Artefakts

Einer der wiederkehrenden Aspekte, die von der zeitgenössischen Kunstkritik besonders häufig als Alleinstellungsmerkmal der Kunst von Jean-Léon Gérôme erwähnt werden, ist die präzise Darstellung archäologischer Artefakte in seinen Werken. In Salonbesprechungen wird er als „éru-dit“,⁵²⁵ „peintre antiquaire“⁵²⁶ und „archéologue“⁵²⁷ bezeichnet. Allgemein wird dem Künstler von seinen Zeitgenossen eine hohe Kompetenz für die historisch korrekte Rekonstruktion antiker

523 Türr 1979, S. 15.

524 Schvalberg 2014, S. 180 f., 216 f., 293–297.

525 Siehe Bergerat 1878, S. 94: „Ils [ces ouvrages, Anm. BS] représentent à la fois l'idéal d'artiste et la science d'éru-dit dont la somme constitue sa personnalité. Athènes et Rome ! Tel est le titre que l'on pourrait inscrire sur l'ensemble.“; Léon Roger Milès, „J.-L. Gérôme, sculpteur“, in: *Revue d'Art*, 1899, S. 1–4, hier S. 4: „M. Gérôme n'est pas seulement un amateur d'art, jaloux de tout ce par quoi se révèle l'éternelle beauté ; c'est un érudit qui se tourne volontiers vers l'antiquité et va demander aux reliques de l'Hellade et de l'Étrurie le secret de ce que fut la vie, aux temps où les dogmes et les mythes contenaient tant d'humanité et de rêves.“; Spielmann 1904, S. 201: „He aimed not only at artistry, but also at erudition; and if he succeeded in both, it is in the latter that his chief success was made.“

526 Henri Delaborde, „L'art français au Salon de 1859“, in: *Revue des deux mondes*, Juni 1859, S. 501–532, hier S. 502: „Le plus distingué comme le plus radical de ces peintres antiquaires, M. Gérôme, qui, entre autres ouvrages un peu plus historiques que de raison, exposait, il y a quelques années, certain intérieur où les particularités les moins édifiantes de la civilisation grecque étaient trop résolument mises en lumière [...]“

527 Siehe Paul Mantz, „Salon de 1859, III“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, Bd. 2, S. 193–208, hier: S. 196: „Il déserte peu à peu l'arène de l'art pour celle de l'archéologie“; Mathilde Stevens, *Impression d'une femme au Salon de 1859*, Paris 1859, S. 17 f., hier S. 17: „Cependant M. Gérôme a de grandes qualités comme archéologue, son érudition va loin, si loin que le savant tue presque toujours en lui l'artiste.“; Berger 1879, o.S.: „Soucieux des leçons de l'antiquité, il est revenu vers elles en classique ami du pittoresque ; il s'est fait archéologue pour ressusciter par le dessin, les textes à la main, ces acteurs-soldats qui, sous les noms affectés aux différentes classes des gladiateurs, défient encore certaines recherches de la science historique.“; Octave Fidière, „Petites

Szenarien zugesprochen.⁵²⁸ In ihrer Beurteilung sind sich die Kommentatoren jedoch nicht einig, ob sich Gérômes Gelehrtenwissen positiv oder negativ auf das Gesamtergebnis auswirke. Häufig ist zu lesen, dass die Darstellung der Objekte zu Lasten anderer Aspekte gehe. Zum Beispiel meint Charles Blanc über *La Mort de César* (1867), die Objekte würden die Darstellung der Leidenschaften ersticken.⁵²⁹ Am harschesten äußert sich Émile Zola, der ein Übergewicht an archäologischer Genauigkeit mit mangelnder künstlerischer Qualität in Verbindung bringt:

„Léon Gérôme arbeitet für jeden Geschmack. Er besitzt eine Prise Lustigkeit, die seine matten, trüben Gemälde ein wenig munter macht. Außerdem hat er sich, um seinen vollständigen Mangel an Phantasie zu vertuschen, auf antiken Plunder spezialisiert. [...] Das verschafft ihm das Ansehen eines gelehrten, seriösen Mannes. Da er vielleicht begreift, daß er nie die Berufsbezeichnung Maler in Anspruch nehmen kann, versucht er, die Bezeichnung Archäologe zu verdienen.“⁵³⁰

Dem Künstler nahestehende Autoren sprechen hingegen häufig von der *vérité*, die er in seinen Bildern zur Darstellung zu bringen suchte.⁵³¹ In seinen Selbstäußerungen unterstreicht Gérôme immer wieder den Anspruch, ‚Wahrheit‘ ins Bild zu setzen. Unter anderem ist ein Ausspruch überliefert, in welchem er seine Rolle folgendermaßen definiert: „Der Maler ist wie der Historiker, er muss die Wahrheit sagen.“⁵³² Zum Vergleichsmedium wird ihm also die Geschichtsschreibung, wie Gabriele Genge in ihrer 2000 veröffentlichten Dissertation ausführlich herausgearbeitet hat.⁵³³ Wie viel Interpretationsspielraum in diesem Wahrheitsverständnis

expositions. Le cercle de l'union artistique“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 12. Februar 1898, S. 54 f.; Antonin Proust, *Le Salon de 1898*, Paris 1898, S. 12.

528 Siehe zum Beispiel Delaborde 1859; Stevens 1859; Eudel 1886; Frédéric Masson, *J. L. Gérôme et son œuvre*, Paris 1887, S. 4.

529 „Veut-il peindre la *Mort de César*, les passions qu'il s'agissait d'exprimer sont étouffées sous la science archéologique. La distribution des lieux, les détails d'architecture et d'ameublement, les accessoires qui intéressent la curiosité historique, et qui appartiennent à la mise en scène telle que la concevrait un directeur de théâtre, tout cela usurpe une trop grande place dans la préoccupation du peintre.“ Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, S. 434. Vgl. Nina Lübbren, „Eloquent Objects. Gérôme, Laurens, and the Art of Inanimate Narration“, in: Cooke/Lübbren 2016, S. 129–143, hier S. 134 und 141. Zur Kritik an den archäologischen Details in Gérômes Gemälden siehe auch John House, „History without Values? Gérôme's History Paintings“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71, Dezember 2008, S. 261–276, hier S. 269 f.

530 Zola 1988, S. 86.

531 Masson 1887, S. 4; Moreau-Vauthier 1906, S. 6. Zum zeitgenössischen Wahrheitsbegriff siehe Lemma, „vérité“, in: Larousse 1876, Bd. 15, S. 908–910.

532 „Un sujet, c'est une occasion de lire, de s'instruire : le peintre est comme l'historien, il doit dire la vérité.“ Jean-Léon Gérôme, zit. nach Moreau-Vauthier 1906, S. 194.

533 Genge 2000.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

dennoch – wenn auch nicht allzu überraschend – steckt, wird weiter unten in den exemplarischen Untersuchungen aufgezeigt.

Als Inspiration und Vorlage für seine Darstellungen der Antike bezog sich Gérôme, der als *lycéen* in seiner Heimatstadt Vesoul eine klassische Bildung genossen hatte,⁵³⁴ sowohl auf schriftliche Quellen als auch auf die materielle Kultur der Antike. Wie viele Künstler vor ihm zitierte er in seinen Figuren verschiedentlich singuläre Einzelmonumente im Sinne eines kunstarchäologischen Ansatzes, bedeutender war für ihn jedoch die kulturhistorische Perspektive der zeitgenössischen archäologischen Forschung, in deren Rahmen vermeintlich unscheinbare Kleinfunde in den Blick gerieten und die jeweilige Darstellung prägten. Zu den antiken Dingen, die ihn beschäftigten, zählen vielfältige, thematisch breit gefächerte Gegenstände – Waffen, Rüstungen, mechanisch gefertigten Terrakotten und Schmuckstücke. Gérôme verfügte über eine umfangreiche eigene Sammlung antiker und orientalischer Artefakte, wie Aufnahmen aus seinem Atelier bezeugen (siehe Abb. 66 / Kap. 2.3). Darüber hinaus konnte er weitere Originale in seinem näheren Umfeld studieren und auf vielfältige Reproduktionswerke zurückgreifen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegt wurden.⁵³⁵ Zitate archäologischer Realien fanden sowohl in Gérômes Gemälden als auch in den plastischen Arbeiten Verwendung. Ihnen kommt eine entscheidende Bedeutung für die Entfaltung des Wahrheitseindrucks und die damit einhergehende Verlebendigung der vergangenen Epoche in seinen Werken zu. Im Folgenden soll zunächst die Funktion der Artefakte erläutert werden. Um die Wirkung auf die Betrachter*innen nachvollziehen zu können, gilt es, sowohl die Qualitäten der zitierten antiken Überreste zu erfassen als auch die Art und Weise, wie Gérôme diese in seinen Werken einsetzte, zu betrachten.⁵³⁶

Zunächst kann festgestellt werden, dass sich die Herangehensweise des Künstlers an einer Idee historischer Wahrheit orientierte, die mit den heute gültigen Authentizitätsbegriffen operiert.⁵³⁷ Den archäologischen Realien haftet ein authentischerer Charakter an als den antiken schriftlichen Überlieferungen, die Grundlage einer philologischen Quellenkunde sind.

534 Vgl. Ackerman 2000, S. 14.

535 Eine sehr umfangreiche Sammlung orientalischer Artefakte besaß etwa sein Schwager Albert Goupil, dem Gérôme sehr nahestand. Zu dessen Sammlung siehe Henri Lavoix, „La collection Albert Goupil, 2, l’art oriental“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, Bd. 2, S. 287–307.

536 Den Strategien und formalen Strukturen in der französischen Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die darauf abzielen, einen Eindruck von Wirklichkeit zu erzeugen, wurde in den letzten Jahren viel Beachtung geschenkt. Wichtige Anregungen für die folgenden Ausführungen konnten aus den Studien Kepetzis 2009, insb. S. 267–312; Muhr 2006, insb. S. 299–302 und 330–358; Germer 2000 und vor allem Genge 2000, insb. S. 87–93 entnommen werden.

537 Siehe Antonius Weixler, „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt“, in: ders. (Hg.), *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin / Boston 2012, S. 1–32; Susanne Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: dies. und Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 17–35 und Susanne Knaller und Harro Müller, „Authentisch / Authentizität“, in: Barck 2005, Bd. 7, S. 40–65.

Christiane Zintzen hat ausgeführt, dass sich im 19. Jahrhundert mit den aus der Erde geborgenen materiellen Relikten der „Glaube an eine objektive (wahre) Historie, die ihre Spuren unabhängig von menschlicher subjektiver Überlieferung [...] in der Physis der Materie hinterlässt“, verbindet.⁵³⁸ Gérômes Artefaktzitate funktionieren im Sinne einer referenziellen Authentizität. Das auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisende authentische Detail soll den Eindruck von historischer Faktizität vermitteln und somit die gesamte Darstellung beglaubigen. Es kann beobachtet werden, dass Gérôme stets verschiedene Details, die von den Kunstkritikern auch gerne aufgezählt wurden, rekonstruierte. Trotz zahlreicher Anachronismen entsteht in den Augen der Betrachter*innen ein kohärentes Bild. Denn die Ansammlung minutiöser Beschreibungen fungiert als Index von Realität, wie Roland Barthes in seiner Studie zum Realitätseffekt in der Literatur des 19. Jahrhunderts hervorhebt.⁵³⁹ In den Werken Gérômes und verschiedener seiner Zeitgenossen korreliert diese literarische Strategie mit den präzise visuell wiedergegebenen historischen Artefakten. Wichtiger Bestandteil dieser authentifizierenden Vorgehensweise ist ferner die haptische Schilderung der Relikte. Die Tilgung aller Arbeitsspuren, auf die der Künstler sowohl in der Malerei als auch in der Skulptur großen Wert legte, gibt den dargestellten Objekten eine nahezu fotorealistische Erscheinung, die suggeriert, dass das Gezeigte ungefiltert, ohne manipulative Eingriffe wiedergegeben wurde.⁵⁴⁰

3.2.2 Altertümliche Artefakte, moderne Bedeutungen

Im vorausgegangenen Abschnitt wurde dargelegt, inwiefern die in Gérômes Werken repräsentierten Artefakte und ihre spezifische Form der nahezu fotorealistischen Wiedergabe zur Suggestion von Authentizität beitragen. Von der kunsthistorischen Forschung bisher weitestgehend ignoriert wurde jedoch die Tatsache, dass die Rekonstruktionen des Künstlers häufig deutliche Modifikationen gegenüber den zitierten antiken Originalen aufweisen.⁵⁴¹ Es handelt sich dabei nicht einfach nur um Anachronismen, die aus Nachlässigkeit entstanden sind, sondern, so wird im Folgenden argumentiert, jeweils um bewusste Abwandlungen, die bestimmte Interpretationen nahelegen. Es gilt daher, den Blick auf die in den Werken dargestellten Objekte zu erweitern.

538 Zintzen 1998, S. 17.

539 Roland Barthes, „L'effet de réel“, in: *Communications* 11, 1968, S. 84–89. Siehe auch die deutsche Übersetzung: ders., „Der Wirklichkeitseffekt“, in: *Das Rauschen der Sprache*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2006, S. 164–172.

540 Siehe hierzu auch Kapitel 2.1.1.

541 Im Kontext der orientalistischen Bilder Gérômes wurden hingegen schon mehrfach die unzähligen Widersprüche herausgestellt, allerdings ohne eine zufriedenstellende Erklärung dafür zu liefern, siehe u. a. Makariou / Maury 2010.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

Für die Studie scheint es angemessen, mit den Methoden der Objektwissenschaft zu arbeiten. Wenn von Objektkonzepten die Rede ist, stellt Philippe Cordez in seinem Plädoyer für die Etablierung einer kunsthistorischen Objektwissenschaft als Ergänzung zur Bildwissenschaft fest, „geht es immer um Wahrnehmung, um Erkenntnis und um Ontologie – die der Wahrnehmenden und die des jeweils Wahrgenommenen.“⁵⁴² Der aktive, schöpferische Umgang hat „sowohl in der Wahrnehmung und Handhabung existierender als auch in der Konzeption und Gestaltung neuer Objekte“ „historische, philosophische und soziale Dimensionen“, denen nachzugehen ist.⁵⁴³

In der neueren Gérôme-Forschung hat sich Nina Lübbren zuletzt mit der Bedeutung der Objekte in den Werken des Künstlers beschäftigt.⁵⁴⁴ Sie räumt ihnen eine entscheidende Rolle für das Verständnis seiner Gemälde ein und sieht Gérôme als Repräsentanten eines sich im 19. Jahrhundert vollziehenden Wandels, infolgedessen Objekte zu Generatoren der Narration werden und mit der menschlichen Figur als traditionell größtem Bedeutungsträger der akademischen Kunst in Konkurrenz treten. Lübbren hebt zunächst nur die innerbildliche Bedeutung der unbelebten Objekte (*inanimate objects*) durch ihre Relation zueinander hervor. Sie grenzt die Funktion der dargestellten Dinge, die sie als indexikalische Zeichen definiert, von dem Verständnis als Symbol, das in traditionellen visuellen Darstellungen mit Erwin Panofskys Methode der Ikonografie untersucht werden kann, und auf eine außerbildliche Bedeutung verweist, entschieden ab. Im Verlauf des Textes muss sie schließlich doch eine symbolische Ebene in manchen Objekten anerkennen. Schließlich führt sie den Begriff des „clue“ ein.⁵⁴⁵ Um ihre Definition der Objekte als „clues“ zu untermauern, führt sie aus, dass das Lesen solcher Zeichen für die Menschen des 19. Jahrhunderts zu den essenziellen *soft skills* gezählt habe, da traditionelle soziale Marker weggebrochen waren. Um richtig einschätzen zu können, ob es sich in der Person, die einem auf der Straße begegnete, um eine feine Dame oder eine Prostituierte, einen edlen Herren oder einen Butler handelte, musste man kleinste Details richtig zu deuten wissen.⁵⁴⁶ Eine übersteigerte Form dieser Fähigkeiten spiegelt sich sodann auch in der prominenten Romanfigur Sherlock Holmes wider, der, durch die genaue Beobachtung von scheinbar unbedeutenden Dingen, dutzende Informationen herauslesen konnte.⁵⁴⁷ Ob

542 Philippe Cordez, „Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven“, in: *Kunstchronik* 67/7, 2014, S. 364–373, hier S. 366 f.

543 Cordez 2014, S. 373.

544 Lübbren 2016.

545 „A clue can be defined as an inanimate object that generates narrative speculation by virtue of its indexical character. A clue has meaning conferred on it by the investigating subject. The ratiocination of the detective/ reader/ viewer invests the object with meaning.“ Ebd., S. 138. Auch Çakmak 2017 nutzt den „clue“-Begriff. Sie spricht von einer „clue structure“, die sie in ihren Bildanalysen beabsichtigt offenzulegen.

546 Ebd., S. 138.

547 Ebd., S. 138 f. Zum Vergleich von Gérômes Gemälden mit Strategien des Detektivromans siehe auch dies., „Crime, Time, and *The Death of Caesar*“, in: Allan / Morton 2010, S. 81–91.

es die „clues“ vermögen, die herrschenden Diskurse der Zeit abzubilden, arbeitet Lübben nicht weiter heraus. Dennoch könnte ihr folgend argumentiert werden, dass die integrierten Antikenzitate indexikalisch auf Originale verweisen, die interessierten Betrachter*innen des 19. Jahrhunderts bekannt waren und mit denen diese bestimmte Diskurse verbanden.

Die in Gérômes Skulpturen durch direkte Rekonstruktionen integrierten oder in abgewandelter Form aufgerufenen antiken Artefakte, die im Folgenden näher untersucht werden, sind keine Symbole im traditionellen Sinne. Es wird aber als These formuliert, dass sie über sich hinausweisen und sich mit ihnen bestimmte Ideen verbinden. Anhand der Fallbeispiele soll ersichtlich werden, dass die Objekte, die Gérôme in seinen Skulpturen aufruft, eine eigene Geschichte haben und diese für die Deutung der Skulpturen relevant ist. Die Artefakte, die Gérôme darstellt, sind nicht zufällig gewählt, sondern stehen in verschiedenen Kontexten, die für die Analysen in den Fallbeispielen mitbedacht werden sollen.

Es scheint treffend, Gérômes Herangehensweise, modifizierte Nachbildungen real existierender Artefakte in seine Werke zu integrieren, als Erzeugung von Objektfantasien zu erfassen. Objektfantasien entstehen, wenn Objekteigenschaften sinnlich wahrgenommen, kognitiv interpretiert und künstlerisch in neue Objekte rekombiniert werden. Es handelt sich um materielle Kreationen, die sich auf eine Bandbreite an Erfahrungen und Wahrnehmungen sowie Bilder und Bedeutungen beziehen und im Gegenzug neue Verbindungen zwischen ihnen produzieren.⁵⁴⁸ Vor dieser Folie soll Gérômes Auseinandersetzung mit antiken Artefakten in den sich anschließenden Studien einzelner Skulpturen neu betrachtet werden. Über eine detaillierte Untersuchung der Objekte, die er in seinen plastischen Arbeiten integrierte, sowie ihrer Rezeption in der zeitgenössischen medialen Berichterstattung, soll sich den Inhalten angenähert werden, die der Künstler in seinen Skulpturen vermittelt. Auf diese Weise wird der Frage nachgegangen, wofür die Antike in Gérômes skulpturalen Œuvre aktiviert wird.

3.2.3 Griechenland vs. Rom – Zwei Seiten der Antike

Die unterschiedlichen antiken Sujets, die Gérôme in seinen Gemälden und Skulpturen umsetzte, haben gemeinsam, dass sie, in Einklang mit zeitgenössischen wissenschaftlichen Erkenntnissen, mit dem klassizistischen Bild einer idealen Antike brechen und die Bindung der Historie an ethische Werte aufheben. In seinem Œuvre dominieren zwei Felder: Das antike Griechenland und das imperiale Rom – die anhand der ausgewählten Fallstudien abgedeckt werden.

548 Philippe Cordez, „Object Studies in Art History. Research Perspectives“, in: ders. u. a. (Hg.), *Object Fantasies. Experience & Creation*, Berlin / Boston 2018, S. 19–30, hier S. 30.

Das antike Griechenland

Zu Beginn seiner Karriere trat Gérôme mit Themen in Erscheinung, die ein veralltägliches Bild des antiken Griechenlands vor Augen führen.⁵⁴⁹ Sein Salondebüt 1847 mit *Jeunes grecs faisant combattre des coqs* machte ihn dank der positiven Besprechung des Literaten und Kunstkritikers Théophile Gautier über Nacht berühmt.⁵⁵⁰ Ab diesem Zeitpunkt wurde Gérôme als Anführer einer Gruppe junger Künstler wahrgenommen, die sich in den Ateliers von Paul Delaroche und Charles Gleyre kennengelernt hatten und in der Kunstszene bald als *néo-grecs* bekannt wurden.⁵⁵¹ Zu den Mitgliedern der lockeren Vereinigung zählten neben ihm Jean-Louis Hamon und Henri-Pierre Picou. Sie teilten sich zunächst in der rue Fleurus Nr. 27 ein gemeinsames Atelier, genannt *le Châlet*. 1855 zog die Gruppe in die rue Notre-Dame-des-Champs Nr. 70 um, die aufgrund der chinesischen Dekorationselemente an der Fassade des Gebäudekomplexes *La Boîte à thé* getauft wurde.⁵⁵² Im Vorwort einer Monografie über seinen damaligen Weggefährten Hamon erinnert sich Gérôme an diese Zeit als eine Art „phalanstère d'artistes“:

„C'était le rendez-vous de tous les camarades et il y avait aussi des musiciens, non des moindres : c'était Membreé, Jacquard, Armingault, Lalo ; on chantait des chœurs et on y faisait de la musique de chambre. Un jour même, nous avons donné un concert ! ... Enfin on s'amusa

549 Ekaterini Kepetzi definierte diese Werke unter der Bezeichnung „antikisches Genrebild“ als eigenständige Gattung zwischen Historien- und Genrebild, Kepetzi 2009.

550 Théophile Gautier, „Exposition de 1847“, in: *La Presse*, 31. März 1847, S. 1 f., hier S. 1. Zum Gemälde siehe Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 10; Kepetzi 2009, S. 71–132; Genge 2000, S. 23–32.

551 Parallel war auch die Bezeichnung „pompéistes“ im Umlauf, siehe bspw. Maxime du Camp, *Le Salon de 1857*, Paris 1857, S. 58–60, hier S. 58: „La petite école des pompéistes qui pendant un certain temps a fait parler d'elle, est dans un désarroi complet ; son jeune chef M. Gérôme paraît l'avoir abandonné.“ Pompeji wurde als Teil von „la Grande Grèce“ verstanden, vgl. Blandine Chavanne, „La Grèce au XIX^e siècle“, in: *La lyre d'ivoire. Henry-Pierre Picou et les Néo-Grecs*, hg. von Cyrille Sciana und Florence Viguier-Dutheil, Ausst.-Kat. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes/Montauban, Musée Ingres, Nantes 2013, S. 17 f., hier S. 18. Die führende Rolle von Gérôme wird unter anderem auch von Champfleury betont. In seinem Aufsatz „L'école du calque“, in: ders., *Le réalisme*, hg. von Geneviève und Jean Lacambre, Paris 1973, S. 129 f., hier S. 129 spricht er überspitzt von der „École de Gérôme“. Die Gruppe machte zwischen 1847 und 1863 von sich reden. Um 1857 beginnen sich die Anzeichen zu häufen, dass das Ansehen der Gruppe in der Kunstkritik und des Publikums sinkt. Vgl. Sébastien Quéquet, „Jean-Louis Hamon. Les néo-grecs et le goût pour l'antique dans les années 1850“, in: 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 26, Frühling 2008, S. 16–27, hier S. 23; Gerald M. Ackerman, „The Néo-Grecs: A Chink in the Wall of Neoclassicism“, in: June Hargrove (Hg.), *The French Academy: Classicism and Its Antagonists*, Newark 1990, S. 168–195, hier S. 189. Zur vollständigen Auflösung kommt es, als Gérôme 1863 heiratet und die Ateliergemeinschaft verlässt. Vertiefend zur Gruppe der *néo-grecs* siehe: Hélène Jagot, *La peinture néo-grecque (1847–1874): réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, unveröffentl. Dissertation, Paris 10, Paris 2013; Ausst.-Kat. Nantes/Montauban 2013; Kepetzi 2009, S. 133–224; Quéquet 2008; Ackerman 1990.

552 Jules Breton, *La Vie d'un artiste. Art et nature*, Paris 1890, S. 256.

bien et proprement et la concorde régnait parmi nous. Ainsi s'est passée la plus grande partie de notre jeunesse : nous avons bien travaillé, nous nous sommes bien amusés.“⁵⁵³

Charakteristisch für die Werke der als *néo-grecs* titulierten Künstler war, dass sie mit den noblen Idealen des Neoklassizismus brachen und die Menschen des Altertums plötzlich ganz nah erscheinen ließen.

„La plupart du temps, il ne s'agit dès lors que de transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain. [...] Ainsi d'un côté le bric-à-brac (élément sérieux), de l'autre la transposition des vulgarités de la vie dans le régime antique (élément de surprise et de succès), suppléeront désormais à toutes les conditions requises pour la bonne peinture. Nous verrons donc des moutards antiques jouer à la balle antique et au cerceau antique, avec d'antiques poupées et d'antiques joujoux ; [...] L'Amour, l'inévitable Amour, l'immortel Cupidon des confiseurs, joue dans cette école un rôle dominateur et universel. Il est le président de cette république galante et minaudière“,

äußerte sich Charles Baudelaire 1859 despektierlich über die Präferenzen der Gruppe.⁵⁵⁴

Als Gérôme fast zwei Jahrzehnte später seine zweite Karriere als Bildhauer begann, griff er über die gewählten Motive mehrfach auf diese Zeit zurück. Seine großfigurige Marmorskulptur *Anacréon, Bacchus et l'Amour* verkörpert, wie bereits erwähnt, die zentrale Figurengruppe aus Gérômes gleichnamigen Gemälde, das aus seiner *néo-grec*-Phase stammt (siehe Abb. 20 und 21/Kap. 2.1).⁵⁵⁵ Der antike Dichter, der in Gérômes Skulptur den jungen Bacchus und Amor im Arm hält, steht nicht für die große Historie, sondern ist Inbegriff der unheroischen und sinnenfreudigen Aspekte der Antike.⁵⁵⁶ Die dem Poeten zugeschriebenen Werke kreisen um die

553 Jean-Léon Gérôme, in: Eugène Hoffmann, *Jean-Louis Hamon. Peintre (1821–1874)*, Paris 1903, S. VII–VIII.

554 Charles Baudelaire, „Le Salon de 1859“, in: ders., *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, S. 245–358, hier S. 290 f. Vgl. Kepetzi 2009, S. 134.

555 Die Übertragung des Motivs von der Zweidimensionalität des Gemäldes in die Dreidimensionalität der Plastik wird in Kapitel 2.1.2 thematisiert.

556 Im Altertum zählte Anacreon zu den neun kanonischen Lyrikern. Von der historischen Person gibt es nur wenige gesicherte Überlieferungen, auch von seinem Werk sind nur Fragmente erhalten. Bei der mit seinem Namen verbundenen Dichtung handelt es sich um Nachahmungen Anderer im Stile Anacreons, die zwischen dem ersten Jahrhundert vor Christus und dem sechsten Jahrhundert nach Christus entstanden sind und unter dem Titel *Carmina Anacreontea* als Anhang zur *Anthologia Palatina* überliefert wurden. Eine erste Übersetzung der *Carmina Anacreontea* ins Französische lieferte Henri Estienne bereits 1554. Zum antiken Dichter und seiner Wirkung siehe Manuel Baumbach, Lemma „Anacreon“, in: Peter von Möllendorff, Annette Simonis

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

Themen Liebe, Wein und Gesang.⁵⁵⁷ In der Mitte des 19. Jahrhundert entdeckten insbesondere die Literaten im Kreis der *Parnassiens*,⁵⁵⁸ die ebenfalls die Atelieregemeinschaft der *néo-grecs* regelmäßig besucht haben sollen,⁵⁵⁹ den Stoff für sich. Charles Leconte de Lisle gab 1852 in der Sammlung *Poèmes antiques* neun Gedichte heraus, die er in Anlehnung an das antike Vorbild als „Odes anacréontiques“ betitelte.⁵⁶⁰ Vorbildhaft für Gérômes künstlerische Rezeption der anakreontischen Lyrik war insbesondere die Ausgabe, die von dem Maler Anne-Louis Girodet-Trioson neu übersetzt und illustriert wurde.⁵⁶¹ Sowohl die Schilderung des antiken Dichters in *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (Gemälde und Skulptur) als auch in der vierteiligen Gemäldeserie, die Gérôme 1899 im Salon präsentierte, weisen große Ähnlichkeiten zu Girodet-Triosons in der Manier an Flaxman orientierten Zeichnungen auf.⁵⁶²

Dem dionysischen Motivrepertoire Anakreons sind darüber hinaus eine ganze Reihe weiterer Skulpturen Gérômes zuzurechnen.⁵⁶³ Insbesondere in den weiblichen Figuren, wie *Bacchante / Femme à la grappe* (siehe Abb. 23 / Kap. 2.1), imaginierte er die Antike im Sinne eines lebensfrohen goldenen Zeitalters, das mitunter erotische Züge aufweist. *La Joueuse de boules* (siehe Abb. 49 / Kap. 2.2) etwa greift die Vorliebe der *néo-grecs* für die Darstellung antiker Freizeitbeschäftigungen auf. Die nackte Frauenfigur, die ihren Blick in der Art der *Venus Kallipygos* nach hinten wendet, lässt sich weiterhin unmittelbar mit einem Gemälde Gérômes von 1851 in Verbindung bringen, das eine junge Nymphe zeigt, die von den kindlichen Bacchus und Amor frivol drangsaliiert wird.⁵⁶⁴ Darüber hinaus florieren Darstellungen von antiken Tänzerinnen in Gérômes skulpturalem Œuvre (Abb. 83, siehe auch Abb. 73 / Kap. 2.3).⁵⁶⁵

In stilistischer Hinsicht stellt die hellenistische Skulptur, die im 19. Jahrhundert als dekadent empfunden wurde und erst seit den 1970er Jahren eine zögerliche wissenschaftliche Würdigung

und Linda Simonis (Hg.), *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*, Stuttgart 2013, Sp. 77–84.

557 Silvio Bär, Manuel Baumbach, Nicola Dümmler u. a., *Carmina Anacreontea. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart 2014.

558 Zur Dichtergruppe siehe Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005.

559 Vgl. Quéquet 2008, S. 17.

560 Charles Marie Leconte de Lisle, „Odes anacréontiques“, in: ders., *Œuvres de Leconte de Lisle*, Paris o. J., ARK: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37746369m>.

561 Anne-Louis Girodet-Trioson, *Anacréon, recueil de compositions dessinées par Girodet, et gravées par M. Chantillon, son élève, avec la traduction en prose des odes de ce poète, faite également par Girodet, publié par son héritier et par les soins de MM Becquerel et P.A. Coypel*, Paris 1825, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84543600/f11.item.r=girodet%20anacreon>.

562 Vgl. Kepetzi 2009, S. 137 f.; Ackerman 1990, S. 174–176. Zur Gemäldeserie siehe Ackerman 2000, Kat. 288–291 und Arsène Alexandre, *Figaro-Salon*, Nr. 1, Paris 1899, S. 18.

563 Das Thema des Bacchanals erfährt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hochkonjunktur siehe Ausst.-Kat. Bordeaux / Ajaccio 2016.

564 *Une jeune Nàïade lutinée par des Amours*, 1851, Öl auf Leinwand, 40,6 × 30,5 cm, Privatbesitz, siehe Ackerman 2000, Kat. 33.5.

565 Siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 20 f. und Sc. 28.



Abb. 83. Jean-Léon Gérôme, *Danseuse à la pomme*, 1890, bemalter Marmor, Elfenbein, Stuck, Bronze, Halbedelsteine, 94 × 46 cm, Dr. P.G.E. Woog Collection

erfährt, eine wichtige Referenz für Gérôme dar.⁵⁶⁶ Gegenüber den Qualitäten von „edle[r] Einfalt und stille[r] Grösse“, die Johann Joachim Winckelmann für die Epoche der Klassik herausstrich,⁵⁶⁷

566 „Als Hellenismus bezeichnen die Altertumswissenschaften die Epoche, die mit der Ausweitung des griechischen Reiches durch Alexander den Großen oder die Neuaufteilung seines Reiches durch seine Nachfolger im letzten Drittel des 4. Jh. v. Chr. beginnt und die mit der schrittweise erfolgenden Übernahme der westlichen Gebiete durch die Römer im 2. und 1. Jh. v. Chr. (zuletzt Ägypten 30 v. Chr.) endet. [...] Das Gebiet der hellenistischen Welt umfasst den Raum von Griechenland bis zum heutigen Afghanistan und vom Schwarzen Meer bis nach Nordafrika. Es handelt sich hierbei um einen im Grunde ‚globalisierten‘ Kulturraum, der eine zu großen Teilen gemeinsame Kultur verkörpert, zusätzlich aber auch lokale Kulturcharakteristika aufweist.“ Blume 2015, S. II. Zur hellenistischen Skulptur und ihrer Rezeption siehe weiterhin Haritini Kotsidu, *Die griechische Kunst. Von den Anfängen bis zum Hellenismus*, Stuttgart 2010, S. 252–348 und Tonio Hölscher, *Die griechische Kunst*, 2. durchges. Aufl., München 2015, S. 95–124.

567 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Dresden 1755, S. 67.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung



Abb. 84. Edizioni Brogi, 5276. *NAPOLI - Museo Nazionale - Fauno danzante, bronzo trovato a Pompei nel 1830*, ca. 1870–1880, Albuminpapier auf Karton, Frankfurt a. M., Städel Museum

zeichnen sich die hellenistischen Bildwerke durch „eine ungleich größere Divergenz der Themen, Formen und kulturellen Leitvorstellungen aus“. ⁵⁶⁸ Das auf genauen Beobachtungen beruhende Menschenbild des Hellenismus ist bestrebt, eine lebendige Anschaulichkeit zu erzielen, wenn die Darstellungen auch häufig zu „theatralische[m] Habitus und „barocke[m] Figurenstil“ neigen. ⁵⁶⁹ Zu den großen Neuheiten, welche die eklektizistische Bildhauerei des Hellenismus einführte, zählt die realistische Genreskulptur. ⁵⁷⁰ Mit Vorliebe widmeten sich die hellenistischen Bildhauer darüber hinaus dem Motivkreis der dionysischen Welt. ⁵⁷¹ Unter anderem griff Gérôme mit *Danseuse à la pomme*, die er in verschiedenen Varianten ausführen ließ, diesen Faden auf. Über das emporschnellende Bein bei gleichzeitig weit zurückgebeugtem Oberkörper sowie den nach oben ausgestreckten linken Arm zitiert die weibliche Figur das Bewegungsmotiv des *Tanzenden Fauns* aus der Casa del Fauno in Pompeji (Abb. 84). Die hellenistischen Funde, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts breit mediatisiert wurden, sind darüber hinaus für die Polychromie-Diskussion relevant. Sowohl an den im Ort Tanagra und anderenorts ausgegrabenen Statuetten als auch am Alexandersarkophag waren Farbreste besonders gut erhalten und konnten somit Gérôme und anderen als Belege für die Farbigkeit der antiken Skulptur dienen. ⁵⁷²

Das antike Rom

Die Rezeption des antiken Roms hat in der europäischen Geschichte eine lange Tradition ⁵⁷³ und auch in Gérômes Œuvre nehmen Darstellungen der Lebenswelt des römischen Reiches großen Raum ein. Seit der Renaissance hatten die Hauptstadt des Imperium Romanum und seine Helden stets die *exempla virtutis*, die großen Beispiele sittlichen und heroischen Verhaltens, abgegeben. Verschiedene Herrscher bedienten sich des antiken Weltreiches, um die Vorstellung von Macht, Recht und Kultur, die sich damit verbinden, für die eigenen politischen Zwecke zu vereinnahmen. In Frankreich war es zuletzt Napoleon Bonaparte, der sich mit den römischen Kaisern in besonderem Maße identifizierte und Paris als neues Rom zu etablieren suchte. ⁵⁷⁴ Dieses lange Zeit fast ausschließlich positiv besetzte Rombild, beginnt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

⁵⁶⁸ Hölscher 2015, S. 120.

⁵⁶⁹ Kotsidu 2010, S. 252.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 334 ff.

⁵⁷¹ Vgl. Ebd., S. 332 und Hölscher 2015, S. 105.

⁵⁷² Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.2 und 4.2.

⁵⁷³ Einen Eindruck von der vielschichtigen Rezeption des Antiken Roms gibt Catharine Edwards (Hg.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945* (1999), 2. Aufl., Cambridge 2007.

⁵⁷⁴ Siehe hierzu beispielsweise Uwe Fleckner, „Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire. Napoleon und die Politik der Bilder“, in: *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München u. a. 2010, S. 101–115.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung



Abb. 85. Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859, Öl auf Leinwand, 92,5 × 145 cm, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, Gift of Ruxton Love, J.R., B.A. 1925

zunehmend Brüche, Ecken und Kanten zu entwickeln.⁵⁷⁵ Mehr und mehr rückte das dekadente Rom als Spiegel der Seine-Metropole der Belle Époque in den Mittelpunkt.⁵⁷⁶ Dieser Tendenz folgend grenzen sich auch Gérômes antike Themen diametral von denen jener Künstler des akademischen Klassizismus ab, die, wie Jacques-Louis David, insbesondere die römische Geschichte als Träger von moralischen und politischen Botschaften verstanden, welche die Menschen in Tugend und Vernunft unterrichten sollte. Als literarische Quellen konsultierte Gérôme Autoren wie Juvenal, Sueton und Prudentius, die das dekadente Rom in den Blick nehmen.⁵⁷⁷ Sinnbild des moralischen Verfalls ist diesen spätantiken Schriftstellern häufig das Treiben in der Arena.

Zwischen 1859 und 1902 stellte Gérôme die Welt des Amphitheaters in insgesamt sieben Gemälden dar.⁵⁷⁸ Den Anfang machte *Ave Caesar, morituri te salutant* (Abb. 85), das im

575 Catharine Edwards spricht von der „Otherness“ des römischen Modells, das im 19. Jahrhundert verstärkt als von Gewalt, Materialismus, Mangel an Originalität und Dekadenz gekennzeichnet wahrgenommen wird, dies., „Introduction: Shadows and Fragments“, in: dies. 2007a, S. 1–18, hier S. 12 f.

576 Wie allgegenwärtig die Gleichsetzung des modernen Paris mit dem antiken Rom in der Literatur des fin-de-siècle ist, legt Marie-France David-De Palacio dar: dies., „Paris, capitale de la décadence romaine?“, in: dies. 2005a, S. 331–344.

577 Vgl. Marie-France David-De Palacio, „Introduction“, in: dies. 2005a, S. 1–16, hier S. 9.

578 Siehe Ackerman 2000, Kat. 110; 219; 248; 259; 260; 313; 469.



Abb. 86. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Plaudite Cives*, 1898, Bronze, 37,5 × 52,5 × 29 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret

Salon von 1859 präsentiert wurde und das Thema der römischen Arenaspiele neu einführt. Drei Jahre später wurde das Gemälde zudem auf der Weltausstellung in London ausgestellt, woraufhin viele englische Künstler die Arena-Thematik für sich entdeckten.⁵⁷⁹ 1867 war das Werk ebenfalls Teil der französischen Sektion der Weltausstellung in Paris und erlangte somit breite Sichtbarkeit. *Pollice Verso*, aus dem er die Figurengruppe *Les Gladiateurs* isolierte, die als erste Arbeit im Rahmen der exemplarischen Untersuchung der Antikenrezeption besprochen wird, war das zweite Bild der Reihe. Aus dem Motivrepertoire der Arena leitete Gérôme weiterhin mehrere kleinformatige Plastiken ab, die Gladiatoren⁵⁸⁰ und Musikanten⁵⁸¹ repräsentieren, aber dem Künstler auch die Möglichkeit zur szenischen Darstellung von Tieren boten (Abb. 86).⁵⁸²

Zwischen den Motiven, die dem Bereich des Stil *néo-grec* zuzurechnen sind, und der Charakterisierung, die Gérôme für das antike Rom vornahm, offenbarten sich somit große Unterschiede.

579 Vgl. Junkelmann 2004, S. 71.

580 Siehe Abb. 2 und 3/Kap. 1 sowie Ackerman 2000, Kat. Sc. 8P.

581 Siehe ebd., Kat. Sc. 14.

582 Siehe ebd., Kat. Sc. 23, Sc. 45 und Sc. 46.

3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

Beide Themenkomplexe stellen zwar eine Form der veralltäglichten Antike dar.⁵⁸³ Während das erstgenannte Sujetfeld jedoch stärker mit positiven Assoziationen von Vergnügen und Sinnesfreuden verbunden ist, dominiert im Kontext des alten Roms die Gewaltthematik. In beiden Fällen werden die auf ein spezifisches Antikenbild verweisenden Artefakte von Gérôme bedeutungsstiftend eingesetzt. Im Folgenden wird am Beispiel ausgewählter Skulpturen aufgezeigt, wie die Beschäftigung mit den antiken Gesellschaften zu einer Archäologie des Selbst wird, in der die Antike als Spiegel der eigenen Lebensverhältnisse erscheint.

583 Vgl. Kepetziš 2009.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

4.1 Nationale Identität, Anthropologie und Ethnologie⁵⁸⁴

4.1.1 Gladiatorenarstellungen in Gérômes Œuvre

Das Thema der antiken Gladiatoren steht am Anfang von Gérômes Beschäftigung mit der Skulptur. Noch bevor er mit seiner großformatigen Bronzeplastik *Les Gladiateurs* (siehe Abb. 8 / Kap. 2.1) auf der Weltausstellung von 1878 publikumswirksam seine neue Ausrichtung als Bildhauer vor Augen führte, schuf er mindestens zwei Statuetten, die römische Gladiatoren darstellen (siehe Abb. 2 und 3 / Kap. 1). Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass die ursprüngliche Idee, die Statuetten zu formen, auf die Arbeit an dem Gemälde *Ave Caesar, morituri te salutant* zurückgeht (siehe Abb. 85 / Kap. 3.2).⁵⁸⁵ Das Anfertigen von plastischen Modellen als Hilfsmittel im Entwurfsprozess blieb auch im 19. Jahrhundert eine bei vielen Malern beliebte Praxis, die ebenfalls von Gérômes Lehrer Paul Delaroche ausgeübt wurde.⁵⁸⁶ Gérôme sah in seinen Studien aber früh mehr, wovon die galvanoplastische Reproduktion und deren Präsentation auf der Weltausstellung 1862 in London zeugt.⁵⁸⁷ Außerdem wurden die Kleinbronzen 1866 in einer Ausstellung des Cercle de l'union artistique gezeigt.⁵⁸⁸ Zur Werkgruppe zählen des Weiteren mehrere Einzelfiguren in verschiedenen Größen⁵⁸⁹ und eine kleinformatige Fassung

584 Teilaspekte der folgenden Ausführungen konnte ich im Rahmen des Workshops „Historische Authentizität und Medien“ in Potsdam, veranstaltet vom Zentrum für zeithistorische Forschung Potsdam und Hans-Bredow-Institut Hamburg, 13. bis 14. Juli 2017 und des „Internationalen Nachwuchskolloquium Frankreich – Deutschland“ in Paris, veranstaltet vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte und dem Institut national d'histoire de l'art, 9. bis 11. Januar 2019, vorstellen. Ich danke den Organisator*innen und den Diskussions Teilnehmer*innen für ihre Anmerkungen und Kommentare, insbesondere Marcus Castor, Philippe Cordez, Julia Drost, Ann-Cathrin Drews, Côme Fabre und France Nerlich. Zum Thema siehe auch: Brigitte Sahler, „Fakt – Affekt – Effekt. Zur medial inszenierten Authentizität der Gladiatoren-Darstellungen von Jean-Léon Gérôme“, in: Christoph Classen, Achim Saupe und Hans-Ulrich Wagner (Hg.), *Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne*, Potsdam 2021, DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2445>.

585 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 132; Papet 2010, S. 291; Rionnet 2000, S. 52; Ackerman 2000, S. 380, Kat. Sc. 5.

586 Charles Blanc, „Le génie captif. Dessin posthume de Paul Delaroche“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, Bd. 3, S. 79–83. Ich danke Antje Habekus für diesen Hinweis.

587 Ausst.-Kat. London 1862, S. 8. Siehe hierzu auch in dieser Arbeit Kapitel 2.3.2.

588 Anonym, „Nouvelles“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 4. März 1866, S. 69.

589 *Rétiaire appelant au combat (Gladiateur jouant du cor)*, um 1889, dunkel patinierter Gips, 96,5 × 47 × 42 cm, Ackerman 2000, Kat. Sc. 14 und *Mirmillon*, um 1875, dunkel patinierter Gips, 99,5 × 39,5 × 42 cm, ebd., Kat. Sc. 8; beide Vesoul, Musée Georges-Garret, donation Morot-Dubufe 1945.

von *Les Gladiateurs*, die sich in der Sammlung der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen befindet.⁵⁹⁰ Im Folgenden soll der Fokus auf der Bronzeplastik *Les Gladiateurs* von 1878 und dem 1872 fertiggestellten Gemälde *Pollice Verso* liegen, aus dem das Motiv des Gladiatorenpaares entnommen ist (siehe Abb. 8 und 9 / Kap. 2.1). Nachdem die beiden Werke bereits im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschrieben und der Schritt vom Gemälde zur Skulptur in Hinblick auf Fragen der Medialität beleuchtet wurde, sollen nun die sich mit den Werken verbindenden inhaltlichen Aspekte, das heißt ihre Bedeutung im zeithistorischen Kontext, in den Blick genommen werden.

4.1.2 Gewaltvolle Antike: Antikenbild und Bezug zum Zeitkontext

Pollice Verso beziehungsweise *Les Gladiateurs* führen ein drastisches Gewaltmotiv vor Augen. Der Kampf zwischen den kontrahierenden Gladiatoren ist entschieden. Sowohl der Bildtitel des Gemäldes als auch die heftige Reaktion der Vestalinnen auf der Tribüne deuten den weiteren Fortgang der Szene an. Ihre Daumen zeigen nach unten – dem Unterlegenen steht die unmittelbare Hinrichtung bevor. Sobald der Kaiser das Zeichen gibt, wird der schwerbehelmte *murmillo* das schon gezückte Messer einsetzen, um das Todesurteil zu vollstrecken. Skandalisierend auf die Betrachter*innen, das zeigen auch die zeitgenössischen Besprechungen,⁵⁹¹ wirkt nicht nur dieses bevorstehende Schicksal des Opfers, sondern insbesondere die Rolle des Publikums, das keine Anzeichen einer moralischen Verurteilung der Handlung zeigt, sondern ganz im Gegenteil frenetisch die Vollstreckung einfordert. Die ursprünglich kultische Funktion der Gladiatorenkämpfe scheint in der Schilderung nicht durch. Es gibt keine Anzeichen einer religiösen Sinnstiftung, sondern das Opfer wird zur Unterhaltung der Bevölkerung erbracht, was nach den Standards einer aufgeklärten Gesellschaft jeglicher Legitimation entbehrt. Gérôme konnte für diese Form der Darstellung auf Berichte spätantiker Autoren, wie Martial, Prudentius, Sueton und Augustinus, zurückgreifen.⁵⁹²

590 Die kleinformatige Fassung von *Les Gladiateurs* (Ackerman 2000, Kat. Sc. 9 B2) schenkte Gérôme Carl Jacobsen zusammen mit den Bronzestatuetten *Mirmillon* und *Rétiaire*. In dem Brief, in welchem Gérôme den Versand ankündigt, erklärt er: „Je lui ai remis également le bronze de petite dimension, qui est le modèle d'un grand groupe de Gladiateurs, exposé à la dernière Exposition Universelle : c'est mon beau-frère M. A. Goupil, mort dernièrement, qui avait fait fondre cette épreuve. Elle est unique, et je suis heureux de vous l'offrir. J'ai ajouté encore à l'envoi deux statuettes en bronze, que j'ai faites il y a longtemps déjà : ce sont des œuvres de jeunesse.“ Brief von Jean-Léon Gérôme an Carl Jacobsen, 26. Juni 1889, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.

591 Siehe Bayer 1873; Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867: Pariser Briefe*, Leipzig 1867; Cicerone, „Private Galleries: Collection of the Estate of Alexander Turney Stewart“, in: *The Art Amateur* 1/6, November 1879, S. 116–118.

592 Vgl. Martial, *De spectaculis liber*; Prudentius, *In symmachum*; Sueton, *De vitea Caesarum*; Augustinus, *Confessiones*.

Somit wird ein Kapitel der antiken Geschichte ins Bild gesetzt, das dem üblichen Leitbild, welches die Antike über Jahrhunderte verkörperte, diametral entgegensteht. Gérômes Darstellung hat nichts mehr mit den ehrenhaften historischen Gestalten zu tun, deren Taten als *exemplum virtutis* von zahlreichen Herrschern für sich in Anspruch genommen wurden, um sich in die glorreiche Tradition einzureihen. Die Antike spielte „in der geschichtlichen Grundlegung und Legitimierung der europäischen Zivilisation“ eine zentrale Rolle.⁵⁹³ In *Pollice Verso* bezweifelt Gérôme jedoch offensichtlich den Grad an Zivilisierung in der Antike und stellt das alte Rom als „Ort des Barbarischen“ dar.⁵⁹⁴ Damit zeigt sich in den Arena-Szenen des Künstlers auch ein Bewusstsein für die Brüchigkeit des Narrativs der Tugendhaftigkeit und des zivilisatorischen Fortschritts im europäischen Selbstbild allgemein, denn die Antike wurde als das Eigene, zumindest eine Vorform des Eigenen begriffen. Die Kunsthistorikerin Margit Kern hat in ihrer Habilitationsschrift zur spanischen Kunst der Frühen Neuzeit die These vertreten, dass Darstellungen von Gladiatoren Teil eines Reflexionsprozesses über Gewalt und Opferpraxis in der eigenen Kultur waren.⁵⁹⁵ Kern zufolge wurde diese Art von Reflexionsprozess insbesondere dort virulent, wo Gewalt ausgeübt, die Legitimität der Gewalt jedoch umstritten war.⁵⁹⁶ Im Folgenden soll der These nachgegangen werden, dass Gérôme das in *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* vorgeführte, nach den Maßstäben aufgeklärter Gesellschaften mehr als fragwürdige Gewalthandeln mit der eigenen Geschichte in Verbindung brachte. Es hat den Anschein, dass Gérômes Darstellung der Grausamkeit in der Arena ebenfalls auf die marginalisierte Gewaltbereitschaft in seiner eigenen Kultur verweist.

Commune de Paris – Referenzereignis für zügellose Gewalt

Als Gérôme *Pollice Verso* realisierte befand sich Frankreich gerade in einer tiefen Krise. Das Gemälde entstand kurze Zeit nach der traumatischen Erfahrung des verlorenen Deutsch-Französischen Krieges und der sich unmittelbar daran anschließenden *Commune de Paris*.⁵⁹⁷ Die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871, für die Victor Hugo das Schlagwort „l'année terrible“ prägte,⁵⁹⁸ bedeuteten einen tiefgreifenden Einschnitt für die französische Nation. Als am

593 Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin / München 2013, S. 255.

594 Ebd.

595 Siehe Kapitel III, „Antike Menschenopfer in Europa – Gewalt im politischen Diskurs der Frühen Neuzeit“, in: ebd., S. 255–339.

596 Ebd., S. 255.

597 Zur Reaktion in Politik und Gemeinwesen auf die militärische Niederlage Frankreichs gegenüber Preußen siehe Wolfgang Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918*, Frankfurt a. M. 2003, S. 125–224 und Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*, Paris 1959.

598 Victor Hugo, *L'Année terrible*, Paris 1872.

28. März 1871 vor dem Pariser Hôtel de Ville die *Commune* ausgerufen wurde, offenbarte sich die gesellschaftliche Spaltung in zwei unversöhnliche Lager: das ländlich-konservative und großstädtisch-bürgerliche Frankreich auf der einen Seite und die Pariser linksorientierte Bevölkerung, bestehend aus Kleinbürgern, Handwerkern und Arbeitern, auf der anderen.⁵⁹⁹ Der daraus resultierende Bürgerkrieg erschütterte die französische Identität zutiefst, denn das Erlebte ließ sich nicht mehr in „eine gemeinsame Nationalgeschichte integrieren“, wie Judith Prokasky darstellt.⁶⁰⁰ In der sogenannten *semaine sanglante* wurde die Revolution der Komunarden gegen die konservative Zentralregierung und ihr Projekt, Paris nach sozialistischen Vorstellungen zu verwalten, von den Versailler Regierungstruppen blutig niedergeschlagen. Insbesondere der Ausbruch zügelloser Gewalt in den letzten Maitagen stand dem Glauben an eine aufgeklärte Gesellschaft entgegen. Die schockierend hohen Opferzahlen der Aufstände zogen die Frage nach der Legitimität sowohl der staatlichen als auch der revolutionären Gewalt nach sich.⁶⁰¹

Gérôme war während der *Commune* nicht in Paris. Wie verschiedene andere Pariser Künstler, etwa Jean-Baptiste Carpeaux und Claude Monet, ging er ins Exil nach London, als die preußischen Truppen sich der Hauptstadt näherten.⁶⁰² Durch den Bericht des spanischen Malers Raimundo de Madrazo ist überliefert, dass er mit einem der letzten Züge nach England ausreiste.⁶⁰³ Äußerungen des Künstlers zu den Ereignissen in Paris sind nicht bekannt. Sein Name findet allerdings Erwähnung in einem bewegenden Brief seines Bildhauerkollegen Alfred Jacquemart an Emmanuel Fremiet, der zu den engsten Freunden Gérômes zählte.⁶⁰⁴ In dem Schreiben berichtet der in Paris gebliebene Jacquemart von Gewalt und Hunger, die die Bevölkerung plagten. Die Republikaner verhielten sich schlimmer als die Preußen, unterstreicht er. Über Gérôme schreibt Jacquemart, dass er sehr schlecht beraten gewesen sei, Paris zu verlassen und dass dies keinen guten Eindruck mache. Ein Mann in seiner Position hätte für den

599 Vgl. Judith Prokasky, *Vom Ereignis zum Mythos. Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914*, Weimar 2005, S. 7.

600 Ebd.

601 Für Theorien, die die Legitimität der Gewalt zum Thema machen, siehe Teresa Koloma Beck und Klaus Schlichte, *Theorien der Gewalt zur Einführung*, 2., korrigierte Aufl., Hamburg 2017.

602 Gérômes Aufenthalt in London ist bislang wenig erforscht. Berichte des Künstlers selbst sind zitiert in Hering 1892, S. 212. Ackerman 2000, S. 90–103; Papet / Draper 2014, S. 209 f. sowie Philip Ward-Jackson, „Carpeaux à Londres“, in: *Ausst.-Kat. Paris 2014*, S. 258–263, hier S. 258–260 enthalten Informationen zu Gérômes Kontakten in London sowie zu seiner Ausstellungstätigkeit.

603 Martine Mialaret, „La vie artistique parisienne (1860–1870) vue par le peintre espagnol Raimundo de Madrazo, d’après des documents inédits“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1976, S. 303–313, hier S. 311: „Le dernier jour où l’on pouvait partir par la gare de l’Ouest (ce n’était plus possible déjà par les autres), Gérôme vint à l’atelier et dit à Saintin, qui était là avec Giraud et d’autres : « Je n’en veux plus. Je pars ; et tant pis pour ma maison et mon atelier, etc... Viens avec moi ». – « Bon, je vais en parler à mon oncle » – « Alors, si tu te décides : cet après-midi, gare Saint-Lazare. Et pourquoi ne partez-vous pas ? » me dit-il – « Parce que je veux rester » répondis-je. Et il partit.“

604 Brief von Alfred Jacquemart an Emmanuel Fremiet, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, Folio 194.

moralischen Effekt bleiben müssen – so die Einschätzung des Absenders.⁶⁰⁵ Über Briefe wie diesen waren auch jene Künstler, welche die Schrecken der *Commune* nicht am eigenen Leib erfuhren, über den Horror in Paris im Bilde. Darüber hinaus prägten die Spuren der Barrikadenkämpfe noch lange das Stadtbild und die Prozesse gegen die Kommunarden noch lange die Presseberichterstattung.

Die Ereignisse des Jahres 1871 zogen einen tiefen Riss durch die französische Gesellschaft. Während, wie Judith Prokasky in ihrer Studie zur *Commune*-Rezeption darlegt, die konservative Regierung in den 1870er Jahren verhinderte, dass das Thema in der Malerei des Salons explizit behandelt wurde, fand eine lebhaft bildliche Auseinandersetzung mit dem Erlebten in druckgrafischen Medien statt.⁶⁰⁶ Zu den bestimmenden Motiven der in den zeitgenössischen Veröffentlichungen vermittelten Ikonografie der *Commune* zählte die Menschenmenge und die furienhafte Frau,⁶⁰⁷ wie sie auch Gérôme in Form des Arenapublikums und insbesondere der Vestalinnen in *Pollice Verso* schilderte.

Vor dem Hintergrund, dass das „Modell der römischen Antike“ noch vor kurzem unter der Herrschaft Napoleons als überzeitliches Leitbild galt, liegt die Vermutung nahe, dass Gérôme nach Kriegsniederlage und Staatskrise bewusst ein römisches Thema wählte, um es mit der aktuellen Lage der französischen Nation in Verbindung zu bringen. Das antike Rom wird in diesem Sinne herangezogen, um verstörende Aspekte in der eigenen Kultur zu thematisieren.⁶⁰⁸ Zwar hatte Gérôme sich schon mit *Ave Caesar, morituri de salutant* (siehe Abb. 85 / Kap. 3.2) deutlich vor 1870/71 mit der Thematik der Gladiatorenkämpfe beschäftigt, doch brachte das Wiederaufgreifen der Thematik in *Pollice Verso* eine markante Steigerung der Dramatik und Drastik. Ersichtlich wird dies insbesondere an der Darstellung der Vestalinnen. Schon in *Ave Caesar* sind sie Teil des Arena-Publikums, doch erscheinen sie dort eher in der Funktion eines archäologischen Details, das die Belesenheit des Künstlers herausstellen sollte. In *Pollice Verso* hingegen nehmen die keuschen Priesterinnen mit ihren nach unten gerichteten Daumen eine tragende Rolle im Narrativ des Gemäldes ein. Die Einschreibung der eigenen Geschichte in die Gladiatorenszene aus der römischen Antike wird darüber hinaus bei einer genauen Betrachtung der Gladiatoren offensichtlich.

605 „Gérôme a fort-mal été conseillé en s'en allant, ça fait très mauvais effet. Il est à Londres, j'ai son adresse, je n'ose lui dire – lui, avec sa position devait rester, dit-on – pour l'effet moral sans doute (entre nous)“, Jacquemart an Fremiet, ebd.

606 Prokasky 2005, S. 14.

607 Entweder in Gestalt der kommunardischen *pétroleuse* oder der bürgerlichen Dame, die die Verurteilten Kommunarden lauthals beleidigte, schlug und deren Hinrichtung einforderte. Vgl. Prokasky 2005, S. 22 und Gay L. Gullickson, „La Pétroleuse. Representing Revolution“, in: *Feminist Studies*, 1991, Bd. 2, S. 240–265.

608 Vgl. die Thesen von Margit Kern zum Gladiatorenmotiv, Kern 2013, S. 255–339.

4.1.3 Authentische Gladiatoren

In den Gladiatoren-Motiven manifestiert sich exemplarisch Gérômes Strategie des Aufgreifens archäologischer Artefakte. Der Blick auf die Ikonografie des Gladiators zeigt, dass sich seine Auffassung erheblich von der bis dato kanonisierten Vorstellung unterscheidet. Er war der Erste, der Gladiatoren in ihren zum Teil grotesken Rüstungen ins Bild setzte. Die Künstler vor ihm hatten sich stark an den antiken Skulpturen orientiert, die man für Darstellungen von Gladiatoren hielt, wie etwa den *Sterbenden Gladiator* aus den Kapitolinischen Museen in Rom oder den *Gladiator Borghese* des Louvre.⁶⁰⁹ Dem klassizistischen Ideal folgend, stellten die Künstler die antiken Kämpfer bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nackt dar, wie am Beispiel des *Falling Gladiator* (1861) von William Rimmer oder des *Gladiateur blessé* (1865) von Eugène André Oudiné ersichtlich wird.⁶¹⁰

Gérôme löste sich von diesen Vorbildern. Seine Rezeption war von der Auseinandersetzung mit archäologischen Objekten geprägt. Indem er Artefakte heranzog, formte er ein neues Bild, das eine ihm eigene Strahlkraft entwickelte.⁶¹¹ Ausgangspunkt waren die Objekte, die 1766–68 in Pompeji ausgegraben wurden und bis heute den größten Fundkomplex für die Erforschung des Gladiatorenwesens bilden. Bis auf die Rüstungsteile, die 1803 als Schenkung von Ferdinand IV. an Napoleon Bonaparte nach Paris und von dort zunächst in die Sammlung des Pariser Bankiers Pourtalès-Gorgier gelangten,⁶¹² werden die Fundstücke bis heute im Museo Archeologico

609 Siehe Haskell/Penny 1981, Kat. 43 und 44.

610 William Rimmer, *Falling Gladiator*, 1861/1907, Bronze, New York, The Metropolitan Museum of Art; Eugène André Oudiné, *Gladiateur blessé*, 1865, Marmor, Fontainebleau, Château de Fontainebleau.

611 Der Einfluss, den Gérômes Gladiatorendarstellungen auf den Historienfilm gehabt haben, ist mittlerweile gut erforscht, siehe Fußnote 142 in dieser Arbeit. Darüber hinaus lässt sich die Wirkung auch schon in verschiedenen künstlerischen Arbeiten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts nachvollziehen, darunter Francesco Netti, *Lotta dei gladiatori durante una cena*, ca. 1880, Öl auf Leinwand, 115 × 208 cm, Neapel, Museo di Capodimonte; Eugenio Maccagnani, *Kampf zwischen Retiarius und Mirmillo*, ca. 1880, Gips, abgebildet in: William Walton, *Chefs-d'œuvre de l'Exposition universelle de Paris*, Philadelphia 1889, S. 63; Louis Mast, *De Stervende Gladiator*, 1889, Bronze, Gent, Koning Albertpark und Eugène Marioton, *Mirmillon*, um 1900, Bronze, verschiedene Größen, in: Ausst.-Kat. Paris 1900, o. S.

612 Die Sammlung umfasste sechs Rüstungsteile: einen Helm (Inv.-Nr. Br 1108), einen Schulterschutz Inv.-Nr. Br 1142) und vier Beinschienen (Inv.-Nr. Br 1143; Br 1144; Br 1169-1170). Bastien 2004 hat die Geschichte der Artefakte detailliert nachvollzogen: Sie kamen 1803 in einem Konvolut von rund 100 Antiken als Schenkungen von Ferdinand IV. von Neapel an Napoleon Bonaparte nach Paris und wurden bis zum Tod Joséphines im château de Malmaison aufbewahrt. Beim Verkauf der Sammlung durch die Erben Joséphines wurde ein Teil der Sammlung von Edme Durand für den Louvre erworben. Den anderen Teil, inklusive der Gladiatoren-Rüstungen, erwarb James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier. Die umfangreiche Antikensammlung des Bankiers de Pourtalès-Gorgier konnte auf Anfrage besichtigt werden. Außerdem waren die Hauptstücke durch verschiedene Publikationen bekannt: Jean-Joseph Dubois, sous-conservateurs des Antiquités du musée royal du Louvre erstellte 1841 einen Katalog der Sammlung, die Maison Goupil fertigte 1863 ein Album mit fotografischen Reproduktionen von Objekten der Sammlung an, vgl. Abb. 18/Kap. 2.1. Als die Sammlung zehn Jahre nach dem Tod des Bankiers 1865 verkauft wurde, erwarb Napoleon III. die Gladiatoren-Rüstungen auf Drängen

Nazionale in Neapel aufbewahrt. Nach eigenen Aussagen hat Gérôme die pompejanischen Artefakte bereits 1843 während einer Italienreise mit seinem Lehrer Paul Delaroche im Museo Archeologico Nazionale gesehen. In seinen autobiografischen Erinnerungen beschreibt er die Entdeckung der Exponate im Antikenmuseum als Offenbarung: „Voilà qui m’ouvre un horizon immense ! ... Comment ! tous les peintres, tous les sculpteurs sont venus ici, ont vu cela, et pas un n’a songé à refaire un gladiateur.“⁶¹³ Ein Grund für die verspätete Rezeption könnte sein, dass die Fundstücke lange falsch interpretiert wurden: Zunächst hielt man sie für Soldatenrüstungen. Erst 1854 konnte der Italiener Raffaele Garucci nachweisen, dass es sich um Überreste von Gladiatoren-Rüstungen handelte.⁶¹⁴

In Bezug auf seine Rekonstruktion der antiken Rüstungen wurde Gérôme in den zeitgenössischen Kommentaren eine hohe Expertise und Präzision zugesprochen und selbst in Fachkreisen erwarb er sich ein gewisses Renommee: 1878 ist in einem Artikel über altertümliche Waffen in der *Gazette des Beaux-Arts* zu lesen: „M. Gérôme est le premier ou pour mieux dire le seul qui, après de consciencieuses recherches sur l’antique harnais des gladiateurs, ait représenté ceux-ci avec une minutieuse exactitude, dans leur véritable tenue de combat.“⁶¹⁵

Die antiken Originale hatten insofern eine große Bedeutung für Gérôme, als er sie in seinen Darstellungen als authentifizierende Quellendokumente nutzte. In seinen plastischen Werken, denen man sich nähern und die man von unterschiedlichen Perspektiven betrachten kann, lassen sich die dafür herangezogenen Artefakte noch deutlicher identifizieren als in seinen Gemälden. Wie bereits ausgeführt, handelt es sich bei den mit Reliefs verzierten Beinschienen des *murmillos* in *Les Gladiateurs* um Zitate realer Rüstungsteile aus der Sammlung Pourtalès-Gorgier (siehe Abb. 18 / Kap. 2.1). Im Rahmen der Inszenierung der Bronzeplastik auf der Weltausstellung von 1878 wurde die Wiedererkennung der antiken Realien durch die räumliche Positionierung erleichtert, denn – wie ebenfalls bereits angemerkt – waren die Artefakte in direkter Nähe zu Gérômes Werk ausgestellt.⁶¹⁶

Sowohl die Beteuerungen des Künstlers „Wahrheit“ zur Darstellung bringen zu wollen als auch die Zuschreibungen der Kunstkritik lenken jedoch davon ab,⁶¹⁷ dass Gérôme sich an vielen Stellen von der Vorlage der ihm bekannten archäologischen Fundstücken löste und eigenwillige Kreationen umsetzte.⁶¹⁸ Die Ähnlichkeit zu den Originalen, die auch aufgrund

des conservateur du département des Antiques et de la sculpture moderne Adrien Prévost de Longpérier und schenkte sie dem musée des Antiquités nationales in Saint-Germain-en-Laye im darauffolgenden Jahr. Von dort gelangten sie durch einen Tausch 1892 in den Louvre.

613 Jean-Léon Gérôme zit. nach Moreau-Vauthier 1906, S. 65.

614 Marcus Junkelmann, *Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod*, Mainz 2008, S. 43.

615 Édouard de Beaumont, „Armes méconnues“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 1, S. 500–513, hier S. 502 f.

616 Siehe Kapitel 2.1.1.

617 Siehe Kapitel 3.2.1.

618 Auch in der Forschungsliteratur ist die Annahme, dass der Künstler real existierende Objekte exakt kopierte, noch weit verbreitet, siehe Laurence des Cars in Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 126: „in these

ihrer Publikation in zahlreichen Zeitschriften einem breiten Publikum bekannt waren, reicht zwar jeweils aus, um sie als ‚authentisch‘ einzustufen. Ein genauerer Blick offenbart allerdings Abweichungen in etlichen Details. Das figürliche Dekor, welches die aufwendigen Gladiatoren-Rüstungen charakterisiert und oft einen narrativen Zusammenhang bildet, wurde von Gérôme stets verändert.⁶¹⁹ Es ist außerdem interessant festzustellen, dass die Rüstungsteile sich in keiner der eingangs erwähnten verschiedenen Gladiatoren-Darstellungen des Künstlers gleichen. Immerzu wurden Details vertauscht und neue Elemente hinzugefügt. Diese intensive Auseinandersetzung legt nahe, dass sich in der Beschäftigung mit dem figürlichen Schmuck weitere Bedeutungsebenen verbergen, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

4.1.4 Verborgene Bedeutungsebenen – Der *murmillo* als Gallier

Der Anteil an Eigenkreation, der Anlass zu den nachfolgenden Interpretationen bietet, wird insbesondere am Helm des *murmillo* deutlich. Sowohl in *Pollice Verso* als auch in der Skulptur *Les Gladiateurs* integrierte Gérôme eine Fischfigur. Im Gemälde fällt diese besonders ins Auge, da sie in einem silbrigen Ton farblich vom Rest des golden glänzenden Helmes abgesetzt ist. In der Skulptur prangt der Fisch als Relief auf der Helm-Kalotte. Ein Vergleich mit den erhaltenen Gladiatorenhelmen zeigt, dass es kein antikes Original gibt, das eine solche Darstellung enthält. Der Gladiatur-Experte Marcus Junkelmann, der sich ebenfalls mit *Pollice Verso* beschäftigt hat,⁶²⁰ leitet die Hinzufügung der Fischfigur von Gérômes Studium schriftlicher Quellen ab: Der römische Historiker Festus erwähnt ein Lied, das der *retiarius* dem *murmillo* während des Kampfes vorgesungen haben soll. Dort heißt es „Dich will ich nicht fangen, den Fisch will ich fangen – was fliehst du mich, Gallier?“⁶²¹ Tatsächlich ist das Zitat beziehungsweise die Ansicht, dass der Helm des *murmillo* mit einer Fischfigur geziert war, in verschiedenen zeitgenössischen Texten zu finden,⁶²² was die Bekanntheit der antiken Anekdote im französischen, archäologie-begeisterten Bildungsbürgertum unterstreicht.

first gladiator scenes he [Gérôme, Anm. BS] showed the first signs of a manic obsession with archaeological respects“. Auch Édouard Papet scheint diese Meinung zu teilen, wenn er *Les Gladiateurs* „his uncompromising archaeological monument“ nennt, Papet 2010, S. 292. Siehe des Weiteren Flemming Fribort, „The Battle over Taste. The Modern and the Un-Modern in French Art 1848–1910“, in: *Gloria Victis! Victors and Vanquished in French Art 1848–1910*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Mailand 2001, S. 25.

619 Nur in den gemalten Selbstporträts im Bildhaueratelier sind die Helme, die Gérôme als Galvanoplastiken besaß, exakt wiedergegeben, siehe Abb. 43/Kap. 2.2 und 60/Kap. 2.3.

620 Junkelmann 2008.

621 „Non te peto, piscem peto, quid me fugis, Galle?“, zit. nach ebd., S. 105.

622 Etwa Maxime Du Camp, *Le Salon de 1859*, Paris 1859, S. 68; Lemma: „Ave Caesar morituri te salutant“, in: Larousse 1866, Bd. 1, S. 1040f., hier S. 1041.

Eine schiere Zufälligkeit der Integration des Fisches, welche die folgenden Interpretationen begründet, kann ausgeschlossen werden, denn Gérôme kannte verschiedene antike Originale, die er wie die Beinschienen hätte kopieren können, wenn es ihm nur um eine archäologische Exaktheit gegangen wäre. Er besaß sogar mindestens zwei Galvanoplastiken nach Exponaten des Antikenmuseums in Neapel. In seinen autobiografischen Notizen berichtet er, dass Jean-Baptiste Auguste Verchère de Reffye,⁶²³ *officier d'ordonnance* von Napoleon III., Waffenkonstrukteur und Hobbyarchäologe, der sich auch für das später noch erwähnte Musée gallo-romain einsetzte, in Neapel Abdrücke für ihn genommen habe.⁶²⁴ Die Existenz dieser Galvanoplastiken wird anhand mehrerer Atelierfotografien belegt: An der getäfelten Wand seines *salon studio* stellte Gérôme seine Waffensammlung gut sichtbar in einem dekorativen Arrangement aus (siehe Abb. 66 / Kap. 2.3), wobei die geometrische Anordnung auf der anderen Seite des Raumes mit weiteren Rüstungselementen wiederholt wurde.⁶²⁵ Den höchsten Punkt dieser Displays bildeten jeweils die Kopien der neapolitanischen Helme. Durch einen direkten Vergleich mit den Artefakten aus der Sammlung des Museo Archeologico Nazionale lassen sich die beiden Kopfbedeckungen genau bestimmen: Es handelt sich um die Inventarnummern 5673⁶²⁶ und 5643⁶²⁷ (Abb. 87 und 88). Eine weitere Spur für seinen Besitz von Kopien antiker Artefakte legte Gérôme in den Gemälden *Le Travail du marbre* und *La Fin de la Séance*, in denen er jeweils einen der Helme originalgetreu darstellte (siehe Abb. 43 / Kap. 2.2 und 60 / Kap. 2.3). In Bezug auf die Schilderung der *murmillo*-Helme in *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* lässt sich also festhalten, dass Gérôme, obwohl er mehrere originale Vorlagen besaß, die Helme nicht kopierte, sondern eine eigenständige Kreation ins Bild setzte. Mit der Integration der Fischfigur in das Helmdekor nahm er eine Setzung vor, die auf den genannten antiken Quellen beruhte und deren Verknüpfung mit dem Gladiatorentypus *murmillo* dem interessierten Publikum auch bekannt war.

623 Zur Person siehe die Materialsammlung auf der Homepage des Musée d'archéologie nationale in Saint-Germain-en-Laye: <http://archeologie.culture.fr/sources-archeologie/fr/jean-baptiste-auguste-verchere-reffye-1821-1880> [Letzter Zugriff: 30.10.2022].

624 „un de mes amis, le général de Reffye, alors colonel, avait été envoyé en Italie, par l'empereur Napoléon III, pour faire exécuter des moulages d'après la colonne de Trajan. Il s'était rendu de Rome à Naples, où il avait fait faire des bons creux des casques, jambières, boucliers de gladiateurs, et ce fut dans ces moules que furent faites des galvanoplasties, de sorte que j'ai en ma possession des épreuves identiques aux originaux, de sorte que mon modèle, une fois habillé, est un véritable gladiateur.“ Gérôme, zit. nach Masson 1904, S. 26.

625 Siehe die Fotografie auf dem Cover der vorliegenden Publikation. Weitere Ansichten der anderen Raumseite sind in zwei Fotografien aus der Sammlung der Archives of American Art, Smithsonian Institution festgehalten: Digital ID: 3834 und 7869.

626 In Junkelmann 2008 klassifiziert unter der Nummer H18 als *murmillo*-Helm aus Pompeji, Abb. 395–398, S. 240. Der Helm lässt sich eindeutig identifizieren, da es der einzige bekannte Gladiatorenhelm ist, der figürliche Darstellungen auf den Wangenklappen aufweist.

627 Ebd. klassifiziert unter der Nummer H34 als eiförmiger *secutor*-Helm aus Pompeji, Abb. 416–418, S. 247.



Abb. 87. Vollständiger *murmillo*-Helm, 1766/67 in der Gladiatorenkaserne in Pompeji gefunden, Bronze, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 5673



Abb. 88. Vollständiger *secutor*-Helm, 1766/67 in der Gladiatorenkaserne in Pompeji gefunden, Bronze, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 5643

Das von Festus zitierte Lied enthält sodann noch einen weiteren Aspekt, der für die Deutung von *Pollice Verso* beziehungsweise *Les Gladiateurs* im Zeitkontext relevant ist. Die Ansprache des *murmillo* als Gallier verweist darauf, dass die Gladiatorengattung mit der Vorstellung eines bestimmten ethnischen Ursprungs verknüpft war. In Larousses *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* wird unter dem Lemma „Gladiateur“ erklärt: „On distinguait plusieurs sortes de gladiateurs et on leur donnait différents noms, suivant leur manière de combattre. [...] Les *mirmillons* étaient armés à la gauloise ; aussi les appelait-on souvent *gaulois*.“⁶²⁸ Auch in dem populären archäologischen Wissen war die Zuschreibung als „gallisch“ bekannt, wie verschiedene Erwähnungen in Zeitungsartikeln beweisen. So stellt Georges Berger in einem Artikel im *Journal des débats* über Gérômes *Les Gladiateurs* fest: „Le *mirmillon* faisait partie d’une troisième catégorie dite gauloise ; quelle que fût son origine, il était toujours considéré sous le sobriquet de Gaulois.“⁶²⁹ In der amerikanischen Zeitschrift *The Art Amateur* ist in Bezug auf das Gemälde *Pollice Verso* ebenfalls vom „stout ‘myrmillo’ from Gaul“ die Rede.⁶³⁰ In ihrer 1892 erschienenen Gérôme-Monografie erwähnt schließlich auch Fanny Field Hering ein Werk mit dem Titel *A Gallic Gladiator*.⁶³¹ Da das Buchprojekt in enger Kooperation mit dem Künstler entstanden ist,⁶³² ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Betitelung direkt von Gérôme stammt. Hering bezog sich vermutlich auf das Gemälde, das im Werkverzeichnis von Gerald M. Ackerman unter der Nummer 260 aufgeführt ist und den *murmillo* aus *Pollice Verso* einzeln zeigt. Das hochformatige Gemälde ist als Pendant zu einer Darstellung eines rennenden *retiaris* konzipiert (Abb. 89–90). Neben dem Format und den nahezu identischen Maßen spricht die Ausrichtung der Figuren dafür, dass die Bilder zusammen betrachtet werden sollen: Der junge *retiaris* stürmt mit seinem Dreizack voran in Richtung des rechten Bildrands, während der *murmillo* Schild und Blick in Richtung des linken Bildrandes wendet. Über die beiden Tafeln entsteht ein fast schon filmischer Effekt: Die Protagonisten werden in einer Art Close-Up gezeigt, bevor sie aufeinandertreffen. Datiert auf 1876 ist es gut möglich, dass die beiden Gemälde als Vorbereitung auf *Les Gladiateurs* entstanden sind. Die Darstellungen dienen in dieser Lesart als Auftakt für den Kampf, der in der Bronzeplastik sein Abschlussbild findet. Die Ruhe, die der *murmillo* in seiner Pose ausstrahlt, kann als Hinweis auf seinen späteren Sieg gedeutet werden.

Dass Gérômes triumphierender Gladiator vor der Folie des damaligen archäologischen Wissenstandes als „gallisch“ interpretiert wurde, ist insbesondere von Bedeutung, da sich

628 Lemma: „Gladiateur“, in: Larousse 1872, Bd. 8, S. 1288 f., hier S. 1288. Im selben Beitrag wird Gérômes *Ave Caesar, morituri te salutant* als ikonografisches Beispiel erwähnt.

629 Berger 1879, o. S.

630 Cicerone 1879, S. 117.

631 Hering 1892, S. 242.

632 Davon zeugt die umfangreiche Korrespondenz zwischen Fanny Field Hering und Gérôme, die in der New York Public Library aufbewahrt wird.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke



Abb. 89. Jean-Léon Gérôme, *Un rétiaire*, 1876, Öl auf Leinwand, 33,5 × 24,8 cm, Colección Pérez Simón, Mexiko



Abb. 90. Jean-Léon Gérôme, *Mirmillon / Un Mirmillon se préparant au combat dans une arène*, 1876, Öl auf Leinwand, 33,7 × 23,5 cm, Colección Pérez Simón, Mexiko

um die Gallier im 19. Jahrhundert eine nationale Mythenbildung von beachtlichem Ausmaß entwickelte. Im Gegensatz zu anderen französischen Nationalhelden, wie Jeanne d'Arc oder Roland, setzte das Interesse an den Galliern erst im 19. Jahrhundert ein, bis dahin stellten sie bloß „Randfiguren in der französischen Historiographie und Literatur“ dar.⁶³³ Ausschlaggebend für den Bewertungswandel war ein „epochentypische[r] Umbruch in der franz. Historiographie“.⁶³⁴ In Abgrenzung zur bisherigen Geschichtsschreibung verortete Amédée Thierry 1828 den Beginn der französischen Nation erstmals nicht bei dem fränkischen König Chlodwig, sondern im antiken Gallien.⁶³⁵ Der Historiker und Politiker Henri Martin schloss sich dieser Deutung in seiner 1830 veröffentlichten *Histoire de France depuis les temps les plus reculés* an. In der verkürzten und illustrierten Version dieser Studie, die 1868 unter dem Titel *Histoire de France populaire* erschien, erreichte das neue Geschichtsbild der Gallier als Vorfahren der Franzosen das breite Publikum.⁶³⁶ Die von Thierry eingeleitete bis zu den Galliern zurückreichende Volksgeschichte wurde „als ‚Rassengeschichte‘ geschrieben“.⁶³⁷ In der *Histoire des Gaulois* definierte Thierry seine Theorie des Fortbestehens der historischen Rassen in den modernen Franzosen. Ihm zufolge behielten die ‚Rassen‘ über die Zeiten hinweg ihre wesentlichen Merkmale und ihren moralischen Charakter.⁶³⁸ Thierrys Geschichtsdarstellung hatte großen Einfluss auf die französische Ethnologie, namentlich auf den Mediziner William Edwards, der als Vater der Disziplin gilt.⁶³⁹ In Form eines an den Historiker gerichteten Briefes⁶⁴⁰ verfolgte Edwards die Absicht, seine anatomischen Beobachtungen anhand der Thesen der *Histoire des Gaulois* zu verifizieren und führte damit politische und physiologische Konnotationen des Rassenbegriffes systematisch zusammen.⁶⁴¹ Er vertrat die Ansicht, dass die physiologischen Grundlagen, der

633 Annette Simonis, Lemma: „Vercingetorix“, in: Möllendorff/Simonis/Simonis 2013, Sp. 1012–1020, hier Sp. 1012. Zum älteren Heldenkult um Jeanne d'Arc und Roland siehe Schivelbusch 2003, S. 167–177 und 200.

634 Simonis 2013, Sp. 1012.

635 Amédée Thierry, *Histoire des Gaulois depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination romaine*, Paris 1828. Vgl. Simonis 2013, Sp. 1013.

636 Vgl. ebd.

637 Werner Conze, Lemma: „Rasse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 135–178, hier S. 156; vgl. Michael Dietler, „Our Ancestors the Gauls: Archaeology, Ethnic Nationalism and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe“, in: *American Anthropologist* 96/3, 1994, S. 584–605, hier S. 588: „This movement [François Guizot, die Gebrüder Thierry und Martin, Anm. BS] permanently established the Celts as a primary ethnic foundation for the modern French nation through the popularization of an essentialist racial vision of Celtic identity and French history.“

638 Vgl. Claude Blanckaert, „On the Origins of French Ethnology“, in: George W. Stocking, Jr., *Bones, Bodies, Behavior. Essays on Biological Anthropology*, Wisconsin 1988, S. 18–55, hier S. 26 f.

639 Zu Edwards siehe Blanckaert 1988.

640 William Edwards, *Des caractères physiologiques des races humaines considérés dans leurs rapports avec l'histoire, lettre à M. Amédée Thierry*, Paris 1829. Vgl. Blanckaert 1988 und Gabriele Genge, *Artefakt, Fetisch, Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne*, Berlin / München 2009, S. 31–39.

641 Vgl. Genge 2009, S. 34.

von Thierry herausgearbeiteten Rassen „sich in Form von Gesetzmäßigkeiten im historischen Geschehen auswirkten“. ⁶⁴² Die ‚gallische Rasse‘ der Franzosen blieb ein bedeutendes Thema im Verlauf des 19. Jahrhunderts und wurde auch von den Anthropologen Paul Broca und dessen Schüler Paul Topinard weitergetragen. ⁶⁴³

Auch von oberster Stelle wurde das Interesse an „nos ancêtres les gaulois“ im Zweiten Kaiserreich gefördert. Napoleon III. versuchte seine Legitimität als Herrscher mit der frühen französischen Geschichte zu verankern und finanzierte Ausgrabungen in verschiedenen emblematischen Städten des antiken Galliens wie Alesia, Gergovia und Bibracte. ⁶⁴⁴ Für die bei den Grabungen zutage geförderten Objekte gründete er 1862 sogar ein neues Museum: Das Musée gallo-romain (heute: Musée d'archéologie nationale) in Saint-Germain-en-Laye. ⁶⁴⁵ Hier wurden nach dem Verkauf der Sammlung des Bankiers Pourtalès-Gorgier auch die ursprünglich aus Neapel stammenden Gladiatorenrüstungen gezeigt, die Gérôme für die Beinschienen des *murmillio* in *Les Gladiateurs* verwendete. Über die Präsentation im Musée gallo-romain waren die Gladiatoren-Rüstungen in eine nationale, über die Rasse definierte Narration eingebettet. Gérôme kannte das Haus gut. In Briefen berichtet er, dass er im Zuge der Vorbereitungen von *Pollice Verso* die Rüstungen in Saint-Germain studierte und sich bei den Konservatoren sogar eine Galvanoplastik bestellt habe. ⁶⁴⁶ Die unter anderem im Musée gallo-romain sichtbar werdende ethnische Identifikation der Franzosen mit den Galliern ⁶⁴⁷ verstärkt die These, dass der Charakterisierung des *murmillio* als Gallier besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden muss.

Die ethnische Zuschreibung des *murmillio* als Gallier bedeutet eine Art Aktualisierung des Bildgeschehens und schreibt das Eigene in die weit zurückliegende Vergangenheit des antiken Rom ein. Rom und Frankreich werden parallelisiert, was anhand eines Aquarells nach dem weiter oben besprochenen *Un Mirmillon se préparant au combat dans une arène* zusätzlich

642 Ebd., S. 32. Vgl. Blanckaert 1988, S. 19.

643 Vgl. Dietler 1994, S. 592.

644 Hierzu siehe *Napoléon III et l'archéologie. Fouilles en forêt de Compiègne sous le Second Empire*, Ausst.-Kat. Compiègne, Musée Antoine Vivenel, Saint-Pierre des minimes, Compiègne 2000. Auch die bildende Kunst setzte Napoleon III. für seine Zwecke ein: Für Alesia (heute: Alise Sainte-Reine) gab er bei dem Bildhauer Aimé Millet eine monumentale Bronzestatue des Vercingetorix in Auftrag (1865 errichtet), die seine eigenen Gesichtszüge tragen sollte. Siehe Hélène Jagot, „Le Vercingétorix d'Aimé Millet (1865), image équivoque du premier héros nationale français“, in: *Histoire de l'art* 75, 2005, S. 79–91.

645 Zum Museum und seiner Gründungsgeschichte siehe Arnaud Bertinet, „Développer l'archéologie nationale: le musée des Antiquités impériales de Saint-Germain-en-Laye“, in: ders., *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849–1872)*, Paris 2015, S. 311–347; *Bulletin des amis du Vieux Saint-Germain-en-Laye* 47: *Napoléon III et Saint-Germain-en-Laye*, 2010.

646 Brief von Jean-Léon Gérôme an Unbekannt, 19. September 1871, St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Sammlung Robert Alther, 40.294q.

647 Siehe hierzu auch Lemma: „Gaulois, oise“, in: Larousse 1872, Bd. 8, S. 1081–1085, hier S. 1084: „Le Gaulois se retrouve encore dans le Français de nos jours, aventureux, ingénieux, brave et joyeux jusque dans l'adversité. Est-ce don de race ou saveur du sol ? Il y a de tout dans le produit supérieur de la civilisation, et l'on peut affirmer, sans être trop Gaulois, que jamais race mieux douée n'a habité un plus beaux pays.“

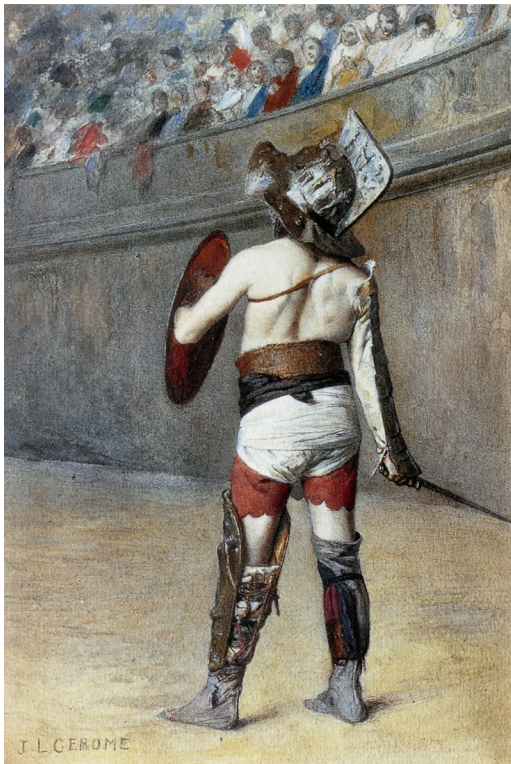


Abb. 91. Jean-Léon Gérôme, *Un Mirmillon se préparant au combat dans une arène*, 1877, Aquarell, 12,5 × 22 cm, Privatbesitz

nahegelegt wird (Abb. 91).⁶⁴⁸ Einer von Eugène Delacroix in *La Liberté guidant le peuple* (1830) begründeten Tradition für die Darstellung der neueren französischen Geschichte folgend⁶⁴⁹ sind auf dem sonst beige-gräulich erscheinenden Blatt koloristische Akzente in den Farben der Trikolore gesetzt. Blau, Weiß und Rot dominieren den Eindruck sowohl in der Figur des Gladiators (blaue Akzente im Helm, weiße Bandagen um die Hüfte, rotes Beinkleid) als auch im Publikum. Im Zuschauerraum in der oberen Bildhälfte fast genau auf der Mittelachse sind die drei Farben sogar so angebracht, dass sie sich kaum gegenständlich zu bestimmten Figuren zuordnen lassen, sondern wie eine verzerrt wiedergegebene französische Flagge erscheinen.

⁶⁴⁸ Ackerman 2000, S. 378, Kat. A1. Ackerman führt das Blatt als Werk „d’après Gérôme“ auf. Selbst wenn das Aquarell tatsächlich nicht aus Gérômes Feder stammen sollte, kann die enthaltene Farbsemantik als Beleg dafür dienen, dass sich mit dem Motiv des *mirmillos* ein nationaler Gehalt verband.

⁶⁴⁹ Robert Rosenblum, „Christus und Bellona. Ein deutsch-französischer Dialog im Jahr 1900“, in: Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, Bd. II: *Kunst der Nationen*, Köln 2000, S. 302–314, hier S. 307. Rosenblum erwähnt darüber hinaus Ernest Meissonnier, der dieselbe Farbstrategie in *Le Siège de Paris (1870/71)*, um 1884, Öl auf Leinwand, 53,5 × 70,5 cm, Paris, Musée d’Orsay einsetzte.

4.1.5 Präsentation im nationalen Kontext: Die Gladiatoren auf den Weltausstellungen in Wien 1873 und Paris 1878

Die für das Gladiatorenmotiv vertretene These einer Referenz auf nationale Diskurse, die bislang anhand der Identifikation des *murmillo* als Gallier und des Entstehungszeitraums kurz nach dem Verlust des Deutsch-Französischen Krieges und der Commune de Paris herausgearbeitet wurde, erhält zusätzliche Unterstützung durch die Berücksichtigung der jeweiligen Präsentationskontexte von *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs*. *Pollice Verso* wurde 1873 auf der Weltausstellung in Wien gezeigt,⁶⁵⁰ *Les Gladiateurs* fünf Jahre später auf der Weltausstellung 1878 in Paris. Die Universalschauen, die sich gleichermaßen als Demonstrationen des technischen Fortschritts und populäre Massenspektakel charakterisieren lassen, hatten zum Ende des 19. Jahrhunderts politisch an Bedeutung zugenommen. Als Foren des globalen Wettbewerbs gaben sie den teilnehmenden Nationen Gelegenheit zur Repräsentation und entwickelten sich mehr und mehr zu ‚Arenen‘, in denen machtpolitische Interessen zur Schau gestellt wurden.⁶⁵¹

Mit der erneuten Präsentation des Motivs der Gladiatoren schlug Gérôme einen Bogen von der Weltausstellung in Wien zur Weltausstellung in Paris. Beide Großveranstaltungen hatten eine besondere Bedeutung für das Selbstbild Frankreichs nach der *année terrible* von 1871. In Wien präsentierte sich Frankreich das erste Mal wieder vor der internationalen Öffentlichkeit. Die Exposition universelle von 1878, die vom 1. Mai bis 10. November in Paris stattfand,⁶⁵² war nach 1855 und 1867 die dritte Weltausstellung in der französischen Hauptstadt. Im Reigen der Universalschauen des 19. Jahrhunderts kam dieser Ausgabe eine besondere politische Bedeutung zu, da es nach den dramatischen Ereignissen von 1870/71 die erste internationale Großveranstaltung auf französischem Boden war.⁶⁵³ In Anbetracht der besonderen politischen Situation,⁶⁵⁴ in der sich Frankreich zum Zeitpunkt der Präsentation von *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* befand, sollen beide Werke in ihrem Präsentationskontext betrachtet werden.

650 Das Gemälde war eines von sieben Werken, mit denen Gérôme in der Delegation der französischen Künstler sein Heimatland repräsentierte. Die anderen Gemälde waren: *Une rue du Caire*, *La Mosquée El-Assaneyn*, *Le Bain*, *À Vendre*, *L'Arabe et son coursier*, *La Promenade du Harem*.

651 Vgl. Eckhardt Fuchs, „Nationale Repräsentation, kulturelle Identität und imperiale Hegemonie auf den Weltausstellungen: Einleitende Bemerkungen“, in: *Comparativ* 9/5–6, 1999, Sonderheft: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, S. 8–14. Zur Weltausstellung von 1878: Friederike Voßkamp, „Die Präsentation der deutschen Kunst auf der Weltausstellung 1878 in Paris. Ausstellungspolitik zwischen nationaler Selbstdarstellung und diplomatischer Rücksichtnahme“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77, 2014, S. 241–256.

652 Zur Weltausstellung von 1878 in Paris mit Fokus auf der dort präsentierten Kunst siehe Claire Barbillon, *1878: La 1ère Exposition Universelle de la République*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay, Paris 1988.

653 Zur politischen Bedeutung des Ereignisses besonders in Hinblick auf die Deutsch-Französischen Beziehungen siehe Voßkamp 2014, S. 241.

654 In den Jahren nach 1871 bis 1914 war die Stimmung in Frankreich in weiten Teilen der Gesellschaft von dem erlebten Trauma der Kriegsniederlage geprägt. Vgl. Schivelbusch 2003, S. 125–224 und Digeon 1959.

Wien 1873

Alles deutet darauf hin, dass *Pollice Verso* extra in Hinblick auf die Wiener Weltausstellung fertiggestellt wurde: Kurz vor der Präsentation in der österreichischen Hauptstadt wurde das Gemälde nur einmal in Paris gezeigt, im Cercle de l'Union artistique an der Place Vendôme, im Rahmen einer Ausstellung, die ausschließlich Werke versammelte, die für die Weltausstellung bestimmt waren.⁶⁵⁵

Aus der zeitgenössischen Presse geht hervor, dass die gekränkte Großmacht auf der Weltausstellung in Wien 1873 unter besonderer Beobachtung stand. In den Kommentaren zum französischen Beitrag wird betont, dass Frankreich ein „anerkennenswerthes Taktgefühl“ bewiesen habe, indem es auf die sonst übliche Präsentation von verherrlichenden Kriegsbildern verzichtete.⁶⁵⁶ Entgegen der deutschen Malerei, „die gar nicht müde“ werde, „von den Feldzügen und Siegen zu erzählen, und Gemälde in Massen geschaffen“ habe, tauche „in der französischen Malerei nur da und dort etwas Bezügliches auf, woraus schmerzliche Resignation oder stiller Grimm“ spreche.⁶⁵⁷ Zu den auf der Wiener Weltausstellung präsentierten Bildern, die den Deutsch-Französischen Krieg eindeutig thematisieren, zählen *Le Mobilisé (1870)* von Léon Perrault und *1870* von Paul Alexandre Protais.⁶⁵⁸ Bedenkt man die Identifikation des *murmillo* als Gallier kann auch *Pollice Verso* – wenn auch in stärker verschlüsselter Form – als Kommentar auf den verlorenen Krieg verstanden werden. Denn die Figurengruppe, die Gérôme fünf Jahre später plastisch umsetzte, stellt eine klare Ikonografie von Sieger und Verlierer dar: Der aufrechtstehende *murmillo* drückt mit dem rechten Fuß auf die Kehle seines auf dem Rücken liegenden Kontrahenten und hält diesen somit chancenlos am Boden.⁶⁵⁹ In dem Nationalmythos um

655 Anonym, „Expositions“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 8. Februar 1873, S. 51: „Le Cercle de l'Union artistique de la place Vendôme, qui compte parmi ses membres des artistes de renom, vient d'exposer dans sa salle de concerts une soixantaine de tableaux faits par les membres dudit Cercle et destinés à l'Exposition de Vienne. On y remarque plusieurs tableaux de M. Gérôme et de M. Gustave Doré, des toiles de MM. Landelle, Jundt, Bonnat, Berne-Bellecour [...]“; Claretie 1881, S. 73.

656 Bruno Meyer, „Plastik und Malerei. III. Frankreich“, in: Carl Friedrich Adolf von Lützow (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig 1875, S. 294–315, hier S. 295: „Ein höchst anerkennenswerthes Taktgefühl haben die Franzosen darin bewährt, dass sie die riesigen Schlachtenbilder, durch welche sie die früheren Grossthaten ihrer ‚unbesieghchen Armee‘ zu verherrlichen stets übermässig bestrebt waren, nicht haben auf der Weltausstellung erscheinen lassen, sondern dass die Kriegsbilder, die überhaupt vorhanden sind, fast ausschliesslich dem letzten Kriege angehören und zwar ihre Vorwürfe in genrehafter Auffassung und, beiläufig gleich hier zu erwähnen, mit einer seltenen Vortrefflichkeit behandeln; so z. B. was Protais und Berne-Bellecour in dieser Art geliefert haben. All die zahlreich gemalten Fanfaronaden und Beleidigungen des Gegners hat man unterdrückt.“

657 Ambros 1873, S. 1556.

658 Nr. 528 und Nr. 540 in Commissariat Général, *Exposition universelle de Vienne. France. Œuvres d'art et manufactures nationales*, Paris und Wien 1873. Siehe auch Maurice Cottier, *Rapport sur les beaux-arts. Exposition universelle de Vienne en 1873. Section française*, Paris 1875, S. 32.

659 William McLeod, der erste Kurator der Corcoran Gallery, bezeichnet das Gemälde als „Vanquished and Vanquisher“, siehe *Journals of William MacLeod*, 11. September 1878, S. 102, URL: https://archive.org/details/corc_macleodjournaltrans1878/page/n101 [Letzter Zugriff: 30.10.2022].

die Gallier ist die Dualität von Sieg und Niederlage von zentraler Bedeutung. Schließlich ist die Geschichte des Nationalhelden Vercingetorix eine Geschichte der Niederlage, die jedoch produktiv umgedeutet wurde und vermutlich gerade aus diesem Grund ihre Wirksamkeit entfaltete. Der Avernerkönig Vercingetorix vereinte 52 vor Christus die gallischen Volksstämme und stellte sich gegen Caesars Besatzerheer. Bei Alesia wurde er jedoch eingekesselt und zur Aufgabe gezwungen. Daraufhin forderte er die Gallier auf, sich zu ergeben und ihn auszuliefern, um bessere Friedensbedingungen aushandeln zu können. Sein selbstloses Opfer machte aus ihm einen edlen Verlierer. Wie Annette Simonis ausführt

„konnte die dem Stoff zugrundeliegende, nun wirksam werdende Dichotomie (Gallisch versus Römisch) immer wieder recht unterschiedlich besetzt, neu interpretiert und ausgestaltet werden, zum Beispiel im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Sinne der politischen Opposition Französisch versus Deutsch. [...] Nach 1870 wurde der von den Römern bei Alesia besiegte Vercingetorix mehr denn je zu einem Repräsentanten der Nation, nun als Figur des edlen Verlierers, welcher der röm. bzw. dt. Siegermacht moralisch überlegen bleibt.“⁶⁶⁰

Gérôme heroisiert in *Pollice Verso* zwar nicht das Opfer, aber er legt Wert darauf, deutlich zu machen, dass es ein Gallier ist, der hier triumphiert. Die Körperhaltung des gallischen *murmillo* drückt eine Überlegenheit aus, die als Versuch der Rehabilitierung des französischen Nationalstolzes gelesen werden kann. Thematisch steht das Werk damit auch in einem direkten Dialog mit der bekannten Skulptur *Gloria Victis (Ehre den Besiegten)* von Antonin Mercié, die einen gefallenen Jüngling darstellt, der von einem Engel davongetragen wird und somit vom Besiegten zum eigentlichen Helden avanciert (Abb. 92).⁶⁶¹

660 Simonis 2013, Sp. 1012 und 1014. Zu dem infolge des Deutsch-Französischen Kriegs in Frankreich auftretenden Phänomen, historische Begebenheiten der nationalen Geschichte, die mit den erlebten *désastres* vergleichbar waren, mit der Niederlage in Verbindung zu setzen und daraus Prognosen und Lehren für die Zukunft zu ziehen, siehe Christian Amalvi, „La défaite (mode d’emploi): Recherches sur l’utilisation rétrospective du passé dans les rapports franco-allemands en France entre 1870 et 1914“, in: Philippe Levillain und Rainer Riemenschneider (Hg.), *La guerre de 1870, 71 et ses conséquences: actes du XX^e Colloque Historique Franco-Allemand organisé à Paris par l’Institut Historique Allemand en coopération avec le Centre de Recherches Adolphe Thiers, du 10 au 12 octobre 1984 et du 14 au 15 octobre 1985*, Bonn 1990, S. 451–464. So wird unter anderem Sedan mit Alesia und die Besetzung Galliens durch Caesar mit der Annexion von Elsaß-Lothringen durch das Deutsche Reich gleichgesetzt, ebd., S. 452.

661 Zur Bedeutung des Werks im Kontext des Deutsch-Französischen Krieges siehe Michael Dorsch, „Antonin Mercié’s *Gloria Victis* and the Mollification of the French Psyche“, in: ders., *French Sculpture Following the Franco-Prussian War, 1870–80. Realist Allegories and the Commemoration of Defeat*, Farnham / Burlington 2010, S. 81–106.



Abb. 92. Antonin Mercié (Guss: Thiébaud Frères), *Gloria Victis*, 1875, Bronze (Gips 1872), 311 × 192 × 151 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris

Paris 1878

Im Fahrtwasser erstarkender Nationalgefühle nach der *année terrible* von 1871 stellte die Weltausstellung 1878 in Paris eine weitere wichtige Etappe dar. Hatte sich Frankreich schon 1873 in Wien redlich bemüht, sich die ‚Schmach‘ des Kriegsverlusts nicht anmerken zu lassen, sollte die Pariser Weltausstellung von 1878 die „Grande Nation“ endlich wieder im alten Glanz zeigen. Der Kunstkritiker Louis Gonse brachte die mit der Weltausstellung verbundenen Erwartungen auf den Punkt:

„Onze ans après une Exposition dont la splendeur et les succès semblaient ne pas pouvoir être dépassés, au lendemain d’une des guerres les plus malheureuses qui aient frappé un peuple, sous le coup de tous les désastres et de toutes les ruines causés par la plus terrible des invasions étrangères, immédiatement suivie d’une guerre civile sans précédent, en proie aux déchirements de sa politique intérieure avec la menace toujours présente d’une conflagration européenne, la France, dans un effort de redressement superbe, a osé convier le monde entier, c’est-à-dire tout ce qui sur cette terre travaille et produit, à un rendez-vous plus solennel, plus grandiose, plus largement international que celui de 1867....“⁶⁶²

Die von Gonse beschriebenen nationalen Ambitionen, die mit der Weltausstellung verbunden waren, manifestieren sich in der eigens für das Großereignis errichteten Architektur. Zu den Hauptausstellungsorten zählten der Palais du Trocadéro auf den Hauteurs de Chaillot und der Palais du Champ-de-Mars, der sich auf dem Marsfeld auf der anderen Seite der Seine erstreckte. In der gegensätzlichen äußeren Erscheinung – ein auf einer Anhöhe thronender neo-byzantinischer Steinbau gegenüber einer modernen Eisen-Glas-Konstruktion – spiegelt sich die unterschiedliche thematische Ausrichtung im Inneren der Gebäude wider (Abb. 93). Im Palais du Trocadéro, dem Bau, der auch nach dem Ende der Ausstellung im Stadtbild verbleiben sollte,⁶⁶³ wurde das Alte und Etablierte, auf dem Marsfeld das Neue, die Innovationen und die Technik, zur Schau gestellt.

662 Louis Gonse, „Coup d’œil à vol d’oiseau sur l’Exposition Universelle“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 1, S. 481–492, hier S. 481.

663 Der von den Architekten Gabriel Davioud und Jules Bourdais entworfene Bau blieb letztlich nur bis 1937 erhalten. Im Anschluss an die Weltausstellung wurden im Palais du Trocadéro zwei für die französische Museologie bedeutende Museen eingerichtet: Im März 1882 wurde das Musée d’Ethnographie eingeweiht. Einen Monat später eröffnete das Musée de Sculpture comparée. Siehe hierzu: Susanne Mersmann, *Die Musées du Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2012. Anlässlich der Weltausstellung von 1937 wurde der Palais du Trocadéro schließlich zum heutigen Palais de Chaillot umgebaut und erweitert. Heute sind dort verschiedene Institutionen untergebracht: Théâtre national de Chaillot, Musée de l’homme, Musée national de la Marine und die Cité national de l’architecture.

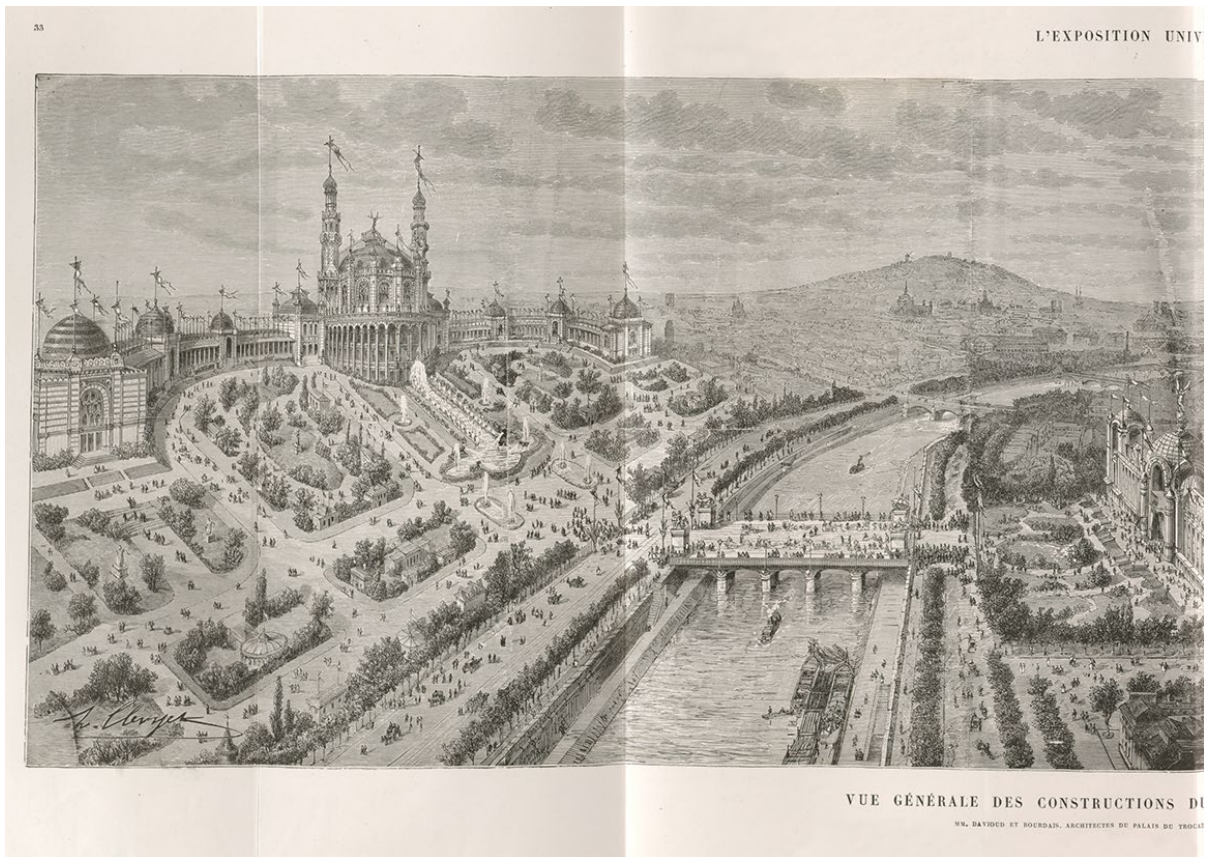
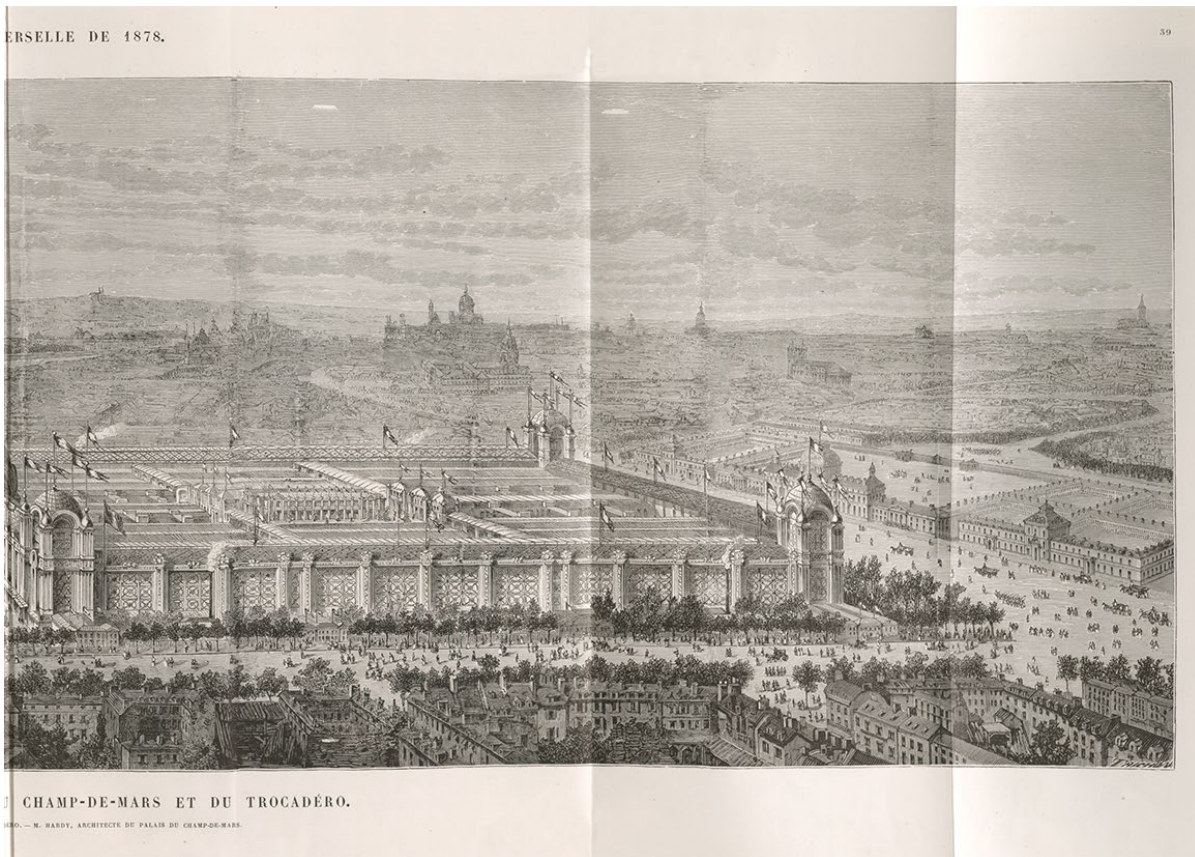


Abb. 93. *Vue générale des constructions du Champ-de-Mars et du Trocadéro*. MM. Davioud et Bourdais, architectes du Palais du Trocadéro. M. Hardy, architecte du Palais du Champ-de-Mars, abgebildet in: Simon de Vandière, *L'Exposition universelle de 1878 illustrée*, Paris 1879, S. 33

Les Gladiateurs wurde nicht im Bereich der zeitgenössischen Kunst präsentiert, der im Palais du Champs-de-Mars situiert war, sondern in einem Vestibül des Palais du Trocadéro. Im Kontext des zur Weltausstellung zählenden Gebäudeensembles nimmt der Palais du Trocadéro eine bedeutende Rolle für die Visualisierung der nationalen Ambitionen ein. Die Kunsthistorikerin Susanne Mersmann hat das Gebäude als „eigentlichen repräsentativen und ideellen Kern der Großveranstaltung mit einem universalistischen Anspruch“ bezeichnet.⁶⁶⁴ Mittels an der Fassade angebrachter Insignien und Inschriftentafeln, die ausschließlich Namen französischer Künstler trugen, wurde die Architektur national konnotiert.⁶⁶⁵ An der Fassade waren außerdem

⁶⁶⁴ Mersmann 2012, S. 44.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd., S. 44–46.



Allegorien der vier Erdteile und der Ethnografie angebracht, die den neuen kolonialpolitischen Anspruch Frankreichs inszenierten.⁶⁶⁶ Den Bezug der patriotischen Ambitionen mit dem nur wenige Jahre zurückliegenden Deutsch-Französischen Krieg stellte schließlich Mercié's Figurengruppe *Gloria Victis* her, die die Kuppel des Mittelbaus krönte.

Im Inneren war die Zweiflügelanlage des Palais du Trocadéro unterteilt in die *Galerie des Arts Rétrospectifs* auf der von der Seine aus gesehen westlichen Seite und die *Exposition Ethnographique*, die den östlichen Flügel einnahm. Als einer der Hauptattraktionen der Universal-schau waren im erstgenannten Bereich Objekte von der Steinzeit und dem antiken Gallien bis zum 18. Jahrhundert zu sehen. Die Exponate, die größtenteils aus französischen Sammlungen

⁶⁶⁶ Vgl. Genge 2009, S. 49.

stammten,⁶⁶⁷ führten dem Pariser Publikum den ‚Reichtum‘ der eigenen Kultur vor Augen und bildeten die Folie, vor der die ‚fremden‘ Objekte der *Galerie Ethnographique* bewertet wurden.

Damit ist der Ausstellungskontext von *Les Gladiateurs* kurz umrissen. Die Präsentation der Bronze im programmatisch ausgerichteten Palais du Trocadéro, genauer gesagt im Vestibül, das den Auftakt zur *Galerie des Arts Rétrospectifs* bildete, untermauert einerseits die im Werk enthaltene Reflexion über die eigene Kultur und das nationale Selbstbild, andererseits unterstreicht der Präsentationsort die Verortung der Skulptur im Kontext der französischen Anthropologie und Ethnografie. Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wurde anhand der Nähe von *Les Gladiateurs* zu den Exponaten der *Galerie du costume de guerre* bereits auf eine mögliche Verortung in den Diskursen der französischen Anthropologie und Ethnografie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hingewiesen.⁶⁶⁸ Anlässlich der Weltausstellung von 1878 wurden diese beiden Wissenschaften erstmals einer breiten Öffentlichkeit präsentiert⁶⁶⁹ und Gérôme hatte daran offensichtlich aktiven Anteil, wie aus einer Publikation von Alfred Robert Frigoult de Liesville hervorgeht. In seiner Veröffentlichung über die *Exposition historique* im Palais du Trocadéro listet Liesville auf den letzten Seiten die Verantwortlichen in den einzelnen Sektionen auf. In der neunten Sektion mit dem Titel „Ethnographie des peuples étrangères“ wird Jean-Léon Gérôme als Präsident genannt.⁶⁷⁰ Als Sekretär wird kein geringerer als der Anthropologe Ernest-Théodore Hamy aufgeführt, der später das erste ethnografische Museum Frankreichs begründete.⁶⁷¹ Zum Zeitpunkt der Weltausstellung arbeitete Hamy als *aide-naturaliste* im Muséum d’Histoire Naturelle. In dieser Rolle hatte er auch mit dem schon erwähnten General Le Clerc, dem Direktor des Musée d’Artillerie, zu tun. Nach der erfolgreichen Implementierung der *Galerie du costume de guerre* entstand dort nämlich eine umfangreiche Erweiterung, die den Blick auf die Waffen der ganzen Welt öffnen sollte. Wie in der *Galerie du costume de guerre* wurden auch in der sogenannten *Galerie Ethnographique* lebensechte Puppen für die Inszenierung eingesetzt.⁶⁷² Im direkten Vergleich waren die Mannequins jedoch noch individueller ausgestaltet, denn ihre Gesichter sollten neben den eigentlich im Vordergrund stehenden Waffen auch die jeweiligen Ethnien realistisch abbilden, wozu eigens Gipsabdrücke aus der Sammlung des Muséum d’histoire naturelle als Vorlage genutzt

667 Eine relativ detaillierte Beschreibung der Anordnung der verschiedenen Objektgruppen in den einzelnen Sälen gibt Liesville / de 1878. Insgesamt war die Anordnung der Exponate starker Kritik ausgesetzt, vgl. Liesville / de 1878 und Édouard Bonnaffé, „Au Trocadéro : Causerie“, in: Gonse 1878a, S. 14–19. Beide Autoren entschuldigen die Inkonsistenz in der Logik der Anordnung jedoch mit den Anforderungen, die die privaten Sammler an die Organisatoren gestellt hätten.

668 Siehe Kapitel 2.1.3.

669 Dias 1991, S. 166 ff.

670 Alfred Robert Frigoult de Liesville, *Exposition universelle de 1878. Coup d’œil général sur l’Exposition historique de l’art ancien (palais du Trocadéro)*, Paris 1879, S. 137.

671 Das Musée d’Ethnographie du Trocadéro wurde nach der Weltausstellung gegründet und eröffnete 1880. Zur Institution siehe Dias 1991. Für einen Überblick über die Karriereetappen von Hamy siehe ebd., S. 207–235.

672 Zur *Galerie Ethnographique* siehe Mouillard 2007, S. 32–67.

wurden. Eröffnet wurde die Galerie im Dezember 1877 mit 68 Mannequins. Damit zählte das Musée d'Artillerie nicht nur zu den frühesten öffentlichen ethnografischen Sammlungen Frankreichs, sondern stellte auch bis zur Eröffnung des Musée d'Ethnographie du Trocadéro die größte ethnografische Kollektion in Paris aus.

Vor diesem Hintergrund kann man schlussfolgern, dass Gérôme mit seiner Rezeption der Gladiatoren anhand von archäologischen Artefakten ein ethnografisches Modell verfolgte, das durch die Repräsentation originaler und wiedererkennbarer Relikte einen besonderen Wahrheitsanspruch des Dargestellten behauptete. Gérôme bestimmte und klassifizierte den antiken Menschen über seine Kulturgüter; die Objekte lieferten ihm Aussagen, die zu seiner Charakterisierung dienten. Aus diesem Denken heraus erklärte er in seinen autobiografischen Notizen auch die Notwendigkeit der detailgenauen Schilderung der archäologischen Objekte: Die „Wahrheit des Details“ sei wichtig, da sie zur „Physiognomie“ beitrage und „den Personen eine barbarische, wilde und fremde Erscheinung“ gebe. In *Pollice Verso* sei dies besonders gut gelungen, denn „es zeichnet besser die brutale Seite dieser Römer, für die das Leben nichts wert war“.⁶⁷³

Schon in der herausgearbeiteten Charakterisierung des *murmillo* als Gallier zeigte sich ein rassisches Konstrukt, das insgesamt auf der Weltausstellung sichtbar wurde und großen Raum einnahm. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich Gérômes Auseinandersetzung mit ethnografischen und anthropologischen Diskursen in *Les Gladiateurs* niederschlägt. Es wird die These verfolgt, dass in der Skulptur die ethnische Komponente, die sich schon in der Kennzeichnung des *murmillos* als Gallier ausdrückt, um eine ‚außereuropäische Perspektive‘ erweitert wird.

Der *retiarius* als Afrikaner?

In *Les Gladiateurs* zeigen sich die wesentlichsten Veränderungen, die sich bei der Übertragung des Motivs vom Gemälde in die Skulptur vollzogen haben, in der Figur des unterlegenen Gladiators. Der offenbar schon völlig entkräftete Jüngling aus *Pollice Verso*, der mit letzter Kraft seinen Arm hebt und um Gnade bittet, wird in *Les Gladiateurs* durch eine kämpferische Figur mit weit aufgerissenem Mund und stark angespanntem Arm ersetzt (Abb. 94). Ein auffälliges, sich ebenfalls vom Gemälde unterscheidendes Detail ist die Frisur des bronzenen *retiarius*. Das kunstvoll geflochtene und eingedrehte Haar im Bereich der Stirn erinnert an die sogenannte *Tête Rampin*, die heute im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 95). 1878 war auch dieser archaische Marmorkopf Teil der Weltausstellung und wurde in der *Galerie des arts anciens* im Palais du Trocadéro präsentiert.⁶⁷⁴ In seinem Bericht über die griechische Kunst in der Schau beschrieb

673 „Je le crois mieux sous tous les rapports : il a plus l'accent de la vérité, il peint mieux le côté brutal de ces Romains pour qui la vie humaine n'était rien.“ Gérôme 1981, S. 12.

674 Zur Präsentation des antiken Fragments auf der Weltausstellung 1878 siehe Schvalberg 2014, S. 256–258.



Abb. 94. Jean-Léon Gérôme und Aimé Morot, *Gérôme exécutant les Gladiateurs*, Monument à Gérôme, Detail, 1878–1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay



Abb. 95. *Tête de cavalier*, genannt *Tête Rampin*, 550 v. Chr., Marmor, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

Olivier Rayet das Exponat genauer.⁶⁷⁵ Rayets Ausführungen machen die geringschätzigste Haltung deutlich, mit denen die archaische Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch betrachtet wurde.⁶⁷⁶ Er schreibt zwar, dass er dem weit verbreiteten Vorurteil, die Künstler der Archaik seien noch „halbe Barbaren“⁶⁷⁷ widersprechen möchte und betont den künstlerischen Wert der Skulptur. Dennoch ist sein Text gespickt mit Bemerkungen zur Fremdheit der Erscheinung. Er beschreibt die Büste als fremd / seltsam (*étrange*) und meint, eher eine afrikanische Physiognomie zu erkennen als eine griechische.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Olivier Rayet, „L’art grec au Trocadéro“, in: Gonse 1878a, S. 51–104, hier S. 59–62.

⁶⁷⁶ Die Konnotationen des Barbarischen und Fremden, mit denen Kunstwerke aus der Epoche der Archaik im 19. Jahrhundert belegt wurden, hat Sophie Schvalberg in ihrer Studie zur Griechenlandrezeption in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet, Schvalberg 2014, insb. S. 180 f., 216 f., 293–297. In der Untersuchung führt die Autorin aus, wie sich die Wahrnehmung des archaischen Stils wandelt und schließlich der Avantgarde zur Erneuerung der Gattung Skulptur dient.

⁶⁷⁷ Rayet 1878a, S. 58.

⁶⁷⁸ Rayet 1878a: „le plus étrange par le style“ (S. 59), „l’ensemble rappelle plutôt les traits d’un chef abyssin que le type de la race grecque“ (S. 62). Vgl. Schvalberg 2014, S. 257 f.

Mittels der Überführung bestimmter gestalterischer Elemente der archaischen Skulptur in die Figur seines Gladiators scheint Gérôme mit diesen Konnotationen zu spielen, um den *retiarus* als Fremden, als Angehörigen einer anderen Ethnie zu kennzeichnen.⁶⁷⁹ Diese Dimension des Fremden ist neu in der Skulptur und spiegelt die ethnografische Ausrichtung der Weltausstellung, auf der sie präsentiert wurde. Die Konstellation des über den ‚Krieger aus der Fremde‘ dominierenden Galliers kann auch als eine Anspielung auf die französische Kolonialpolitik gedeutet werden.

Sowohl zeitgenössische als auch spätere Betrachter haben der Skulptur eine brutalere Wirkung zugeschrieben als dem Gemälde.⁶⁸⁰ Gegenüber der malerischen Darstellung erscheint der Körper des *murmillo* in der Bronze gestählter. Die Muskeln am Oberkörper und den Oberschenkeln sind schärfer ausdefiniert. Zu diesem Eindruck trägt die Materialesemantik der Bronze entscheidend bei. Härte und Kälte als Charakteristika ihrer physischen Beschaffenheit lassen auch die unbedeckten Körperpartien ‚aufgerüstet‘ erscheinen. Außerdem erhält die Rüstung in der Skulptur stärkeres Gewicht, sodass der triumphierende Gladiator mechanisiert und unbezwingbar wirkt. Der plastische *murmillo* sieht noch aus zwei weiteren Gründen mächtiger aus als in der Vorlage: Zum einen suggeriert das an seinem Gürtel hängende, durchgetrennte Netz, dass er sich mit einem gezielten Schlag aus einer ausweglosen Situation befreien konnte. Zum anderen leistet der am Boden liegende *retiarus* deutlich mehr Widerstand als sein Pendant im Gemälde. Doch trotz seiner Jugendlichkeit und seines erbitterten Kampfes ist er seinem deutlich älteren Kontrahenten, dem mächtigen *murmillo*, hoffnungslos unterlegen.

Während in den Besprechungen von *Pollice Verso* kaum auf die Gladiatoren eingegangen, sondern hauptsächlich die ambivalente Rolle der Vestalinnen diskutiert wird, rückt bei den Beschreibungen der Skulptur die Paarkonstellation stärker in den Blick. Hierbei ist es auffällig, dass die meisten französischen Autoren den Moment des Triumphierens betonen. Das französische Publikum möchte anscheinend zu diesem Zeitpunkt nicht den Unterlegenen sehen, sondern ist ganz auf den Sieger fixiert. In seinem Buch über die Kunst auf der Weltausstellung, in dem er der französischen Skulptur die Überlegenheit über die anderen Nationen zuschreibt,⁶⁸¹

679 Die Elemente wurden außerdem in *Anacréon, Bacchus et l'Amour* übernommen (siehe Abb. 20/Kap. 2.1). In Bezug auf die Gesichtsbehaarung des Poeten betonte einer der Salon-Rezensenten das Gefühl der Fremdartigkeit gegenüber dieser Gestaltung: „une longue barbe qui lui donne un peu l'air babylonien ou ninivite.“ Auguste Baluffé, „Le Salon de 1881, III, Œuvres décoratives“, in: *L'Artiste*, 15. Juni 1881, S. 839.

680 Masson 1887, S. 23: „Aussi, fut-ce pour le public un grand étonnement lorsque, à l'Exposition Universelle de 1878, on vit apparaître un groupe colossal et étrange : ces gladiateurs qui figurent dans le *Pollice verso* et qui, sculptés, prenaient une tournure encore plus farouche que sur la toile.“; Ackerman 1986b, S. 2: „The subject is more brutal in sculpture than as a painting. The covered face makes the threat of death even more shocking and impersonal. The very stance of the victor is brutal; his pose chills us without our seeing the expression on his face.“

681 „S'il est vrai, comme on n'en saurait douter, que l'état de la sculpture détermine la force et le niveau d'une école, on peut affirmer que l'école française, considérée dans ses sculpteurs, n'a jamais paru plus prospère. Elle possède sur les autres sections européennes une incontestable supériorité.“ Dubosc de Pesquidoux 1881, S. 282.

formuliert der konservative Schriftsteller Léonce Dubosc de Pesquidoux seine Faszination für den *murmillo* am deutlichsten:

„Triomphant et superbe, la tête haute, masquée par sa large visière, le torse redressé, le bouclier au bras, le glaive à la main, le Mirmillon se tourne du côté des gradins et attend le verdict populaire pour délivrer ou égorger son adversaire. Tout en lui respire l'ivresse de la victoire et l'orgueil de la force. Sous les brassards on sent l'acier des muscles façonnés par l'entraînement quotidien, et la prestesse d'un fauve sous la pesante armure.“⁶⁸²

Im Kontext der pompösen Weltausstellung, mittels derer sich Frankreich in neuem Glanz zu präsentieren suchte, spiegelt die betonte Dominanz des *murmillos* – sofern man ihn als Gallier versteht – das Wiedererstarken der Nation nach der Niederlage von 1871. Gérôme bediente sich einer dezidiert nationalistisch aufgeladenen Symbolik, um sein Publikum zu begeistern. Dennoch zeigt sich in der Skulpturengruppe *Les Gladiateurs* auch die Vielschichtigkeit des Künstlers, der sein Werk gegen eine allzu plumpe nationalistische Vereinnahmung ‚immunisierte‘, indem er verschiedene Elemente integrierte, die den harmonischen Gesamteindruck stören, worauf nun abschließend eingegangen werden soll.

Ironische Wendung

Auf die meisten Besucher*innen wird die Skulptur eine respekteinflößende Wirkung gehabt haben. Insbesondere wenn man sich die leicht überlebensgroßen Gladiatoren freistehend und als einziges Werk im Vestibül des Palais du Trocadéro vorstellt. Leider sind keine Aufnahmen bekannt, die Auskunft über den genauen Aufstellungskontext und vor allem auch die Höhe des Sockels geben könnten. Es ist jedoch anzunehmen, dass Gérôme die Plastik relativ bodennah aufstellen ließ, so wie er es auch für den Originalgips veranlasste, den er dem Museum seiner Heimatstadt Vesoul vermachte (Abb. 96). Die bodennahe Aufstellung rückt die Plastik ungewöhnlich nah in den Raum des Publikums. Vermutlich sahen sich die Verantwortlichen in Vesoul deswegen genötigt, ein Gitter um die Skulpturengruppe herum anzubringen.

Typisch für ein Werk von Gérôme lässt sich aber auch in *Les Gladiateurs* eine gewisse Ironie erkennen. Die zuvor beschriebene, respekteinflößende Gestalt, insbesondere des *murmillo*, wird an mehreren Stellen gebrochen, wobei wieder der Helm eine Schlüsselfunktion einnimmt. Wie zuvor dargestellt, handelt es sich bei dem Helm um ein Fantasieobjekt, das Gérôme aus verschiedenen Vorlagen kombinierte und darüber hinaus eigene, frei erfundene Elemente

⁶⁸² Ebd., S. 239 f.



Abb. 96. *Les Gladiateurs* im Musée Georges-Garret in Vesoul, Postkarte, Vesoul, Musée Georges-Garret

integrierte.⁶⁸³ So erscheint nicht nur der Fisch auf der Helmkalotte als Karikatur (Abb. 97), auch die im Visier angedeuteten streng nach unten gezogenen Augenbrauen verleihen dem *murmillo* einen geradezu grotesken Anblick (Abb. 98). Stark überzeichnet ist des Weiteren das scheinbar mit Krokodilleder⁶⁸⁴ verkleidete Schild. Die runde Form mit einem applizierten Kopf im Zentrum erinnert an ein Schild der Sammlung des Museo Archeologico Nazionale, das ebenfalls in der Gladiatorenkaserne von Pompeji gefunden wurde (Abb. 99). Das Artefakt ist mit einem

683 Originale *murmillo*-Helme zeichnen sich durch eine Lochstruktur im Visier aus, vgl. Junkelmann 2008, S. 239, Abb. 393 f. Das geschlossene Visier entspricht am ehesten dem *secutor*-Helm, den der Künstler als Galvanoplastik in seiner Sammlung besaß. Als Vorbild für die im Metall angedeuteten nach unten gezogenen Augenbrauen könnte ein in der Gladiatorenkaserne von Pompeji gefundenes Fresko gedient haben (siehe Junkelmann 2008, Abb. 57), aber auch in diesem Fall kann nicht von einer exakten Übernahme gesprochen werden.

684 In einem der in der Kantonsbibliothek Vadiana in St. Gallen aufbewahrten Briefe Gérômes, berichtet er, dass er „les peaux en question“ aus London beziehen werde. Gut möglich, dass es sich dabei um die Krokodilhaut handelte, die er später im Schild des *murmillos* wiedergab, Brief von Jean-Léon Gérôme an Unbekannt [vermutl. Édouard de Beaumont], undatiert [1871], Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Sammlung Robert Alther, 40.300q.



Abb. 97. (oben links) Jean-Léon Gérôme und Aimé Morot, *Gérôme exécutant les Gladiateurs, Monument à Gérôme*, Detail, 1878–1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay

Abb. 98. (rechts) Jean-Léon Gérôme und Aimé Morot, *Gérôme exécutant les Gladiateurs, Monument à Gérôme*, Detail, 1878–1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay

Abb. 99. (unten links) Rundschild, 1766/67 in der Gladiatorenkaserne in Pompeji gefunden, Bronze, Einlegearbeiten in Kupfer und Silber, Durchmesser 37 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 5669

Dekor aus Oliven und Olivenblättern geschmückt, die sich kreisförmig um ein Gorgoneion anordnen.⁶⁸⁵ Gorgonen-Häupter waren in der Antike häufig auf Schilden zu finden, da ihnen eine abwehrende Wirkung zugesprochen wurde. Auch in der Neuzeit blieb die Faszination für das Motiv erhalten, wie die berühmten Werke von Caravaggio und Arnold Böcklin bestätigen.⁶⁸⁶ Gérôme transformierte die althergebrachte Tradition jedoch, indem er eine lachende Theatermaske mit flutternden Bändern an ihre Stelle setzte. Die zu Schlitzeln zusammengekniffenen Augen korrespondieren in ihrer diagonalen Ausrichtung formal mit den nach unten gezogenen Augenbrauen des Helmes und unterstreichen somit die grotesk überzeichnete Darstellung. Ebenso frei erfunden ist die Überspannung des Schildes mit Krokodilleder. Die in der Haut liegenden Knochenplatten, die dem Leder seine auffällige Struktur geben, unterstreichen zwar die defensiven Eigenschaften des Schildes, da sie den Reptilienpanzer, wie schon Plinius in seiner Naturgeschichte beschreibt, „gegen alle Bisse undurchdringlich“ machen.⁶⁸⁷ Darüber hinaus lässt sich eine Verbindung zur Welt der Arena ziehen, da Krokodile von einigen Kaisern in Tierhatzen eingesetzt wurden.⁶⁸⁸ Am wahrscheinlichsten scheint jedoch, dass Gérôme das Krokodilleder aufgrund der exotischen Wirkung und der Symbolfunktion des Tieres als wild und gefährlich wählte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Frage nach Gehalt oder Intention der Darstellung nicht eindeutig beantwortet werden kann. Aufgrund der karikaturhaften Elemente widersetzt sie sich einer zweifelsfreien Zuordnung. Ob es sich um eine Affirmation oder Ablehnung des Nationalkonzepts handelt, ob hiermit Zustimmung oder Kritik geäußert wird, lässt sich nicht unmittelbar entnehmen. Es hat aber den Anschein, als kommentiere Gérôme das nationale Auftrumpfen im Rahmen der Weltausstellung mit einer ironischen Strategie der Distanzierung. Einmal mehr weist sich Gérôme hier als Künstler aus, der ambivalente Werke schuf,⁶⁸⁹ die Zeichen seiner Zeit erkannte und sie mit Witz und mit einer gewissen Ironie in

685 Siehe die Beschreibungen des Schildes in Junkelmann 2008, S. 255, Abb. III f.

686 Caravaggio, *Medusa*, 1597, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 60 × 55 cm, Florenz, Uffizien; Arnold Böcklin, *Schild mit dem Haupt der Medusa*, 1886, bemalter Gips, Durchmesser 61 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich, Leihgabe Erben Dr. Roland Fleiner.

687 Plinius der Ältere, *Historia Naturalis/Naturgeschichte*, Zweiter Band: *Naturgeschichte des Menschen und der Tiere*, 8. Buch: *Von den Landthieren*, 89, zit. nach Lenelotte Möller und Manuel Vogel (Hg.), *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus*, ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Prof. Dr. G. C. Wittstein, Wiesbaden 2007, Bd. 1, S. 458.

688 Siehe Otto Keller, *Die antike Tierwelt*, 2. Bd.: *Vögel, Reptilien, Fische, Insekten, Spinnentiere, Tausendfüßler, Krebstiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere*, Hildesheim 1963, S. 260–270.

689 Die Mehrdeutigkeit von Gérômes Werken stellte unter anderem Ekaterini Kepetzi heraus: „Insbesondere die Gemälde Gérômes, aber auch anderer, konfrontieren mit einer komplexen Lesbarkeit des Gezeigten auf unterschiedlichen Ebenen. Anders als klassisch-akademische Historien sieht sich der Betrachter nicht mehr einer der Darstellung bereits inhärenten, wenn auch heute aufgrund des oftmals verlorenen Kontextes zu rekonstruierenden Interpretation gegenüber, sondern einem vielfältigen Angebot diverser, einander teilweise widersprechender und multilokaler Deutungsmöglichkeiten.“ Kepetzi 2009, S. 223.

Szene setzte. Als aufmerksamer Beobachter griff er die nationalen Bestrebungen in der Archäologie, Ethnografie und Ethnologie auf, die im Rahmen der Weltausstellung großen Raum erhielten, brach aber gleichzeitig ironisch mit deren ideologischen Programm.

4.2 Kunstgewerbe, Konsum und Weiblichkeit

4.2.1 *Tanagra* (1890)

Im Salon des artistes français von 1890 stellte Gérôme eine lebensgroße polychrome Marmorskulptur aus, die sich heute in der Sammlung des Musée d'Orsay befindet und zu seinen bekanntesten plastischen Werken zählt (Abb. 100).⁶⁹⁰ *Tanagra* zeigt einen weiblichen Akt, der streng aufrecht auf einem unförmigen Fundament sitzt. Die Frauengestalt hat ihre rechte Hand neben dem Gesäß aufgestützt, während sie den linken Arm eng am Körper angewinkelt hält und in ihrer Handfläche eine Statuette balanciert. Die Figurine stellt eine zierliche junge Frau dar, die im Begriff ist, ihren Oberkörper durch einen Reifen zu schieben, den sie in der rechten Hand vor sich hält. Der Gestus der Bewegung, der durch den aufgewirbelten Rock zusätzlich gesteigert wird, kontrastiert mit der hieratischen Haltung des Aktes. Neben der Sitzenden ist ein Spaten aufgestellt. Lässt man den Blick entlang des Werkzeugs Richtung Boden schweifen, sind in der aufgewühlten Erde weitere, noch halb vergrabene Statuetten zu entdecken (siehe Abb. 35 / Kap. 2.1). Über die verspielt voreinander aufgestellten Zehen der lebensgroßen Marmorfigur wird die Aufmerksamkeit auf eine Tafel gelenkt, auf der in griechischen Lettern das Wort „Tanagra“ (ΤΑΝΑΓΡΑ) steht. Über diese Inschrift weist Gérôme den Akt als Personifikation eines antiken griechischen Orts 20 Kilometer östlich von Theben aus, der Anfang der 1870er Jahre schlagartig berühmt wurde, als in Gräbern in dessen Umgebung unzählige Figurinen aus Ton entdeckt wurden.⁶⁹¹ Die nach ihrem Fundort benannten Terrakotten aus dem

690 Da außer an der Reifentänzerin die polychrome Bemalung nicht mehr erhalten ist, wird auch hier auf historische Fotografien zurückgegriffen. Laut Édouard Papet wurde die Farbe bei einer Reinigung der Skulptur in den 1950er Jahren abgewaschen, Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 302. Der aktuelle Zustand der Skulptur ist abgebildet in ebd., S. 299.

691 Vgl. Fourcaud / de 1889, S. 343; Maurice Albert, „Le Salon des Champs-Élysées, II. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, Bd. 2, S. 59–68, hier S. 62 f.; Naquet 1890, S. 4; Mantz 1890. Für eine Definition der Personifikation siehe Barbara E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*, München 2002. Bei Ackerman und in neueren Publikationen wird die Statue häufig als „tyche“ bezeichnet (Ackerman 2000, S. 168 und Papet in Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 302). Da dieser Begriff jedoch bis heute nicht ausreichend definiert wurde, wird von dieser Bezeichnung Abstand genommen. Vgl. Marion Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit*, Berlin / New York 2006, insb. S. 2 und Eva Christof, *Das Glück der Stadt: die Tyche von Antiochia und andere Stadttychen*, Frankfurt a. M. u. a. 2001.



Abb. 100. Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890, bemalter Marmor, 152 × 67 × 70 cm, heute: Paris, Musée d'Orsay, abgebildet in: Maurice Hamel, *Salon de 1890, Société des artistes français et Société nationale de Beaux-Arts*, Paris 1890, o. S.

4. Jahrhundert vor Christus stellen größtenteils in lange Gewänder und Mäntel gehüllte Frauen dar, die sitzend, stehend oder schreitend einfache Motive wiedergeben (Abb. 101). Innerhalb kürzester Zeit avancierten sie zu begehrten Objekten für die großen europäischen Museen sowie adelige und bourgeoise Sammler.⁶⁹² Bis zur Jahrhundertwende wurde ihre Kommerzialisierung so stark vorangetrieben, dass sie sogar als Thema in Karikaturen aufgegriffen wurden (Abb. 102).

Zur Bekanntheit der hellenistischen Terrakotten in breiten Kreisen der französischen Bevölkerung trug besonders die Weltausstellung von 1878, auf der auch die bereits vorgestellte Skulptur *Les Gladiateurs* präsentiert wurde, bei.⁶⁹³ Wie Gaston Schéfer berichtet, waren in den Sälen der *Exposition de l'art ancien* im Palais du Trocadéro über 50 Tanagra-Statuetten zu sehen, die aus dem Besitz verschiedener privater Sammler stammten.⁶⁹⁴ Alfred Robert Frigoult de Liesville spricht von einer „espèce d'explosion“ der Tanagra-Exponate und bezeichnet sie als „Triumph“ der Antikenpräsentation.⁶⁹⁵ Wie Olivier Rayet betont, waren die Statuetten nicht nur in Fachkreisen beliebt, sondern sprachen in besonderem Maße das ungebildete Massenpublikum an.⁶⁹⁶ Sobald die Besucher*innen den Saal, in dem die Figurinen ausgestellt waren, betreten hatten, konnten sie sich nicht mehr von ihnen lösen, behauptet Louis Ménard in der Zeitschrift *L'Art*.⁶⁹⁷ Darüber hinaus erwähnt er, dass das Abzeichnen der Statuetten strikt verboten gewesen sei, wobei es sich vermutlich um eine Reaktion auf die hohe Anzahl von Fälschungen, die schon zu diesem Zeitpunkt auf dem Markt kursierten, handelte. Neben aufwendig gefälschten Statuetten, die aus böotischem Ton gefertigt und häufig über ein Netzwerk

692 Zu den antiken Statuetten und ihrer Rezeption im 19. Jahrhundert siehe Reynold Higgins, *Tanagra and the Figurines*, London 1986; *Bürgerwelten: Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Mainz 1994; Ausst.-Kat. Paris/Montréal 2003; Genge 2009, S. 115–130; *Tanagras. Figurines for Life and Eternity. The Musée du Louvre's Collection of Greek Figurines*, hg. von Violaine Jeamment, Ausst.-Kat. Valencia, Centro Cultural Bancaja, Fundación Bancaja, Valencia 2010.

693 Vgl. Édouard Papet, „De l'objet archéologique aux babioles de luxe“, in: Ausst.-Kat. Paris/Montréal 2003, S. 38.

694 Gaston Schéfer, „Les statuettes de Tanagra“, in: Bergerat 1878, S. 148–150, S. 148. In den diversen zeitgenössischen Besprechungen werden die Sammlungen Bammerville, Bellon, Dreyfus, Gréau, Hartmann, Rayet, Lécuyer, de Liesville und Piot erwähnt.

695 Liesville/de 1878, S. 9f. und 16: „La série antique est donc fort belle, abondante en bronzes, très-abondante en statuettes de Tanagra qui en sont le triomphe et dont on pourra faire là un examen approfondi.“; „La série antique n'avait jamais pris de telles proportions à aucune exposition et les Tanagras font une espèce d'explosion.“

696 Olivier Rayet, „Exposition universelle. L'art grec au Trocadéro. Deuxième et dernier article“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 2, S. 347–370, S. 350: „Les figurines de Tanagra ont beaucoup fait parler d'elles depuis leur apparition, il y a de cela cinq ou six ans, et l'Exposition a achevé de leur conquérir la faveur publique. C'est un fait remarquable, en effet, que l'admiration qu'elles provoquent, non seulement chez les gens dont l'éducation a formé le goût, mais chez les visiteurs du dimanche, chez les simples ouvriers.“

697 Ménard 1879, S. 264: „Seulement dès qu'on avait mis le pied dans cette galerie on ne pouvait plus s'en arracher. Les sculpteurs surtout n'auront pas négligé les merveilleuses terres cuites de Tanagra, et, puisqu'il était défendu de les copier, nous aimons à croire qu'ils les auront apprises par cœur avant la dispersion de cette admirable collection.“ Vgl. Schéfer 1878.



Abb. 101. Tanagra-Statuette, ca. 275–250 v. Chr., be-malter Ton, 21,5 × 8,2 × 6 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et Romaines, MNB 574

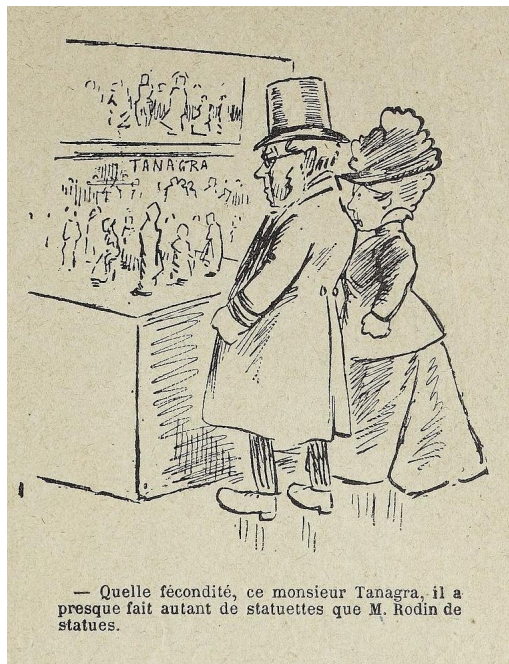


Abb. 102. Henry Somm, „Quelle fécondité, ce monsieur Tanagra, il a presque fait autant de statuette que M. Rodin de statues“, Karikatur, in: *Le Rire* 294, 23. Juni 1900, o. S.

griechischer Händler vertrieben wurden, existierte eine Industrie günstiger Reproduktionen, die auf den Pariser Boulevards feilgeboten wurden.⁶⁹⁸

An der immensen Popularität der Statuetten hatten die Schriften der Archäologen großen Anteil, da sie nicht nur in elitären Zirkeln veröffentlicht, sondern ebenfalls in Zeitschriften mit hoher Auflage, wie der *Gazette des Beaux-Arts*, vulgarisiert wurden. Zudem waren schon früh druckgrafische Reproduktionen im Umlauf, die die Vielfältigkeit der Statuetten vor Augen führten. Mit *Tanagra* rekurrierte Gérôme also nicht nur auf Objekte, denen in der französischen Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit zuteilwurde, sondern erneut auf zeitgenössische archäologische Forschungen. Ebenso wie die Gladiatoren entwarf er auch dieses Werk in

⁶⁹⁸ Siehe Higgins 1986, S. 166 ff. und Florence Rionnet, „Des Tanagras de pacotille“, in: Ausst.-Kat. Paris/ Montréal 2003, S. 46 f.

Auseinandersetzung mit Elementen einer antiken Artefaktkultur, die in dieser Form bisher noch nicht Gegenstand der Kunst war. Die Bedeutung, die Gérôme den hellenistischen Terrakotten beimaß, zeigt sich unter anderem darin, dass er seine Marmorskulptur beziehungsweise den kulturgeschichtlichen Zusammenhang der antiken Produktion von Tonstatuetten in mehreren Gemälden, die im Rahmen dieses Kapitels ebenfalls betrachtet werden, wieder aufgriff. Um die Bedeutung von Gérômes *Tanagra* im zeitgeschichtlichen Zusammenhang besser fassen zu können, soll zunächst dargelegt werden, worin das spezifische Interesse seiner Zeitgenossen an den antiken Artefakten bestand.

4.2.2 Die Rezeption der hellenistischen Terrakotten in der archäologischen und populärwissenschaftlichen Literatur

Schon vor der Entdeckung der Nekropole von Tanagra fanden hellenistische Tonfigurinen vereinzelte Beachtung, wie am Beispiel der 1846 von dem Architekten Philippe-Auguste Titeux entdeckten und nach ihm benannten *Danseuse Titeux* (Abb. 103)⁶⁹⁹ oder E. Prosper Biardots Studie *Les terres cuites funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus* von 1872 deutlich wird.⁷⁰⁰ Doch erst mit den Schriften des Archäologen und Sammlers Olivier Rayet, die 1875 in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht wurden, erhielten die Terrakotten einen Namen und entwickelten sich von Objekten, die einen kleinen Kreis von Sammlern und Archäologen begeisterten, zu einem Phänomen der frühen Massenkultur. Rayet war der entscheidende Türöffner für die Einschreibung der Terrakotten in einen populären Diskurs.⁷⁰¹ Zum Zeitpunkt der Funde war er vor Ort und verkaufte auch die ersten Tanagra-Statuetten

699 Ab 1891 ist die Terrakotta-Figur Teil der Sammlung des Louvre, siehe Anonym, „Science, littérature et beaux-arts. Académie des beaux-arts. – Musée du Louvre“ und „Académie des Inscriptions et Belles-Lettres“, in: *Magasin Pittoresque*, 1891, S. 17 f. Zur *Danseuse Titeux* siehe Rionnet 2000, S. 53; Papet 2003, S. 36–45, hier S. 37; Ausst.-Kat. Paris / Montréal 2003, Kat. 6–12, S. 54–59; Kat. 95, S. 146 f.; Ausst.-Kat. Valencia 2010, Kat. 57.

700 E. Prosper Biardot, *Les terres cuites funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus*, 2 Bde., Paris 1872, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.4584#0001> (Textband) und <https://doi.org/10.11588/diglit.4585#0002> (Tafelband).

701 In späteren Texten über die Tanagras wird seine Person immer wieder als Urheber der Tanagra-Begeisterung genannt, so zum Beispiel in Edmond Duranty, „Les statuettes de Tanagra“, in: *La Vie moderne*, 17. April 1879, S. 31 f., hier S. 32: „[...] Rayet, l’homme qui, le premier, ou à peu près, a fait connaître à la France et à l’Europe, les statuettes de Tanagra, et celui qui en possédait le choix le plus délicat et le plus original.“; Darcel 1885, S. 465: „Il y a dix ans que la *Gazette des Beaux-Arts* [...] faisait connaître au public, et peut-être aux amateurs ainsi qu’aux savants, par la plume autorisée de M. O. Rayet qui avait assisté à leur découverte cinq ans auparavant, les figurines de Tanagra, récemment acquises par le Musée du Louvre.“; und Henri Léchat, „Tanagra“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, Bd. 2, S. 5–16 und 122–139, hier S. 5: „On n’a pas oublié que c’est la *Gazette des Beaux-Arts* qui a le plus contribué à répandre en France, dès le lendemain des découvertes de Tanagra, la connaissance et le goût de l’art tanagréen, — grâce surtout à la collaboration du regretté Olivier Rayet, à la science et au talent de qui je suis heureux de pouvoir rendre ici un lointain hommage.“



Abb. 103. *Danseuse Titeux*, Athen, um 350 v. Chr., Terrakotta, H. 21 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, don Cavalier, 1891

an den Louvre, der als erste öffentliche Institution überhaupt Figurinen aus der Grabungsstätte erwarb.⁷⁰² Schon ab 1872 wurden die neuen Sammlungsbestände in den Sälen des Museums präsentiert.

Das Hauptmysterium, das die spektakulären Funde umgab, betraf ihre Bedeutung im Kontext des Begräbniskultes.⁷⁰³ Da die Objekte nicht im Zuge wissenschaftlich dokumentierter Ausgrabungen gehoben, sondern die Gräber regelrecht geplündert wurden,⁷⁰⁴ sind wichtige Informationen für immer zerstört worden, die Aufschluss über die Bedeutung und Funktion der Statuetten hätten geben können. Letztlich hat wohl gerade diese diffuse Semantik zur Entfaltung des Imaginären um die Tanagra-Statuetten beigetragen. Rayet vertrat in der Diskussion die Meinung, dass die in Bötien gefundenen Terrakotten das authentischste

702 Kurz darauf zogen das British Museum und die Staatlichen Museen zu Berlin nach, siehe Higgins 1986, S. 163.

703 Eine zeitgenössische Zusammenfassung der verschiedenen Forschungsmeinungen gibt Ernest Babelon, „Terres cuites grecques de la collection de M. Bellon“, in: *Gazette archéologique*, 1884, S. 325–331.

704 Zu den Plünderungen und zum Handel mit den in der Nekropole von Tanagra gefundenen Statuetten siehe Higgins 1986, S. 163–178.

Zeugnis über den Alltag der alten Griechen ablegten. Entgegen der Darstellungen in den idealisierten Marmorfiguren zeigten die Tonfigurinen ihm zufolge die Menschen der Antike „in ihrer wahren Kleidung, den üblichen Bewegungen und Haltungen und den typischen Gesten“. ⁷⁰⁵ Damit wendete er sich gegen die Haltung von Léon Heuzey, der als *conservateur* in der Antikensammlung des Musée du Louvre einen ersten wissenschaftlichen Katalog zu den Terrakotten erstellte. ⁷⁰⁶ Heuzey war davon überzeugt, dass es sich bei den Grabbeigaben um Götterfiguren handelte. Wie ein Blick auf den öffentlichen Diskurs der 1870er bis 1890er Jahre zeigt, war der Wissenschaftler mit seiner Position jedoch weitestgehend allein: Es dominierte die Ansicht, die Tanagra-Statuetten seien Ausdruck einer antiken Alltagskultur. Dementsprechend wurden sie als Gegenpol der bekannten griechischen Marmorskulpturen, wie etwa die Figuren des Parthenon, verstanden. ⁷⁰⁷ Den Terrakotten wurde im Vergleich zu den idealisierten Götterfiguren die höhere Vitalität und Wahrheit zugesprochen. ⁷⁰⁸ Visuell manifestierte sich dieser Befund etwa in Auguste Racinets Monumentalwerk *Le costume historique*, wo Illustrationen berühmter Tanagra-Statuetten als „documents plus authentiques et plus instructifs pour l’histoire du costume et de la vie familière des anciens Grecs“ einstehen. ⁷⁰⁹ In Bezug auf die Wahrnehmung des antiken Alltags hatten die Funde von Tanagra somit eine ähnliche Wirkung wie die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji gut 100 Jahre zuvor. Der Blick der archäologiebegeisterten Bevölkerung war durch die am Golf von Neapel zutage geförderten antiken Lebensverhältnisse schon für Alltägliches geöffnet. Für den griechischen Kontext fehlte eine solche Perspektive jedoch bislang. Die von den meisten Betrachter*innen als weltliche Darstellungen und somit als Genre-Figuren verstandenen Terrakotten schlossen diese Lücke nun eindrucksvoll und regten die Fantasie des zeitgenössischen Publikums an. ⁷¹⁰

705 Olivier Rayet, „Les figurines de Tanagra au musée du Louvre“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, Bd. 1, S. 297–314 und 551–558, hier S. 558: „Grâce à elles [die Tanagra-Statuetten, Anm. BS], les contemporains d’Alexandre ressuscitent un moment sous nos yeux; regardons-les passer devant nous, non pas tels que les idéalisait le marbre, mais tels qu’ils se montraient dans la rue ou à la maison, avec leurs vrais costumes, leurs mouvements ordinaires, leurs attitudes et leurs gestes typiques.“ Zu dieser Position siehe auch Rayet 1878b, insb. S. 355.

706 Léon Heuzey, *Les figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, Paris 1878.

707 Vgl. Froehner, „Une collection de terres-cuites grecques“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, Bd. 2, S. 265–274 und 479–487, hier S. 483; Charles Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, Paris 1890, S. 10.

708 Vorbereitet wurde die Würdigung der tönernen Objekte maßgeblich durch Alexandre Brogniart, Direktor des Keramikmuseums in Sèvres, siehe hierzu Genge 2009, Kap. 2.1. „Die Rolle der Keramik: Ethnographisches Artefakt und kunstgewerblicher Gegenstand“, S. 41–45.

709 Auguste Racinet, *Le costume historique*, Bd. 2, Paris 1888, o.S., ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566276r/f7>.

710 Das Verständnis der Tanagra-Statuetten als Genre-Darstellungen wird betont in: Duranty 1879, S. 32; Diehl 1890, S. 10 und 346; Léchat 1893, insb. S. 123.

Die Tanagra-Statuetten als altertümliche *art industriel*

Neben der alltäglichen Erscheinung der Figuren liegt in den frühen archäologischen Texten der Schwerpunkt auf dem angewendeten Herstellungsverfahren. Die antiken Artefakte wurden vorwiegend als serielle Massenprodukte, die kommerziell vertrieben wurden, thematisiert. Olivier Rayet, Jules Martha, Charles Diehl und andere haben die mechanische Herstellung der in den Gräbern von Tanagra gefundenen Statuetten aus dem Abdruck keramischer Hohlformen ausführlich beschrieben.⁷¹¹ Das antike Vervielfältigungsverfahren, das zwei Formen einsetzte, um den Figuren eine höhere Plastizität und Lebendigkeit zu verleihen – eine für die Vorder- und eine für die Rückseite – wird unter anderem von Reynold Higgins anschaulich erklärt.⁷¹² Während die Hauptform die grundsätzliche Haltung und die Kleidung der Statuette definierte, bestand die Möglichkeit, bestimmte Partien, wie zum Beispiel Arme und Köpfe, mit unterschiedlichen Frisuren oder Accessoires, wie Fächer und Hüte, separat abzuformen und anzustücken, wodurch eine Varianz in den Exemplaren erzielt werden konnte. In Bezug auf die in den Statuetten sichtbar werdende Kombination von reproduktiven und individualisierenden Prinzipien stellte Edmond Pottier fest:

„Beaucoup de figurines peuvent avoir entre elles un air de parenté étroite ; mais on constate presque toujours une différence d'attitude, un geste, un mouvement de tête ou de bras, un accessoire changé de place, un rien, mais ce rien suffit à diversifier les motifs. Toutes les Tanagréennes sont sœurs : il en est peu qui soient jumelles.“⁷¹³

Aufgrund ihres reproduktiven Herstellungsprozesses näherte man sich den Terrakotten nicht als Unikate und originelle Kunstwerke, sondern betrachtete sie als Erzeugnisse des Kunstgewerbes. Dennoch oder auch gerade deshalb wurden die antiken Objekte äußerst geschätzt.

In den zeitgenössischen Texten wird das Metier der Koroplasten häufig als *art industriel* bezeichnet.⁷¹⁴ Damit wurde eine Begrifflichkeit aufgegriffen und auf die Antike angewendet, die – wenn auch nicht klar umrissen – ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Kunst- und

711 Rayet 1875, S. 306; Jules Martha, *Catalogue des figurines en terre cuite du musée de la Société archéologique d'Athènes*, Paris 1880, S. XXIII; Diehl 1890, S. 348 ff.

712 Higgins 1986, S. 65–70 und 119. Siehe außerdem: Violaine Jeammet, „The Origin and Diffusion of Tanagra Figurines“, in: Ausst.-Kat. Valencia 2010, S. 62–69, hier S. 62.

713 Edmond Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris 1890, S. 253 f. Vgl. Higgins 1986, S. 119.

714 Siehe unter anderem Martha 1880, S. XXVII und Diehl 1890, S. 359: „L'art des coroplastes est avant tout un art industriel et populaire, une sorte d'imagerie à bon marché, où l'ouvrier travaille vite et dissimule sous un air d'aimable négligence ce que sa main hâtive n'a fait souvent qu'ébaucher. C'est dire que dans cette fabrication un peu précipitée, qui répète par douzaines les épreuves du même moule, il ne faut point chercher des visées bien profondes ni des intentions bien philosophiques.“

Wirtschaftspolitik virulent war und somit die altertümlichen tönernen Kulturzeugnisse mit dem zeitgenössischen Kunstgewerbe verknüpfte.⁷¹⁵ Der Ausdruck *art industriel* verbindet das Konzept des Kunstwerks mit dem Bereich der Industrie, wobei Georg Maag betont, dass mit dem Adjektiv *industriel* im 19. Jahrhundert nicht die maschinelle Herstellung, wie wir sie heute verstehen, verbunden war, sondern weiterhin vielfältige manuelle Verfahren darunter gefasst wurden.⁷¹⁶ Unter dem Schlagwort, das sowohl im Singular als auch im Plural Verwendung fand, wurden zudem unterschiedlichste Techniken und Materialien von Bronzeguss und Goldschmiedekunst bis zur Glasbläserei und Ebenisterie subsumiert. Parallel waren zudem andere Begriffe wie *arts appliqués à l'industrie* und *arts décoratifs* im Umlauf, die teils synonym verwendet wurden, weshalb das semantische Spektrum der *arts industriels* schwer zu fassen ist.⁷¹⁷ Ein Eintrag im *Larousse Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* definiert die Spezifik im Vergleich zur bildenden Kunst folgendermaßen:

„Il ne faut pas confondre les produits de l'art avec ceux de l'*art industriel* : le premier crée des œuvres inappréciables, dont quelques-unes vivront éternellement ; mais ces œuvres sont nécessairement d'un prix élevé, la division du travail étant impossible, et par suite la production très-restreinte. Il s'ensuit que les œuvres d'art ne peuvent être acquises que par un petit nombre de privilégiés. L'*art industriel*, au contraire, emprunte à un artiste un type qu'il imite parfaitement souvent, mais qu'il fait servir à des reproductions multipliées, en divisant le travail autant que possible, et en diminuant les frais de fabrication, de telle sorte que la faculté de se procurer les objets ainsi obtenus soit réalisée pour un grand nombre de personnes.“⁷¹⁸

Arbeitsteilung, Vervielfältigung, eine kostengünstige Produktion und Marktausrichtung sind demnach entscheidende Prinzipien der *art industriel*.

715 Für eine zeitgenössische Perspektive siehe bspw. Laboulaye 1887. Zur Allianz von Kunst und Industrie im 19. Jahrhundert in Frankreich: Lamard / Stoskopf 2013; Hufschmidt 2010, insb. S. 269–286; Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris 1999; Jean-Pierre Leduc-Adine, „Les arts et l'industrie au XIX^e siècle“, in: *Romantisme* 55, 1987, Sonderheft: *L'artiste, l'écrivain, le poète*, S. 67–78, DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1987.4862>; Georg Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchroner Analyse einer Epochenschwelle*, Diss. Universität Konstanz, 1982.

716 Maag 1982, S. 79. Vgl. Claire Jones, *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895: Sculpture and the Decorative Arts*, Farnham, Surrey 2014, S. 21f.

717 Einen Versuch, die verschiedenen Begriffe zu differenzieren und zeitlich zu ordnen, macht Jean-François Luneau, „Art et industrie au XIX^e siècle : des arts industriels aux industries d'art“, in: Lamard / Stoskopf 2013, S. 17–24. Siehe auch mit einer etwas anderen Einteilung Jones 2014.

718 Lemma: „art“, in: Larousse 1866, Bd. 1, S. 699–714, hier S. 702. Vgl. Maag 1982, S. 81.

Die Debatte um die Verbindung von Kunst und Industrie gewann in Frankreich im Zuge der Weltausstellungen an Bedeutung und wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem bestimmenden Thema, da man die Förderungen der Kunstindustrien als entscheidenden Faktor für die Sicherung der Stabilität der französischen Wirtschaft erachtete. Als zentraler, vielfältige Bestrebungen von staatlicher und privater Seite einleitende Text gilt der *rapport* des Comte de Laborde, der im Anschluss an die Weltausstellung 1851 in London davor warnte, dass Frankreich angesichts der Errungenschaften der ausländischen Konkurrenz seine Vorrangstellung verlieren könnte.⁷¹⁹ Da im 19. Jahrhundert die Kunstindustrie einen der bedeutendsten Umsatzfaktoren der französischen Wirtschaft darstellte, erlangte das Thema eine nationale Dimension,⁷²⁰ worauf im weiteren Verlauf diesen Kapitels näher eingegangen wird.

Bourgeoise bibelots

Die Rezeption der Tonfigurinen als *art industriel* tat ihrer Wertschätzung keinen Abbruch. Als käufliche Objekte, die dank ihrer handlichen Größe in die Inneneinrichtung der eigenen vier Wände integriert werden konnten, erfreuten sie sich großer Beliebtheit.⁷²¹ Schilderungen unzähliger Autoren zufolge waren die hellenistischen Terrakotten in den Wohnräumen des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts allgegenwärtig.⁷²² Pierre Gusman etwa beschreibt die Leidenschaft, die insbesondere bei privaten Sammlern für die Terrakotten ausgebrochen war, als „Fieber“.⁷²³ Aufgrund der großen Anzahl an Fälschungen und Reproduktionen, die neben den antiken Originalen im Umlauf waren, konnten sich selbst weniger betuchte Bürgerliche ein Exemplar für ihren Kaminsims leisten.⁷²⁴

719 Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur, tome VIII. VI^e groupe. XXX^e jury. Application des arts à l'industrie*, Paris 1856. Vgl. Laurent 1999, S. 51–79.

720 Vgl. Stéphane Laurent, „Marius Vachon, un militant pour les ‘industries d’art’“, in: *Histoire de l’art* 29/30, Mai 1995, S. 71–78, hier S. 72 f.

721 Vgl. Léchat 1893, S. 6: „Puis, bientôt, dépassant le cercle des archéologues, des artistes, des collectionneurs, il s’est imposé même au public frivole. Car ces terres cuites, qui devaient prendre place, et une des plus belles places, dans les vitrines de nos Musées et dans les publications archéologiques, étaient promises à une faveur plus haute encore : la Mode devait les pousser parmi les menus objets de luxe et d’art, indispensables élégances des salons, des-boudoirs ; et elles y ont fait cruellement tort aux vieillottes statuette de Saxe, aimées de nos grand’mères.“

722 Guy Ducrey, „Tanagra ou les anamorphoses d’une figurine béotienne à la fin du XIX^e siècle“, in: Isabelle Krzywkowski und Sylvie Thorel-Cailleteau (Hg.), *Anamorphoses décadentes. L’art de la défiguration, 1880–1914. Études offertes à Jean de Palacio*, Paris 2002, S. 207–224.

723 Pierre Gusman, „Tanagra“, in: *L’Art et les artistes* 49, April 1909, S. 3–12, hier S. 3–6.

724 Vgl. Négueine Mathieux, „Tanagras in Paris: A Bourgeois Dream“, in: *Ausst.-Kat. Valencia* 2010, S. 17–19, hier S. 18.

Die Aufstellung der Tonfigurinen in den modischen Salons des fin-de-siècle korrelierte mit dem Bild, das man sich von der Nutzung der Terrakotten in der Antike machte. Schon zu Beginn der Tanagra-Manie wurde von dem Deutschen Otto Lüders die These vorgetragen, dass die Figurinen zunächst Teil der dekorativen Inneneinrichtung der Häuser der Verstorbenen gewesen seien. Als Grabbeigabe sollten sie die letzte Ruhestätte genauso schmücken wie die von den Toten zuvor bewohnten vier Wände.⁷²⁵ Selbst renommierte Archäologen wie Salomon Reinach perpetuierten diese Vorstellung.⁷²⁶ Für zeitgenössische Kommentatoren wie Charles Diehl waren die Statuetten schon in ihrem ursprünglichen Kontext, im Bötien des 4. Jahrhunderts, kommerzielle Produkte, die sich nach zeitgenössischen Moden und dem Geschmack der Käufer richteten. Die bis heute nicht eindeutig geklärte Frage, warum die Terrakotten so lebensnah gestaltet sind, beantwortete er schlicht damit, dass die antiken Koroplasten mit dem Verkauf ihrer Produkte ihren Lebensunterhalt bestreiten mussten und deswegen dafür Sorge trugen, dass ihr Angebot der potenziellen Kundschaft gefiele. Folglich stellten sie über die Gestaltung sicher, dass die Figurinen den damaligen Geschmackspräferenzen entsprachen.⁷²⁷ In der von Diehl eingenommenen Deutungsperspektive, welche die Artefakte im Kontext einer ökonomischen Marktorientierung verortete, spiegelt sich die gesellschaftliche Situation des 19. Jahrhunderts, die von der Zunahme des Warenverkehrs im Zuge der Industrialisierung geprägt war.

Die in so gut wie allen Kommentaren durchscheinende Überlagerung von antiker Alltagspraxis und den eigenen Lebensumständen verstärkte die sentimentale Bindung an die Kleinskulpturen. Im häuslichen Kontext wurden sie als vertraute Gegenstände erlebt, die affektive Empfindungen hervorrufen konnten.⁷²⁸ Ihre kompakte Größe erlaubte das In-die-Hand-Nehmen und Wenden und begünstigte so eine intimere Wahrnehmung, da neben dem betrachtenden Auge auch der Tastsinn direkt angesprochen wurde.⁷²⁹ Pierre Gusman erzählt eine Anekdote des kunstversierten Duc d'Aumale, mit dem Gérôme befreundet war und den er 1899 nach dessen Tod in mehreren plastischen Bildnissen darstellte.⁷³⁰ Im Beisein von Gästen entnahm der Herzog vorsichtig eine seiner Tanagra-Statuetten aus der Vitrine und hielt sie

725 Lüders wird u. a. zitiert in Rayet 1875, S. 554 und Babelon 1884, S. 326.

726 Théodore Reinach, „Un temple élevé par les femmes de Tanagra“, in: *Revue des études grecques* 12, 1899, S. 53–115, hier S. 54: „ces jolies poupées, après avoir orné jadis les étagères des bourgeois de Tanagra, ont passé dans les nôtres, ayant accompli un purgatoire de plus de deux mille ans.“

727 Diehl 1890, S. 359: „D’ailleurs, comme il travaille pour vivre, il importe que les poupées exposées à son étalage plaisent aux acheteurs, et pour cela il faut qu’elles soient accommodées au goût du jour. La mode est-elle aux images religieuses, il fabriquera donc des idoles funéraires ; quand l’art s’émancipe, quand avec Praxitèle les dieux de l’Olympe prennent un aspect plus humain, le coroplaste transformera les types primitifs, il habillera à la moderne les antiques divinités de l’hellénisme.“

728 Vgl. Froehner 1887, S. 483.

729 Vgl. Genge 2009, S. 126.

730 Siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 52 und Sc. 53.

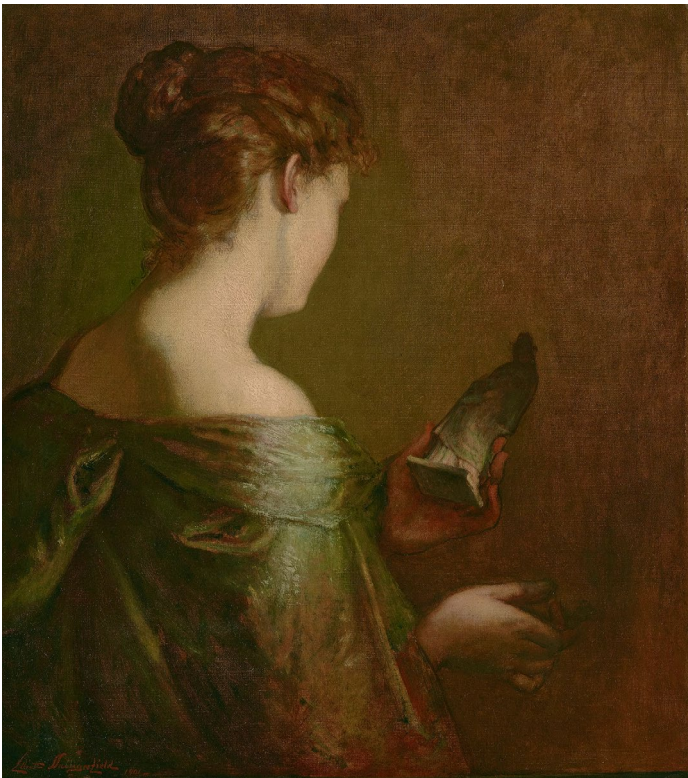


Abb. 104. Elliott Daingerfield, *Tanagra*, 1901, Öl auf Leinwand, 71,2 × 61,2 cm, Atlanta, High Museum of Art

„religieusement, dans ses mains crispées par la goutte, la fragile poupée d’argile et la regardait avec amour ; il chantait intérieurement la grâce et le charme de l’œuvre et dit ces simples mots : « Quel art renferme une statuette de Tanagra ! » Aussitôt une jeune femme, sœur en grâces de l’exquise figurine, tout émue, demanda : « Cet artiste expose-t-il au Salon?... » La statuette faillit se briser sous les doigts du prince et alla, confuse, reprendre sa place auprès de ses compagnes...“⁷³¹

Henri Léchât zufolge liegt der zärtliche Umgang mit den Objekten entscheidend in ihrer materiellen Fragilität begründet:

„J’ajouterai que le plaisir esthétique qu’elles nous donnent se nuance d’une sorte de tendresse. Nous les aimons plus tendrement, en raison de leur fragilité, de ce qu’il y a en elles de délicat et de périssable, et parce que nous savons qu’il s’en est fallu de rien que nous fussions privés de

731 Gusman 1909, S. 3.

la joie de les connaître. Les marbres les plus beaux de la sculpture antique ne nous procurent pas cette nuance de sentiment : ces marbres étaient destinés à durer, à se dresser éternellement dans la lumière ; en subsistant, ils n'ont fait, en somme, que leur devoir (bien que la barbarie humaine leur ait rendu parfois ce devoir difficile). Mais elles, ces statuettes d'argile, si minces, si frêles, vouées à la nuit du tombeau, brisées le plus souvent quand on les jetait au fond de la fosse, elles eussent dû périr sans retour.“⁷³²

Die zärtlichen Blicke und haptischen Berührungen, welche die Statuetten animierten, wurden unter anderem von dem amerikanischen Maler Elliott Daingerfield bildhaft festgehalten (Abb. 104). Die Art und Weise wie in dem Ölgemälde durch das weich fließende Gewand der Dargestellten sowie die tonale Farbgebung eine Verbindung zwischen den beiden Frauenbildern hergestellt wird, leitet über zu einem weiteren wichtigen Aspekt, der die Rezeption der antiken Terrakotten noch bis ins 20. Jahrhundert prägte.

Parisienne de l'Antiquité

Obwohl vereinzelt auch andere Figuren, wie Amouretten oder Schauspieler, aus den böotischen Gräbern in die Museen und auf den Kunstmarkt gelangten, war der Begriff „Tanagra“ fest mit der Darstellung von Frauen verknüpft. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, manifestiert sich in der Rezeption der hellenistischen Tonstatuetten eine für das 19. Jahrhundert spezifische Verbindung von Weiblichkeit und Mode, die bis heute Bestand hat.⁷³³ In den zahlreichen Berichterstattungen über die antiken Artefakte – bezeichnenderweise stammen sie allesamt aus der Feder männlicher Autoren – wird den Haltungen der Terrakotten eine ausgesprochene Grazie zugeschrieben und ihre Kleidung als besonders elegant hervorgehoben.⁷³⁴ In dem 1882 veröffentlichten Katalog der Collection Lecuyer, eine der größten Tanagra-Sammlungen Frankreichs zu diesem Zeitpunkt, ist eine der zahlreichen Tafeln, auf denen die Bestände fotografisch reproduziert werden, als „Trois Éléantes de Tanagra“ betitelt (Abb. 105). Gustave Schlumberger gerät anlässlich der drei Terrakotten im Begleittext ins Schwärmen: „Sous ces fines draperies, on sent vivre des corps jeunes et beaux. Ce sont de séduisantes et parfaites créatures à l'aurore de leurs vingt ans, prêtes à la danse et à tous les plaisirs, en pleine possession de leurs charmes

732 Léchat 1893, S. 138f.

733 Zur Kopplung von Mode und Weiblichkeit siehe etwa die Beiträge in Gertrud Lehnert (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998, insbesondere Doris Kolesch, „Mode, Moderne und Kulturtheorie – eine schwierige Beziehung. Überlegungen zu Baudelaire, Simmel, Benjamin und Adorno“, S. 20–46.

734 Siehe hierzu insbesondere Schéfer 1878; Duranty 1879; Diehl 1890, S. 354; Léchat 1893, S. 130f.



Abb. 105. *Trois Élégantes de Tanagra*, Tafel, in: *Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notices de F. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon, C. Lecuyer*, Paris 1882, o. S.

éblouissants.⁷³⁵ Deutlich wird hier ein Modeverständnis, das auf der „Inszenierung von Kleidern durch Körper und von Körpern durch Kleider“ beruht.⁷³⁶ Mit den Hüten und Fächern, die viele der Figurinen tragen, schienen sie den Rezipient*innen des 19. Jahrhunderts perfekt ausgestattet zu sein, um auf den Pariser Boulevards zu flanieren.⁷³⁷ Insbesondere diese Accessoires mögen die Kommentatoren des 19. Jahrhunderts an die zeitgenössische Mode erinnert haben, die in den Textillustrationen und Modekupfern von Magazinen wie *Le Moniteur de la mode* visuell festgehalten wurde (Abb. 106). Henri Léchat ging 1893 in der *Gazette des Beaux-Arts*

735 Gustave Schlumberger, „Trois Élégantes de Tanagra“, in: Slg.-Kat. Paris 1882, o. S., URL: <http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/76260> [Letzter Zugriff: 04.11.2022].

736 Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2014, S. 7.

737 Vgl. Duranty 1879, S. 32.



Abb. 106. Modekupfer, in: *Le moniteur de la mode*, 10. Januar 1880, o. S.

ausführlich auf die modische Erscheinung der variierenden Faltenwürfe sowie der wechselnden Frisuren und Accessoires der Tanagra-Figuren ein:

„quand on parcourt les belles planches de l'*Atlas* publié par M. Heuzey ou de la *Collection Lécuyer*, en assistant à ce défilé sans fin d'ajustements tous différents, en voyant aussi la riche variété des coiffures ; et en retrouvant, dispersés çà et là, les éternels accessoires de la toilette, — chapeaux, rubans, fleurs, éventails, — on a presque l'illusion, par moments, de feuilleter le *Journal des Modes de Tanagra*... oui, une *Mode Illustrée*, — admirablement illustrée, — d'il y a vingt-trois siècles, et de Béotie !“⁷³⁸

Der Bezug zur zeitgenössischen Mode, den man in den Statuetten zu erkennen glaubte, bildet ein Schlüsselement für ihre Popularität. Im 19. Jahrhundert erfuhr die Modebranche einen gewaltigen Aufschwung und wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem in Frankreich und England zu einem bedeutenden industriellen und wirtschaftlichen Sektor.⁷³⁹ Zu verdanken war diese Entwicklung der zunehmenden Ausbreitung vestimentärer Bedürfnisse in bürgerlichen Schichten und dem immer schnelleren Wechsel der Moden. Mit Baudelaires *Le Peintre de la vie moderne* rückte die Mode schließlich als paradigmatische und exemplarische Erscheinung der Moderne in den Fokus.⁷⁴⁰ Die scheinbar modische Bekleidung der Tonfiguren führte dazu, dass die antiken Artefakte als aktuell wahrgenommen werden konnten. Der Anblick der hellenistischen Terrakotten hob in der Wahrnehmung der zeitgenössischen Betrachter*innen die große zeitliche Distanz zwischen den Kulturen auf und suggerierte eine direkte Nähe zur eigenen Zeit. So erklärt sich auch, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die antiken Figurinen häufig als Präfigurationen der *Parisienne*, dem Idealbild der modernen Französin, die in Stil und Schönheit den Frauen anderer Nationen als überlegen galt und deren Inszenierung weitgehend auf ihrer Garderobe basierte, rezipiert wurden.⁷⁴¹

738 Léchat 1893, S. 126 f.

739 Valerie Steele, *Paris Fashion. A Cultural History*, Oxford 1988; Andrea Mayerhofer-Llanes, „Modeillustrationen im 19. Jahrhundert“, in: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, hg. von Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle Bremen, München 2005, S. 214–227.

740 Die Abhandlung erschien Ende 1863 in mehreren Teilen in der Tageszeitung *Le Figaro*. Deutsche Übersetzung: Charles Baudelaire, *Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens*, Deutsch von Max Bruns, Berlin 1988. Zu Baudelaires Aufsatz im Kontext der Modetheorie siehe u. a. Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld 2014.

741 Zu den wichtigsten Autoren, die das Bild der Pariserin des 19. Jahrhunderts nachhaltig prägten, zählte Octave Uzanne, der gleich mehrere Bücher publizierte, in denen er seine weiblichen Zeitgenossen als Königinnen der Eleganz stilisierte. Siehe etwa Octave Uzanne, *Françaises du siècle. Mode, mœurs, usages*, Paris 1886, S. 248–252 und ders., *La Femme à Paris, nos contemporaines*, Paris 1893. Vgl. Debora Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley 1989, S. 70 f.

„Toujours élégante et jamais maniérée, toujours en marche et pourtant jamais pressée, la Tanagréenne — ou plutôt la Tanagre — est vraiment la Parisienne de l’antiquité. Et jamais on n’aurait cru que pour trouver un pendant grec à la grâce et à la vivacité de nos contemporaines, c’est en Béotie qu’il fallût le chercher“,

schrieb der französische Archäologe Théodore Reinach und formulierte damit den Eindruck, den viele seiner Kollegen teilten.⁷⁴² Durch diese Gleichsetzung von Tanagra-Figurine und *Parisienne* wurden die zeitlich und geografisch fremden Artefakte ins Eigene integriert. Obwohl die Statuetten in ganz Europa begeistert gesammelt wurden, bildete sich nirgendwo sonst eine mit der französischen Aneignung vergleichbare Rezeption aus, welche die Figurinen dermaßen mit dem nationalen Selbstbild verknüpfte.

Die Vorstellung der Tanagra als charmante, schöne und elegant gekleidete junge Frau blieb in Frankreich über Jahrzehnte hinweg bestehen.⁷⁴³ Der Begriff selbst entwickelte sich zu einem geflügelten Wort, das noch im 20. Jahrhundert breite Verwendung fand. Dank der über die Online-Plattform *Gallica* zur Verfügung gestellten Digitalisate französischer Frauen- und Modezeitschriften konnte die Rezeption der Tanagra-Statuetten bis Ende der 1930er Jahre nachvollzogen werden.⁷⁴⁴ Es ist bemerkenswert, dass der Begriff Tanagra in diesem Zeitraum durchgängig und häufig auftaucht. Genutzt wird er sowohl, um den weiblichen Körper zu beschreiben, als auch für eine Beurteilung von Gewändern, die diesen elegant umhüllen. Die Beschreibungen des weiblichen Körpers als Tanagra ist vor allem in den Fortsetzungsromanen und Kurzgeschichten zu finden, die einen festen Bestandteil des Programms der Frauenmagazine bilden. Die Titulierung als Tanagra bezeichnet in diesem Zusammenhang stets den idealen, schlanken und jungen Körper. Die mit den antiken Statuetten verglichenen Personen werden als „au physique délicate“, wohlgeformt und mit graziler Silhouette beschrieben.⁷⁴⁵

742 Reinach 1899, S. 54. Siehe auch Schéfer 1878; Gusman 1909, S. 7.

743 Vgl. François Lenormant, „Les terres cuites de Tarent“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, Bd. 1, S. 201–224, hier S. 216; Paul Mantz, „Exposition Rétrospective De Rouen“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, 2, S. 193–213, hier S. 194; Froehner 1887, S. 483 f.; Diehl 1890, S. 10, 338, 354; Léchat 1893, insb. S. 130 ff.; Houff, „La femme élégante à travers les âges. En Grèce“, in: *L’art et la mode*, 23. Februar 1895, S. 118 f., hier S. 118; Yvanhoé Rambosson, „Quelques œuvres peu connues de Alexandre Falguière“, in: *Les Arts*, März 1902, S. 29, vgl. Rionnet 2000, S. 53; Gusman 1909, S. 9.

744 Durchsucht wurden die Magazine, die in den Listen „Presse de mode“ und „Presse féminine“ zusammengestellt sind, siehe <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-par-thematiques> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].

745 „La Moisson, no. 488“, in: *Les dimanches de la femme*, 12. Juli 1931, o.S. Vgl. Eliam, „La chanson du cave“, in: *Journal de la jeune fille : organe des Unions chrétiennes de jeune*, Januar/Februar 1917, S. 88–95, hier S. 88; „Petite Sirène“, in: *Les dimanches de la femme*, 20. Januar 1929, S. 10; „Voyage au pays des hommes nus“, in: *Parisianna*, 24. November 1932, S. 8 f., hier S. 9; Georges Maldague, „La Nuit de nocce de Suzy“, in: *Midinette*, 10. Dezember 1937, S. 9–15 und 18–22, hier S. 10.



LE

**TRICOT
RUSSE**

Ses
°° *Paletots* °°

Ses
Sous-Vêtements

Ses
°° *Écharpes* °°

SPÉCIALITÉ DE PALETOTS
CRÉÉS PAR LA MAISON
R. B. P. DE TROYES ET
FABRIQUÉS AVEC LEUR
:: TISSU SPÉCIAL LE ::

LE TANAGRA
Modèle réservé

Tricot Russe

Aux Grands Magasins des Trois Quartiers

Abb. 107. *Le Tanagra*. Modèle réservé. Aux Grands Magasins des Trois Quartiers, Anzeige, in: *Le Jardin des modes nouvelles*, 15. Mai 1913, S. III

In den Modezeitschriften sind es überwiegend die Konturen und die eleganten Linien des Faltenwurfs von Kleidern, für die der Tanagravergleich herangezogen wird.⁷⁴⁶ Einigen Modemacher dienten die Statuetten als Vorbild für ihre Kreationen, wie es unter anderem für das Modehaus Mainbocher und Jean Patou postuliert wird.⁷⁴⁷ Häufig wurden zudem Kleidungsstücke mit dem Titel „Tanagra“ versehen (Abb. 107), obwohl die Entwürfe kaum an die Gewänder der antiken Statuetten erinnern. Evozieren sollte der Name wohl eher die inzwischen fest etablierte Vorstellung weich fließender Stoffe und einer eleganten Erscheinung. Ob auf Personen oder Kleider bezogen, der Begriff Tanagra blieb bis in die späten 1930er Jahre ein Synonym für Grazie und Eleganz.

746 Zur Kontur: Anonym, „Les premiers chapeaux d’hiver“, in: *Vogue*, 1. September 1924, S. 3–10, hier S. 5; Anonym, „Premières nouvelles des nouvelles Collections“, in: *Vogue*, März 1934, S. 39–50, hier S. 42. Zu den Faltenwürfen: Flora de Lavallée, „La silhouette à la mode“, in: *Jardin de la mode*, 1913, S. 51; Marquise de Noy, „L’exposition de la soie artificielle. La mode et les modes“, in: *Les Modes*, 1930, S. 16–26, hier S. 20.

747 Siehe Anonym 1934, S. 42 und „Sirènes“, in: *Vogue*, September 1939, S. 28 f., hier S. 29.

4.2.3 Gérômes Umsetzung

Der Blick auf die Rezeption der hellenistischen Terrakotten, die im Umfeld des griechischen Ortes Tanagra ausgegraben wurden, hat verdeutlicht, dass es sich um Objekte handelt, die breites Interesse auf sich zogen und sowohl in der Wissenschaft als auch in der allgemeinen Bevölkerung *en vogue* waren. Gérômes polychrome Marmorskulptur kann als eine künstlerische Aneignung dieses Hypes verstanden werden. In seiner *Tanagra* verdichten sich die Aspekte – mechanische Reproduktion, Kommerzialisierung der Objekte und Weiblichkeitskonstruktion, welche die zuvor dargestellte populäre Rezeption der Terrakotten bestimmen. Stellt der neben der Aktfigur platzierte Spaten noch den Bezug zur Archäologie als Grabungswissenschaft her,⁷⁴⁸ die jene materiellen Hinterlassenschaften aus der Erde gehoben und zutage gefördert hat, welche die Imagination Gérômes und seiner Zeitgenossen beflügelten, verweisen die übrigen Aspekte der Skulptur auf ihre Entstehung im 19. Jahrhundert.

Dem zeitgenössischen Verständnis der Tanagra-Statuetten als Repräsentation antiker Weiblichkeit entsprechend stellt Gérôme eine nackte Frauengestalt dar, die in ihrer Handfläche eine weibliche Statuette balanciert, welche an die beliebten archäologischen Objekte erinnert. Die Haltung der Sitzenden zitiert die von Phidias geschaffene Kolossalstatue des Zeus im Tempel von Olympia, so wie sie Quatremère de Quincy in seiner viel gelesenen Schrift *Le Jupiter olympien* rekonstruierte (siehe Abb. 39 / Kap. 2.2).⁷⁴⁹ Gérôme griff die hieratische, auf Frontalperspektive ausgerichtete Pose mit dem ausgestreckten Arm auf, tauschte die Miniatur der Viktoria jedoch gegen die Reifentänzerin. Selbst das Motiv der übereinandergestellten Füße kann von der Rekonstruktion abgeleitet werden. Über die Anlehnung an Quincy setzte der Künstler somit deutlich seine bemalte Marmorfigur mit der Geschichte der Wiederentdeckung der antiken Polychromie in Verbindung.

Darüber hinaus erscheinen jedoch weder die Aktfigur noch die Reifentänzerin besonders altertümlich. Die Nacktheit der Sitzenden evoziert zwar eine Nähe zur Antike, es sind aber keine weiteren Attribute enthalten, die es erlauben würden, die Skulptur gemäß einer tradierten Ikonografie zu interpretieren. Auffällig ist darüber hinaus die wenig klassische Körperdurchbildung der lebensgroßen Personifikation. Trotz der hieratischen Pose zeichnet sich die Figur durch eine sehr präzente Körperlichkeit aus, die durch die ursprüngliche polychrome Bemalung zusätzlich gesteigert wurde. So erinnert sie stark an Fotografien von Paul Richer, der als Anatomieprofessor an der École des Beaux-Arts fotografische Aufnahmen zur Förderung der

748 Den Bezug zur Archäologie stellte auch Maurice Albert in seiner Salonbesprechung heraus: „Mais l'archéologie a les siens [ihre Bewunderer, Anm. BS], elle aussi ; et jamais elle ne s'était plus intimement, plus heureusement unie à la sculpture que cette année. C'est M. Gérôme qui a consacré ce mariage d'inclination.“ Albert 1890, S. 62.

749 Siehe das Frontispiz in Quincy / de 1815, abgebildet in: Ausst.-Kat. Paris 2018a, S. 19.

Künstlerausbildung propagierte (Abb. 108). Zudem lässt die Frisur der *Tanagra* deutlich das Vorbild der Pariserin des fin-de-siècle durchscheinen (Abb. 109).⁷⁵⁰

Auch Gérômes Reifentänzerin hat wenig mit den originalen hellenistischen Terrakotta-Figurinen gemein.⁷⁵¹ Ihr ärmelloses Kleid kann zwar als *chiton* bezeichnet und somit als antikes Gewand aufgefasst werden. Die antiken Kleinplastiken tragen jedoch fast ausschließlich das *himation*, eine Art Mantel, unter dessen schweren Draperien die Körper, meist selbst die Hände, verborgen bleiben. Der Künstler ging mit den antiken Vorlagen also recht spielerisch um, was sich auch im Bewegungsmotiv seiner Statuette zeigt. Im Gegensatz zu den altertümlichen Terrakotten mit ihrer durch den Produktionsprozess bedingten geschlossenen Form ist Gérômes Tänzerin in einem schwungvollen Schritt wiedergegeben. Zusätzlich schiebt sie ihren Oberkörper durch einen Reifen. So entsteht ein Spiel aus geschlossenem Umriss und Luftraum, welches die mechanische Reproduktion deutlich komplizierter macht als bei den antiken Artefakten. Als Vorlage für die Integration des Reifens hat dem Künstler vermutlich ein Objekt aus der bereits erwähnten Sammlung von Camille Lecuyer (Abb. 110),⁷⁵² das 1878 im Palais du Trocadéro zu sehen war und im Rahmen von Olivier Rayets Besprechung der Präsentation in der *Gazette des Beaux-Arts* ebenfalls als Stich wiedergegeben wurde, gedient.⁷⁵³ Bei der als „Gauklerin“ bezeichneten unbedeckten Frauenfigur, die gerade im Begriff ist, ihr linkes Bein durch einen Reifen zu setzen, den sie mit beiden Händen festhält, handelt es sich allerdings um eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert.⁷⁵⁴ In der griechischen Kunst sind Darstellungen mit Reifen im Bereich der Vasenmalerei bekannt, allerdings nicht mit dem weiblichen, sondern männlichen Geschlecht verknüpft, wie an einem Objekt aus der Antikensammlung des Louvre nachzuvollziehen ist (Abb. 111). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählten Reifen zu beliebten Spielzeugen für Kinder, sowohl für Jungen als auch für Mädchen, wie auf unzähligen Darstellungen in Textillustrationen und Modekupfern der zeitgenössischen Frauen- und Modezeitschriften anschaulich wird (Abb. 106).

Dass es sich bei der Reifentänzerin um eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts handelt, wird zudem mittels der noch halb vergrabenen Statuetten, die sich an der Bodenzone der Skulptur befinden, betont. Das neben dem rechten Fuß des Aktes freigelegte Köpfchen lässt sich einem antiken Original zuordnen: Ihr zartes Gesicht und das von einem Mantel halb verdeckte Haupt lassen die Figurine als Reproduktion der *Danseuse Titeux* (Abb. 103), die im 19. Jahrhundert

750 Vgl. Papet 2003, S. 45: „Le visage et l’anatomie généreuse, autrefois peints étaient pourtant bien ceux d’une Parisienne, peut-être la belle Mme Siot, maîtresse de l’artiste.“

751 Zu dieser Feststellung kommt auch Genevieve Liveley, „Sculpturae Vitam Insufflat Pictura. Breathing Life into Greek Sculpture in the Works of Lawrence Alma-Tadema and Jean-Léon Gérôme“, in: Vicky Coltman (Hg.), *Making Sense of Greek Art*, Exeter 2012, S. 140–154, hier S. 151f.

752 Zur Sammlung Camille Lecuyer, die 1883 versteigert wurde, siehe außerdem: DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.3801#0001>.

753 Siehe Rayet 1878b, S. 359.

754 Édouard Papet, in: Ausst.-Kat. Paris 2003, S. 50.

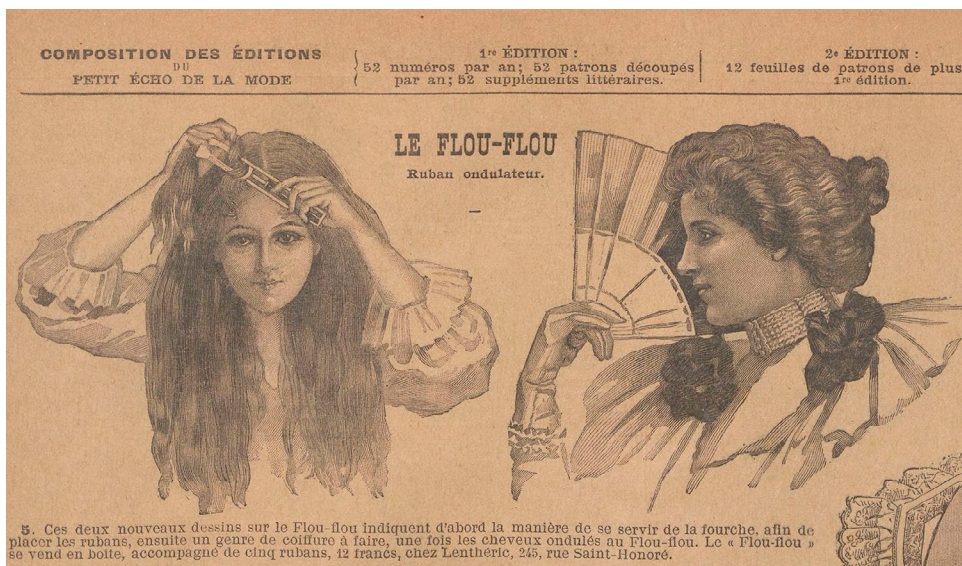
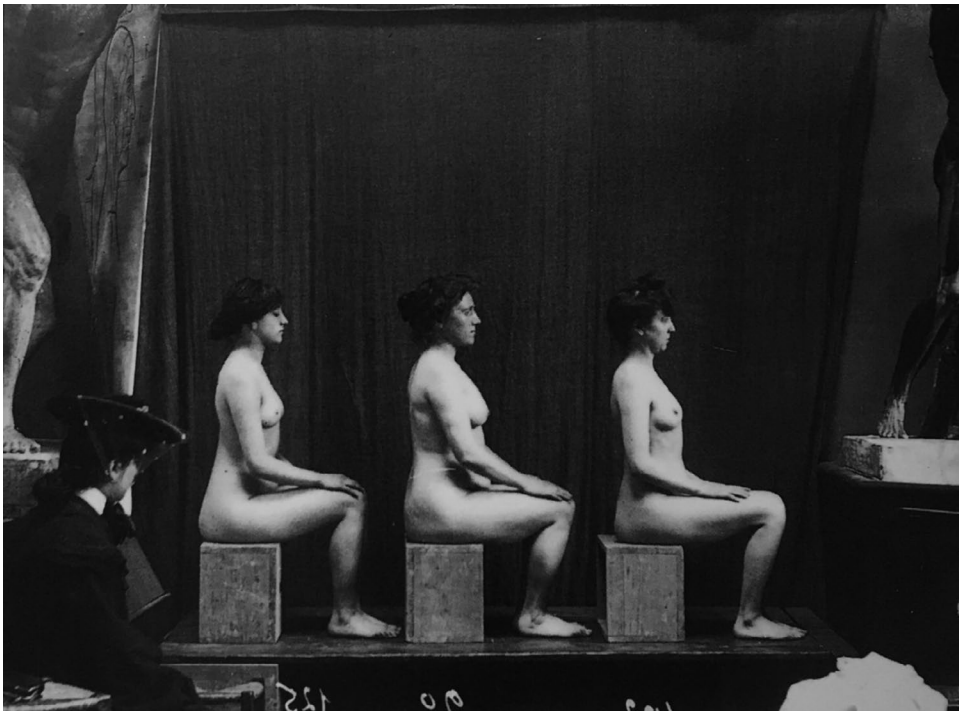


Abb. 108. (oben) Paul Richer, *Modèles à l'École des Beaux-Arts*, Fotografie, um 1905–1911, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Abb. 109. (unten) *Le Flou-Flou. Ruban ondulateur*, Anzeige, in: *Le Petit écho de la mode*, 22. Dezember 1895, [S. 3]

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

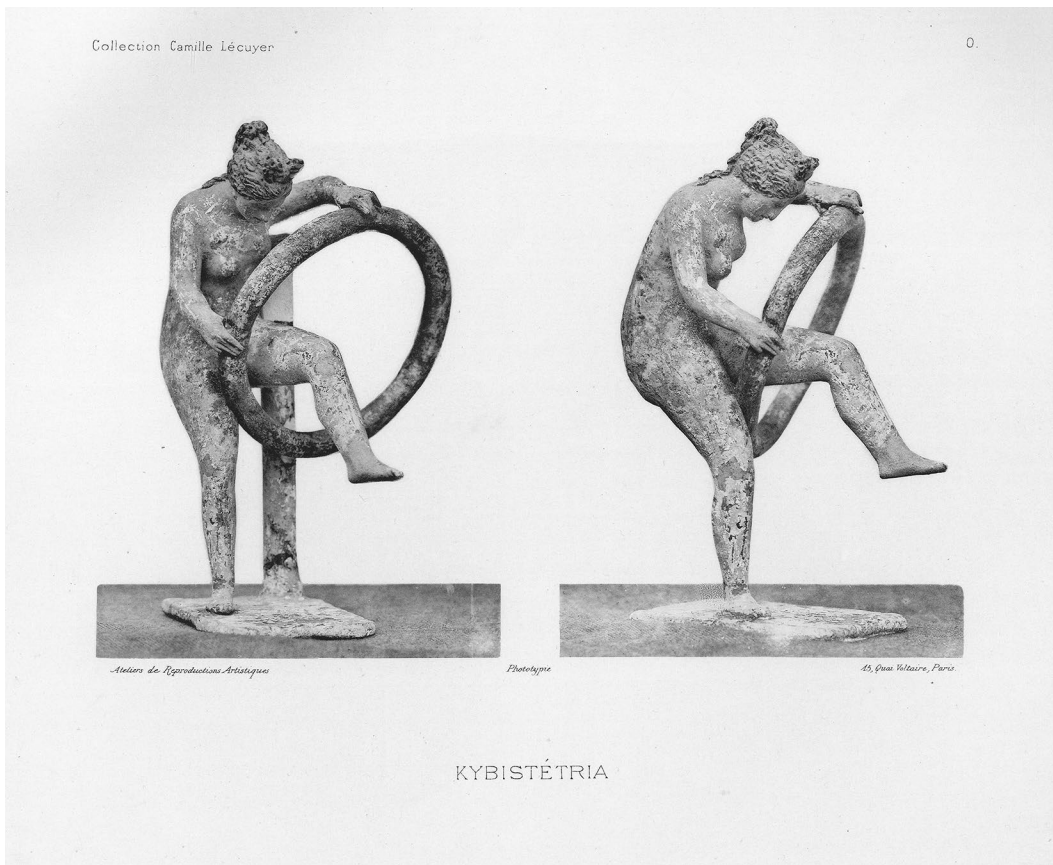


Abb. 110. (oben) *Kybistètria*,
Tafel, in : *Collection Camille Lecuyer.*
Terres cuites antiques trouvées en
Grèce et en Asie Mineure. Notices de
F. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault,
G. Schlumberger, E. Babelon,
C. Lecuyer, Paris 1882, o. S.

Abb. 111. (unten) Maler von
Berlin, Rotfigurige Vase mit Dar-
stellung des Ganymed, Athen, um
500–490 v. Chr., 33 × 33 cm, Paris,
Musée du Louvre, département
des Antiquités grecques, étrusques
et romaines, Collection Campana,
1861, G 175

zu den berühmtesten hellenistischen Terrakotten zählte, erkennbar werden.⁷⁵⁵ Gérôme demonstrierte damit, dass er sehr wohl zu differenzieren wusste zwischen einer archäologischen Korrektheit und Adaptionen, die seiner eigenen Interpretation des antiken Erbes entsprungen waren. Insgesamt weist seine Reifentänzerin eher eine jugendstilhafte Ästhetik auf,⁷⁵⁶ welche die modische, dekorative Funktion der Skulptur betont. Auf der Handfläche des Aktes wird die Figurine wie in einer Auslage als Ware präsentiert. Dass Gérôme auch die antiken Originale als Konsumgüter, die der dekorativen Ausgestaltung des Innenraums dienten, interpretierte und somit aktuelle Forschungsmeinungen aufgriff, wird nahegelegt, da er in dem unförmigen Fundament, auf dem der Akt sitzt, eine Quaderstruktur aufscheinen ließ. Die somit angedeutete Mauer verortet die aus dem Erdhaufen aufblitzenden Figurinen stärker in einem einstigen Wohnraum als in einem Grab.

Die Skulptur *Tanagra* bezieht ihren Reiz zu großen Teilen aus der Zusammenführung gegensätzlicher Körperbilder, die in sich ambivalent sind. Als Kontrast wird zunächst der Größenunterschied der beiden Frauenfiguren – zwischen Lebensgröße und Kleinformat – anschaulich. Damit verbunden ist die Gegenüberstellung von Lebendigkeit und Künstlichkeit. Die zierliche Statuette repräsentiert eine objektivierte Weiblichkeit, die der durch die polychrome Bemalung noch weiter gesteigerten ‚Fleischlichkeit‘ des lebensgroßen Aktes entgegengesetzt wird. Allerdings entsteht ein paradoxer Eindruck dadurch, dass die über ihr farbiges Inkarnat lebendig erscheinende Aktfigur starr und unbewegt darsitzt, während das dekorative Objekt, eigentlich ein lebloses Ding, in einem lebendigen Bewegungsmotiv begriffen ist. Die Dualität der Körperbilder, die zwischen Stillstand und flüchtiger Bewegung changiert, lässt den Gedanken an Baudelaires Konzeption moderner Schönheit aufkommen:

„Das Schöne wird aus einem ewigen, unveränderlichen Element gebildet, dessen Quantität außerordentlich schwierig zu bestimmen ist, und aus einem relativen, bedingten Element, das, wenn man will, um und um oder allzugleich von dem Zeitabschnitt, der Mode dem geistigen Leben, der Leidenschaft dargestellt wird. Ohne dieses zweite Element, als welches gleichsam der amüsante, glänzende Überguß ist, der den göttlichen Kuchen uns verdaulich macht, wäre das erste Element für die menschliche Natur unzutraglich, ungeeignet, unverdaulich. Ich glaube, man wird schwerlich irgendwelche Probe von Schönheit ausfindig machen, die nicht diese beiden Elemente enthielte“,

755 Vgl. Papet 2003, S. 37. Zur *Danseuse Titeux* siehe Fußnote 699 in der vorliegenden Arbeit.

756 Vgl. Türr 1979, S. 49.

formuliert der Lyriker und Kunstkritiker in *Le Peintre de la vie moderne*.⁷⁵⁷ Will man diesem Modell folgen, kann man in der hieratischen Haltung des Aktes das Ewige erkennen, im transitorischen Motiv des Durch-den-Reifen-Schiebens das Moderne.⁷⁵⁸ Trotz der verschiedenen Konnotationen repräsentieren beide Frauengestalten reizvolle Körperbilder, die Begehrlichkeiten wecken.

In *Tanagra* findet jedoch nicht nur über die verschiedenen Körper- beziehungsweise Weiblichkeitsbilder ein kreativer Austausch statt, sondern auch in Hinblick auf die etablierten Gattungshierarchien. Die hellenistischen Terrakotten, auf die der Künstler in seinem Werk anspielt, sind zwar Erzeugnisse einer seit Jahrhunderten zum Vorbild erhobenen antiken Kultur, doch aufgrund ihres kleinen Formats und des verwendeten Materials im Sinne einer akademisch-kunsttheoretisch bestimmten Objekthierarchie niedriger verortet als die großformatigen Marmorskulpturen, die insbesondere der klassizistischen Kunst als Leitbild dienen. In den Texten der Archäologen wird auf ihren Charakter als massenhaft durch mechanische Reproduktion hergestellte (und damit hochkulturell weniger bedeutende) Güter aufmerksam gemacht, wodurch sich das Verständnis der Terrakotten deutlich von der bis dato gültigen Vorstellung einer idealen Antike singulärer Einzelmonumente abgrenzt. Damit kann Gérômes Entscheidung, die antiken Figurinen zum Thema eines Kunstwerks zu machen, als demonstrativer Akt verstanden werden, durch den sich der Künstler von klassischen Sujets der akademischen Kunst distanzierte. In *Tanagra* manifestieren sich die engen Bezüge zwischen bildender und dekorativer Kunst, welche die französische Bildhauerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägen.⁷⁵⁹ Während die Statuette Aspekte wie Reproduktion, Käuflichkeit und Massenkultur evoziert, die sie als Kunst niederen Ranges deklarieren, verweist die Ausführung in Marmor und der großformatige Akt auf die akademische Hochkunst. Es kommt zu einer Verschränkung beider Kategorien, was angesichts der Präsentation im Salon – der institutionellen Sphäre der Hochkunst – als Legitimierung und Nobilitierung des Populären und der ‚industriellen‘ Kunst gedeutet werden kann.

Eine wichtige Bedeutungssteigerung in diesem Zusammenhang erhält die Skulptur, da Gérôme die Statuette der Reifentänzerin ab 1891 von dem Pariser Kunstgießer Siot-Decauville in vergoldeter Bronze vervielfältigen ließ (siehe Abb. 73 / Kap. 2.3).⁷⁶⁰ Gerald M. Ackerman stellte die These auf, dass Gérôme die Skulptur mit dem Ziel entworfen hatte, das Fragment der Statuette im Anschluss an die Salonpräsentation als Reproduktion auf den Markt zu bringen.⁷⁶¹

757 Baudelaire 1988, S. 10.

758 „Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.“ Ebd., S. 21.

759 Siehe Jones 2014.

760 Ackerman 2000, Kat. Sc. 21; Rionnet 2000, S. 53. Ab 1893 konnten Sammler zusätzlich zum Fragment der Reifentänzerin Editionen der gesamten Plastik erwerben. Neben den Versionen in vergoldeter und unterschiedlich patinierter Bronze und Zinn (Akt. WV S. 17 B2 und E2) realisierte Siot-Decauville eine auf 20 Exemplare limitierte Auflage aus Zinn, Gold und Emaille (Akt. WV S. 17 E3).

761 Ackerman zit. nach Rionnet 2000, S. 53.

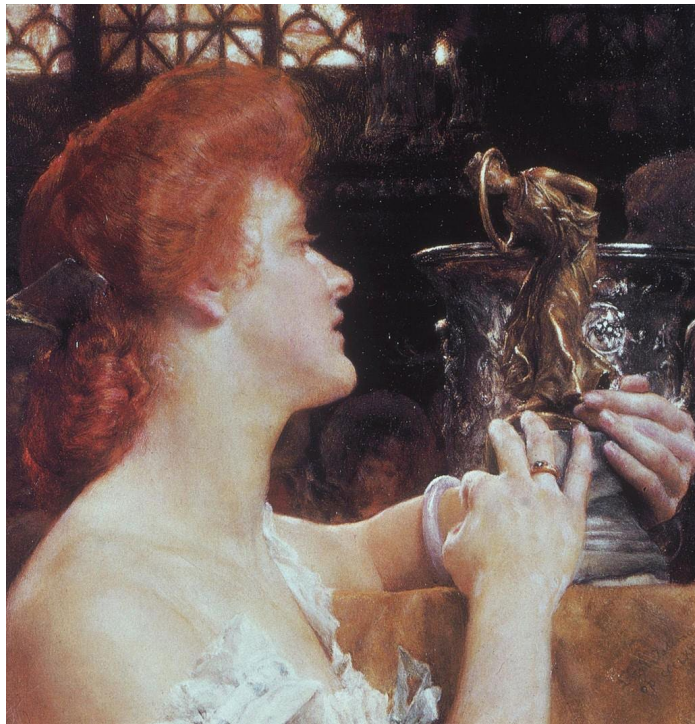


Abb. 112. Lawrence Alma-Tadema, *The Golden Hour*, 1908, Öl auf Leinwand, 35,5 × 33,5 cm, Privatbesitz

Indem er seine eigene Tanagra-Adaption ökonomisch verwertete, verwies der Künstler einerseits auf die ursprüngliche Herstellung der antiken Figurinen durch mechanische Reproduktionsprozesse, andererseits auf den zeitgenössischen Handel mit den archäologischen Artefakten. Gleichzeitig nahm er mit seiner Kleinskulptur am industrialisierten Kunstbetrieb seiner Zeit teil, der sich zu diesem Zeitpunkt zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor entwickelt hatte.⁷⁶²

Die plastische Reproduktion der Reifentänzerin legte den Grundstein für eine langjährige produktive Zusammenarbeit mit dem Unternehmen Siot-Decauville. Wie in den Ausführungen zu Gérômes Kollaborationen mit Pariser Kunstgießern bereits dargestellt, war die Vervielfältigung der Reifentänzerin nicht sein erster Vorstoß in Richtung einer *art industriel*.⁷⁶³ Ab diesem Zeitpunkt erlangte sein Engagement im Bereich des Kunstgewerbes aber eine neue Qualität. Die Siot-Decauville-Edition in vergoldeter Bronze fand eine besonders weite Verbreitung und wurde sowohl von Künstlern als auch von Dichtern rezipiert. Lawrence Alma-Tadema stellte sie vier Jahre nach Gérômes Tod in einem Gemälde dar (Abb. 112): In dem nahezu quadratischen Format ist der Bildausschnitt auf die Büste einer rothaarigen jungen Frau reduziert, die mit beiden Händen den Marmorsockel der Reifentänzerin umfasst, wobei ihr linker Zeigefinger

⁷⁶² Vgl. Hufschmidt 2010.

⁷⁶³ Siehe hierzu und zum Unternehmen Siot-Decauville Kapitel 2.3.2.



Abb. 113. Reproduktion von *Joueuse de cerceau* aus dem Bestand des Kunstgewerbe-Museum-Berlin, Unterrichtsanstalt 1879–1918, Berlin, Universität der Künste, Universitätsarchiv

zarttastend den Kleidersaum der Statuette berührt. Mit leicht geröteten Wangen blickt sie voller Bewunderung auf die Figurine, als handle es sich dabei um ein antikes Original von besonderem Wert. Darüber hinaus wurde die Reifentänzerin in einem Gedicht von Léonce de Joncière verewigt, das Jean-Léon Gérôme gewidmet ist.⁷⁶⁴ Den Erfolg des Fragments quittiert schließlich auch die Präsenz fotografischer Reproduktionen in Vorlagensammlungen, wie sie an Kunstgewerbeschulen existierten (Abb. 113).

In den altertümlichen Statuetten, die ihn zur Skulptur inspirierten, erkannte Gérôme – unterstützt von der Interpretation in zeitgenössischen archäologischen und (pseudo-)wissenschaftlichen Texten – ein Produkt des antiken Kunstgewerbes. Seine Beschäftigung mit den hellenistischen Artefakten ist im Kontext der Aufwertung der dekorativen Kunst zu verstehen, die Mitte des 19. Jahrhunderts zur nationalen Aufgabe erklärt wurde. Mit der Hinwendung zu Phänomenen der Alltagskultur, wenn auch eine antike Alltäglichkeit gemeint ist, dem Angriff auf die Gattungsgrenzen sowie dem „offensiven Verhältnis zur (Kunst als) Ware“, wurden verschiedene Aspekte wirksam, die später auch die amerikanische Pop Art prägen sollten.⁷⁶⁵

4.2.4 Gérômes Engagement für die Aufwertung des französischen Kunstgewerbes

Wie weiter oben schon erwähnt, zählte die Verbindung von bildender Kunst und Industrie zu den Themen, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl die Wirtschaft als auch die Kunstpolitik intensiv beschäftigten. Gérômes Bestrebungen zur Aufwertung des französischen Kunstgewerbes wurden bislang von der kunsthistorischen Forschung noch nicht untersucht, trotz der Tatsache, dass er in verschiedenen Institutionen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

764 „Sur le mode alanguie de Phrygie elle danse. / Tritonide jouant dans les flots entr’ouverts, / Elle nage au milieu de ses longs voiles verts, / Qu’elle lance en torrent, ramène en masse dense. // L’étoffe serpentine étreint la redondance / De ses flancs qu’elle roule en des remous divers. / Puis, jambes battant l’air, tête et bras à l’envers, / Elle imite une roue en pressant la cadence. // Elle quitte le sol, retombe en tourbillon, / S’épanouit en fleur, s’enlève en papillon, / Visions d’un instant que l’œil à peine à suivre. // Mais pour finir, gainé du voile vert et bleu, / Son corps glisse à travers un grand cerceau de cuivre, / Comme une salamandre en un cercle de feu.“ Léonce de Joncière, „La Danseuse de Cerceau“, in: ders., *Tanagra*, Paris 1900, S. 140. Die Poesiesammlung umfasst 173 Gedichte, die alle von der Welt des Hellenismus inspiriert sind.

765 Barbara Hess, Lemma: „Pop Art“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, überarb. Neuausgabe, Köln 2006, S. 245–250, hier S. 248 und Joseph Imorde, Lemma: „Pop Art“, in: Hecken/Kleiner 2017, S. 222–226. Selbstverständlich darf dieser anachronistische Vergleich nicht allzu hochgehängt werden. Dennoch wird eine gedankliche Verbindung zwischen der Pop Art der 1960er Jahre und Gérômes plastischem Schaffen des späten 19. Jahrhunderts durch das Interesse Andy Warhols an den Skulpturen des hier betrachteten Künstlers nahegelegt: Warhol besaß sowohl eine Bronze-Reduktion der *Tanagra* als auch eine der *Reifentänzerinnen* aus der Edition von Siot-Decauville. Siehe *Americana and European and American Paintings, Drawings and Prints. The Andy Warhol Collection sold for the benefit of the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts*, Aukt.-Kat. Sotheby’s New York, New York 1988, Nr. 3295 und Nr. 3296.

zu diesem Zweck organisierten, aktiv war. Debora Silverman hat in ihrer Studie über die Entwicklung des französischen *art nouveau* dargelegt, wie die Förderung des Kunstgewerbes unter nationalistischen Vorzeichen sowohl von staatlich-republikanischer Seite als auch von verschiedenen privaten Institutionen betrieben wurde.⁷⁶⁶ Eine zentrale Rolle als Lobby für die Verbesserung und Verbreitung französischer Luxusgüter spielte die Union centrale des arts décoratifs (UCAD), die 1882 als Zusammenschluss der schon länger existierenden Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie (gegr. 1864) und der Société du Musée des Arts décoratifs (gegr. 1877) gegründet wurde.⁷⁶⁷ Gérôme engagierte sich in beiden Vorgängerinstitutionen: In den Akten der Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, wird Gérôme gemeinsam mit seinem Schwiegervater Adolphe Goupil als *co-fondateur* und *donateur* gelistet.⁷⁶⁸ In den folgenden Jahren betätigte er sich außerdem in verschiedenen Kommissionen⁷⁶⁹ und Jurys⁷⁷⁰ der Vereinigungen. Zwischen 1877 und 1880 war Gérôme ebenfalls *membre directeur* in der Société du Musée des arts décoratifs, bis er seinen Sitz an seinen Schwager Albert Goupil abtrat.⁷⁷¹ Nach der Gründung der UCAD im Jahre 1882 übernahm Gérôme auch dort verschiedene Aufgaben als Berater.⁷⁷²

766 Silverman 1989.

767 Zur Entstehungsgeschichte der Institution und ihren Motiven siehe Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'Utile. Un musée pour les arts décoratifs*, Paris 1992 und Silverman 1989, insb. S. 109–133. Die patriotischen Ambitionen, die durch die Weltausstellungen von 1851 und 1855 angefeuert wurden und zur Gründung der Union centrale des arts appliqués à l'industrie führten, werden u. a. dargelegt in: *Exposition des Arts de la Femme. Guide-livret illustré*, Paris 1892, S. 5 f.

768 „Liste des co-fondateurs de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie“, 26. Juli 1864, Paris, Archives du Musée des arts décoratifs, A1/12 und Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Le beau dans l'utile : histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris 1866, S. 64 und 285.

769 Eugène Véron führt Gérôme als Mitglied der Commission Consultative auf, deren Tätigkeit er folgendermaßen definiert: „Commission spéciale, qui [...] est chargée de préparer tous les travaux autres que ceux de pure administration, et dont elle soumet le programme à l'homologation du Conseil. Cette Commission est composée de membres de l'Union et de personnes étrangères à l'œuvre. Elle est nommée tous les ans par le Conseil“, ders., *Histoire de l'Union centrale. Son origine, son présent, son avenir*, Paris 1875, S. II. Darüber hinaus war Gérôme 1880/81 Mitglied in zwei weiteren Kommissionen: „Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie, Commission consultative pour l'année 1880, section rétrospective“ und „Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie, 6e exposition, Musée rétrospectif, Comité de patronage“, siehe *Revue des arts décoratifs*, 1880–1881, S. 228 und 269.

770 Jury des récompenses de l'art et de l'industrie, Exposition de 1865, siehe UCAD 1866, S. 325.

771 Siehe René Delorme, „Le Musée des arts décoratifs au pavillon de Flore“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24. August 1878, S. 219–221, hier S. 221; Anonym, „Bulletin du Musée des arts décoratifs“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1880–1881, S. 28–31, hier S. 28 und S. 408–410, hier S. 408; Philippe de Chennevières, „Le Musée des arts décoratifs du 28 octobre 1879 au 8 mars 1880“, ebd. 1881–1882, S. I–II, hier S. 2.

772 Anhand der Berichterstattung in der *Revue des arts décoratifs* lässt sich die Mitgliedschaft Gérômes in folgenden Ausschüssen innerhalb der Union centrale des arts décoratifs ermitteln: „Commission consultative de l'Union centrale des arts décoratifs, Commission des expositions rétrospectives“, siehe *Revue des arts décoratifs*, 1881–1882, S. 370; ebd. 1884–1885, S. 70; „Commission consultative nommée par le Conseil d'administration de l'Union Centrale“, ebd. 1894–1895, S. 319.

In der UCAD versammelten sich Industrielle, Künstler, Handwerker, Intellektuelle und Sammler. Sich auf den bereits erwähnten *rapport* des Comte de Laborde und die von ihm konstatierte Bedrohung durch die internationale Konkurrenz berufend, verfolgten sie das Ziel, die führende Position des französischen Kunstgewerbes zu bewahren beziehungsweise weiter auszubauen, was als „œuvre nationale“ begriffen wurde.⁷⁷³ Die Vereinigung trat für eine bessere Ausbildung der Handwerker und Arbeiter in diesem Bereich ein. Zu diesem Zweck wurde eine Bibliothek aufgebaut, die allen Beschäftigten des Kunstgewerbes frei zugänglich war. Um die kunstgewerbliche Produktion bekanntzumachen und den Geschmack sowohl der Handwerker als auch des Publikums zu schulen, organisierte die UCAD außerdem regelmäßig Ausstellungen, Vorträge, Konferenzen und Wettbewerbe. Darüber hinaus kaufte sie Werke an, die ab 1864 in den Räumen der Institution (damals noch Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie) an der *place des Vosges* öffentlich präsentiert wurden.⁷⁷⁴ Die Vorstellungen und Werte der UCAD fanden des Weiteren über die *Revue des arts décoratifs*, die zwischen 1880 und 1902 monatlich in reich illustrierten Ausgaben erschien, Verbreitung. Zu den wichtigsten Projekten der Institution zählte jedoch die Gründung eines Museums, das die Bedeutung des Kunsthandwerks im Reigen der Künste nach außen sichtbar machen und – in stetigem Wettstreit mit Großbritannien – dem schon 1852 gegründete South Kensington Museum eine französische Antwort entgegensetzen sollte.⁷⁷⁵ Verschiedene Standorte wurden in Erwägung gezogen, bis das Museum der Organisation 1905 im Pavillon Marsan des Louvre eröffnete, in dem sich das Musée des arts décoratifs noch heute befindet.⁷⁷⁶

Neben seinem Engagement im Kontext der UCAD drückt sich Gérômes Einsatz für das französische Kunstgewerbe außerdem in seiner Rolle als Juror bei zahlreichen Wettbewerben aus, so zum Beispiel zur Gestaltung von Tapisserien oder Fächern.⁷⁷⁷ Über seine Mitarbeit

773 In einem Faltblatt aus den Archiven des Musée des arts décoratifs heißt es: „[...] l'Union centrale ne craint pas de faire appel ici à toute personne généreuse qui, par le don d'un objet d'art quelconque, viendra concourir avec elle à soutenir les efforts des travailleurs, et à tous ceux qui, en s'inscrivant comme adhérents, encourageront une œuvre vraiment nationale, puisqu'elle vise à assurer à la France cette réputation de bon goût et d'élégance que cherchent à lui disputer les autres nations.“ At/7.

774 Philippe Burty, „Nouvelles du jour“, in: *La Presse*, 21. September 1864, S. 1 f., hier S. 2.

775 Den Zweck des geplanten Kunstgewerbemuseums als Mittel, um im Konkurrenzkampf zwischen den Nationen bestehen zu können, betont u. a. Delorme 1878b, S. 220: „Il est temps, si nous voulons conserver notre rang, d'étudier, avec la même ardeur que nos rivaux, les moyens d'éducation artistique qui peuvent développer le goût naturel de nos artisans. C'est là une question qui intéresse la prospérité matérielle de notre pays aussi bien que sa gloire.“

776 Die offizielle Eröffnung wurde am 29. Mai 1905 gefeiert. Zur Geschichte des Musée des arts décoratifs siehe Brunhammer 1992; Rossella Froissart, „Les collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art?“, in: Chantal Georgel (Hg.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris 1994, S. 83–90.

777 Beispielsweise war Gérôme 1883 Juror in der Kommission für die Verleihung des Prix de Beauvais, mit dem eine „tapisserie d'un canapé Louis XVI, actuellement dans la salle du Conseil des ministres au palais de l'Élysée“ ausgezeichnet wurde, siehe *Revue des arts décoratifs*, 1882–1883, S. 320; 1885 evaluiert er Arbeiten der Manufacture

in den verschiedenen Komitees und Jurys war Gérôme Teil eines weitläufigen Netzwerks einflussreicher Persönlichkeiten, die in den dekorativen Künsten tätig waren beziehungsweise für deren Aufwertung eintraten. 1897 gründete der Künstler schließlich eine eigene Institution, die *Société de l'art précieux de France*, der er als Präsident vorstand. Zu den Mitgliedern zählten die Bildhauer Gustave Deloye, Jean Dampy und Théodore Rivière, die Emaille-Maler Paul Grandhomme und André-Fernand Thesmar, der Medailleur Louis Bottée, der Goldschmied René Lalique sowie der Keramiker Albert Dammouse.⁷⁷⁸ Leider ist über die konkreten Aktivitäten der Gesellschaft nur wenig bekannt. In einem Brief, der im Gründungsjahr in der *Revue de l'art ancien et moderne* veröffentlicht wurde, legt Gérôme die Ziele der Vereinigung dar, wenngleich seine Ausführungen recht vage bleiben.⁷⁷⁹ Zu Beginn betont er die prekäre Situation der meisten Bildhauer, die einerseits mit hohen Materialkosten belastet seien und andererseits Schwierigkeiten hätten, Käufer für große Werke aus Marmor zu finden. Da selbst die Ankäufe seitens des französischen Staates an der weitverbreiteten Not des Berufsstandes nichts änderten, wolle die Vereinigung die Bildhauer dazu ermutigen, sich kleinformatischen Werken zu widmen und mit unterschiedlichen Materialien zu experimentieren. Auf diese Weise würden Kunstwerke geschaffen, die zwar handlicher, kostengünstiger und damit leichter zu verkaufen seien, jedoch in ihrem künstlerischen Wert den großformatigen Arbeiten in nichts nachstünden. Ganz im Gegenteil verlangten sie sogar mehr Feinheit und Zartheit in der Ausführung der Details und daher großes künstlerisches und handwerkliches Können. Als Zertifizierung der Exzellenz dieser neu zu schaffenden *objets d'art* spricht sich Gérôme außerdem für die Einführung eines Qualitätsstempels aus,⁷⁸⁰ der, wie er aufzählt, in China, Japan, dem alten Griechenland sowie im französischen Mittelalter und den späteren Epochen für herausragende Werke genutzt worden sei und erst durch die Französische Revolution seine Bedeutung verloren habe. Während seine Formulierung offenlässt, ob die *Société de l'art précieux de France* die Aufgabe der Auszeichnung übernehmen soll oder eine andere Instanz,

de Beauvais, siehe ebd., 1885–1886, S. 156; 1894 ist er Juror in einem Concours der Union centrale, siehe ebd., 1894–1895, S. 315–320.

778 Siehe Jean-Léon Gérôme, „La Société de l'art précieux de France. Lettre au directeur de la *Revue*“, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 9, 1897, S. 451–454 und Louis de Fourcaud, „Les arts décoratifs aux Salons de 1898. Société des Artistes Français. La Sculpture“, in: *Revue des arts décoratifs*, Januar 1898, S. 161–171, hier S. 168. Die Gesellschaft wird auch erwähnt in Charles Janoray, *Jean-Léon Gérôme (1824–1904). The Ball Player (La Joueuse de boules)*, Paris 2008, S. 8 und Philippe Thiébaud, „Les Ivoires de la fin du XIX^e siècle“, in: *Ivoires de l'Orient aux Temps modernes*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 179. Über den simplen Verweis bieten die genannten Autoren jedoch keine weiteren Informationen weder zur Ausrichtung der Vereinigung noch zu konkreten Aktivitäten oder den Mitgliedern.

779 Gérôme 1897.

780 „[...] nous avons pensé à le rétablir, car une marque appliquée sur un objet d'art, après un examen sérieux par des esprits sérieux, doit donner dans le présent et surtout dans l'avenir toute sécurité aux acheteurs si souvent trompés.“ Gérôme 1897, S. 453.

wird die Rolle, die sich die Künstlervereinigung für die Qualitätssicherung selbst zuwies, in einem Artikel, der wenige Tage nach der ersten Zusammenkunft erschien, explizit.

„C'est plutôt une Académie, une sorte de Conseil de maîtrise, ou, plus modestement, de Commission de contrôle pour les objets d'art que viennent de fonder ces artistes“, ist dort zu lesen.⁷⁸¹ Der Stempel sollte potentiellen Käufern „ein wirklich originelles Kunstobjekt garantieren, das unter den wertvollsten ausgewählt wurde“. ⁷⁸² Die nationale Grundhaltung dieses Unterfangens stellt das im Artikel zitierte Mitglied Gustave Deloye heraus: „Mais, avant tout, nous voulons maintenir le goût français absolument pur et nous n'admettons, aucune œuvre étrangère : ce n'est point l'art précieux, c'est l'art précieux de France que nous défendons.“ ⁷⁸³

Es bleibt ein Desiderat der kunsthistorischen Forschung, mehr über die Einflussbereiche der Société de l'art précieux de France herauszufinden.⁷⁸⁴ Dass sich diesbezügliche Dokumente schwer lokalisieren lassen, könnte ein Indiz dafür sein, dass Gérômes Projekt Schwierigkeiten hatte, in Schwung zu kommen und vielleicht noch in den Kinderschuhen zum Erliegen kam. Dies könnte auch erklären, weshalb er sich kurz nach der Gründung der Gesellschaft in einem anderen Kollektiv für die Interessen der ‚industriellen Bildhauerei‘ einsetzte. 1898 unterzeichnete er zusammen mit Paul Dubois, Louis-Ernest Barrias, Alexandre Falguière, Antonin Mercié, Emmanuel Fremiet, Oscar Roty, Jules Dalou, Auguste Rodin und René de Saint-Marceaux eine Petition für ein Gesetz, das allen Formen der plastischen Kunst, das heißt auch von industriell hergestellten Objekten, die gleichen Rechte zuweisen sollte.⁷⁸⁵ Im beiliegenden Schreiben formulierten die Künstler:

781 Charles Dauzats, „L'art précieux de France“, in: *Le Figaro*, 15. November 1897, S. 3.

782 Dauzats 1897, S. 3.

783 Gustave Deloye, zit. nach ebd.

784 Im zuletzt zitierten Artikel werden etwa Ausstellungen angekündigt, für die bis zum Zeitpunkt der Drucklegung allerdings keine weiteren Belege gefunden werden konnten: „Une exposition dans un local choisi par les membres de la Société aura lieu chaque année soit à Paris, soit à Londres, Vienne et Saint-Petersbourg. Les expositions seront de courte durée. L'entrée en sera gratuite et réservée aux grands amateurs, aux artistes, la critique, par invitations personnelles. Une brochure ornée d'eaux-fortes, de gravures et de photogravures sera publiée chaque année et constituera le catalogue des objets d'art précieux poinçonnés.“ und „L'art précieux de France ouvrira deux expositions avant 1900 et compte obtenir une salle spéciale dans l'un des futurs palais des Champs-Élysées.“ Ebd.

785 Die Künstler forderten die Ergänzungen des Gesetzes vom 19. bis 24. Juli 1793, das über die Jahre zwar mehrfach angepasst wurde, doch im 19. Jahrhundert weiterhin maßgeblich alle Fragen des Urheberrechtes regelte. Die von den Künstlern vorgebrachte Formulierung zur Anpassung des Gesetzestextes lautete: „La loi des 19–24 juillet 1793 s'applique à toutes les œuvres de l'art plastique (sculpture de figure ou d'ornement) quelles que soient le mérite, l'importance, l'emploi et la destination même industrielle de l'œuvre, et sans que les cessionnaires soient tenus à d'autres formalités que celles imposées aux auteurs.“ Chambre de commerce de Paris, *De la protection des dessins et modèles appliqués à l'industrie en France et aux États-Unis*, Paris 1905, zit. nach Chevillot 2008, S. 56. Zu einer Aufnahme der „sculpteurs d'ornement quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre“ in die Rechtsprechung kam es erst 1902, vgl. ebd.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

„Nous sommes résolu et nous croyons parler au nom d’un très grand nombre de nos confrères à entrer de plus en plus dans cette voie et à chercher dans les formes de l’art appliqué les moyens d’augmenter le prestige de la sculpture française. Nous espérons encore plus pour nos jeunes confrères que pour nous, trouver ainsi des débouchés nouveaux.“⁷⁸⁶

Diese Initiativen Gérômes belegen, dass er der kleinformatischen Skulptur im Kontext des Kunstgewerbes eine besondere Bedeutung beimaß. Er verband mit den *bronzes d’art* die große Hoffnung, sie als lukrativen Absatzmarkt für französische Bildhauer zu etablieren und somit zur Sicherung der nationalen Ökonomie beizutragen. Dabei setzte er verstärkt auf die materialkomposite Skulptur. Im Unternehmen Siot-Decauville fand er einen kongenialen Partner dafür, seine Vorstellungen zum *objet d’art* umzusetzen. Als Sohn eines Goldschmieds ist es wenig überraschend, dass gerade dieser Bereich sein Interesse weckte.⁷⁸⁷ Zudem sind handwerkliche Versiertheit und technische Perfektion ebenso Aspekte, die sein malerisches Œuvre auszeichnen. Nach diesem Exkurs, der Gérômes großes Engagement für die Belange des französischen Kunstgewerbes offenlegt und näher beleuchtet, soll der Blick noch einmal auf die Bedeutung des Tanagra-Motivs zurückgelenkt werden.

4.2.5 Die Tanagra-Thematik in den Gemälden *Sculpturae vitam insufflat pictura* und *Atelier de Tanagra* (beide 1893)

In den 1890er Jahren konzentrierte sich Gérôme zunehmend auf kleinformatische Arbeiten. Die polychrome Marmorskulptur *Danseuse à la pomme* (siehe Abb. 83 / Kap. 3.2) etwa demonstriert, wie die Idee der galanten Tanagräerin in seinen Werken dabei weiterhin präsent blieb. Im Jahr 1893 – und damit drei Jahre nach der Salon-Präsentation von *Tanagra* – beschäftigte sich der Künstler zudem in zwei Gemälden erneut mit den griechischen Tonfigurinen: *Sculpturae vitam insufflat pictura* und *Atelier de Tanagra* (Abb. 114 und 37 / Kap. 2.1), die sich kompositionell stark ähneln, eröffnen den Betrachter*innen den Blick in antike Töpferwerkstätten und rufen nochmals die Aspekte auf, welche Gérômes Tanagra-Rezeption ausmachen: Die Terrakotten werden als massenhaft vervielfältigte Konsumobjekte inszeniert, die eng mit den zeitgenössischen Vorstellungen von Weiblichkeit verknüpft sind. Gleichzeitig scheinen in den Gemälden zusätzliche Sinnbezüge auf, indem die Ebene der Produktion neu eingeführt wird. Im Rahmen der Untersuchung soll der Fokus auf dem erstgenannten Werk liegen, da es den Bezug zur Marmorskulptur *Tanagra* zugespitzt vor Augen führt.

⁷⁸⁶ Zit. nach ebd.

⁷⁸⁷ Auf die Profession von Gérômes Vater wird im Ausst.-Kat. Vesoul 1981, S. 15 knapp eingegangen.



Abb. 114. Jean-Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1893, Öl auf Leinwand, 50,2 × 69,2 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario

Im Vordergrund, aus der Mittelachse nach links gerückt, sitzt eine weiß gekleidete junge Frau an einem Holztisch und bemalt tönernen Figurinen. Ihr blasser Teint und ihre helle Kleidung kontrastieren mit den kräftigen Farben, die sie auf die Terrakotten aufgetragen hat. Von den zwölf auf dem Tisch platzierten Statuetten sind sechs schon in unterschiedlichen Farben fertig gefasst und sorgfältig nebeneinander aufgereiht, wodurch ihre identische Form betont wird. Die Gestalt der Figurinen entspricht jener der Reifentänzerin, die Gérôme auf der Handfläche seiner *Tanagra* platziert hatte und seit 1891 als Edition über Siot-Decauville vertreiben ließ.⁷⁸⁸

788 In diesem Punkt unterscheidet sich *Sculpturae vitam insufflat pictura* von dem thematisch und kompositionell sehr ähnlichen Gemälde *Atelier de Tanagra*: Die Fassmalerin bemalt zwar auch dort ein Exemplar von Gérômes Reifentänzerin, die übrigen auf dem Tisch zusammenstehenden Statuetten sind jedoch alle anders gestaltet und stellen unterschiedliche Sujets dar, u. a. sind eine badende Venus und *Loïe Fuller/La Danse* (siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 28) aus Gérômes plastischem Œuvre als Statuetten wiedergegeben. Auch bei den in der Auslage präsentierten Werken handelt es sich um andere als in *Sculpturae vitam insufflat pictura*. Anstelle von Gérômes Salon-Fassung von *Tanagra* ist eine andere sitzende Figur dargestellt, die scheinbar einen Strauß roter Blumen in der Hand hält. Selbstreferenziell auf Gérômes realisiertes Werk verweisen jedoch *Corinthe*, die wie anlässlich

Im Hintergrund, auf einem Mauervorsprung und darüber angeordneten Regalen, sind weitere Keramikerzeugnisse zur Schau gestellt. Darunter befinden sich mehrere Werke Gérômes, die hier zitathaft aufgeführt werden.⁷⁸⁹ Das prominenteste von ihnen ist *Tanagra*, die links neben der Fensteröffnung zu sehen ist. Die Statuetten-Malerin im Vordergrund steht mit ihr in direkter Verbindung: Auch sie ist im Profil dargestellt und das Kleid der Statuette, die sie gerade musternd in der linken Hand vor sich hält, hat die gleiche Farbe wie die Figurine in der 1890 im Salon präsentierte Skulptur des Künstlers. Am rechten Bildrand öffnet sich der Raum durch ein großes Fenster auf die Straße, von wo aus zwei Kundinnen die Waren begutachten. Sie werden von einer Rückenfigur in blauem Gewand beraten, welche die Verbindung von innen nach außen herstellt.

Mit den Referenzen auf sein eigenes Werk schrieb sich Gérôme einerseits in eine antike Tradition ein und versuchte, seinen Arbeiten somit Authentizität zu verleihen. Das Wahre vermischt sich mit dem Fiktiven, die Gegenwart mischt sich mit der Vergangenheit.⁷⁹⁰ Andererseits betonte er mit seiner Darstellung die antiken Terrakotten als serielle Massenprodukte, die kommerziell vertrieben wurden. Durch die zwölfwache Wiederholung der Reifentänzerin zog Gérôme eine Parallele zur Arbeitsweise der antiken Koroplasten, wie sie in den archäologischen Texten dargestellt wurde, und überspitzte den seriellen Aspekt sogar noch dadurch, dass er die Statuetten bis auf die variierende Farbfassung völlig identisch repräsentierte. Durch die Betonung der Vervielfältigung spielte er auf die aktuelle Kunstproduktion an. Vor der Folie einer als Ideal angesehenen Antike erscheint dies, wie schon in *Tanagra*, als Versuch der Legitimation der ‚Industrialisierung‘ der Kunst, die seinerzeit leidenschaftlich debattiert wurde.⁷⁹¹

Geschlechtsspezifische Implikationen

Ein weiterer Aspekt, den es in Bezug auf das Gemälde hervorzuheben gilt, ist die Verortung der Szene in einem vollständig weiblich dominierten Raum. Die weiblichen Kundinnen werden von einer Verkäuferin beim Erwerb von Objekten beraten, die – so wird es zumindest durch die Fassmalerin im Vordergrund suggeriert – von einer Frau hergestellt wurden. Barbara Wittmann hat bereits darauf hingewiesen, dass selbst die in den Regalen präsentierten Keramikerzeugnisse ausschließlich Frauen darstellen, wodurch das Gemälde zusätzlich als weibliche Sphäre

der Salon-Präsentation von 1904 auf einer grünen Säule mit goldenem Kapitell wiedergegeben ist, und *Oracle aux serpents* (siehe Akt. WV S. 51), das in der Raumecke rechts aufgestellt ist.

789 Im oberen Regal lässt sich die Figurine *Nu se dévoilant* (siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 73) identifizieren, die in einer polychromen Fassung ihren roten Mantel lüftet.

790 Vgl. *19th Century European Art*, Aukt.-Kat. New York, Sotheby's, New York 2013, S. 67.

791 Für einen Überblick über die Diskussionen, die angesichts der Kleinplastiken geführt wurden, siehe Rionnet 2016, S. 189–202.

ausgezeichnet wird.⁷⁹² In *Sculpturae vitam insufflat pictura* werden Frauen somit nicht nur als Produzentinnen und Konsumentinnen der Statuetten, sondern auch als deren Motiv gezeigt.⁷⁹³

Die Behauptung liegt nahe, dass Gérôme damit einen Aspekt der gesellschaftlichen Entwicklung seiner Gegenwart aufgriff: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die weibliche Bürgerschaft verstärkt als Käuferschicht entdeckt, was unter anderem im exponentiellen Anstieg der an ein weibliches Publikum gerichteten Modemagazine Ausdruck fand.⁷⁹⁴ Eine Vielzahl von Periodika informierte die Damenwelt des fin-de-siècle, teils wöchentlich, über aktuelle Trends und das nicht nur im Bereich der Kleidung, sondern auch in den Bereichen Lebensstil und Wohnen. Die Begierde der Käuferinnen sollte insbesondere mittels der zahlreichen Modekupfer und Textillustrationen geweckt werden, welche die Ausgaben schmückten. Die Figuren, an denen die neuesten Kleidermoden vorgeführt wurden, waren in der Regel in genrehafte Kompositionen eingebunden, die den jeweiligen Verwendungszweck der Roben veranschaulichen sollten. Frauen beim Einkauf darzustellen, gehörte zu den beliebtesten Themen für die Präsentation städtischer Kleider. Das Titelblatt des *Moniteur de la mode* vom 29. November 1890 ähnelt ganz besonders den Verkaufsszenen in *Sculpturae vitam insufflat pictura* beziehungsweise *Atelier de Tanagra*: Unter dem Titel „Toilette de ville“ mustern zwei elegant gekleidete Damen, die sich offensichtlich in einer Boutique für Einrichtungsgegenstände befinden, eine kleinformatige Statuette, bei der es sich um eine Tanagra-Adaption handeln könnte (Abb. 115). Diese speziell auf die weibliche Bevölkerungsschicht ausgerichtete neue Konsumkultur lässt sich auch in der Orientierung der Angebote von Warenhäusern, die in der zweiten Jahrhunderthälfte neu entstehen, ablesen.⁷⁹⁵ Die Warentempel lockten mit Freizeitangeboten für Kundinnen und boten innerhalb der urbanen Kultur eine überwiegend weibliche Sphäre.⁷⁹⁶ Gudrun M. König bezeichnet das Warenhaus als „Teil einer feminisierten öffentlichen Zwischenzone, die nicht nur bürgerliche Frauen hinaus-, sondern auch unterschiedliche Schichten zusammenführte: Potenzielle Kundinnen und Verkäuferinnen“.⁷⁹⁷

In Gérômes Darstellung wird durch die Tanagräerin, welche die Statuetten bemalt, die Ebene der Produktion ebenfalls weiblich besetzt. Weder in den archäologischen Texten des

792 Wittmann 2013, S. 379.

793 Vgl. Waller 2010, S. 12.

794 Vgl. Garb 1994, S. 54. Einen Überblick über die Neuerscheinungen und Verläufe der französischen Modezeitschriften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bietet der ausführliche Appendix in Raymond Gaudriault, *La gravure de mode féminine en France*, Paris 1983.

795 Als erstes Warenhaus wurde 1852 *Le Bon Marché* gegründet, 1869 eröffnete *La Samaritaine*. Zur Geschichte der Warenhäuser siehe Michael B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store 1869–1920*, Princeton 1981 und Bernard Marrey, *Les Grands Magasins, des origines à 1939*, Paris 1979.

796 Zur Konsumwelt des Warenhauses als weibliche Sphäre siehe Lisa Tiersten, *Marianne in the Market: Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley/Los Angeles 2001.

797 Gudrun M. König, „Im Bann der Dinge. Geschmackserziehung und Geschlechterpolitik“, in: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln 2001, S. 343–377.

Prix du Numéro sans annexes : 25 centimes.
Avec gravure coloriée : 50 centimes.

Samedi 29 Novembre 1890.

N° 48. — 43^e Année.



LE MONITEUR DE LA MODE
JOURNAL DU GRAND MONDE
PARAISANT TOUS LES SAMEDIS

ABEL GOUBAUD, Directeur.
Administration : 3, Rue du Quatre-Septembre, Paris.

LA GAZETTE ROSE ILLUSTRÉE, L'ELEGANCE PARISIENNE & LE BON TON RÉUNIS

SOMMAIRE

TEXTES. — Chronique de la mode, par M^{lle} Gabrielle D'Éz. — Description des toilettes et renseignements, par M. de S. — Du mariage, par B. — *Le Foyer*, fleurs et plantes, par G. D'Éz. — *Théâtre*, par M. de S. — *Propos de docteur*, par Ph. MARCHEL. — *La Paris*, par Jehan D'ÉVRY. — *Antiquaire*, paroles et musique de Marcel LAGNY. — *Casseroles émaillées.* — *Correspondance.* — *Menus de la semaine*, par La GAZ. — *Cartes de visites*, par M. R. — *Revue des magazines* et avis divers.

ANNEXES. — Gravure coloriée n° 2231, P (édit. 1, 2, 3, 4 et 5) : toilettes de soirée. — Figurine coloriée L. n° 732 (édit. 4 et 5) : toilette de soirée.

DANS LE TEXTE. — GP. n° 2331, dessin de E. PECQUEUR : toilettes de ville. — Croquis à la plume. — P. n° 2333 : éventail. — T. n° 233-260-273-276-278-280 et 281 : travaux de dames. — P. n° 2238-01-22-91 : corsets et manteaux. — GL. n° 2319, dessin de G. JANET : toilettes de soirée.



GP. N° 2331. — TOILETTES DE VILLE. — DESSIN DE E. PECQUEUR.
Modèles de M^{me} MOSLARO (36, rue Saint-Lazare).

CONDITIONS D'ABONNEMENT

Les abonnements datent du 1^{er} de chaque mois. — On s'abonne en adressant à M. Abel Goubaud, directeur du *Moniteur de la Mode* (rue du Quatre-Septembre, 3), le montant de l'abonnement, en timbres-poste, en un mandat à vue sur Paris ou en un mandat de poste à son ordre.

PRIX D'ABONNEMENT

Edition simple (sans gravures coloriées).

Un an.....	14 fr. »
Six mois.....	7 fr. 50
Trois mois.....	4 fr. »

Edition n° 1 (avec gravures coloriées).

Un an.....	26 fr.
Six mois.....	15 fr.
Trois mois.....	8 fr.

Pour l'Étranger, le port en sus.

Renouvellements. — A leur expiration, les abonnements (pour la France, la Belgique et la Suisse) sont continués d'office, sauf avis contraire. — Le paiement s'effectuera, dans ce cas, sur la présentation de notre traité, huit jours après l'envoi du premier numéro non retourné.

CHRONIQUE DE LA MODE

Le velours, qu'on avait abandonné presque pendant quelques années, triomphe cet hiver, et la robe de velours n'est plus une robe solennelle, se bornant aux teintes classiques, desquelles on ne sortait pas : vert, noir, grenat ou saphir.

Aujourd'hui, la robe de velours se plait aux couleurs les plus délicates, les plus fines, tout comme le tulle et le crêpe de Chine.

Abb. 115. Titelblatt der Zeitschrift *Le moniteur de la mode*, 29. November 1890

19. Jahrhunderts noch in den stärker auf ein breites Publikum ausgerichteten populärwissenschaftlichen Aufsätzen über die Terrakotten gibt es Hinweise darauf, dass die Statuetten von Frauen produziert wurden.⁷⁹⁸ Daher ist die Frage berechtigt, was den Künstler zu dieser Darstellung motivierte. Susan Waller hat die Bemalerin der Statuetten als „Gérômes lesser *feminine self*“ gedeutet.⁷⁹⁹ Ihr zufolge sei das Gemälde durchzogen von den Ängsten des Künstlers angesichts des Endes seiner Karriere und der Befürchtung, dass er der Nachwelt bloß als Produzent von dekorativem Nippes in Erinnerung bleiben könnte.⁸⁰⁰ Im Folgenden wird eine weniger psychologisierende Interpretation vorgeschlagen, welche das Dargestellte im Kontext zeitgenössischer emanzipatorischer Bestrebungen sowie des französischen Kunstgewerbes betrachtet.

Wie in der vorausgegangenen Fallstudie für *Les Gladiateurs* dargelegt, lässt sich auch in Hinblick auf die weibliche Handwerkerin in *Sculpturae vitam insufflat pictura* eine Verbindung zu Inhalten ziehen, die in den Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts prominent zum Vorschein kamen. Der Fokus auf die antike Arbeitswelt und die Rolle der Frau im Kunstgewerbe kann als Reflex auf die thematische Ausrichtung der Weltausstellung von 1889 interpretiert werden. Nachdem die Weltausstellung 1878 im Rahmen der *Exposition de l'art ancien* einen historischen Überblick über den artefaktbezogenen Reichtum des eigenen Kulturraums gegeben hatte, in deren Rahmen die antiken Terrakottafigurinen aus Tanagra zentrale Anziehungspunkte bildeten, verlagerte sich der Schwerpunkt in der Weltausstellung von 1889 auf die Darstellung von Produktionsprozessen.⁸⁰¹ In der bereits beschriebenen Präsentation *Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques* wurden mittels Dioramen kulturgeschichtlich bedeutende Arbeitstechniken vorgeführt.⁸⁰² Die Ursprünge der Keramikindustrie repräsentierte in diesem Kontext ein Diorama, das eine athenischen Töpferwerkstatt darstellte, in der vier Mannequins verschiedene Arbeitsschritte der manufaktuellen Produktion antiker Vasen veranschaulichten (siehe Abb. 36 / Kap. 2.1). Bezeichnend für die Inszenierung und wichtig für den Vergleich mit *Sculpturae vitam insufflat pictura* ist, dass zwischen den Männern auch eine Frau bei der Arbeit dargestellt ist. Ähnlich wie in Gérômes Gemälde ist sie, auf einem breiten Stuhl sitzend, im Profil zu sehen und hat ein kleines Tischlein neben sich. Im Katalog der Weltausstellung wird dazu erklärt, dass die Darstellung der weiblichen Figur von der Malerei einer Keramik aus der Kollektion Ruvo in Caputi abgeleitet wurde, die beweise, dass „wenig mühsame Arbeiten, die

798 Zu der Feststellung kommt auch Wittmann 2013, S. 379.

799 Waller 2010, S. 12.

800 Ebd., S. 11–13.

801 Eine Erklärung zum Zusammenhang der Präsentationen der verschiedenen Pariser Weltausstellungen liefert Berger 1889.

802 Siehe hierzu in dieser Arbeit Kapitel 2.1.3.

eine geschickte Hand forderten, von Frauen ausgeführt wurden“.⁸⁰³ Die antike Handwerkerin, die im Produktionsprozess für die Anbringung des Henkels zuständig ist, bildet ebenfalls das Zentrum der Komposition eines Sticks, der am 16. November 1889 das Titelblatt der anlässlich der Weltausstellung wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *L'Exposition de Paris de 1889* säumte (Abb. 116). Der Stecher brachte einerseits die Realitätsebene der Ausstellungssituation mit ins Bild, indem er auch das hinter dem Geländer stehende Publikum darstellte, andererseits ergänzte er die fiktive Szene eigenständig weiter, indem er die großen Fenster, die sich im eigentlichen Diorama in Richtung der Ausstellungshalle öffneten, mit einem Ausblick in eine griechische Landschaft füllte. Gérôme gab dem Interieur, in dem seine Tanagräerin Tonstatuetten bemalt, ebenfalls ein großes Fenster. Allerdings schildert seine Raumöffnung keine mediterrane Landschaftsvedute, sondern eine Verkaufsszene, womit die Frauen in der Antike nicht nur als Produzentinnen von Kunstgewerbeprodukten, sondern auch als Konsumentinnen charakterisiert werden. Der Warenverkauf ist, anders als bei Gérôme, im Töpfer-Diorama selbst nicht enthalten, wurde 1889 jedoch im benachbarten Diorama thematisiert, in dem die Rekonstruktion einer Boutique eines gallo-römischen Händlers von Tonfigurinen und -gefäßen zu sehen war.⁸⁰⁴ Auf der Weltausstellung wurde das Töpferhandwerk demnach ebenfalls als eigenständige Industrie gezeigt und in ihren verschiedenen Bereichen – von der Herstellung bis zum Verkauf – dargestellt.

Für die weitere Diskussion ist interessant, dass Gérôme in seiner Darstellung nicht nur die Thematisierung weiblicher Arbeit im Kontext des antiken Kunstgewerbes, wie sie auf der Weltausstellung 1889 präsentiert wurde, spiegelte, sondern seine Atelierszene darüber hinaus mit zusätzlichen Geschlechtskonstruktionen anreicherte. So ist es kein Zufall, dass seine Tanagräerin beim Bemalen der Tonstatuetten dargestellt ist, da in der europäischen Kunsttheorie eine lange Tradition existiert, die Farbe und Malerei weiblich konnotiert.⁸⁰⁵ Auch der zweite Aspekt, der die Statuetten auszeichnet, wird mit Weiblichkeit assoziiert: Bei den auf dem Tisch versammelten Objekten handelt es sich nicht um originale Unikate, sondern um mechanische Reproduktionen der immer gleichen Form.⁸⁰⁶ Die Arbeit der im Schneidersitz platzierten Tanagräerin ist folglich keine tatsächlich kreative, sondern lediglich eine ausführende Tätigkeit. Wer für den ursprünglichen Entwurf der Reifentänzerin verantwortlich ist, bleibt offen. Die ganz in weiß gekleidete junge Frau ist lediglich für das Finish,

803 „[...] la peinture d'un vase de la collection Caputi à Ruvo, représentant des ouvriers céramistes au travail, nous apprend en effet, que certains travaux, peu pénibles et exigeant de la légèreté de main, étaient exécutées par des femmes“, Ausst.-Kat. Paris 1889a, S. 150.

804 Für eine genauere Beschreibung des Dioramas siehe „Reconstitution de la boutique d'un marchand gallo-romain de poteries et de figurines en terre cuite“, in: Ausst.-Kat. 1889a, S. 152–157.

805 Vgl. Wittmann 2013, S. 380. Zur geschlechtlichen Verortung der Malerei als weiblich in der Kunsttheorie siehe die Ausführungen in Kapitel 2.2.5.

806 Vgl. Wittmann 2013, S. 380.

L'EXPOSITION DE PARIS DE 1889

Prix du numéro : 50 centimes.
40 NUMÉROS. — PARIS ET DÉPARTEMENTS : 20 FR.
Adresser les mandats à l'ordre de l'Administrateur.

Journal hebdomadaire. — 16 Novembre 1889.
N° 53
BUREAUX : 8, RUE SAINT-JOSEPH. — PARIS

Prix du numéro : 50 centimes.
40 NUMÉROS. — PARIS ET DÉPARTEMENTS : 20 FR.
Adresser les mandats à l'ordre de l'Administrateur.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU TRAVAIL



LE PUBLIC DEVANT LES RECONSTITUTIONS DE MM. PERROT ET COLLIGNON.

Abb. 116. Titelblatt der Zeitschrift *L'Exposition de Paris de 1889*, 16. November 1889, Providence, Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:87036/>



Abb. 117. Lawrence Alma-Tadema, *Pottery* Painting, 1871, Öl auf Holz, 39,4 × 27,3 cm, Manchester City Art Gallery

den letzten Schritt im Prozess der Fertigung, zuständig. Ihre Tätigkeit – die Applikation von Farbe auf eine bereits bestehende Form – folgt der Logik der weiblich konnotierten Repetition im Gegensatz zur Logik der Neuschöpfung, die über Jahrhunderte tradierten Vorstellungen zufolge dem männlichen Geschlecht vorbehalten war. Dass Gérôme die Aufmerksamkeit bewusst auf diese ‚niederer‘ Konnotationen lenkt, kann anhand eines Vergleichs mit einem Gemälde von Lawrence Alma-Tadema veranschaulicht werden. Die Form der Darstellung, die Gérôme für seine Tanagräerin wählte, unterscheidet sich deutlich von der Vasenmalerin, die sein niederländisch-britischer Malerkollege entwarf (Abb. 117). Alma-Tademas Bild wurde 1871 in der Royal Academy ausgestellt, sodass Gérôme es bei seinem Aufenthalt in London während der Commune de Paris gesehen haben könnte. Aufrechtstehend lehnt die Malerin ihren Oberkörper weit zurück, um ihr Werk in seiner Gesamterscheinung möglichst gut erfassen zu können. Im Vergleich mit Alma-Tademas Konzeption ist die Haltung von Gérômes Tanagräerin nicht von sich körperlich ausdrückender Inspiration geprägt, sondern demonstriert in ihrer Sitzhaltung mit gekreuzten Beinen eine Passivität, eine Gewöhnung an die sich immer wieder wiederholenden Abläufe.

Die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Aspekt weiblicher Beschäftigung im Bereich der kunstgewerblichen und künstlerischen Produktion findet zu einem Zeitpunkt statt, als das Thema auf breiter gesellschaftlicher Basis diskutiert wurde. Bessere Bildungschancen ermöglichten es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mehr und mehr Frauen der Bourgeoisie, eine berufliche Karriere zu ergreifen. Auch wenn die tatsächliche Zahl derjenigen, die diesen Weg einschlugen, recht gering war, wurde die Entwicklung als Bedrohung für die bürgerliche Lebenswelt, welche sich durch die Trennung in männliche Öffentlichkeit und weibliche private Häuslichkeit auszeichnete, wahrgenommen.⁸⁰⁷ Die beginnende weibliche Emanzipation in künstlerischen Berufen erreichte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts große öffentliche Aufmerksamkeit, wie unter anderem am Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines, der parallel zur Weltausstellung im Juli 1889 stattfand, abzulesen ist.⁸⁰⁸ Als Professor an der École des Beaux-Arts beteiligte sich Gérôme aktiv an dieser Debatte. Dennoch blieb seine Position, wie im Folgenden dargelegt werden soll, in vielerlei Hinsicht ambivalent. An dieser Stelle lässt sich bereits vorwegnehmen, dass er nicht zu den Befürwortern einer Neuordnung der Geschlechterverhältnisse zählte, sondern für die Fortführung der bestehenden Ordnung, wenn auch in einem leicht neuen Gewand, eintrat.

Die Rolle Gérômes in der Debatte um die Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts

Zentrales Sprachrohr für die Interessen der französischen Künstlerinnen des fin-de-siècle war die Union des Femmes Peintres et Sculpteurs. Seit ihrer Gründung 1881 bot die Institution ihren ausschließlich weiblichen Mitgliedern mit dem jährlich organisierten Salon des Femmes eine regelmäßige Ausstellungsfläche.⁸⁰⁹ Darüber hinaus formulierte die Vereinigung, der Mme Léon Bertaux als Präsidentin vorstand, die Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts als großes Ziel. Auf dem Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines trug Bertaux in offiziellem und öffentlichkeitswirksamem Rahmen diese Forderung vor:

„Le Congrès émet le vœu qu’il soit créé, à l’École des Beaux-Arts, une classe spéciale, séparée des hommes, où la femme pourra, sans blesser les convenances, recevoir le même enseignement

807 Eine einprägsame Verdichtung fand diese zeitgenössische Auffassung im Angstbild der sogenannten *hommesse*, siehe Silverman 1989, S. 67–69.

808 Zum Kongress siehe *Exposition Universelle Internationale de 1889. Actes du Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines*, Paris 1890, URL: <https://archive.org/details/actesducongrsinoiunkngoog/page/n10> [Letzter Zugriff: 06.11.2022].

809 Zur Gründungsgeschichte der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs und ihren Aktivitäten siehe Garb 1994.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

que l'homme, avec faculté (dans les conditions qui règlent cette école) d'être admise à tous les concours d'esquisses ayant pour conséquence l'obtention du prix de Rome.⁸¹⁰

Nachdem Frauen schon an verschiedenen privaten Einrichtungen, wie zum Beispiel der Académie Julian,⁸¹¹ eine künstlerische Ausbildung erhalten konnten, sollte mit dem Zutritt weiblicher Studierender zur École des Beaux-Arts die Gleichberechtigung von Mann und Frau im Zugang zur staatlich finanzierten Ausbildung im Bereich der bildenden Kunst sowie der Teilnahme am *concours* um den *prix de Rome* erreicht werden. Auf die immer lauter werdenden Rufe nach Gleichberechtigung reagierend, setzte die Administration der École des Beaux-Arts im Jahr 1890 eine Kommission ein, um das Anliegen der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs zu prüfen.⁸¹² Durch seine Professur für Malerei an der École des Beaux-Arts zählte Gérôme zu den potenziellen Entscheidungsträgern und wurde letztlich gemeinsam mit Paul Dubois, Charles Garnier, Pierre-Jules Cavelier, Antoine Nicolas Bailly und Eugène Guillaume ausgewählt, eine Einschätzung zu den Umsetzungsmöglichkeiten zu liefern. In dieser Situation war Gérôme unmittelbar mit Fragen konfrontiert, die die Themen Weiblichkeit und Kunst, welche auch in den Tanagra-Bildern verhandelt werden, betreffen.⁸¹³ Die Kommissionsmitglieder sprachen sich zwar grundsätzlich dafür aus, dass Frauen die gleichen Möglichkeiten erhalten sollten wie Männer. Gleichzeitig stellten sie jedoch deutlich dar, dass die Zulassung zum aktuellen Zeitpunkt unmöglich wäre, da man sich den Unterricht der weiblichen Schülerinnen, insbesondere was die Aktzeichenkurse betraf, nur getrennt von ihren männlichen Kollegen vorstellen könne und die École des Beaux-Arts weder über die räumlichen Kapazitäten noch über das notwendige Budget für die Einrichtung neuer Räume verfüge. Neben den recht allgemein gehaltenen Protokollen des *Conseil supérieur* gibt der Bericht von Virginie Demont-Breton, die Mme Léon Bertaux zur Sitzung in der École des Beaux-Arts begleitete, Auskunft über die Positionen der verschiedenen Kommissionsmitglieder.⁸¹⁴ Ihr zufolge sei es Gérôme gewesen, der die Diskussion

810 Bertaux' Rede wurde abgedruckt in: Anonym, „L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs au Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines“, in: *Journal des artistes*, 9. Februar 1890, S. 33f., hier S. 34.

811 Siehe hierzu *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, hg. von Gabriel P. Weisberg und Jane R. Becker, Ausst.-Kat. Williamstown, Massachusetts, The Sterling and Francine Clark Art Institute / New York, Dahesh Museum of Art / Memphis, Tennessee, The Dixon Gallery and Gardens, New York 1999.

812 Das Dossier zur Petition der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs wird in den Archives nationales de France verwahrt, AJ 52 971. Vgl. Garb 1994, S. 87–93.

813 Auch Waller 2010 erwähnt Gérômes Rolle in der Debatte um die Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts. Sie deutet den Sachverhalt allerdings in Bezug auf das Verhältnis von Künstler und Modell, das in Gérômes Selbstporträts im Bildhaueratelier anschaulich wird.

814 Virginie Demont-Breton war Mitglied der Union de femmes und trat 1890 als Sprecherin für die Malerinnen auf. Nach Bertaux' Abtritt übernimmt sie 1894 den Vorsitz der Vereinigung. Zum Verlauf der Kommissionssitzung

mit seinem Einwand zum Erliegen brachte, dass die Zulassung von Frauen zu hohe Kosten verursachen würde und aufgrund des fehlenden Budgets derzeit nicht umgesetzt werden könne.⁸¹⁵ Wenige Wochen nach dieser Sitzung äußerte sich der Künstler zudem gegenüber der Zeitschrift *Moniteur des arts* und ließ sich mit den Worten „Comme vous le voyez, je suis absolument opposé à l'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts“ zitieren.⁸¹⁶ Für ihn stand es außer Frage, dass die Zulassung von Frauen in nächster Zeit umgesetzt werde. Die Kunststudenten würden seines Erachtens von der Anwesenheit weiblicher Kommilitonen zu sehr abgelenkt und generell gäbe es ohnehin schon viel zu viele mittelmäßige Künstler – die Aufnahme von Frauen an der Akademie würde diesen Zustand nur verschlimmern.⁸¹⁷ Angesichts der sinkenden Geburtenraten sehe er den Platz der Frau in der Familie und nicht in der Akademie.

Die Diskussion um die Zulassung von Frauen zur staatlichen Kunstausbildung zog sich schließlich bis ins Jahr 1900 hin. Zwar besuchten ab 1897 die ersten Frauen die *École des Beaux-Arts*, doch wurden erst im Jahre 1900 die notwendigen Gelder zugeteilt, welche die weiblichen Studentinnen mit ihren männlichen Kommilitonen gleichstellten.⁸¹⁸

Zur Konstruktion von Weiblichkeit im Kontext des französischen Kunstgewerbes

Während der französische Staat die Arbeit von Frauen im Bereich der bildenden Kunst bis 1900 einschränkte, wurde sie im Bereich des Kunstgewerbes schon seit spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts intensiv gefördert. Zugang zu einer kunstgewerblichen Ausbildung hatten Frauen sogar schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts.⁸¹⁹ Wie schon in der aristokratischen Tradition erschienen die auf den häuslichen Bereich beschränkten angewandten Künste als ‚sicheres‘ Beschäftigungsfeld für Frauen, welches die weibliche Bevölkerung von allzu emanzipatorischen

siehe dies., *Les Maisons que j'ai connues*, Bd. 2, Paris 1926, S. 196–200, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9930097/f210.item>.

815 Demont-Breton 1926, S. 199.

816 Anonym, „Les Femmes à l'École des Beaux-Arts“, in: *Moniteur des arts*, 12. September 1890, S. 318 f., hier S. 318. Vgl. auch im Folgenden.

817 Im Jahr 1902 wiederholte Gérôme diese Einschätzung in der Zeitschrift *Petit Comtois* und gibt eine düstere Zukunftsprognose für weibliche Künstlerinnen: „Je tiens à faire aussi mon opinion à propos des élèves femmes, et sur leur admission à l'école, qui a eu lieu dans ces derniers temps. C'est, je crois, la politique qui est intervenue en cette occasion. Eh bien ! Elle a fait de mauvaise besogne : on engage de pauvres jeunes filles dans une voie qui aboutit à une impasse ; on leur facilite les moyens de faire des tableaux qu'elles ne vendront pas. Comme conclusion, ça les mène tout droit à la misère noire, et partant à la ... Pas d'autre issue, le dénouement est fatal.“ Brief von Jean-Léon Gérôme, abgedruckt in: Ch. M. Couyba, „Gray“, in: *Petit Comtois*, 14. Januar 1902, Paris, Documentation du Musée Rodin [Auslassungen im Original].

818 Ausführlich Garb 1994, S. 103 f.

819 Einen Einblick in die Ausbildung von Frauen in den angewandten Künsten bietet Stéphane Laurent, „Teaching the Applied Arts to Women at the École Duperré in Paris, 1864–1940“, in: *Studies in the Decorative Arts* 4/1, Winter 1996–1997, S. 60–84.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

Ideen, wie sie die *femme nouvelle* repräsentierte, fernhalten konnte.⁸²⁰ In besonderem Maße versuchte die Union centrale des arts décoratifs, der *Gérôme*, wie weiter oben gezeigt, nahestand, den feministischen Tendenzen entgegenzuwirken und setzte hierfür auf den Beitrag der französischen Frauen zur Erneuerung des nationalen Kunstgewerbes:

„They glorified women as the creators of private spaces, redirecting new energies for women’s actions from the public professionalism of the ‘new woman’ to the productive artistry of the maternal decorator. They tried to defuse the threat of the unattractive careerist *amazone* or *hommesse* by attributing to women special powers over the domestic interior and the arts called upon in furnishing it“,

stellt Debora Silverman fest.⁸²¹ Als Beschäftigte in der Luxusgüterindustrie und Gestalterinnen des Innenraumes wurde Frauen nach den Vorstellungen der UCAD eine öffentliche Funktion mit nationalpolitischer Bedeutung zuteil. 1895 wurde innerhalb der Institution das Comité des femmes gebildet, dessen zentrale Mission die Förderung dieses Rollenbildes durch Ausstellungen, Ankäufe und Wettbewerbe war.

Gérômes Statuettenmalerin in *Sculpturae vitam insufflat pictura* lässt sich als eine solche Beschäftigte im Kunstgewerbe verstehen, die Produkte für Frauen zur Dekoration ihres Heims schafft. Dass das Gemälde zeitgenössische Entwicklungen reflektiert, ist weiterhin naheliegend, da *Gérôme* in Projekten der UCAD involviert war, die die Positionierung der Frauen im französischen Kunstgewerbe festigen sollten. Schon drei Jahre vor der Gründung des Comité des femmes hatte die UCAD erstmals eine *Exposition des arts de la femme* im Palais de l’Industrie organisiert.⁸²² Unterteilt in die Sektionen *Beaux-Arts*, *Enseignement*, *Industries artistiques* und eine *Section Rétrospective* präsentierte die großangelegte und international beachtete Schau sowohl von Frauen realisierte Kunstwerke als auch eine Vielfalt von Produkten, die für die

820 Zur *Femme nouvelle* und ihrer Bedeutung für das französische Kunstgewerbe siehe Silverman 1989, S. 63–74.

821 Silverman 1989, S. 198. Für eine detaillierte Betrachtung siehe das Kapitel „Art Nouveau: Organicizing and Feminizing the Crafts in the Central Union of the Decorative Arts“, in: ebd., S. 186–206.

822 Zur Ausstellung siehe die Ausgabe der *Revue des arts décoratifs* von 1892. Der Band enthält mehrere Artikel über die verschiedenen Sektionen, zudem bilden zahlreiche Tafeln Ausstellungsstücke ab. Eine zeitgenössische Besprechung der Ausstellung legte unter anderem Louis de Fourcaud vor, ders., „Les Arts de la femme au Palais de l’Industrie“, in: *La Grande Dame : Revue de l’élégance et des arts*, 1893, Bd. 1, S. 23–30. Darüber hinaus gibt die in der Bibliothèque du Musée des arts décoratifs verwahrte Pressemappe einen Eindruck von der breiten internationalen Rezeption der Ausstellung, siehe *Exposition des arts de la femme*, dossier de presse, articles concernant l’exposition, R 29/7. Vgl. aus der Sekundärliteratur Silverman 1989, S. 189–193 und Marie-Amélie Tharaud und Elise Kerschenbaum, *Le Comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l’Union centrale des arts décoratifs (1892–1925)*, Paris 2012.

Nutzung durch Frauen bestimmt waren (*objets à l'usage de la femme*). Verschiedene französische und vereinzelt internationale Institutionen stellten die Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen im Kunstgewerbe vor. Ein Ausstellungsbereich brachte die historischen Errungenschaften des französischen Kunsthandwerks zur Anschauung. Unter dem Titel *La Parisienne du siècle* wurde zudem anhand von sieben Dioramen ein Überblick über die sich wandelnde Mode zwischen 1790 und 1867 gegeben.

Gérôme war als Präsident des Bereichs Beaux-Arts in der *section moderne* an der Konzeption der Ausstellung beteiligt.⁸²³ Aus dem Studium des *livret* und der Presseberichte zur Ausstellung geht hervor, dass den Industrien, die sich an ein weibliches Publikum richteten, wesentlich mehr Platz eingeräumt wurde als den von Frauen realisierten Kunstwerken. Die Ausstellung feierte die Frau demnach eher als Kunsthandwerkerin und Konsumentin denn als bildende Künstlerin.⁸²⁴ Der kommerzielle Charakter wird schließlich anhand des Aufbaus des *livret* unterstrichen, an dessen Ende sich über 18 Seiten größtenteils ganzseitige Werbeanzeigen erstrecken.

Die in *Atelier de Tanagra* beziehungsweise *Sculpturae vitam insufflat pictura* vorgeführte Verkaufsszene mit ausschließlich weiblichen Teilnehmerinnen scheint die kommerzielle Ausrichtung der *Exposition des arts de la femme* aufzugreifen. Einen Bezug zwischen der Ausstellung und Gérômes Gemälden stellt sodann auch das Cover des Katalogs her. Eingerahmt von Fächern, Hüten und Schmuckobjekten sitzt eine junge Frau an einem roten Nähtisch und ist mit Textilarbeit beschäftigt (Abb. 118). Sie übt damit dasjenige Handwerk aus, welches bis heute am engsten mit der Kategorie der Weiblichkeit verbunden ist.⁸²⁵ Es ist sicher kein Zufall, dass die Frauendarstellung mitsamt der Farbe des Tisches und dem am Boden neben dem Stuhl liegenden Korb an Gérômes Terrakotta-Malerin in *Atelier de Tanagra* erinnert (siehe Abb. 37 / Kap. 2.1).

Anhand der beschriebenen institutionellen Initiativen wird ersichtlich, wie eng das französische Kunstgewerbe im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit der Kategorie der Weiblichkeit verbunden war. Gérôme, der sich über Jahre hinweg in den Programmen der UCAD involvierte, teilte offensichtlich deren Verständnis von der Geschlechtlichkeit des Kunsthandwerks als effemierte Gattung und der Bedeutung des weiblichen Beitrags für dessen Aufwertung. In seiner Eröffnungsrede zur *Exposition des arts de la femme* von 1892 machte auch Georges Berger, Direktor der UCAD und Leiter der Sektion der anthropologischen Wissenschaften der Weltausstellung 1889, sein mit einer Geschlechtszuschreibung verbundenes dichotomes Verständnis von *art industriel* und bildender Kunst deutlich:

823 „Liste des membres des comités d'organisation“, in: Ausst.-Kat. Paris 1892, S. 15. Als „vice-présidente“ wird interessanterweise Mme Léon Bertaux aufgeführt. Als „présidente d'honneur“ firmierte die Malerin Rosa Bonheur.

824 Vgl. Tharaud / Kerschenbaum 2012, S. 3.

825 Zur Textilarbeit als feminine Kunst siehe Elissa Auther, *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis 2010 und Roszika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984.



Abb. 118. Titelblatt des Katalogs zur Ausstellung *Exposition des arts de la femme*, Paris 1892

„Je sais bien que l’impitoyable critique reprochera à notre Exposition d’être plus industrielle que féminine. Mais l’industrie n’est-elle-pas du genre féminin ? C’est de son mariage avec l’Art, qui est du genre masculin, que sortent tous ces beaux produits, tous ces objets variés que vous voyez réunis ici.“⁸²⁶

Vor der Folie der Rezeption der Tanagra-Statuetten als Produkte einer frühen *art industriel*, wird Gérômes Rückgriff auf eine Tanagräerin als Produzentin quasi industrieller Kunstgewerbeprodukte nachvollziehbar. Welche Bedeutung Gérôme der Frau im Kunstgewerbe und den von ihr erzeugten Gütern konkret beimaß, kann hingegen allein aus der Bildbetrachtung von *Sculpturae vitam insufflat pictura* beziehungsweise *Atelier de Tanagra* heraus nur schwer bestimmt werden. Angesichts seiner Äußerungen anlässlich der von der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs vorgebrachten Forderungen nach Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts liegt die Vermutung allerdings nahe, dass er die von der UCAD vertretenen Zuschreibungen teilte und Frauen keinen Platz als kreative Künstlerinnen einräumen wollte. Allerdings hat Debora Silverman in ihrer Studie aufgezeigt, dass die Einschätzungen und Erwartungen, die mit den weiblichen Kunsthandwerkerinnen innerhalb der UCAD und deren Umfeld verbunden waren, durchaus variierten. Anhand schriftlicher Äußerungen von Louis de Fourcaud, Georges Berger und Gustave Larroumet stellte sie drei Positionen dar, die das Spektrum dessen deutlich machen, wie unterschiedlich die spezifischen Möglichkeiten der Frauen eingeschätzt wurde.⁸²⁷

Louis de Fourcaud, der die unter anderem von Gérôme betreute *Exposition des arts de la femme* für die Zeitschrift *La Grande Dame* besprach und im selben Jahr den Lehrstuhl von Hippolyte Taine für Ästhetik und Kunstgeschichte an der École des Beaux-Arts übernahm, lobte die Schau, betrachtete jedoch die wenigen Objekte, die von Frauen geschaffen wurden despektierlich.⁸²⁸ Für ihn stellten sie die Eingeschränktheit der künstlerischen Fähigkeiten von Frauen unter Beweis. Die weiblichen Kunsthandwerkerinnen offenbarten für ihn zwar ein Talent für feine Imitationen, aber keine eigene kreative Inspiration.⁸²⁹ „La femme vaut mieux, à mon humble avis, par ce qu’elle suggère que par ce qu’elle conçoit“, urteilte er.⁸³⁰ Georges Berger wertete in seinem in der *Revue des arts décoratifs* abgedruckten „Appel aux Femmes françaises“ zwar die Leistung der Frauen als Teil der Hochkunst auf und betonte die Verantwortung der Frauen für nationale Interessen.

826 Georges Berger, zit. nach Joseph Balmont, „L’Exposition des arts de la femme“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1892, S. 33–37, hier S. 34.

827 Silverman 1989, S. 198–202.

828 Fourcaud / de 1893.

829 Vgl. Silverman 1989, S. 198.

830 Fourcaud / de 1893, S. 27.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

Den Wirkungsbereich sah er allerdings weiterhin auf das häusliche Interieur beschränkt.⁸³¹ Den höchsten Rang im Bereich der angewandten Kunst rechnete Gustave Larroumet, der sich in der gleichen Ausgabe der *Revue des arts décoratifs* wie Georges Berger äußerte, den Frauen zu.⁸³² Für ihn waren die dekorativen Künste die Domäne der Frauen und der weibliche Beitrag für die einstige Blüte der Gattung in früheren Jahrhunderten verantwortlich. So forderte er:

„Laissons-leur prendre la direction du mouvement, prions les de nous aider, et comme elles ont plus de goût et de finesse que nous, comme leur instinct d'élégance est infiniment plus sûr que le nôtre, elles auront vite fait de nous orienter vers le style de demain.“⁸³³

Gérômes Position ist wohl zwischen den ersten beiden Kommentatoren zu verorten. Auch wenn er sich für die Bedeutung von Frauen in künstlerischen Bereichen empfänglich zeigte, ist eine emanzipatorische Grundhaltung sicherlich nicht auszumachen. Insgesamt blieb er traditionellen Bildern und Zuschreibungen des vermeintlich genuin Weiblichen verpflichtet, was sowohl in seiner Skulptur *Tanagra* als auch in den die Thematik weiter auslotenden Gemälden *Sculpturae vitam insufflat pictura* und *Atelier de Tanagra* Ausdruck findet. Die Bilder unterstreichen somit Gérômes kunstpolitischen Aktionismus, der darauf abzielte, Frauen fest im Bereich des Kunstgewerbes zu verorten, um sie im Umkehrschluss von der *École des Beaux-Arts* fernzuhalten.

4.3 Materialität, Orientalismus, Gewalt und Erotik

4.3.1 *Bellone* (1892)

Auf einer Weltkugel stehend ist *Bellone*, die in der römischen Mythologie je nach Erzählung als Schwester oder Frau des Mars interpretiert wird,⁸³⁴ in einer schwungvollen Aufwärtsbewegung wiedergegeben (Abb. 119): Beide Arme nach oben gestreckt, hebt sie sich auf die Zehenspitzen. Der angewinkelte linke Arm hält einen runden Schutzschild. Die rechte Hand reckt ein

831 Georges Berger, „Appel aux femmes françaises“, in: *Revue des arts décoratifs* 16, 1896, S. 97–99. Vgl. Silverman 1989, S. 199.

832 Gustave Larroumet, „L'Art décoratif et les femmes“, in: *Revue des arts décoratifs* 16, 1896, S. 100–105.

833 Ebd., S. 104.

834 Vgl. Lemma: „Bellone“, in: Larousse 1867, Bd. 2, S. 520.



Abb. 119. Jean-Léon Gérôme, *Bellone* (Originalzustand), 1892, Bronze, Elfenbein, Glas, Halbedelsteine, 240 × 86 × 96 cm, heute: Hamilton, Ontario, Kanada, Art Gallery of Hamilton, abgebildet in: *Magazine of Art*, 1893, o. S.

Kurzschwert⁸³⁵ in die Höhe, dessen Spitze den höchsten Punkt der Skulptur bildet. In der aufgebauchten Draperie ihres antikisierenden Gewandes scheint sich ein starker Rückenwind abzubilden, der dem Stoff ein Eigenleben verleiht. Die größte Aktion findet jedoch im Gesicht der Kriegsgöttin statt: Sie stößt einen stummen Schrei aus, wobei ihr weit geöffneter Mund in der Figur ihres Begleitieres – einer imposanten Kobra mit gespreiztem Nackenschild und scharfen Giftzähnen – gespiegelt wird.

Bellone zählt zu Gérômes kuriosesten Werken und ist mit einer Höhe von zwei Meter 40 die monumentalste seiner erhaltenen Arbeiten. Anders als in den meisten seiner Skulpturen gibt es keine direkten Bezüge zur Malerei des Künstlers. Das Motiv wurde weder in einem Gemälde vorbereitet noch später von ihm selbst malerisch wiedergegeben.⁸³⁶ Es existiert allerdings ein Bild von Ferdinand Cormon, das Gérôme beim Bemalen einer kleinformatigen *Bellone*, möglicherweise eines Modells in Gips, zeigt (Abb. 120).⁸³⁷ Eine ähnliche Statuette, wenn auch verschiedene formale Änderungen gegenüber der großformatigen Ausführung aufweisend,⁸³⁸ integrierte Gérôme in seine Bonaparte-Büste (siehe Abb. 56 / Kap. 2.2), um auf die militärische Stärke des Korsaren zu verweisen. Auch in der aufwendigen Sockelkonstruktion für die Siot-Decauville-Edition von *Napoléon entrant au Caire* ist eine – diesmal fliegende – *Bellone*-Figur als ikonografisches Element integriert, das die in Ägypten geführten Kriege evoziert (siehe Abb. 80 / Kap. 2.3).

Das erste Mal ausgestellt wurde die monumentale Plastik 1892 im Salon des artistes français zusammen mit der polychromen Marmorstatue *Pygmalion et Galatée* (siehe Abb. 46 / Kap. 2.2).⁸³⁹ Mit den beiden Einsendungen als Duo zeigte Gérôme die Möglichkeiten auf, welche die Antike in puncto farbiger plastischer Gestaltung bereitstellt. Nachdem er im Salon von 1890 schon mit *Tanagra* seine Version des nach antikem Vorbild gefassten Marmors vorgeführt hatte, greift *Bellone* die Kategorie der chryselephantinen Skulptur, in der Gold, Elfenbein und Edelsteine miteinander kombiniert wurden, auf.⁸⁴⁰ Somit konnte der Künstler, auch wenn er kein Gold, sondern aus dem Bereich der metallischen Stoffe lediglich Bronze verwendete, einerseits zeigen, dass er die verschiedenen bildhauerischen Praktiken des Altertums beherrschte. Andererseits ist das Werk zu verstehen als ein Plädoyer für Materialvielfalt in der plastischen Kreation, die

835 Es scheint sich hierbei um die gleiche Waffe zu handeln, die Gérôme auch dem *murmillio* in *Les Gladiateurs* in die Hand gelegt hat.

836 Motivisch am nächsten steht *Bellone* wohl der Allegorie der Wahrheit in *La Vérité sortant du puits* (1896, siehe Ackerman 2000, Kat. 424), die sich ebenfalls mit weit aufgerissenem Mund an die Betrachter*innen wendet. Da der Rest der Darstellung und der Kontext jedoch ein ganz anderer ist, kann das Gemälde nicht als male- rische Umsetzung der Plastik verstanden werden.

837 Mit dieser Darstellung vergleichbare *Bellone*-Statuetten sind im Werkverzeichnis jedoch nicht aufgeführt und konnten auch im Rahmen der Recherchen für diese Studie nicht ausfindig gemacht werden.

838 Siehe Fußnote 354 in dieser Arbeit.

839 1893 wurde *Bellone* außerdem in der Royal Academy in London präsentiert.

840 Zur antiken Praxis siehe Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2001.



Abb. 120. Fernand Cormon, *Le Sculpteur au travail (Jean-Léon Gérôme peignant une esquisse de la Bellone)*, 1891, Öl auf Leinwand, 130 × 100 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret



Abb. 121. Jean-Léon Gérôme, *Bellone* (nach Restaurierung), 1892, Bronze, Elfenbein, Glas, Halbedelsteine, 240 × 86 × 96 cm, Hamilton, Ontario, Kanada, Art Gallery of Hamilton, donation of Joey and Toby Tanenbaum, 2000



Abb. 122. Jean-Léon Gérôme, *Buste de Bellone*, um 1892, bemalter Gips, Bronze, Glas, 87 × 43,5 × 31 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret, Donation Morot-Dubufe 1945

zu diesem Zeitpunkt nach wie vor maßgeblich von der Reinheit der traditionellen Materialien Gips, Marmor und Bronze geprägt war.⁸⁴¹ Der chromatische Eindruck der Skulptur wird sowohl durch die Kombination heterogener Materialien – Elfenbein, Bronze, Glas und Halbedelsteine – als auch durch eine spezifische Oberflächenbehandlung erzeugt. So wurden beispielsweise den Bronzeportionen zusätzliche Farbwerte durch verschiedene Bearbeitungsverfahren abgerungen. Wie Nossig schreibt, hat die Bronzedraperie „durch eine Kupfermontierung einen braunrothen Ton erhalten, während das Untergewand grün patiniert und der Brustpanzer vergoldet ist“.⁸⁴² Auch die Elfenbeinportionen wurden bemalt, um die Suggestion lebendiger Haut zu steigern.

Nach der Salon-Präsentation der Plastik 1892 war *Bellone* bis zu Gérômes Tod im Wohnhaus des Künstlers zu sehen. Über ominöse Pfade gelangte die Statue in den 1960er Jahren nach Kanada, wo sie zwei Dekaden in Hotellobbies stand.⁸⁴³ In diesem Zeitraum wurde die Plastik in einen ruinösen Zustand versetzt, da mehrfach Fragmente, die in kostbaren Materialien ausgeführt waren, herausgebrochen und gestohlen wurden: Sowohl die eingesetzten Preziosen als auch das behelmte Haupt der *Bellone* und die beiden aus Elfenbein gefertigten Arme wurden entwendet. Erst nach dem Ankauf der Plastik durch die Sammler Joey und Toby Tanenbaum wurde eine umfassende Restaurierung in Auftrag gegeben.⁸⁴⁴ Dank der Rekonstruktion des Kopfes und der Arme kann die imposante Wirkung mittlerweile in der Art Gallery of Hamilton in Kanada wieder nachvollzogen werden (Abb. 121). Insbesondere die Mimik der restaurierten Fassung scheint jedoch Gérômes originale Gestaltung deutlich zu überzeichnen, weshalb für die Analyse historische Fotografien (Abb. 119) und Aufnahmen der sich in Vesoul befindenden Gipsbüste (Abb. 122) herangezogen wurden.

Mit Mythologie für Kunst und Industrie

Mit *Bellone* griff Gérôme eine Figur auf, die in der Mythologie „keine oder nur eine geringe Rolle“ einnahm.⁸⁴⁵ Dementsprechend existiert auch keine verbindliche Ikonografie für die römische Kriegsgöttin. Allerdings ist Gérômes Werk allein schon durch die Größe sowie den technischen,

841 Wie Günter Bandmann dargelegt hat, setzt im 19. Jahrhundert zwar ein Wandel der Materialbewertung ein, der Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich zur ästhetischen Maxime der „Materialgerechtigkeit“ führen wird, doch findet dieser Prozess hauptsächlich in der Architektur und im Kunstgewerbe statt. Ders., „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“, in: Helmut Koopmann und Josef Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1971, S. 129–157.

842 Alfred Nossig, „Pariser Kunstbrief“, in: *Kunst-Salon* 1, November 1893, S. 13–15, hier S. 14.

843 Ackerman 2000, Kat. Sc. 27.

844 Für eine Beschreibung der durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen siehe den Restaurierungsbericht im Archiv der Art Gallery of Hamilton.

845 Edward Tripp, Lemma: „Bellona“, in: ders., *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, 8. bibliogr. akt. Aufl., Stuttgart 2012, S. 129.

materialkompositen Herstellungsprozess, der die chryselephantine antike Skulptur nachahmt, zwangsläufig mit Pierre Charles Simarts *Athena Parthenos*, in der zeitgenössischen Kunstpresse häufig auch als *Minerve (du Parthénon)* bezeichnet, in Bezug zu setzen (Abb. 123).⁸⁴⁶ Die Rekonstruktion einer antiken, nicht mehr erhaltenen Kolossalstatue des Phidias, die sich im Altertum im Parthenon auf der Akropolis befand und zu den bedeutendsten chryselephantinen Monumenten der Antike zählte, wurde 1855 auf der Pariser Weltausstellung präsentiert. Wie in Gérômes *Bellone* sind Gewand und Beiwerk aus Bronze, während die ‚nackten‘ Partien der Figur aus Elfenbein geschnitzt wurden. Simart schuf die Plastik in Kollaboration mit dem Goldschmied Edmond Duponchel, der die Metallarbeiten ausführte, für den Herzog von Luynes, in dessen Schloss in Dampierre sie sich heute noch befindet. Der Auftraggeber, Honoré-Théodorice-Paul-Joseph d’Albert, duc de Luynes, war ein begeisterter Verfechter der griechischen Kunst, hob sich unter seinen Zeitgenossen jedoch hervor, indem er nicht nur als Archäologe und Numismatiker in Erscheinung trat, sondern auch als Chemiker, Konstruktionszeichner und Metallarbeiter.⁸⁴⁷ In der Rekonstruktion der *Athena Parthenos*, deren Realisierung auf der Basis antiker Texte der duc de Luynes eng begleitete, manifestiert sich sein Einsatz für die Zusammenführung von Kunst und Industrie, die auch für Gérôme noch 37 Jahre später eine bedeutende Rolle spielte.⁸⁴⁸

Die Nähe von *Bellone* zu Simarts *Minerva* wurde von Zeitgenossen mehrfach betont, wobei Gérômes Werk als das mutigere und innovativere wahrgenommen wurde, während Simarts Arbeit den Kunstkritikern als archäologische, strenge wissenschaftliche Ansprüche erfüllende Rekonstruktion galt.⁸⁴⁹ Von Germain Bapst auf die Nähe zu Simart angesprochen, reagierte Gérôme dennoch äußerst gereizt:

„Vous me parlez du serpent que j’ai mis à côté de Bellone et vous suggérez que ce soit une imitation de la Minerve de M. Simart restituée d’après Phidias (autre parenthèse, je tiens surtout à n’imiter personne, et à ne pas marcher avec les souliers d’autrui). J’ai obéi à la tradition : le serpent était l’animal dédié à Minerve et Bellone est une des faces de Minerve. C’est pourquoi je l’ai accompagné de l’attribut qui la caractérise : le serpent.“⁸⁵⁰

846 Zu Simarts *Athena Parthenos* siehe Tom Flynn, „Amending the Myth of Phidias. Quatremère de Quincy and the Nineteenth-Century Revival of Chryselephantine Sculpture“, in: *Apollo*, Januar 1997, S. 6–10; Meredith Shedd, „Phidias at the Universal Exposition of 1855: The Duc de Luynes and the Athena Parthenos“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Oktober 1986, S. 123–134 und Germaine Bapst, „La sculpture chryseléphantine. Phidias – Le duc de Luynes – M. Gérôme“, in: *Revue de Famille* 2, April bis Juni 1892, S. 334–343, hier S. 338–341.

847 Shedd 1986, S. 124.

848 Zur Rolle des duc de Luynes als Advokat der französischen Industrie siehe insbesondere Flynn 1997.

849 Vgl. Bapst 1892; Émile Bergerat, „Salon de 1892“, in: *Le Figaro*, 4. Mai 1892, S. 3; Pottier 1892 und Charles Yriarte, *Figaro Salon par Charles Yriarte*, Paris 1892.

850 Brief von Jean-Léon Gérôme an Germain Bapst, 2. Februar 1892, Paris, Bibliothèque nationale de France. Vgl. Papet in Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 314.



Abb. 123. Pierre-Charles Simart, *Athéna Parthénos*, 1846–1855, Elfenbein, versilberte und vergoldete Bronze, Marmor, Dampierre-en-Yvelines, château de Dampierre

Obgleich Gérôme den Vergleich mit Simart strikt ablehnt, macht er deutlich, dass er *Bellone* in enger Verbindung zur Göttin Minerva, dem römischen Pendant der Athena, denkt. Dies ist für die folgende Interpretation insofern relevant, als der griechischen Athena beziehungsweise römischen Minerva neben der Kriegsthematik Eigenschaften zugerechnet werden, die – insbesondere im Anschluss an die vorausgegangene Fallstudie zu *Tanagra* und die darin dargelegten Bestrebungen Gérômes im Bereich der *art industriel* – die Einordnung der Plastik im Kontext der Aufwertung des französischen Kunstgewerbes erlauben. In der antiken Mythologie galt Athena/Minerva als Vorsteherin der Künste, wobei griechische und lateinische Autoren keinen Unterschied zwischen den bildenden und dekorativen Künsten machten.⁸⁵¹ In einigen

⁸⁵¹ Isabelle Frank (Hg.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American Writings, 1750–1940*, New Haven 2000, S. 3. Zur Darstellung der Athena als Vorsteherin der Künste, die im 19. Jahrhundert sowohl von historistischen als auch sezessionistischen Künstlern umgesetzt wird, siehe Alexandra Karentzos, *Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*, Marburg 2005, insb. S. 14–24.

Erzählungen wird die Göttin ebenfalls spezifisch mit dem Handwerk assoziiert. Erinnert sei beispielsweise an den Wettstreit, den Athena mit der Weberin Arachne eingeht. Insbesondere im Typus der *Athena Ergane* tritt die Göttin als Patronin der Handwerker auf.⁸⁵²

Das Sujet spiegelt sich in den Produktionsbedingungen des Werks. Was die Gestaltung betrifft, ist *Bellone*, die Gérôme in einem Brief an einen Freund als „ma dernière folie“ bezeichnet,⁸⁵³ als ambitionierteste Arbeit des Künstlers zu betrachten. Für die Realisierung des materialkompositen Werks bedurfte es verschiedener künstlerischer Techniken – von Bronzeguss und Elfenbeinschnitzerei zum Schneiden der Halbedelsteine und Glaselemente für die eingesetzten Preziosen –, wobei Gérôme die Ausführung der unterschiedlichen Arbeitsschritte an spezialisierte Kunsthandwerker übergab. In einem Brief an Germain Bapst erklärt der Künstler, dass die Bronze­teile von Siot-Decauville gegossen, das Elfenbein von Charles Moreau-Vauthier und Clovis Delacour vorbereitet und von ihm selbst fertiggestellt wurden. Die Umsetzung der galvanoplastischen Verfahren und die Patinierungen weist er als das Werk eines gewissen Gautruche aus. Den kleinen Medusa-Kopf im Dekolleté der *Bellone* hätten Émile Gallé und René Lalique erarbeitet.⁸⁵⁴ Einen Eindruck von den geteilten Arbeitsprozessen, die unter der Oberaufsicht des Künstlers zusammenliefen, gibt eine fotografische Aufnahme aus Privatbesitz (Abb. 124): In einem Raum mit hohen Decken, der aufgrund der Masken und Artefakte an der Wand eindeutig als Gérômes Atelier zu identifizieren ist, sind zwei Männer bei der Arbeit an *Bellone* zu sehen,⁸⁵⁵ während Gérômes Beitrag eher darin zu bestehen scheint, die Kobra zu *Bellones* Füßen zu besänftigen. Der technische und materielle Aufwand schlug sich auch in den

852 Lemma: „Minerva“, in: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 12 Bde., Darmstadt 2012, Bd. 8, Sp. 211–216, hier Sp. 213 und 215 sowie Lemma: „Athena“, ebd., Bd. 2, Sp. 160–167, hier Sp. 164.

853 Brief von Jean-Léon Gérôme an einen Freund, 17. Juni 1891, Paris, Fondation Custodia, Inv.-Nr. 1971 – A.357.

854 Jean-Léon Gérôme an Germain Bapst, Paris, Bibliothèque nationale de France: „Le Fondateur qui a coulé en Bronze la Figure de Bellone est M. Siot-Decauville. Les ivoires ont été préparés, mis au point par Moreau Vauthier et Delacour et terminés par moi. Quant aux patines, et aux galvanoplasties, elles sont l'ouvrage de M. Gautruche. Enfin, les différents essais pour la petite tête de Méduse ont été exécuté d'abord par M. Gallé, ensuite par M. Lalique. Je n'ai eu qu'à me louer de tous ces collaborateurs, et j'espère qu'avec leur concours et grâce à eux j'aurai produit une œuvre intéressante au point de vue décoratif.“ (Die Transkription in Ackerman 2000, S. 153 enthält mehrere Fehler, die hier korrigiert wurden.) Auskunft über den Produktionsprozess der Preziosen gibt weiterhin die Korrespondenz des Jugendstilkünstlers René Lalique, die mehrere Briefe Gérômes enthält, siehe Philippe Thiébaud (Hg.), *René Lalique. Correspondance d'un bijoutier art nouveau 1890–1908*, Lausanne 2007, S. 35–37.

855 Handeln soll es sich dabei um Clovis Delacour und Riccardo Aurilli. Außer dass er in den 1890er Jahren mehrfach im Salon des artistes français ausstellte, ist über den italienischen Bildhauer Riccardo Aurilli bisher kaum etwas bekannt, vgl. *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, Bd. 5, München / Leipzig 1993, S. 673. Seine Zusammenarbeit mit Gérôme scheint ihn jedoch nachhaltig geprägt zu haben, worauf eine Gladiatoren-Büste aus Alabaster und Bronze schließen lässt, die sich im Musée Georges-Garret in Vesoul befindet, 29 × 23 × 17 cm. Auf dem Büstensockel ist die Inschrift „Ave Caesar morituri te salutant“ als Verweis auf Gérômes Gemälde von 1859 angebracht. Darüber hinaus zielt die bronzene Helmkalotte wie jene des *murmillio* in *Les Gladiateurs* eine Fischfigur.



Abb. 124. Anonym, Gérôme in seinem Atelier bei der Arbeit an *Bellone* mit Clovis Delacour (rechts neben der Schlange) und Riccardo Aurilli (auf der Leiter), Fotografie, Privatbesitz

Kosten für die Herstellung nieder. Édouard Papet erwähnt, dass diese mit rund 20.000 Franc deutlich höher waren als die Summen, die üblicherweise vom Staat für die Anschaffung von Skulpturen gezahlt wurden und sich auf durchschnittlich 8.000 Franc beliefen.⁸⁵⁶

Weitere Erkenntnisse zur Bedeutung der Plastik im zeitgenössischen Kontext liefern die Salonkritiken des Jahres 1892. Aus der Analyse der Besprechungen geht hervor, dass Gérômes monumentales Werk stets mit der antiken chryselephantinen Skulptur in Verbindung gebracht wurde. Dabei ist bemerkenswert, dass die Reaktivierung dieser Technik der Vergangenheit nicht als „unzeitgemäß“ betrachtet,⁸⁵⁷ sondern ganz im Gegenteil seine Adaption als modern begriffen wurde.⁸⁵⁸ Dies hängt insbesondere damit zusammen, dass neben den traditionsreichen künstlerischen Bearbeitungsverfahren auch neue Technologien, wie die erst um 1840 entwickelte

856 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 182, S. 314. Gerald Ackerman beziffert den Materialwert in seinem Report für die Art Gallery of Hamilton sogar auf 25.000 Franc und bezieht sich damit vermutlich auf die Angaben in Haller 1899, S. 29.

857 Zum Phänomen der Reaktivierung historischer Techniken siehe Magdalena Bushart, Henrike Haug und Stefanie Stallschuss (Hg.), *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, Wien / Köln / Weimar 2019.

858 Vgl. Lafenestre 1892; Pottier 1892; Bapst 1892.

Galvanoplastik, zur Verbindung der heterogenen Materialien zum Einsatz kamen.⁸⁵⁹ Das auf einem elektrochemischen Prozess beruhende Verfahren erlaubte es, die Oberflächenwirkung von der materiellen Identität der zugrundeliegenden Form zu lösen. Insbesondere für die Produktion von Massenware fand die Technik große Anwendung, da minderwertige Materialien wie Zink oder Kupfer genutzt werden konnten, die dann nur mit einer dünnen Schicht hochwertiger Metalle überzogen wurden, was eine deutliche Senkung der Kosten ermöglichte.⁸⁶⁰

Auch die Verwendung des Werkstoffs Elfenbein gilt es in Relation zum Zeitkontext zu betrachten. Die künstlerische Nutzung des Stoßzahnes des Elefanten beziehungsweise seines Vorfahren, des Mammut, geht zurück bis in die frühe Menschheitsgeschichte und spielt in einem breiten geografischen Raum und zu nahezu allen Zeiten eine besondere Rolle.⁸⁶¹ Gemeinhin gilt Elfenbein als kostbares und seltenes Material, doch muss sein Wert angesichts der europäischen Kolonialgeschichte und der technischen Entwicklungen, die eine maschinelle Verarbeitung des Rohstoffes ermöglichten, historisch relativiert werden.⁸⁶² Im späten 19. Jahrhundert wurden immense Mengen des Kolonialproduktes nach Europa verschifft und Elfenbeinobjekte entwickelten sich von Luxusgegenständen zunehmend zur Massenware, da das Material verstärkt in Gebrauchsgegenständen wie Billardkugeln, Klaviertasten, Besteckgriffen etc. eingesetzt wurde.⁸⁶³

Die außergewöhnliche materielle Zusammenstellung von Gérômes *Bellone* stand im Fokus der zeitgenössischen Kunstkritik. So gut wie alle Kommentatoren preisen die technische Umsetzung: Dem Künstler wird eine „gewissenhafte Wissenschaftlichkeit“ und „ein unbestreitbares materielles Geschick“ zugeschrieben.⁸⁶⁴ Selbst jene Autoren, die die Arbeit kritisieren, da sie

859 Vgl. Bapst 1892, S. 340. Zum technischen Verfahren und seiner Geschichte siehe Birgit Meißner und Anke Doktor, „Galvanoplastik – Geschichte einer Technik aus dem 19. Jahrhundert“, in: dies. und Martin Mach (Hg.), *Bronze- und Galvanoplastik. Geschichte – Materialanalyse – Restaurierung*, Dresden 2000, S. 127–137.

860 In Frankreich zählte die Firma Christofle, mit der Gérôme in den 1860er Jahren zusammenarbeitete, zu den Pionieren in der Anwendung dieser Technik. Vgl. De Caso 1975, S. 8; Lebon 2003, S. 34.

861 Zur Geschichte der Elfenbeinschnitzerei siehe Mareike Bückling, „Das Material Elfenbein“ und „Die Sammlung Reiner Winkler im Liebieghaus“, in: *White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus für immer*, hg. von ders., Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, München 2019, S. 17–20 und 23–29; Thiébaud 2004 und Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, „La renaissance de l’ivoire“, in: *Un âge d’or des arts décoratifs*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1991, S. 423–425; Dirk Syndram, „Von ‚Helffenbain‘ zu Elfenbein“, in: ders. (Hg.), *Naturschätze, Kunstschatze. Vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt*, Bielefeld 1991, S. 26–31.

862 Lemma: „Elfenbein“, in: Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 2. durchges. Aufl., München 2010, S. 71–73, hier S. 72.

863 Bückling 2019a, S. 18f. Auf die verheerenden Auswirkungen des Elfenbeinhandels für die Tierbestände und kolonisierte Bevölkerung geht insbesondere ein: Sébastien Clerbois, „The Revival of Ivory Sculpture in Belgium (1890–1910): The Material in Question“, in: ders. und Martina Droth (Hg.), *Revival and Invention. Sculpture Through its Material Histories*, Oxford u. a. 2011, S. 231–247.

864 „[...] ces deux œuvres [*Bellone* und *Pygmalion et Galatée*, Anm. BS], si diverses, respirent, d’un bout à l’autre, l’énergie d’une volonté infaillible et marquent la sûreté d’une science scrupuleuse.“ Lafenestre 1892, S. 183;

die Erscheinung als karikaturistisch empfinden oder die fehlende Erhabenheit bemängeln, fühlen sich dennoch verpflichtet, die aufwendige, handwerkliche Leistung hervorzuheben.⁸⁶⁵

„Als Komposition erscheint uns seine *Bellona* die Linie des in der Kunst Erträglichen ein wenig zu überschreiten, aber als polychrome Skulptur, vom rein technischen Standpunkt betrachtet, ist sie hochinteressant und bis auf die zu plump aus borstigen Haaren zusammengesetzten Augenwimpern ein Musterwerk“,

fasst Alfred Nossig seine Einschätzung zusammen.⁸⁶⁶ Für Germain Bapst, der wie Gérôme die Ziele der Union centrale des arts décoratifs unterstützte, markiert *Bellone* einen „prächtigen Fortschritt in der Geschichte der Kunst und Industrie“.⁸⁶⁷ Émile Bergerat stellt in seiner Besprechung der Plastik die Frage nach der Gattungszuschreibung – „L'orfèvrerie est-elle de la statuaire?“ – und verweist auf Antonin Proust, Direktor der UCAD von 1882 bis 1891. Angesichts von Gérômes Werk müsse dieser glücklich sein, da es die *art industriel* repräsentiere, die von ihm maßgeblich eingefordert und gefördert wurde.⁸⁶⁸

Die Eigenschaften, die *Bellone* als *art industriel* auszeichnen, sind andere als sie weiter oben für die Tanagra-Statuetten festgestellt wurden. Nicht die Qualitäten der seriellen Reproduzierbarkeit und der reduzierten Kosten, die eine möglichst weite Diffusion begünstigen, stehen hier im Vordergrund, sondern die Verarbeitung kostbarer Materialien und die Anwendung vielfältiger und aufwendiger Techniken. Somit lässt sich Gérômes Plastik auch gut unter dem Begriff *objet d'art* fassen,⁸⁶⁹ der in den 1890er Jahren die Diskussion um das Kunstgewerbe dominierte.⁸⁷⁰ Freilich steht *Bellones* Größendimension den üblicherweise kleinformatigen *objets d'art* entgegen, wie es auch in Bergerats Salon-Kritik anklingt. Vergleichbar ist jedoch

„Avec une habileté matérielle incontestable, une science ouvrière qui trouve mieux son emploi ici que dans la peinture, M. Gérôme habille de bronzes polychromes la statue d'ivoire de Bellone.“ Geffroy 1893, S. 288.

865 Vgl. Paul Leroi, „Salon de 1892“, in: *L'Art* 18, 1892, Bd. 2, S. 14–18, hier S. 17; Louis de Fourcaud, „Les arts décoratifs au Salon de 1892. Champs-Élysées et Champ-de-Mars“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1892–1893, S. 385–398, hier S. 389 f.; Phillips 1893, S. 57 f.

866 Nossig 1893a, S. 192.

867 Bapst 1892, S. 343: „Comme toutes les innovations, elle aura son heure : on lui rendra justice et elle marquera dans l'histoire de l'art et de l'industrie un progrès superbe.“

868 Bergerat 1892, S. 3: „L'orfèvrerie est-elle de la statuaire ? Toute la question est là. Dans tous les cas, M. Antonin Proust doit être content, voilà de l'art industriel tel qu'il le préconise.“

869 Vgl. Marion Harry Spielmann, der *Bellone* als lebensgroße Goldschmiedearbeit bezeichnet, ders. „The Royal Academy Exhibition. – II“, in: *Magazine of Art*, 1893, S. 253–258, hier S. 254: „That it is strictly a sculpture at all, I do not assert; it is rather a goldsmith's figure enlarged to life size, without loss of that exquisiteness which belongs to the *article de vertu, per se*.“

870 Siehe die periodische Einteilung in Jones 2014.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

das Hinrücken des Dekorativen zur bildenden Kunst, das sich in der materiellen Ausführung der Statue manifestiert. 1891, sprich ein Jahr vor der Salon-Präsentation *Bellone*, wurde dieser Schritt auch institutionell nachvollzogen. Nach der Spaltung des offiziellen Salons wurde in der zweiten Ausstellung der Société Nationale des Beaux-Arts die Rubrik *objet d'art* neu eingeführt.⁸⁷¹ Gérôme blieb zwar dem Salon des artistes français treu, der diese Neuerung nicht mittrug, doch Louis de Fourcaud, der *Bellone* für die *Revue des arts décoratifs* besprach, stellt den Bezug zur Debatte her, indem er die Frage nach der Einordnung und Zuschreibung des Werkes aufwirft. Als Autor für die *Revue des arts décoratifs* hatte er schon in einem früheren Artikel die Entscheidung der Société du Salon des artistes français kritisiert, das Kunsthandwerk vom Salon auszuschließen. Eines der Argumente für den Ausschluss wiederholend, stellt er fest, dass nach diesen Kriterien Gérômes Arbeit nicht im Salon präsentiert werden dürfte:

„M. Gérôme a-t-il traité de sa main les diverses matières employées ? Rien de moins vraisemblable. Ayant achevé son modèle, il aura fait appel à un ivoirier pour couper et tailler l'ivoire, à un bronzier pour fondre le bronze, à un ciseleur pour le dépouiller et le nerver, à un doreur pour le rehausser, à un graveur en médailles pour façonner précieusement la Gorgone. J'imagine que son rôle personnel a été de conduire, point par point, heure par heure, l'interprétation extrêmement serrée de son plâtre original et de colorer les prunelles teintées de bleu, les chairs frottées de tons vagues. S'il a pris entre ses doigts l'outil tranchant, ce ne doit être que pour accentuer certains menus détails ou pour les adoucir. Logiquement, selon la doctrine des Quatre-Vingt-Dix, il eût fallu renvoyer son œuvre à une exposition industrielle.“⁸⁷²

Tatsächlich werden die Namen der Künstler beziehungsweise Handwerker, die Anteil an der Plastik hatten, im *livret* des Salons, wie allgemein üblich, nicht genannt. Außer Germain Bapst, der die Kollaborateure in einer Fußnote erwähnt,⁸⁷³ geht sodann auch kein anderer der zeitgenössischen Kommentatoren auf die Beteiligung weiterer Hände am Werk ein. Die allgemeine Außendarstellung entspricht jener, wie sie auch auf dem Cover der Beilage *L'Instantané* der *Revue Hebdomadaire* sichtbar wird (siehe Abb. 65 / Kap. 2.3): Dort ist Gérôme in seinem *atelier salon* zu sehen, neben ihm ein Bildhauerbock, auf dem der rechte Arm der *Bellone* (vermutlich aus Gips) platziert ist. So wie er die Hände auf die Arbeitsplatte legt und somit eine direkte körperliche Nähe zum Fragment aufbaut, inszeniert er sich als alleiniger Urheber der Arbeit.

871 Zum Hergang der Erweiterung des Salons und dessen Auswirkungen siehe das Kapitel „Art Nouveau in the Salon, I: Institutional Reform and Craft Champions“, in: Silverman 1989, S. 207–228.

872 Fourcaud / de 1892, S. 390.

873 Bapst 1892, S. 341–342.

Trotz seiner Kritik an der Durchlässigkeit der Salon-Regeln begrüßt Fourcaud Gérômes Werk im Salon, da es aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit und der technischen Umsetzung mit „unvorhergesehener Kraft die Sache der Kunstindustrien“ vertrete.⁸⁷⁴

Betrachtet man die Bedeutung der von Gérôme dargestellten mythologischen Figur vor der Folie ihrer Herstellung und des spezifischen Zeitkontextes, leiten die beiden Ebenen zu folgender Schlussfolgerung über: Während die Ausstattung der Frauenfigur mit Kurzschwert und Schild sowie die angsteinflößende Mimik *Bellone* als Kriegerin evozieren, verweist die formale Gestaltung, in der verschiedene handwerkliche Techniken kombiniert werden, auf die zweite Patronage der Minerva als Göttin des Handwerks und der Künste. Es scheint plausibel, diese polyvalente Charakterisierung programmatisch zu verstehen. Dementsprechend kann die Frage gestellt werden, wem *Bellone* hier kampfbereit gegenübertritt. In Anbetracht des großen Engagements, das Gérôme im Bereich des Kunstgewerbes an den Tag legte, ist es denkbar, die monumentale Statue als Beitrag zur Verteidigung der Vorrangstellung des französischen Kunstgewerbes gegenüber ‚Angriffen‘ ausländischer Ökonomien zu betrachten – eine Mission, die, wie im vorausgegangenen Kapitel dargestellt, auch von Organisationen wie der Gérôme nahestehenden Union centrale des arts décoratifs verfolgt wurde und die der Künstler mit der Gründung der Société de l’art précieux de France eigenständig voranzutreiben suchte. Die Anlehnung an die komplexe Materialkomposition der chryselephantinen Kunst stellte für Gérôme kein bloßes Kopieren antiker Produktionsweisen und Techniken dar, sondern erfolgte auf der Grundlage einer beabsichtigten Neuentwicklung der dekorativen Kunst, welche die französische Wirtschaft gegen die ausländische Konkurrenz ‚wappnen‘ sollte. Der kämpferische Gestus der *Bellone* macht in diesem Sinne den Nachdruck deutlich, mit dem der Künstler sich in diesem Feld zu behaupten suchte.

Antiklassizismus und Affekt

In den vorausgegangenen Ausführungen wurde dargelegt, dass *Bellone* im Kontext der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominant propagierten Zusammenführung von Kunst und Industrie zu verstehen ist. Doch lässt sich damit noch nicht die irritierende Wirkung fassen, welche die überlebensgroße Plastik noch heute auszeichnet. In der zeitgenössischen Berichterstattung wird dem Werk vorgeworfen, es rufe die Antike bloß „à l’état caricatural“ auf.⁸⁷⁵ Dem englischen Autor Claude Philipps zufolge fehle es der mythologischen Figur an „true breadth and sublimity“.⁸⁷⁶ Im Folgenden soll ein genauerer Blick auf die vom Künstler gewählten Ausdrucksformen geworfen und

874 „Cette statue, au fond, lui appartient en propre, mais sa principale vertu, à mon avis, c’est de plaider avec une force imprévue la cause des industries d’art.“ Fourcaud / de 1892, S. 389 f.

875 Leroi 1892, S. 17: „sa reconstitution en bronze et ivoire de *Bellone* ne rappelle l’antiquité qu’à l’état caricatural.“

876 Philipps 1893, S. 57: „M. Gerome has spent all these pains on a design lacking in true breadth and sublimity. He does not – he cannot – attain to that concentrated simplicity of conception which alone is capable of bearing, without sinking beneath it, the burden of a mass of curious and interesting detail, such as must

darüber Aufschluss gewonnen werden, wie Gérôme mit der Antike, aber auch mit dem Medium Skulptur, das wie keine andere künstlerische Gattung auf dem Antikenideal gründet, umgeht.

Um sich Gérômes spezifische Perspektive zu vergegenwärtigen, wird noch einmal Simarts *Athena Parthenos* (Abb. 123) als Vergleich herangezogen. Gérômes Vorgehensweise lässt sich besonders gut vor dem Hintergrund der von Simart verkörperten neoklassizistischen Ästhetik begreifen: *Athena Parthenos* steht standfest und auf einem massiven quaderförmigen Sockel. Im klassischen Kontrapost wiedergegeben, schiebt sich ihr linkes Knie leicht nach vorne, wodurch der lineare Faltenwurf des schweren Gewandes sanft aufgebrochen wird. Ihre Mimik spiegelt ausgeglichene Ruhe. Demgegenüber wirkt *Bellone* förmlich als Antithese. Es scheint, als habe Gérôme systematisch tradierte ästhetische Modelle negieren wollen und eine Abgrenzung zu Simart auf allen Ebenen gesucht. Auf Zehenspitzen auf einer Halbkugel stehend, setzt sich *Bellone* nicht nur über die gemäß dem klassischen Skulpturenkonzept normative Qualität des stabilen Standes hinweg, sondern weicht mit ihrem nach vorne gewölbtem Bauch auch vom Körpermodell des Idealschönen ab. Unmissverständlich bricht sie außerdem das Darstellungsgebot der Mäßigung der Affekte.

In der zeitgenössischen Kunstkritik erregt *Bellones* Gesichtsausdruck mindestens genauso viel Aufmerksamkeit wie die technische Umsetzung und materielle Ausführung des Werks. Ihr weit geöffneter Mund, der einen lauten Ruf oder Schrei auszustoßen scheint, wird in nahezu allen Kritiken als prägnantestes Detail hervorgehoben. Die expressive Mundpartie adressiert die Außenwelt, gleichzeitig gibt sie über den Schlund den Blick in die Innenwelt des Körpers preis: Hinter den makellosen Zahnreihen können die Betrachter*innen Zunge und Gaumen erblicken. Wie bereits erwähnt, imitiert die Kobra, die sich neben der Figur in Drohhaltung mit ausgespreiztem Nackenschild emporreckt, *Bellones* Mimik. Zudem wiederholt sich das Schlangensmotiv mit weit aufgerissenem Maul am Gewand und an der Kopfbedeckung, sodass insgesamt vier Mundhöhlen gezeigt werden. In dieser, in der Geschichte der Skulptur sehr seltenen Form der Darstellung, die das tabuisierte Körperinnere zum Vorschein bringt, manifestiert sich einmal mehr Gérômes Bruch mit dem Schönheitskanon klassischer Kunst.⁸⁷⁷ Der aufgerissene Mund, der den Blick auf Zähne, Zunge und Schlund freigibt, ist ein Verstoß gegen die Regeln des Anstands und des Schönen und daher in der Kunstgeschichte zumeist reserviert für die künstlerische Darstellung des Monströsen (Abb. 125),⁸⁷⁸ in der es gerade um eine Entstellung des Antlitzes geht.⁸⁷⁹ Nicht

inevitably distract the gaze and lead the mind away from anything short of a composition of overpowering force and beauty.“

877 Zum weit geöffneten Mund als Tabuthema in der ästhetischen Debatte siehe Hartmut Böhme, „Ästhetik und Anästhetik des Mundraums“, in: ders. und Beate Slominski (Hg.), *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, München 2013, S. 221–234. Ebenfalls zum Thema: Lorenz Aggermann, *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin 2013.

878 Ein weiteres geeignetes Beispiel stellt das Medusenhaupt in Pierre Puget, *Persée délivrant Andromède*, 1684, Marmor, 320 × 106 × 114 cm, Paris, Musée du Louvre dar.

879 Vgl. Böhme 2013a, S. 223 und 228 f. Siehe auch Hartmut Böhme, „Aggressive Oralität: Drachen, Monster und Menschen“, in: Böhme/Slominski 2013, S. 99–110.

nur wird mit der weiten Mundöffnung der Ausdruck für ein antikes Idealschönes deutlich übersteigert, der Blick in das organische Innere widerspricht dem ästhetischen Konzept des in sich abgeschlossenen, als reine Hohlform gedachten Körpers.

Von den zeitgenössischen Kommentatoren werden Laokoon⁸⁸⁰ und François Rudes sogenannte *Marseillaise* aus dem am Arc de triomphe angebrachten Relief *Départ des volontaires* als Vergleiche aufgerufen.⁸⁸¹ Während *Bellone* mit *Laokoon* zwar den weitgeöffneten Mund teilt, ist die beabsichtigte Affektdarstellung jedoch gänzlich unterschiedlich. Seit Winckelmann und Lessing gilt die Darstellung des trojanischen Priesters als unüberbietbares Vorbild für die idealisierte und damit ästhetisch erträgliche Schilderung des Schmerzes.⁸⁸² Dagegen bietet sich der Rude-Vergleich deutlicher an, schon allein aufgrund der Tatsache, dass der aufgerissene Mund nicht von unerträglicher körperlicher Pein motiviert ist, sondern gemäß der mythologischen Bedeutung Bellonas als Kriegsgöttin mit einem bevorstehenden Kampfgeschehen in Verbindung zu setzen ist.⁸⁸³ So ließe sich der dargestellte Affekt auch als



Abb. 125. Laurent Marqueste, *Persée et la Gorgone*, Detail, 1890, Marmor, 186 × 131 × 125 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts

880 Siehe Nossig 1893b, S. 14: „Nie hat eine stumme todte Figur lauter, mächtiger geschrien, als diese Bellona; auch Laokoon schreit, aber wie harmonisch und edel wirkt die Mundöffnung Laokoons gegen diesen furchtbar aufgerissenen Furienrachen!“ Laokoon wird ebenfalls aufgerufen in Spielmann 1893, S. 254: „Indeed, the Laocoon does not excel, nor even vie with it in the expression of pain and the wildness of passion, but the suggestion of the grotesque is decidedly against it.“

881 Bapst 1892, S. 342; Spielmann 1904, S. 204. Zu Rudes Relief und dessen Einfluss auf die französische Skulptur siehe Claire Barbillon, „La Marseillaise de Rude, paradigme visuel fécond pour la sculpture de la seconde moitié du XIX^e siècle“, in: *François et Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*, Ausst.-Kat. Dijon, Musée des Beaux-arts, musée Rude et à la Nef, Paris 2012, S. 136–143 und Isabelle Rouge-Ducos, „Passions françaises autour de la Marseillaise de Rude. De l'utilisation de la sculpture à des fins politiques“, in: *Revue de l'Art* 162/4, 2008, S. 33–42.

882 Vgl. u. a. Guilhem Scherf, „Le creux dans la sculpture : à propos d'une réponse de Falconet à Lessing“, in: *Décultot/Lauer* 2013, S. 303–325.

883 Gérômes Anlehnung an das berühmte Vorbild der *Marseillaise* zeigt sich darüber hinaus in dem Schuppenpanzer und dem Kopfmedaillon im Dekolleté sowie den summarisch zusammengefassten Haarsträhnen.

Wutäußerung verstehen. Hatte schon Rudes Darstellung dem Künstler Kritik eingebracht,⁸⁸⁴ wird Gérômes Bildwerk als eine noch provokantere Haltung gegenüber dem geltenden Schönheitsideal wahrgenommen. Gustave Geffroy fühlt sich beim Anblick des realistisch wiedergegebenen Zahnfleischs und der Zähne an Gebisse in den Schaufenstern von Dentisten erinnert.⁸⁸⁵ Edmond Pottier schreibt in der *Gazette des Beaux-Arts*: „Man ist wie hypnotisiert von diesem unverhältnismäßig weit geöffneten Mund, von diesen weißen Fleischfresser-Zähnen.“⁸⁸⁶

Die amerikanische Kunsthistorikerin Leanne Zalewski hat den markanten Gesichtsausdruck *Bellones* jüngst mit der Hysterieforschung des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht.⁸⁸⁷ Der medizinische Diskurs der Hysterie, die in der Antike als Erkrankung der Gebärmutter, griechisch *hysteria*, definiert wurde, ist auch nachdem die Symptome seit dem 18. Jahrhundert als Störung des Nervensystems beschrieben wurden, eng mit historischen Konstruktionen von Weiblichkeit verknüpft. Am Pariser Hôpital de la Salpêtrière veröffentlichte der Neurologe Jean-Martin Charcot im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zahlreiche Fallgeschichten seiner hauptsächlich weiblichen Patientinnen. Darüber hinaus organisierte er in den 1880er und frühen 1890er Jahren wöchentlich stattfindende Zurschaustellungen hysterischer Anfälle vor Publikum, wobei die dramaturgisch ausgefeilten Inszenierungen nicht nur von Ärzten und Psychologen besucht wurden, sondern ebenso Künstler, Literaten und andere gesellschaftliche Persönlichkeiten anzogen.⁸⁸⁸ Auch Gérôme soll bei einer solchen Sitzung anwesend gewesen sein.⁸⁸⁹ Darüber hinaus trugen die Fotografien von Albert Londe, die in Charcots medizinischen Abhandlungen publiziert wurden, dazu bei, eine Ikonografie der Krankheit zu etablieren und machten die Bilder von Frauen in ekstatischen Körperbewegungen als Modelle für Künstler verfügbar. Zalewski sieht in *Bellone* zwei signifikante Symptome der Hysterie geschildert: Körperliche Starre und eine heftige Gemütsregung wie Terror – die zweite und dritte Stufe des von Charcot beschriebenen „großen hysterischen Anfalls“.⁸⁹⁰ Anhand der Gegenüberstellung der Fotografie einer hysterischen Frau mit weitgeöffnetem Mund

884 Sowohl David d'Angers als auch Proudhon äußerten sich despektierlich über den geflügelten Genius mit weit aufgerissenem Mund, siehe David d'Angers 1958, Bd. 2, S. 89: „grimace d'une manière ridicule au-delà de tout ce qu'il est possible de penser. [...] La laideur n'entraîne jamais les hommes et la tête de cette figure est hideusement laide.“; Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865, S. 142: „face hideuse [...] Pourquoi une figure si horrible?“ Vgl. Barbillon 2012, S. 141.

885 „La Bellone est un simple échantillonnage, un peu excessif, puisque la bouche ouverte est identique par les gencives et les dents aux mâchoires remuantes des vitrines des dentistes.“ Geffroy 1893, S. 288.

886 Pottier 1892, S. 32: „On est hypnotisé par cette bouche démesurément ouverte, par ces dents blanches de carnassier [...]“

887 Zalewski 2019. Siehe dort auch weiterführende Literatur zum Thema sowie ergänzend dazu Elisabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998.

888 Zum Einfluss Charcots auf die Kunstgeschichte siehe Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, aus dem Franz. übers. und mit einem Nachwort von Silvia Henke, München 1997; Karentzos 2005, S. 87–104.

889 Christopher G. Goetz, Michel Bonduelle und Toby Gelfand, *Charcot: Constructing Neurology*, New York 1995, S. 288. Vgl. Zalewski 2019, S. 101.

890 Zalewski 2019, S. 105.

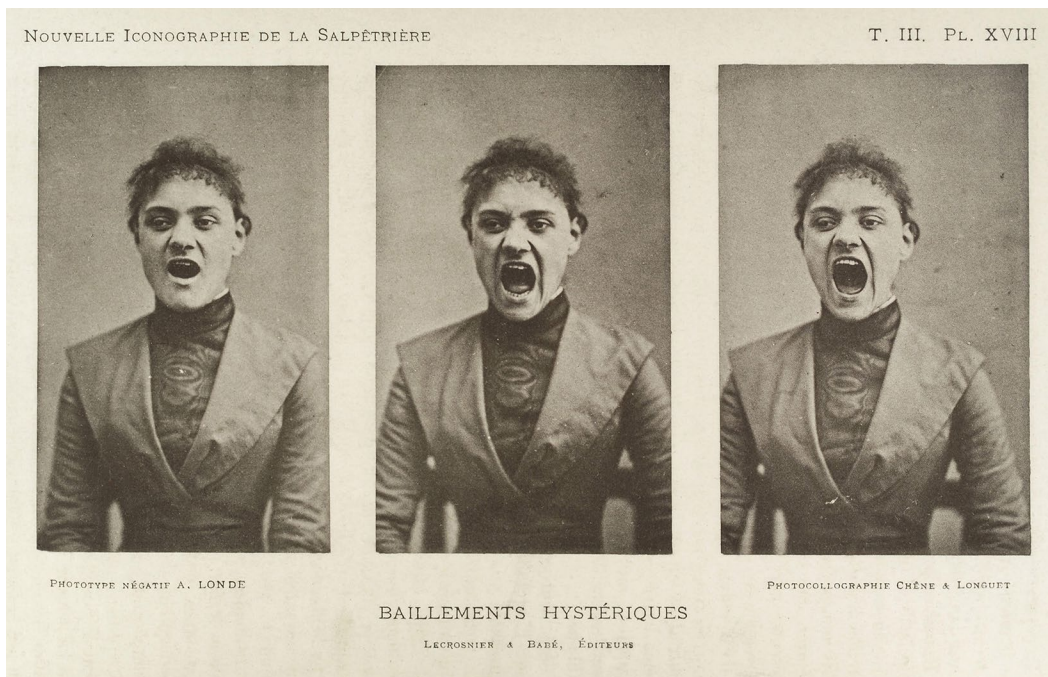


Abb. 126. Albert Londe, *Baillements hystériques*, Fotografie, abgebildet in: Gilles de la Tourette, E. Huet und G. Guinon, „Contribution à l'étude des bâillements hystériques“, in: *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*, Paris 1890, Bd. 3, Tafel XVIII

aus dem Band *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* von 1890 kann Zalewski Gérômes mögliche Auseinandersetzung mit Charcots Forschungen zur Hysterie überzeugend nahelegen (Abb. 126). Weniger zielführend scheint allerdings die Zuspitzung auf die These zu sein, dass der Künstler und der Neurologe identische Absichten verfolgten, indem sie ihre jeweiligen weiblichen Objekte zu kontrollieren und dominieren suchten.⁸⁹¹ Zwar geht auch die vorliegende Studie davon aus, dass Gérômes Darstellung der bedrohlichen weiblichen Kriegsgöttin im Spannungsfeld der emanzipatorischen Bestrebungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschieht, doch scheint die

891 „Charcot and Gérôme both dominated their female subjects. [...] Charcot controlled his female patients through hypnotism and scientific observation, and Gérôme controlled his artificial painted women through his own studied approach and creative powers. [...] With *Bellona*, Gérôme created a lifelike hysteric, distancing himself from the feminine with his scientific rendering, while asserting his creative power and control through ‘science’. Gérômes experimental sculpture techniques, akin to Charcots cold observations of his patients, were a key mechanism by which he asserted his masculinity and superiority over nature (female), subsequently disempowering his feminine subjects at a time when women challenged masculine authority. [...] Gérôme reduced a fierce powerful goddess, once worshipped before battle in temples built to honor her, to a decorative hysterical woman to be tamed by medical and artistic establishments.“ Zalewski 2019, S. 104.



Abb. 127. Auguste Rodin, *Bellone*, 1879, Bronze, 103 × 53,5 × 41 cm, Paris, Musée d'Orsay

Möglichkeit, *Bellone* als „hysterische Frau“ zu lesen, vor allem in dem Sinne relevant zu sein, dass sich darin ein Frauenbild verkörpert, das einen Ausnahmezustand, eine Andersartigkeit beschreibt. Als mythische Figur ist Bellona per se ambivalent, da sie mit männlichen Attributen wie Waffen und kriegerischen Fertigkeiten ausgestattet ist, wodurch die normative Ordnung von männlich-weiblich unterlaufen wird.⁸⁹²

In Ermangelung der Bezüge, die in den vorausgegangenen Fallbeispielen zwischen Antikenrezeption und politischem Geschehen hergestellt wurden, lassen sich weitere Überlegungen über die Bedeutung von Gérômes *Bellone* im Zeitkontext anstellen. Der britische Kunstkritiker und Herausgeber des in London erscheinenden *Magazine of Art* Marion Harry Spielmann ließ in seine Besprechung der Skulptur eine Erinnerung an die zurückliegende Kriegserfahrung Frankreichs einfließen, die als Begründung für die eindringliche Darstellung in Erwägung gezogen wird.⁸⁹³ Auch Gerald M. Ackerman hielt einen Bezug zu den

blutigen Auseinandersetzungen von 1848 und 1870/71 für möglich.⁸⁹⁴ Im Vergleich zur förmlich besonnenen Erscheinung der Kriegsgöttin, wie sie unter anderem Rembrandt, Rubens oder Rodin schildern (Abb. 127),⁸⁹⁵ hat Gérômes *Bellone* eine überzeichnete, wahrhaft furienhafte Gestalt. Mit ihrer aggressiven Körpersprache erinnert seine weibliche Allegorie des Krieges an

892 Vgl. Karentzos 2005, S. 134 in Bezug auf Athena.

893 „We in England have, happily, no home-experience of *bella, horrida bella*, like the French, who so deeply felt and were so powerfully moved by the convincing spirit of ‘Bellona’ [...]“, Spielmann 1893, S. 254.

894 „There was a higher purpose in the work; Bellona is a pungent anti-war-piece. Being an academic as well as a realist, Gérôme resorted to allegory to express his thoughts and his feelings about war, feelings that may have been formed by his having been an eye witness to two bloody revolutions in Paris, those of 1848 and 1870.“ Gerald M. Ackerman, „Report on the statue by Jean-Léon Gérôme, Bellona of 1892, in the Hamilton Art Gallery“, 12. Januar 2005, Archiv der Art Gallery of Hamilton.

895 Vgl. Rembrandt, *Bellona*, 1633, Öl auf Leinwand, 127 × 97,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437389> und Peter Paul Rubens, *Porträt der Maria de Medici als Bellona*, 1621–1625, Öl auf Leinwand, 276 × 149 cm, Paris, Musée du Louvre, ARK: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060900>.



Abb. 128. Bertall, *La Barricade*, 1871, Lithografie, reproduziert in: ders., *Les Communeux 1871. Types, caractères, costumes*, Paris, 1880, Nr. 37

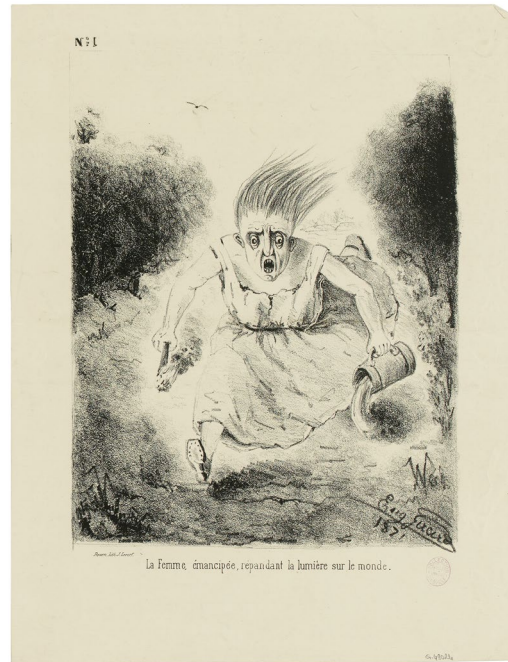


Abb. 129. Eugène Girard, *La Femme émancipée répandant la lumière sur le monde*, 1871, Lithografie, 35 × 26,8 cm, Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Darstellungen der sogenannten *pétroleuses* (Abb. 128), die von der antikommunardischen Presse beschuldigt wurden, Paris in den letzten Kampftagen in Brand gesetzt zu haben.⁸⁹⁶ Die gewalttätigen Frauen mit weit aufgerissenen Mündern, die mit brennenden Fackeln eine Schneise der Verwüstung nach sich ziehen, repräsentierten wie kein anderes Symbol in der Ikonografie der Commune die Eskalation der Gewalt in den Maitagen (Abb. 129). Die denunzierten Kommunardinnen wurden von männlichen Augenzeugen als Furien der antiken Mythologie imaginiert und entwickelten sich zum bevorzugten Objekt einer angstbesetzten Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Spaltung, die sich in der Commune manifestierte.⁸⁹⁷ Im Bild der *pétroleuse* verdichteten sich politische und sexuelle Bedrohung. Als Sinnbild der gewalttätigen Revolution versuchten die kämpfenden Frauen in den Augen vieler Zeitgenossen Gérômes nicht nur den

896 Zur Figur der *pétroleuse* siehe Gullickson 1991; Marie-Claude Schapira, „Die Fahnenträgerin in der Ikonographie der Pariser Commune“, in: Raimund Rütten, Ruth Jung und Gerhard Schneider (Hg.), *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?*, Marburg 1991, S. 477–488 und Prokasky 2005, S. 22.

897 Gullickson 1991, S. 250.

politischen *status quo* umzustürzen, sondern wendeten sich ebenso gegen die soziale, von der Familie getragene Ordnung.⁸⁹⁸

In Bezug auf *Bellone* lässt sich somit zusammenfassen, dass Gérôme auf vielfältige zeitgenössische Modelle rekurrieren konnte, die ein Bild der Frau als irrational und gewaltbereit entwerfen. Die Plastik setzt somit in Anschluss an *Tanagra* das Verhandeln von Geschlechtskonstruktionen im Zusammenhang der *industries d'art* fort, führt aber eine gewandelte Affektstruktur ein. Die verführerische Weiblichkeit der sanftmütigen *Tanagra* wird in eine bedrohliche Fremdheit gewendet, womit *Bellone* die Idee der gewaltvollen Antike von *Les Gladiateurs* wieder aufgreift. Ein Erklärungsversuch dafür, wie die von der Figur hervorgerufenen Assoziationen von Krieg und Gewalt mit der präziösen materiellen Ausführung vereinbar sind, soll im Folgenden vorgelegt werden.

Gewalt, Polychromie und Orientalismus

Die für *Bellone* herausgearbeiteten Bezüge zu Diskursen von irrationalem Verhalten und Gewalt werden in der polychromen, sogar Halbedelsteine einbeziehenden Umsetzung der Statue mit einem vielfarbigem materiellen Reichtum kombiniert. Damit kommt eine weitere Referenz ins Spiel, die den besonderen Charakter des Werks ausmacht. Das auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinende Vorgehen folgt einer ambivalenten Verknüpfung von Anziehung und Abstoßung, die für einen Bereich der französischen Kunst konstitutiv ist, mit dem Gérôme sich im Laufe seiner Karriere prominent beschäftigt hat: der orientalistischen Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts. Der Orient⁸⁹⁹ zählte zu den zentralen Themenfeldern des Künstlers. Ab 1852 unternahm er mehrere Reisen unter anderem in die Türkei, nach Ägypten und Algerien und lieferte unzählige Bilder, in denen der Orient als „kulturelle Antithese“ und „Projektionsfläche europäischer Denkweisen und Phantasmen“ erscheint.⁹⁰⁰ Das Diskursfeld des Orientalismus wurde maßgeblich durch den Literaturwissenschaftler Edward Said geprägt, der mit seinem 1978 veröffentlichten Buch *Orientalism*, eine fundamentale Studie geliefert hat, in welcher er aufzeigt, wie der Westen den Orient hervorgebracht und damit sich selbst und den Orient gleichermaßen konstituiert hat.⁹⁰¹ Said legt die Konstruktion des Orients als das ‚Andere‘ zum europäischen ‚Eigenen‘ dar und arbeitet heraus, wie diese Dichotomie maßgeblich dazu beitrug,

898 Vgl. das Angstbild der *hommese*, Silverman 1989, S. 67–69.

899 Mit dem Begriff Orient wird ein als homogen imaginiertes Konstrukt heterogener Räume bezeichnet, dessen Territorium den heutigen Nahen und Mittleren Osten, den Kaukasus sowie Südostasien umfasst.

900 Véronique Porra und Gregor Wedekind, „Einleitung“, in: dies., *Orient – Zur (De-)Konstruktion eines Phantasmas*, Bielefeld 2017, S. 7–25, hier S. 7.

901 Auch wenn Saims Theorie von den postkolonialen Studien vielfach kritisiert wurde, bleibt sein Text eine wichtige Ausgangsbasis für die Beschäftigung mit hegemonialen Diskursen und Konstruktionsprozessen des Anderen. Einen guten Überblick über Saims Werk und seine Kritiker bietet María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2020.

koloniale Machstrukturen zu stabilisieren. Für die Kunstgeschichte hat Linda Nochlin als erste Saids Thesen fruchtbar gemacht und seine Analyse darüber hinaus durch die Einbeziehung von Geschlechterdiskursen erweitert.⁹⁰² Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich zeitgenössische Vorstellungen des Orients in Gérômes skulpturalem Werk niederschlagen und sich mit dem in den Skulpturen repräsentierten Antikenbild verbinden. Es soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich in dem antiken Sujet der Bellona – verstanden als Teil des europäischen Eigenen – der Orient als das Andere einschreibt und somit ein gewandeltes Bild der griechisch-römischen Antike verhandelt wird.

Wie zu Beginn des Abschnitts bereits erwähnt, zählt die Ambiguität von Gewalt und visueller Pracht zu den wesentlichen Aspekten, die in den Orientrepräsentationen des 19. Jahrhunderts aufgerufen werden. Besonders eindrücklich wird dies in Henri Regnaults Gemälde *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* zur Darstellung gebracht (Abb. 130).⁹⁰³ Das 1870 im Salon präsentierte Gemälde zeigt eine Enthauptungsszene, die in das prunkvolle Dekor der Alhambra eingebettet ist. Der Tötungsakt, der, wie der Titel informiert, nicht auf einem Gerichtsurteil gründet, sondern im Umkehrschluss als ungezügelter Affekthandlung zu deuten ist, wurde auf einer Treppe vollzogen, sodass der Körper des Opfers in Richtung der Betrachter*innen



Abb. 130. Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870, Öl auf Leinwand, 301 × 143 cm, Paris, Musée d'Orsay

902 Nochlin 1989.

903 Zum Gemälde siehe Marc Gotlieb, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago und London 2016, S. 317–341; Smalls 2016, S. 32–37; Arthur Duparc (Hg.), *Correspondance de Henri Regnault. Suivi du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault*, Paris 1872, S. 386–393.

gefallen ist. Umgeben von einer Blutlache, die sich auf dem weißen Marmor leuchtend abzeichnet, ist der abgetrennte Kopf eine Stufe tiefer zum Liegen gekommen. Der Henker, der in seiner hochgewachsenen, muskulösen Statur beinahe die gesamte vertikale Bildfläche einnimmt, streift mit seinem Gewand das Blut von seinem Schwert und wirft den Blick hinab auf das abgeschlagene Haupt. In ein rötlich-goldenes Farbspektrum getaucht, sind im Hintergrund die imposanten Stalaktitengewölbe (*Muqarnas*) und die mit kleinteiligen Arabesken verzierten Wände der maurischen Palastanlage geschildert, wodurch Regnault das bedrohliche Gewaltmotiv mit der visuellen Pracht der Ornamentfülle und bunten Farbigkeit des Orients verschleift. „[...] ici l’horreur n’est pas le dégoût. Au point de vue de l’art, il y a beauté“ sind die Worte, die der Kunstkritiker und Literat Théophile Gautier seinerzeit für die im Bild zur Schau gestellte Ambivalenz fand.⁹⁰⁴ Véronique Porra und Gregor Wedekind haben für die Verknüpfung von Schönheit und Grauen im Orientdiskurs des 19. Jahrhunderts Victor Hugos Gedichtband *Les Orientales* als zentral hervorgehoben.⁹⁰⁵ Insbesondere der Text „Les têtes du Sérail“ (1826), in dem die Darstellung eines ausgelassenen Festes im prunkvollen Palast abrupt mit der Schilderung abgeschlagener Köpfe unterbrochen wird, transportiert das typische Zusammenspiel von „träumerische[r] Faszination für Luxus und erotische Sinnlichkeit bis hin zum Begehren“ auf der einen und die „allgegenwärtige Furcht, die in zahlreiche Feind- und Fremdbilder übersetzt wird“ auf der anderen Seite.⁹⁰⁶

Die Assoziation von Orient und Gewaltbereitschaft ist allerdings deutlich älter. Der Topos des despotischen orientalischen Herrschers, den Regnault und viele andere in ihren Gemälden und Erzählungen aufgreifen,⁹⁰⁷ hat seinen Ursprung in der Antike. Die Assyrer nutzten Schilderungen von Massakern und Verstümmelungen von unterworfenen Feinden, die ebenfalls in Bildwerken plastisch fixiert wurden, um ihre Machtposition aufrecht zu halten.⁹⁰⁸ Für die Verankerung der Vorstellung des gewaltvollen Orients in der abendländischen Kulturtradition sind darüber hinaus vor allem Schriften aus der griechischen Klassik des fünften Jahrhunderts vor Christus verantwortlich, die sich gegen die Perser richteten. Der Althistoriker Martin Zimmermann hält fest:

904 Théophile Gautier, zit. nach Duparc 1872, S. 389.

905 Porra/Wedekind 2017, S. 11–14.

906 Ebd., S. 11 f. Dort auch Auszüge aus dem Gedicht.

907 Das berühmteste Beispiel ist wohl die historische Figur des assyrischen Herrschers Sardanapalus, dem unter anderem Lord Byron ein Theaterstück (1821) und Eugène Delacroix ein berühmtes Gemälde (1827/28) widmeten. Hierzu siehe aus der Fülle an Literatur: Kathrin Hoffmann-Curtius, „Orientalisierung von Gewalt: Delacroix’ *Tod des Sardanapal*“, in: Annegret Friedrich u. a., *Projektionen, Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 61–78.

908 Ausführlich hierzu siehe Martin Zimmermann, *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike*, München 2013, S. 66–70.

„Als die Griechen nach ihrem militärischen Erfolg Freiheit und Unabhängigkeit verstärkt thematisierten, kreierte man mit dem orientalischen Königtum das eindringliche Gegenbild. [...] Assyryer und Perser, deren Niederlage die eigene kulturelle Überlegenheit bestätigt hatte, verschwammen in diesen Zerrspiegeln zu einem Gesamtbild orientalischer Despotie.“⁹⁰⁹

Insbesondere der griechische Historiograf Herodot (ca. 485–425 vor Christus) und der griechische Arzt Ktesias (spätes 5. und frühes 4. Jahrhundert vor Christus) beschrieben ausgiebige Gewaltepisoden, um die Perser damit in ein schlechtes Licht zu rücken und sie als Barbaren vom kulturell Eigenen abzugrenzen.⁹¹⁰ Insofern sind schon im Altertum dieselben Mechanismen des *Othering* in Kraft, die die postkoloniale Theorie in der Folge von Edward Said zu dekonstruieren sucht.⁹¹¹

Wenn der Orient als Faszinationsort imaginiert wird, geht dies in der Regel einher mit einer Fokussierung auf Aspekte wie Ornamentfülle und bunte Farbigkeit, die auch Gérôme in mehreren seiner im Nahen Osten situierten Gemälden aufgreift.⁹¹² *Le Marchand de couleurs* beispielsweise zeigt die Werkstatt eines Pigmentherstellers, die der Künstler in einem Brief an den Käufer des Bildes nach Kairo verortet (Abb. 131).⁹¹³ Kräftig leuchtend stechen die verschiedenen Farbtöne – Rosa, Gelb Rot, Grün und Orange –, die in massiven Gefäßen auf der Straße aufgereiht sind, in der sonst grau-bräunlich gehaltenen Szene hervor. Über die Figur des jungen Mannes, der in die Aktion des Mahlens versunken ist, wird Farbe als materielle Substanz, die erst durch den Einsatz von Muskelkraft gewonnen wird, ins Bild gesetzt. Für die Darstellung der mit Pigmenten gefüllten Gefäße bricht Gérôme zudem mit seiner glatten Malweise.⁹¹⁴ Die vom Stampfen des Mörsers aufgewirbelten Partikel sind in einer pudrigen Konsistenz wiedergegeben, die beim Betrachten des Originals das Gefühl auslöst, die feinen Teilchen könnten aus dem Bild heraustreten. Am rechten Bildrand deutet die dargestellte Verkaufsszene an, wie buntes Kolorit auch die Mode des Orients prägt: verschiedenfarbige Textilien hängen von der Decke und auch die Frauen, die sich für die Waren interessieren, tragen unter ihren weißen

909 Zimmermann 2013, S. 78.

910 Ebd., S. 78 und 81–86; Kienlin 2015b, S. 4 f.

911 Linda Nochlin hat etwa dargelegt, dass es in Bildern orientalischer Grausamkeit und Willkür, wie Regnaults *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* darum geht, den Orient als Ort irrationaler Gewalt, die sich von der vermeintlich gerechten Gewalt des Okzidents diametral unterscheidet, darzustellen und darüber real ausgeführte Gewalthandlungen, wie etwa die Militäraktionen unter Napoleon III. gegen nordafrikanische Stämme, zu legitimieren, Nochlin 1989, S. 52 f.

912 Zur Tradition dieses Rezeptionsstranges siehe Isabelle Tillerot, *Orient et ornement. L'espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*, Paris 2018.

913 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 151. Zum Bild siehe auch Krüger 2013b, S. 48 f.; und Ackerman 2000, Kat. 409.

914 Zur Charakterisierung Gérômes als Meister des *blaireau* siehe Krüger 2013b.



Abb. 131. Jean-Léon Gérôme, *Le Marchand de couleurs*, 1890–91, Öl auf Leinwand, 65 × 54,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Schleiern grell leuchtende Gewänder. Weiterhin rückte Gérôme die opulente Ornamentik des Orients in Bildern wie *Le Marchand de tapis au Caire* in den Fokus (Abb. 132). Neben dem weißgrundigen Perserteppich, der von den hohen Wänden hinabhängend prominent in Szene gesetzt ist, evozieren die unachtsam zusammengeknäuelten Exemplare im Vordergrund die Vielfalt der unterschiedlichen Muster aber auch eine dekadente Überfülle an Luxusgütern. Die geknüpften Objekte waren für die europäischen Reisenden begehrte Sammlerobjekte, wie Paul Lenoir, der 1868 mit Gérôme in Ägypten unterwegs war, dies in einer längeren Passage in seinem Reisebericht darstellt.⁹¹⁵ Darüber hinaus verwendete Gérôme viel Aufmerksamkeit darauf, die Kostüme der potenziellen Käufer reich zu gestalten und in grellen Farben kontrastreich voneinander abzugrenzen.

915 Paul-Marie Lenoir, *Le Fayoum, le Sinäi et Pétra, expédition dans la Moyenne-Égypte et l'Arabie Pétrée, sous la direction de Jean-Léon Gérôme*, Paris 1872, S. 160 f. Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 150.



Abb. 132. Jean-Léon Gérôme, *Le Marchand de tapis au Caire*, 1887, Öl auf Leinwand, 83,4 × 64,7 cm, Minneapolis, Minnesota, The Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund

Angesichts der Dominanz von Farb- und Materialitätsdiskursen in der Orientalmalerei im Allgemeinen, die sich, wie gezeigt, auch in Gérômes Werken spiegelt, wird die These aufgestellt, dass auch die polychrome Gestaltung *Bellones* im historischen Kontext des Orientalismus zu begreifen ist. Im Zuge der Beschäftigung mit der Tradition der antiken Polychromie wurden sich die Befürworter der farbigen Skulptur der Verbindung der antiken Praxis zum Orient mehr und mehr bewusst. Schon Quatremère de Quincy bezeichnete die farbige Plastik der Griechen als von den Ägyptern vermittelt.⁹¹⁶ Georg Treu führte Ende des 19. Jahrhunderts in seinem vielbeachteten Vortrag „Sollen wir unsere Skulpturen bemalen“ aus, „daß die griechische Kunst in ihren Anfängen direct oder indirect unter dem Einfluss des Orients, der brennenden und leuchtenden Farben Aegyptens und des prächtig-bunten Teppichstils der Assyrer stand“.⁹¹⁷ Ein paar Seiten weiter formuliert er:

⁹¹⁶ Quincy/de 1815, S. 5.

⁹¹⁷ Treu 1884, S. 13. Als Mitstreiter für seine Ansichten erwähnt Treu Gottfried Semper: „Er sieht, wie von Aegypten, Assyrien, Kleinasien her ein Strom polychromer Tradition in das Griechentum hineinführte; wie derselbe

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

„Wir sind von Jugend auf daran gewöhnt, plastische Werke ohne Farbe zu erblicken und haben daher gleichsam von Natur das Bestreben, auch wenn wir uns in die Polychromie der Alten hinein denken wollen, so viel als möglich an der Weiße des Marmors festzuhalten. Die griechische Kunst dagegen kam, wie wir gesehen haben, von der reichen polychromen Überlieferung des Orientes her und liebte deswegen namentlich in ihrer ältesten Epoche energisch farbige Gestalten.“⁹¹⁸

Diese Ansicht wurde auch von Jules Laforgue, der, wie bereits erwähnt, als wichtiger Vermittler der Thesen des deutschen Archäologen in Frankreich zu gelten hat, in seinem Bericht über Treus Arbeit wiedergegeben:

„Et cependant ce public est tout disposé à écouter et à suivre M. Treu, surtout quand ce professeur ajoute que ce qu'il propose là n'est pas pour ouvrir une voie révolutionnaire et nouvelle, mais simplement pour renouer et renouveler une tradition que les Grecs, nos maîtres et nos législateurs en esthétique, tenaient de l'Orient.“⁹¹⁹

In den Worten des französischen Kunstkritikers Paul Rouaix, der *Bellone* 1892 für die Zeitschrift *Revue de la famille* kommentierte, zeigt sich, wie das Befremden, das viele Betrachter*innen des 19. Jahrhunderts beim Anblick zeitgenössischer polychromer Skulptur empfunden haben, mit dem Alteritätsdiskurs des Orients verknüpft werden konnte:

„Chez les Grecs, la coutume des colorations vives, l'architecture peinte, la forte lumière, le costume, l'origine orientale plus proche, expliquent bien des choses. On a beau nous dire que la chrysléphantine a dominé l'art grec, la moindre tentative de polychromie déconcerte les plus amoureux de nouveauté.“⁹²⁰

Schon die Rezeption der ethnografischen Skulpturen von Charles Cordier hatte gezeigt, dass farbiger Gestaltung im Bereich der Bildhauerei mehr Erfolg beschieden war, wenn sie außereuropäische

innerhalb des griechischen Kunstlebens erstarkt und geläutert wird, und wie man endlich das polychrome System an den farbigen Wänden pompejanischer Häuser bisher nur aus Mißverständnis für die Ausgeburt einer verderbten späten Phantasierichtung ausgegeben.“ Ebd., S. 17.

918 Ebd., S. 21.

919 Laforgue 1886, S. 167.

920 Paul Rouaix, „Les Salons de 1892“, in: *Revue de famille*, 15. Mai 1892, S. 361–383, hier S. 372.



Abb. 133. Charles Cordier, *Juive d'Alger*, 1862, Algerischer Onyx-Marmor, Bronze, vergoldete Bronze, Emaille und Amethystaugen, 90,2 × 64,1 × 34,9 cm (mit Sockel), New York, The Metropolitan Museum of Art

Sujets repräsentierte (Abb. 133).⁹²¹ Zu festgefahren war auch Ende des 19. Jahrhunderts noch die Vorstellung, dass die eigene, auf dem Antikenideal gründende Skulptur aus weißem Marmor oder einheitlich patinierter Bronze sein müsse.⁹²² Farbige Plastik gehört wie die Darstellung von Gewalthandlungen der Kategorie des Anderen / Fremden an. Es scheint, als übernehme Gérôme diese Muster aus der orientalistischen Malerei und übertrage sie auf seine antike Göttin. So stellt *Bellone* zwar eine Figur aus der römischen Mythologie dar, doch die polychrome Ausführung verbindet die in ihr verkörperte europäische Antike mit dem Orient.

Dass der Künstler in seiner Statue mit dieser doppelten Konnotation von Antike und Orient spielt, legt weiterhin der Blick auf die Rüstung nahe: Das Detail, welches neben dem weit geöffneten Mund wohl das größte Befremden auslöst, ist der ungewöhnlich gestaltete Helm. Mit seinen flügelartig zu den Seiten und wie ein Hahnenkamm nach oben abstehenden Elementen

921 Papet 2004a.

922 Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.2.1.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

erscheint der Kopfschutz alles andere als antik. Alfred Nossig, der Gérôme in seinem Pariser Atelier besuchte, behauptet, dass es sich um eine Rekonstruktion eines indischen Helmes aus Gérômes Sammlung handelte, den der Künstler im Treppenhaus seines Atelier- und Wohnhauses am Boulevard de Clichy aufbewahrte. Wie Nossig weiter berichtet, wurden auch der Brustpanzer und das Schild nach Originalen in Gérômes Besitz gestaltet, wobei es sich bei letzterem um ein „japanisches Bronzeschild“ gehandelt habe.⁹²³ An der heutigen, in Hamilton verwahrten Fassung lassen sich die japanischen Gestaltungselemente leider nicht mehr nachvollziehen. Aus Mangel an Vorlagen wurde das Schild im Zuge der Restaurierung völlig schmucklos rekonstruiert. In einigen historischen Aufnahmen (Abb. 124) lässt sich allerdings erkennen, dass die Außenfläche ursprünglich mit einem vegetabilen Motiv verziert war. Schließlich zeigen auch die Salonbesprechungen, dass selbst denjenigen zeitgenössischen Betrachtern, welche die vom Künstler als Vorlage genutzten außereuropäischen Artefakte nicht direkt vor Augen hatten, die orientalistischen Anleihen nicht entgingen. Edmond Pottier etwa fragte sich:

„N’y a-t-il d’ailleurs que des inspirations antiques dans ce morceau ? N’est-il pas possible d’y découvrir des influences venues de l’Extrême-Orient et trahies, en particulier, par le serpent à large pèlerine qui darde sur le spectateur ses yeux cruels, par le désordre pittoresque des lauriers qui jonchent le bouclier de la guerrière. Il y a de tout dans cette œuvre étrange et audacieuse.“⁹²⁴

Deutlich stellt Pottier die Heterogenität der zusammengeführten Fragmente heraus und betont die Assoziationen des Fremden, die der Anblick der Statue in ihm hervorruft. Angesichts dieser vielfältigen Anspielungen auf außereuropäische Kontexte, die in Gérômes Werk zum Vorschein kommen, rückt auch die Verwendung des Materials Elfenbein nochmals in den Vordergrund. Als Importprodukt aus Afrika und Asien ist der Rohstoff nicht von seinem kolonialgeschichtlichen Kontext zu trennen.⁹²⁵ Es ist zwar nicht davon auszugehen, dass die zeitgenössischen Betrachter*innen diesen mitreflektiert haben, doch Gérôme als Sammler außereuropäischer Artefakte und weit gereiste Person ist durchaus zuzutrauen, dass ihm die Herkunftsbedingungen des Elfenbeins bewusst waren. Zumindest aus heutiger Perspektive stellt das Material ,von

923 „Wir steigen langsam die drei Stöcke zu dem oberen Atelier Gérôme’s empor. [...] Hier hängt der indische, beflügelte Helm, welchen Gérôme für seine Kriegsgöttin benutzt, dort der japanische Bronzeschild und das kurze Kriegsschwert und weiterhin der Panzer der Bellona. Man sieht, Gérôme macht keine Anleihe bei der Operngarderobe, wenn er ein Kostüm braucht.“ Nossig 1893b, S. 15.

924 Pottier 1892, S. 31.

925 Woher Gérôme das Elfenbein für die Hautpartien seiner *Bellone* bezog, konnte leider nicht ermittelt werden. Frankreich besaß Ende des 19. Jahrhunderts sowohl Kolonien in Ostafrika als auch in Südostasien, in denen Elefanten lebten.



Abb. 134. Jean-Léon Gérôme, *Marché d'esclaves*, 1866, Öl auf Leinwand, 83,8 × 63,5 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Institute

weit weg‘ eine Verbindung her zu den anderen Anleihen an ‚exotische‘ Artefakte, sodass die Ikonografie mit der Geschichte des Materials korrespondiert.

Schon in Bildern wie den Sklavenmarktszenen hatte Gérôme eine direkte inhaltliche Parallelisierung zwischen antiker und orientalischer Kultur vorgenommen. Als er das Sujet 1866 das erste Mal aufgriff ist die Darstellung im Orient situiert, wobei manche Titelbezeichnungen Kairo als Handlungsort präzisieren: Eine komplett entkleidete Frau wird von vier Männern mit Fes beziehungsweise verschiedenen Turbanvarianten umringt, wovon der eine seine Finger in den Mundraum der Sklavin führt, um offensichtlich ihre Zähne zu prüfen (Abb. 134).⁹²⁶

⁹²⁶ Zum Bild siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 156; Ackerman 2000, Kat. 162. Im Kontext der Europawahl 2019 erfuhr das Gemälde einen überraschenden, medial viel beachteten Auftritt, als die AfD das Bild zum Kampagnenmotiv ihrer Wahlkampfplakate machte und mit dem Slogan „Damit aus Europa kein Eurabien wird“ versah. Für einen Kommentar zu diesem parteipolitischen Rückgriff auf die Kunstgeschichte siehe

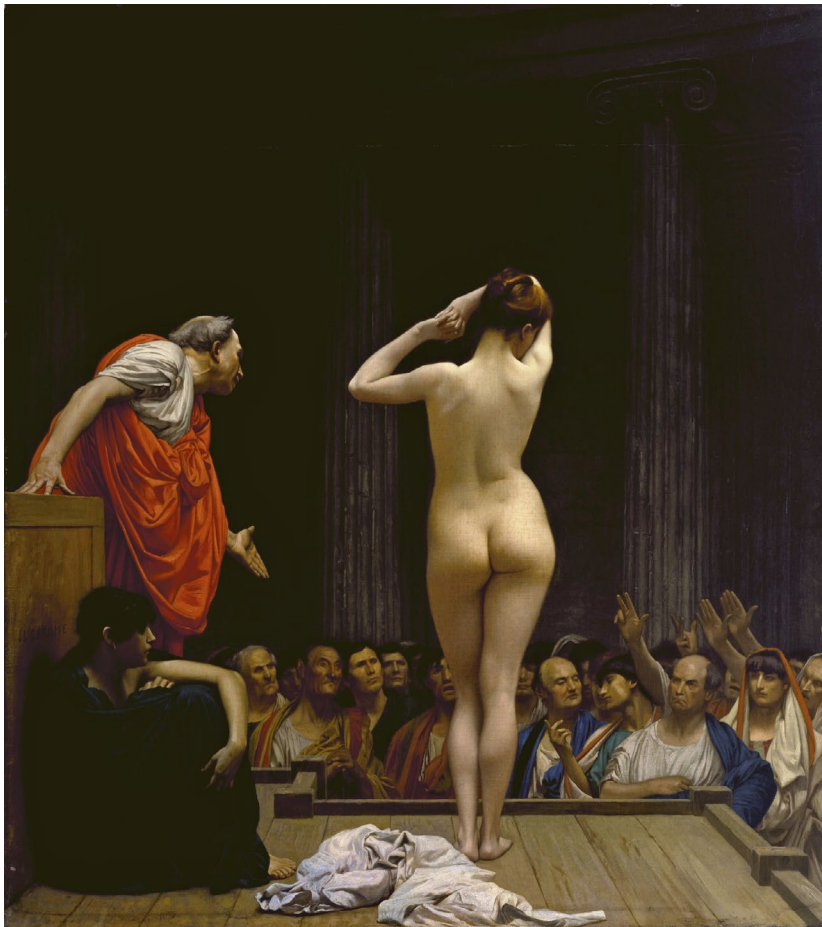


Abb. 135. Jean-Léon Gérôme, *Vente d'esclaves à Rome*, 1886, Öl auf Leinwand, 64 × 57 cm, Baltimore, Maryland, The Walters Art Gallery

Nachdem Gérôme die Thematik noch zweimal wiederholte,⁹²⁷ realisierte er 1884 und 1886 zwei Gemälde mit dem Titel *Vente d'esclaves à Rome*, in denen eine nackte Frau auf einem Podest stehend vorgeführt und an den Meistbietenden der allesamt Toga tragenden Männer versteigert wird (Abb. 135).⁹²⁸ Deutlich wird in den genannten Beispielen die Vergleichbarkeit der beiden Konstellationen herausgestellt und der Orient mit der Antike parallelisiert. Ob Kairo oder Rom, an beiden Schauplätzen kommt das gleiche Spannungsverhältnis von Erotik und moralischer Fragwürdigkeit zum Tragen.

Saskia Trebing, „Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat“, in: *Monopol-Magazin*, 25.04.2019, URL: <https://www.monopol-magazin.de/warum-die-afd-ihr-eigenes-plakat-nicht-verstanden-hat> [Letzter Zugriff: 10.11.2022].

927 Weitere Sklavenmarktszenen im Orient stellen die Gemälde Ackerman 2000, Kat. 217 und 222 dar.

928 Zu den in Rom situierten Bildern siehe Ackerman 2000, Kat. 328 und 329.

In *Bellone*, der römischen Göttin des Krieges, die – wie der Künstler selbst ausführte – eines der Gesichter der griechischen Minerva ist, stehen die Kategorien griechisch-römische Antike und Orient nicht mehr nebeneinander, sondern werden miteinander verschränkt.⁹²⁹ Gérôme inkorporiert orientalische Objekte (Helm und Schild) in das antike Sujet. Darüber hinaus stützt die polychrome Materialität die Auslegung *Bellones* als Figur einer orientalisierten Antike. Im Rahmen der Skulptur werden sowohl Kategorien des Eigenen als auch des Fremden besetzt, was als eine Anverwandlung des Fremden im Eigenen verstanden werden kann. Somit lässt sich anhand des großformatigen materialkompositen Werks nachvollziehen, wie es Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss des Orientalismus zu einer Transformation des Antikenbildes kommt und die Beschäftigung mit dem Orient zur Ablösung kultureller und ästhetischer Normen beiträgt.

Tamerlan (1898)

Die für *Bellone* vorgebrachten Thesen können auch an weiteren Plastiken aus dem Œuvre Gérômes dargelegt werden. So manifestiert sich etwa die Zusammenführung von sinnlicher Materialität und Gewaltdarstellung im Kontext orientalistischer Werke in der Statuette *Timour-Leng* beziehungsweise *Tamerlan*, die Gérôme 1898 im Salon und ein zweites Mal anlässlich der Weltausstellung 1900 präsentierte (Abb. 136). Die Figur des zentralasiatischen Kriegsherrn reiht sich ein in eine Serie von plastischen Repräsentationen historischer Persönlichkeiten zu Pferden, die Gérôme 1897 mit *Napoléon entrant au Caire* (siehe Abb. 79/Kap. 2.3) begann. Mit *César franchissant le Rubicon*, *Frédéric le Grand* und *Washington* ließ er die „Eroberer der Erde Revue passieren“, wie seine Zeitgenossen seine Ambitionen zusammenfassten.⁹³⁰ Darüber hinaus sollten weitere Reiterfiguren folgen, worauf mehrere Modelle schließen lassen, die nach dem Tod des Künstlers in seinem Atelier verblieben waren.⁹³¹ Gérôme selbst bezeichnete die kleinformatigen Werke, welche Tier-, Kostüm- und Persönlichkeitsstudien kombinieren und auf berühmte antike Vorbilder wie die Statue des Marc Aurel zurückgehen,⁹³² als jene Arbeiten, die ihn am meisten interessierten.⁹³³

929 Vgl. zur Hybridisierung von Antike und Orient im ausgehenden 19. Jahrhundert: Alexandra Karentzos, „Antiken-ideal und Alterität. ‚Echtes Antikisieren‘ als künstlerisches Programm des 19. Jahrhunderts“, in: Kienlin 2015a, S. 79–92.

930 „M. Gérôme, qui passe en revue tous les conquérants de la terre, est remonté de Bonaparte à Frédéric et du roi de Prusse à Tamerlan.“ Léonce Bénédite, „Les Salons de 1898“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, Bd. 2, S. 129–148, hier S. 144. Jean-Joseph Benjamin-Constant spricht von der „série des grands capitaines“, ders., „Promenade de peintre aux Salons de 1898“, in: *Le Figaro*, 29. Mai 1898, S. 3. Zu den Statuetten siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 54, Sc. 48 und Sc. 56.

931 *Le Khédive d'Égypte*, Ackerman 2000, Kat. Sc. 69; *Statue équestre du général Alvarez*, ebd., Kat. Sc. 75 und *Le Maréchal de Mac-Mahon*, ebd., Kat. Sc. 78.

932 Zur aus der Antike entlehnten Tradition der Reiterdarstellungen und ihrem Echo in der Kunst siehe *D'après l'antique*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2000, S. 186–197.

933 Siehe Gérôme zit. nach Masson 1904, S. 32.



Abb. 136. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Timour-Leng* oder *Tamerlan*, 1898, vergoldete Bronze, Emaille, Halbedelsteine, 103 × 80 cm, Privatsammlung

Im Reigen der Gérôme'schen Reiterfiguren sticht *Tamerlan* aufgrund der dekorativen, polychromen und materialkompositen Ausgestaltung heraus. Der dargestellte Militärführer Timur hatte mit seiner Armee an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert ein Reich erobert, das sich von Samarkand bis zum Aralsee erstreckte und den Iran, Mesopotamien, Armenien, den Kaukasus, das östliche Anatolien sowie südliche Teile Russlands umfasste.⁹³⁴ Gérôme zeigt den Krieger auf seinem Streitross neben einer Standarte, deren Abschlussmotiv von einer nach oben geöffneten Mondsichel gebildet wird, die auf den islamischen Glauben des turkomongolischen Stammesangehörigen verweist. Pferd und Reiter sind gleichermaßen gerüstet und geschmückt: Timur trägt einen Turbanhelm mit damaszierten Schriftzeichen und ein feingliedriges Kettenhemd, das auch seine Beine bedeckt. Brust und Rücken werden von reich ornamentierten Rundschilden geschützt. Der Pfeilköcher, den er auf der rechten Seite trägt, und die Tasche auf der anderen Seite, in welcher der Bogen steckt, sind mit türkis emaillierten Plättchen verziert, die islamische Mosaik evozieren.⁹³⁵ An der Rüstung des Pferdes tritt die Emailleoberfläche noch dominanter auf: Der Schutz von Mähnenkamm, Nasenrücken und den Backen setzt sich durch die türkise Farbe effektiv von der vergoldeten Bronze ab, wobei vereinzelt eingesetzte Halbedelsteine den materiellen Reiz der Statuette komplementieren. Der Rücken des Tieres wird von einer reich verzierten Schabracke bedeckt, vom Sattel baumeln üppige Quasten und die vorderen Fußknöchel sind mit Kettchen geschmückt.

Die Vorlage für den auffälligen Helm, der, wie auf historischen Fotografien zu sehen ist, ursprünglich mit einer Feder versehen war – ebenso wie das Haupt des Pferdes (Abb. 137), stammt aus Gérômes reicher Artefaktsammlung.⁹³⁶ Nach welchen Vorstellungen er des Weiteren den zentralasiatischen Kriegsherrn gestaltet hatte und welche Quellen er für die Darstellung nutzte, machte Gérôme gegenüber Frédéric Masson transparent:

„[...] il s'agit de rendre l'esprit aussi bien que le corps, et, dans une petite figurine, faire revivre toute une époque et en donner la sensation.

Il faut donc remonter aux sources pures, à l'histoire : c'est pourquoi, avant d'entreprendre la statue de Timour-Leng, j'ai lu tout ce qui a été écrit sur les Mongols, surtout un livre précieux : *Les mémoires de Baber, petit-fils de Gengis-Khan et conquérant de l'Hindoustan*. Ces

934 Zu Timur und seinen Eroberungen: Tilman Nagel, *Timur der Eroberer und die islamische Welt im späten Mittelalter*, München 1993.

935 *Tamerlans* Rüstung entspricht größtenteils der Darstellung des Wächters in *Le Sultan et ses deux gardiens / Les Gardiens du Sultan* (1883), siehe Ackerman 2000, Kat. 321.

936 Einen Helm dieser Art setzte Gérôme auch einer der Personen im Publikum von *Le Charmeur de serpents*, ca. 1879, Öl auf Leinwand, 83,8 × 122,1 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute auf. Das Objekt aus Gérômes Sammlung wurde 1913 aus dem Nachlass des Künstlers von Henry Walters gekauft und befindet sich heute im Walters Art Museum in Baltimore (Inv.-Nr. 51.70). Ein ähnliches Modell befindet sich im Département des Arts de l'Islam im Musée du Louvre (Inv.-Nr. AD 4520).



Abb. 137. Héliogravure Braun Clément et Cie., *Tamerlan*, abgebildet in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898

mémoires sont authentiques et l'expression de la vérité, car l'auteur avoue qu'il était ivrogne et... bien autre chose.

Chose un peu singulière, toujours à propos de Timour. J'ai toujours été ce qu'on appelle un bibeloteur, et, même quand j'étais pauvre, j'achetais de temps en temps un objet ancien, de sorte qu'avec les années, j'ai réuni bien des choses. Et il s'est trouvé que j'avais en nature tout le costume pour mon Timour : le casque, le pantalon de mailles avec plaques, les carquois, etc..., ce qui a beaucoup facilité ma besogne.⁹³⁷

Darüber hinaus ließ sich Gérôme von seinem ehemaligen Schüler, dem russischen Kriegsmaler Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin, unterstützen. Aus Moskau schickte Wereschtschagin

937 Gérôme zit. nach Masson 1904, S. 32.

ihm Fotografien von in der Steppe lebenden Pferderassen und sogar eine Uniform.⁹³⁸ Mit der steifen Haltung und den merkwürdig in die Oberschenkel gestützten Armen verweist Gérôme womöglich auf die überlieferten körperlichen Einschränkungen Timurs, die ihm die Bezeichnung „Timur der Lahme“ einbrachten, woraus sich im europäischen Sprachgebrauch der Name „Tamerlan“ entwickelte. Während die Mimik des Feldherrn wenig aussagekräftig ist, hat Gérôme seine ganze Aufmerksamkeit in die Körpersprache des Pferdes verlagert: Den Hals lang nach vorne gezogen, die Nüstern geweitet und die Oberlippe nach oben angehoben, sodass das Gebiss deutlich sichtbar wird, scheint das Pferd ein aggressives Wiehern in Richtung der imaginären Gegner auszustoßen. Die Darstellung von Pferden hatte Gérôme, der selbst ein begeisterter Reiter war, schon lange beschäftigt. So übte er scharfe Kritik an den schematisierten Standbildern der italienischen Renaissance.⁹³⁹ In Abgrenzung zu den berühmten älteren Darstellungen erhob er für seine Statuetten den Anspruch, die Gestalt der Tiere naturgetreu abzubilden und sie in ihren tatsächlichen Bewegungsabläufen wiederzugeben, wofür er ohne Zweifel auch die bekannten zeitgenössischen Chronofotografien von Eadweard Muybridge studiert hatte.⁹⁴⁰

Die Reputation Timurs als brutaler Tyrann griff Gérôme mittels der abgeschlagenen Häupter auf, darunter auch mehrere Kinderköpfe, welche die Basis übersähen und unter dem Rumpf des Tieres zu einem kleinen Hügel angehäuft sind.⁹⁴¹ Wie am Beispiel von Regnault schon ausgeführt, ist das Motiv der Enthauptung mit der im 19. Jahrhundert virulenten Idee einer spezifisch orientalischen Gewalt verknüpft. Gérôme selbst hatte es schon 1866 in dem Gemälde *La Porte de la mosquée El-Hassanein au Caire où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachef* (Abb. 138) eingesetzt. Über den Titel und die detaillierte Schilderung wird suggeriert, dass es sich um ein reales Geschehen handelt, das an einem realen Ort stattgefunden hat. Tatsächlich lässt sich das vorgegebene Ereignis jedoch historisch nicht zurückverfolgen, ebenso wie die scheinbar realistisch wiedergegebene Architektur der El-Hassanein-Moschee eine Konstruktion aus Elementen verschiedener Bauten ist.⁹⁴² Die emotionslosen Mienen der Wächter, von denen der eine direkt neben den Köpfen gelassen eine Pfeife raucht, gleichen dem Gesichtsausdruck Timurs in *Tamerlan*.

938 Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 316; Ackerman 2000, S. 163 f. sowie Kat. Sc. 47.

939 „Mon ami, le Colleone est un détestable monument. Le Verrocchio n'a rien compris à l'allure du cheval ; il lui fait marcher l'amble au pas, ce qui est une monstruosité !“ Jean-Léon Gérôme an René Prinnet, zit. nach Ackerman 2000, Fußnote 383.

940 Zur möglichen Auseinandersetzung Gérômes mit Muybridges *Animal Locomotion*-Serie siehe Corpataux 2006, S. 102–104.

941 Gérôme modellierte die Köpfe einzeln aus, siehe die Abbildungen in Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 184 bzw. Ackerman 2000, Kat. Sc. 72P. Aus der Korrespondenz mit René Lalique geht hervor, dass der Künstler unter anderem japanische Masken als Vorlage nutzte, siehe Thiébaud 2007, S. 111.

942 Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 144; Makariou/Maury 2010, S. 261.



Abb. 138. Jean-Léon Gérôme, *La Porte de la mosquée El-Hasanein au Caire où furent exposées les têtes des bays immolés par Salek-Kachef*, 1866, Öl auf Holz, 54 × 43,8 cm, Doha, Orientalist Museum, Inv.-Nr. OM.184

Im Vergleich zu den weiteren Reiterstatuetten Gérômes wird *Tamerlan* gewalttätiger als die anderen Herrscher geschildert, wodurch ihm ein Status der Andersartigkeit zugewiesen wird. Benjamin-Constant, der die Statuette im Salon von 1899 ausgiebig betrachtet hatte, kam ebenfalls zu der Schlussfolgerung: „Enfin, rien n'est d'un orientalisme plus sauvage.“⁹⁴³

Gestützt wird diese Charakterisierung durch die dekorative, materielle Ausgestaltung, die jener *Bellones* gleicht,⁹⁴⁴ für die Darstellungen von Cäsar, Napoleon, George Washington oder Friedrich des Großen jedoch nicht zum Einsatz kam. Sowohl in *Bellone* als auch in *Tamerlan* werden opulente Farb- beziehungsweise Materialfülle und Gewaltausdruck zusammengeführt. Damit bedient die Statuette denselben orientalistischen Topos wie die monumentale Plastik.

4.3.2 Corinthe (um 1900–1904)

Corinthe, ein polychromer und mit allerlei Schmuck behangener Akt, ist Gérômes letztes plastisches Werk, an dessen Marmorfassung er einer Anekdote von Victor Guillemin zufolge noch am Vorabend seines Todes gearbeitet haben soll (Abb. 139).⁹⁴⁵ Anlässlich des Ankaufs des Originalgipses (Abb. 140) durch das Musée d'Orsay widmete Édouard Papet der Figur die bislang intensivste Betrachtung. In seinem Aufsatz von 2009, auf dem ebenfalls die Werknotiz im Katalog der großen Gérôme-Retrospektive von 2010/11 basiert, hat vielfältige Aspekte hervorgehoben, die auch für die vorliegende Arbeit bedeutend sind.⁹⁴⁶

Im Anschluss an *Tanagra* benannte Gérôme mit *Corinthe* eine zweite weibliche Figur aus seinem plastischen Œuvre nach einer griechischen Stadt. Während der Ort in Böotien, in welchem die Terrakotta-Statuetten gefunden wurden, die Gérôme in *Tanagra* aufgreift, erst in

943 Constant 1898, S. 3. Der Autor beschreibt außerdem „ce fameux ouvrier de la mort a lui-même une tête de mort au teint de cuivre vert, creusée, durement construite, avec une expression d'indifférence tragique“. Die Tönung kann an den aktuellen Abbildungen des Werks nicht festgestellt werden.

944 Von den weiter oben genannten Spezialisten, die im Auftrag Gérômes *Bellones* üppige materielle Ausstattung umsetzten, war mindestens René Lalique auch an *Tamerlan* beteiligt, siehe Thiébaud 2007, S. 123 f.

945 „La veille de sa mort, Mme Gérôme avait convié à déjeuner quelques intimes, parmi lesquels son beau-frère, M. Léon Cléry et Mlle Stevens. [...] Il s'entretint de la statue de *Corinthe* dont il avait terminé la sculpture et qu'il voulait teinter. Il en parlait avec entrain et il conduisit les invités à son atelier du rez-de-chaussée pour leur montrer cette statue. Elle n'avait plus les bijoux qui devaient l'orner, on les lui avait enlevés afin de la peindre. Gérôme lui mit son diadème et parut heureux des compliments que lui firent ses amis. Il fut gai comme toujours et travailla pendant toute la journée, puis s'habilla pour se rendre au banquet de ses confrères de l'Institut.“ Guillemin 1904, S. 39 f.

946 Papet 2009. Siehe auch Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 192 f. Zur Restaurierung des vom Musée d'Orsay angekauften Originalgipses durch das Centre de recherche et de restauration des Musées de France siehe Axelle Davadie u. a., „La Corinthe de J.-L. Gérôme, reconstitution ou libre imitation de la polychromie grecque antique?“, in: *Technè* 40, 2014, S. 123–131.



Abb. 139. Anonym, Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, 1904, bemalter Marmor, vergoldete Bronze, Emaillie, Halbedelsteine, Glas, H. insgesamt 190 cm (Figur: H. 68 cm; Kapitell: H. 23 cm; Säule: H. 101 cm), heute: Beverly Hills, Kalifornien, J. Nicholson Collection, Fotografie, Paris, Musée d'Orsay, Documentation



Abb. 140. Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, vor 1903, bemalter Gips, bemalter, vergoldeter und versilberter Wachs, Draht, 47,5 × 33 × 30 cm, Paris, Musée d'Orsay

den 1870er Jahren breite Bekanntheit erlangte, war Korinth dem Bildungsbürgertum schon länger ein Begriff. Denn die an der Landenge zwischen Peloponnes und griechischem Festland gelegene Stadt ist unter anderem Handlungsort verschiedener Ursprungslegenden der Kunst.⁹⁴⁷ In Korinth situierte Plinius die Erfindung der Plastik mittels der Erzählung über den Töpfer Dibutadis, der in seiner Werkstatt den Schattenriss vorfindet, den seine Tochter bei Kerzenschein vom Körper ihres Geliebten mit einem Stück Kohle gezeichnet hatte. Fasziniert von der Porträtgenuauigkeit des Abbildes füllte der Vater die Umrisslinie mit Ton aus und kreierte somit die erste Bildnisbüste.⁹⁴⁸ In der neuzeitlichen Kunstliteratur wandert der Fokus des Mythos auf die bei Plinius noch namenslose Tochter, die nunmehr den Namen Dibutadis annimmt. An der vom Schatten ihres Geliebten angefertigten Umrisszeichnung wird fortan der Beginn der Zeichenkunst beziehungsweise der Malerei festgemacht.⁹⁴⁹ Eine weitere große Ursprungserzählung, die sich in Korinth zugetragen haben soll, betrifft die Erfindung der korinthischen Säulenordnung. In Vitruvs *De Architectura* ist die Anekdote überliefert, wonach der Maler und Bildhauer Kallimachos am Grab einer jungen Korintherin die neuartigen Formen wahrnahm, die er dann als Kapitell ausführte und als Ordnung fixierte.⁹⁵⁰ Die Amme der Verstorbenen hatte Habseligkeiten des geliebten Mädchens in einem Korb gesammelt und an ihr Grab gebracht. Um die Dinge vor der Witterung zu schützen, verdeckte sie den Korb mit einem Ziegel. Als im kommenden Frühjahr unter dem Korb eine Akanthuspflanze austrieb, umrankten ihre Blätter das Behältnis, hatten aufgrund der Abdeckung jedoch nicht ausreichend Platz, um sich zu entfalten, weshalb sie sich rollten und die für die Säulenordnung charakteristischen Voluten ausbildeten.

Auf diese Ursprungsgeschichte bezugnehmend, sitzt *Corinthe* auf einer solchen korinthischen Säule. In der Siot-Decauville-Edition, die Gérôme schon vor der Präsentation des Marmors im Salon des Artistes français von 1904 realisierte,⁹⁵¹ ist sogar nur das Kapitell dargestellt (Abb. 141). Die Basis ist wie ein Erdhaufen gestaltet, was der Statuette den Eindruck eines archäologischen Fundstückes verleiht, das erst zum Teil aus der Erde gehoben ist. Die Marmorversion verfügt zusätzlich zum Kapitell über eine kannelierte Marmorsäule, die von einer bronzenen Basis emporsteigt und den polychromen Akt deutlich über die

947 Vgl. Papet 2009.

948 Plinius der Ältere, *Historia Naturalis/Naturgeschichte*, 35. Buch: Von der Malerei und den Farben, 43, siehe Möller/Vogel 2007, Bd. 2, S. 501.

949 Zum Mythos und seinen geschlechtsspezifischen Konnotationen siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst“, in: *kritische berichte* 4, 1996, S. 7–20.

950 Vitruv, *De architectura* 4, 1, 9–10. Unter dem Lemma „corinthien, ienne“ wird die Anekdote ebenfalls wiedergegeben in: Larousse 1869, Bd. 5, S. 140 f., hier S. 140. Vgl. Papet 2009, S. 78.

951 *Corinthe* ist schon im Siot-Decauville-Katalog von 1900 enthalten, siehe Ausst.-Kat. Paris 1900. Édouard Papets Einordnung der Bronze als Edition nach dem Marmor, der erst 1904 im Salon präsentiert wurde, ist somit also nicht korrekt, siehe Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 326.

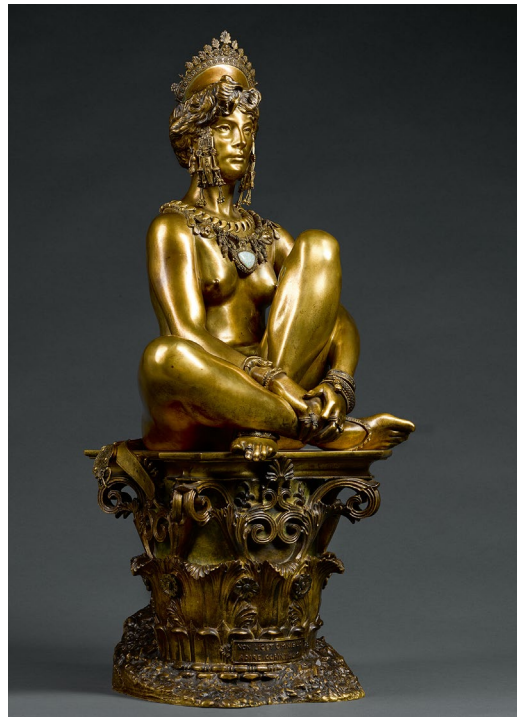


Abb. 141. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Corinthe*, ca. 1900, vergoldete Bronze, Halbedelsteine, H. 73,5 cm, Iakobashvili collection

Augenhöhe der Betrachter*innen erhebt.⁹⁵² Während in der Version aus polychromiertem Marmor, auf die im Folgenden genauer eingegangen wird, die Suggestion von Lebendigkeit im Fokus steht, ist in der Edition der Objektcharakter betont. In der vergoldeten Bronze sind die Oberflächen von Erdhaufen, Kapitell und weiblichem Körper gleichbehandelt. Nur einige Schmuckelemente sind durch Inkrustation eines türkisfarbenen Steins dekorativ vom Rest abgesetzt.

Da sich Gérôme bereits in *Pygmalion et Galatée* für die Thematik des Künstlermythos sensibel gezeigt hat, sollten diese Assoziationsketten auch für *Corinthe* mitbedacht werden. Dabei könnte es gerade die Vielfalt der in der griechischen Hafenstadt angesiedelten Legenden sein, die den Künstler interessierte. Mit ihrer Relevanz für die Geschichte der Bildhauerei, Malerei und der angewandten / dekorativen Kunst betreffen sie alle Gattungen, die in Gérômes Spätwerk und insbesondere in *Corinthe* sichtbar und zur Symbiose geführt werden.

952 Eine Fotografie in Besitz der Familie Gérômes führt laut Édouard Papet den Beweis an, dass ursprünglich auch das Gipsmodell über eine Säule verfügte, die heute jedoch nicht mehr erhalten ist, Papet 2009, S. 73.

Antike und zeitgenössische Prostitution

Mindestens ebenso wichtig wie die genannten kunsttheoretischen Bezüge scheint für Gérôme jedoch die kulturgeschichtliche Rezeption des antiken Korinths gewesen zu sein, gemäß derer die Prostitution in der Stadt eine bedeutende Rolle gespielt haben soll. Das *Larousse Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* hält über den Ort zwischen dem Ionischen Meer und der Ägäis fest:

„Corinthe s'enrichi par le commerce et devint célèbre par son amour du luxe et des plaisirs ; [...] Vénus, disons-nous, devait avoir les autels dans cette ville voluptueuse, dont les courtisanes tenaient le premier rang dans la Grèce. Mais les plaisirs qu'on y trouvait étaient coûteux, «on y achetait cher un repentir,» comme l'a si bien dit Démosthène, et beaucoup devaient y renoncer, moins encore par sagesse que par insuffisance de fortune.“⁹⁵³

Dass Gérôme den auf dem opulenten Kapitell platzierten weiblichen Körper in diesem Kontext verstanden wissen wollte, macht die lateinische Inschrift „NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM“ (Nicht jeder kann sich erlauben, nach Korinth zu gehen), die sowohl in der Edition als auch in der Marmor-Version auf dem Kapitell angebracht ist, und auch im *Larousse Grand dictionnaire* zitiert wird,⁹⁵⁴ deutlich. Wie Édouard Papet schon 2009 dargestellt hat, verweist sie auf eine Beschreibung des augusteischen Schriftstellers Strabo.⁹⁵⁵ In seiner *Geographica* berichtet er über die dank „zweier Häfen, von denen einer Asien, der andre Italien zugekehrt ist“, wohlhabende Stadt:

„Auch der Tempel der Aphrodite war so reich, dass er mehr als 1000 dem Tempeldienst gewidmete Buhldirnen hatte, welche sowohl Männer als Frauen der Göttin weihten; und auch dieser wegen wurde die Stadt von vielem Volk bewohnt und bereichert. Denn die Schiffsherren wurden leicht ausgebeutelt, und daher sagt auch ein Sprichwort: Nicht jedem Manne steht nach Korinthos frei die Fahrt.“⁹⁵⁶

Mit der Darstellung einer antiken Prostituierten schrieb Gérôme sich ein in das im 19. Jahrhundert virulente Interesse an dieser gesellschaftlichen Randgruppe. Im Geistesleben seiner

953 Lemma: „Corinthe“, in: Larousse 1869, Bd. 5, S. 138–140, hier S. 139.

954 Ebd.

955 Papet 2009 und Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 193.

956 Strabo, *Geographica*, übersetzt von A. Forbiger, Wiesbaden 2005, S. 549.



Abb. 142. Jean-Léon Gérôme, *Intérieur grec*, 1850, Öl auf Leinwand, 64 × 88 cm, Privatbesitz, Collection of Lady Micheline Connery

Zeitgenossen fand die Prostitution große Aufmerksamkeit und beschäftigte Literaten wie Künstler gleichermaßen.⁹⁵⁷ Als Kulturpraxis, die in graue Vorzeiten zurückreichte und gleichzeitig das zeitgenössische urbane Leben reflektierte, eignete sich das Sujet besonders gut für die von Gérôme verfolgte Annäherung von Altertum und Moderne. Schon früh in seiner Karriere hatte sich der Künstler das erste Mal mit dem Thema beschäftigt. Unter dem unschuldigen Titel *Intérieur grec* stellte er 1850–51 eine Bordellszene dar, die in eine pompejanische Szenerie gebettet ist (Abb. 142). Vier spärlich beziehungsweise gänzlich unbedeckte Frauen sind darin im Vordergrund platziert, während im Mittelgrund eine ältere Frau die jungen Damen einer männlichen Figur anpreist. Hinter einem noch halb geöffneten Vorhang am linken Bildrand

⁹⁵⁷ Zu erwähnen sind hier verschiedene Romane: Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris 1838–1846; Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Paris 1848; Edmond de Goncourt, *La fille Elisa*, Paris 1877; Joris-Karl Huysmans, *Marthe. Histoire d'une fille*, Paris 1878 und Émile Zola, *Nana*, Paris 1880. Grundlegend zur Prostitution als sozio-kulturelles Phänomen: Alain Corbin, *Les filles de noces. Misères sexuelles et prostitution. XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1978. Zur Prostitution als Thema der Kunst siehe *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850–1910*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2015.

ist ein Freier zu sehen, der sich gerade in Begleitung einer Prostituierten zurückzieht, wodurch die Fortsetzung der Szene angedeutet wird. Auf das Gemälde, das von den zeitgenössischen Kommentatoren als Verstoß gegen die Moral empfunden wurde,⁹⁵⁸ griff Gérôme im Laufe seiner Karriere mehrfach zurück. Die stehende, dem Publikum zugewandte Figur, bereitete etwa die sich entkleidende Nyssia in *Le Roi Candaules* (1859) vor, die wiederum von Gérôme später auch plastisch umgesetzt wurde.⁹⁵⁹ Von den horizontal lagernden Frauenfiguren ist insbesondere die den Betrachter*innen am nächsten positionierte bemerkenswert, da sie, wie *Corinthe*, viel Schmuck an ihrem sonst nackten Körper trägt. Dabei sind insbesondere die Fußkettchen, die beide Knöchel der Liegenden umspielen, und die Gérôme ebenfalls in die Plastik übertrug, Symbol für altertümliche Prostitution.⁹⁶⁰

Auch in seinem skulpturalen Œuvre hatte Gérôme schon vor *Corinthe* die Darstellung einer Prostituierten umgesetzt. Wie bereits erwähnt, realisierte er 1897 in Zusammenarbeit mit Siot-Decauville eine *Maria Magdalena* (siehe Abb. 27 / Kap. 2.1), die der Figur im Gemälde *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (siehe Abb. 25 / Kap. 2.1) entspricht.⁹⁶¹ Bereits hier bediente sich Gérôme einiger gestalterischer Elemente, die er dann später für *Corinthe* wieder aufgriff. Wie Simone Schimpf in ihrer Studie zur Magdalenenikonografie des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet hat, wird die Heilige im Zeitraum 1830 bis 1900 im Zuge profaner Bedeutungsverschiebungen bevorzugt als bekehrte Prostituierte geschildert.⁹⁶² Gérômes etwa 50 Zentimeter hohe Statuette zeichnet sich durch eine reizvolle Materialkombination aus Bronze und Halbedelsteinen aus.⁹⁶³ Über polychrome Bemalung, Vergoldung und unterschiedlich farbige Patinierungen wurden in der Plastik vielfältige koloristische Effekte herausgearbeitet (Abb. 143). *Maria Magdalena* steht auf hohen Kothurnen streng aufrecht, die linke Hand hat sie hieratisch zum Gruß erhoben, in der rechten hält sie ein Palmwedel. Der traditionellen Ikonografie entsprechend trägt die reuige Sünderin ihr langes Haar offen und ist in ein luxuriöses rotes Gewand mit weiten Ärmeln gehüllt, wobei die sorgsam ziselierte und vergoldete Bronze einen schweren Brokatstoff evoziert. Separat gegossene Ringe und Armreifen, ein breiter Gürtel, um die Hüften gelegte Bänder und ein auffälliger Kopfputz runden ihr aufreizendes Äußeres ab. Laut Ackerman und anderen ist die biblische Figur im Kostüm einer

958 Siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 58–60 und Kepetzi 2009, S. 143–149.

959 Zum Gemälde siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 43 und Ackerman 2000, Kat. III. Zur plastischen Umsetzung siehe *Nu se dévoilant*, Ackerman 2000, Kat. Sc. 73.

960 Elizabeth Abbott, *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*, übers. von Paule Pierre, Paris 2003, S. 87.

961 Siehe Kapitel 2.1.2.

962 Simone Schimpf, *Profanierung einer Heiligen. Maria Magdalena in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2007, insb. S. 135–151.

963 Neben der hier abgebildeten Version existiert eine weitere, in welcher Kopf, Arme und Füße aus Marmor gebildet sind, was den polychromen Effekt zusätzlich steigert, vgl. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/gold-the-midas-touch/jean-leon-gerome-mary-magdalene> [Letzter Zugriff: 11.11.2022].



Abb. 143. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *La Madeleine*, Detail, 1897, vergoldete und patinierte Bronze, Marmor, teilweise bemalt, Halbedelsteine, farbiges Glas, H. 50,5 cm, Europäische Privatsammlung

„nahöstlichen Prostituierten“ dargestellt.⁹⁶⁴ In einem Ausstellungskatalog des Musée d'Art et d'histoire du Judaïsme wird hingegen von festlicher Kleidung, die von jüdischen Frauen in Marokko bei Hochzeiten getragen wurde, gesprochen.⁹⁶⁵ Wie für Gérôme üblich, hat er verschiedene disparate Quellen in seine Gestaltung einfließen lassen. Der breite Gürtel mit der kreisrunden, aufwendig verzierten Schnalle stammte aus der Sammlung des Künstlers, wie auf einer der Fotografien seines *atelier salon* zu sehen ist (siehe Abb. 66 / Kap. 2.3): An der getäfelten Wand hängt das Objekt rechts neben der Ansammlung von Waffen und Schwertern und unter einem orientalischen Turbanhelm. 1897 nutzte er das Artefakt schon einmal für ein Gemälde einer weiblichen Figur, die er über den Titel des Bildes nach Kairo verortete.⁹⁶⁶ Der komplizierte Kopfsputz *Maria Magdalenas* mit der merkwürdigen radförmigen Verzierung

964 „Vêtue de la robe très raffinée d'une prostituée du Proche-Orient au XIX^e siècle“, Ackerman 2000, Kat. Sc. 42; „Very different is the hieratic Mary Magdalene dressed as a Middle-Eastern harlot“, Édouard Papet, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 181, S. 312.

965 *Les juifs dans l'Orientalisme*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2012, Kat. 23.

966 *Femme du Caire à sa porte*, 1897, Öl auf Leinwand, 82 × 67 cm, Syracuse, New York, University Art Collection. Vgl. Ausst.-Kat. Paris 2012, Kat. 23.



Abb. 144. *Dama d'Elche*, 5.–4. Jh. v. Chr., Kalkstein, H. 53 cm, Madrid, Museo Arqueológico Nacional de España

über den Ohren erinnert an die *Dama d'Elche* (Abb. 144) und scheint somit auch an ein reales Artefakt angelehnt, das 1897 in Spanien gefunden, aber durch den französischen Archäologen Pierre Paris wenige Monate später in die französische Hauptstadt gebracht und im Louvre ausgestellt wurde.⁹⁶⁷ Die Kalksteinbüste wurde als Paradebeispiel für eine Melange der Stile, eine Synthese griechischer und orientalischer Einflüsse begriffen.⁹⁶⁸ An Gérômes *Maria Magdalena* wird deutlich, wie der Künstler versuchte, der Darstellung einen ethnografischen Charakter zu verleihen und die Figur in einen nahöstlichen Kontext einzuordnen. Sein Bestreben ähnelt dem Ansatz, den der Maler James Tissot etwa im selben Zeitraum verfolgte. Für das in Tours

⁹⁶⁷ 1941 wurde die Büste von Pétain an Franco zurückgegeben und befindet sich seitdem im Museo Arqueológico Nacional de España.

⁹⁶⁸ Vgl. Papet 2009, S. 81. Siehe hierzu auch Paul Jamot, „Le buste d'Elche“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1898/1, S. 239–250.

ansässige Verlagshaus A. Mame et fils gestaltete Tissot ein illustriertes Evangelium mit dem Titel *La vie de notre Seigneur Jésus Christ*.⁹⁶⁹ Die darin enthaltenen Darstellungen, darunter eine Maria Magdalena in ähnlich reicher Gewandung wie in Gérômes Adaption, sind von einem historisch-kulturellen Interesse geprägt, das darauf abzielt, die Heilsgeschichte ‚korrekt‘ abzubilden.⁹⁷⁰ Die neuesten archäologischen Erkenntnissen und ethnografischen Studien ließ Tissot nicht nur über die Bilder einfließen, sondern auch über zusätzliche separate Textkästen, die detaillierte Erklärungen über Sitten und Gebräuche des Orients lieferten. Gérôme hingegen nutzte wie schon bei *Tamerlan* eine Fülle an verschiedenen kostbaren Materialien, um seine *Maria Magdalena* aufzuwerten und die Figur der bekehrten Dirne in einem orientalischen Kontext zu verorten: Das luxuriöse Gewand und die feingliedrigen Geschmeide werden mit Erotik und Prostitution in Verbindung gebracht; die Materialität spiegelt Kostbarkeit und Exotik, wie es am Beispiel von *Corinthe* weiter auszuführen gilt.

Verführerische Körperlichkeit: Schminke und Schmuck

In ihrer stillgestellten Pose und Mimik vermittelt *Corinthe* keinen narrativen Inhalt, sondern lädt diejenigen, die sie betrachten, dazu ein, das Auge auf die schöne Form, die zusätzlich durch polychrome Bemalung und glitzernde Materialkontraste gesteigert wird, zu lenken. Der Hauch des Anrühigen, der *Corinthe* umweht, wird maßgeblich durch die Evokation von Schminke im Gesicht des weiblichen Aktes unterstrichen. Im polychromen Gips lässt sich deutlich nachvollziehen, wie der Künstler die Konturen der Augen mit schwarzen Strichen hervorhob, sodass sie wie mit Kajal nachgezogen erscheinen, die Lippen wie mit rotem Lippenstift betonte und die Wangen wie mit Rouge rötete (Abb. 140).

In der Person von Charles Baudelaire hat das 19. Jahrhundert einen bedeutenden Apologeten der Schminke. Der Dichter betrachtete es als die Pflicht der Frauen, sich mittels Kosmetik und Schmuckstücken zu ‚veredeln‘.⁹⁷¹

„Das Rot und das Schwarz bedeuten das Leben, ein übernatürliches, sehr stark betontes Leben; dieser schwarze Rahmen macht den Blick tiefer und besonderer, gibt dem Auge entschiedener das Wesen eines Fensters, das mit dem Ausblick auf das Unendliche offensteht; das Rot, das

969 James Tissot, *La vie de Notre Seigneur Jésus-Christ illustrée par 365 aquarelles de J.J. Tissot*, 2 Bde., Tours 1896–1897.

970 Vgl. Schimpf 2007, S. 161–166.

971 „Die Frau ist ganz in ihrem Recht, und sie erfüllt sogar eine Art Pflicht, wenn sie das Bestreben hat, magisch und übernatürlich zu erscheinen; sie soll erstaunlich sein und voller Reiz; ein Götzenbild, muß sie mit Gold sich schmücken, auf daß sie angebetet werde. So muß sie denn allen Künsten die Mittel entleihen, sich über die Natur hinwegzuheben; denn um so leichter wird sie die Herzen unterjocht, wird sie die Geister jäh betroffen sehen.“ Baudelaire 1988, S. 38 f.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

auf dem Äpfelchen der Wange flammt, verstärkt noch die Klarheit, in der das Rund des Auges leuchtet, und fügt zu einem schönen Frauenantlitz die mysteriöse Leidenschaft der Priesterin“,

schrieb er in seinem „Lob der Schminke“. ⁹⁷² Für Baudelaire, der seine Betrachtung nicht nur an Frauen der sogenannten guten Gesellschaft, sondern gleichermaßen an ‚Halbweltdamen‘ entwickelte, zählte nicht die Natürlichkeit, sondern vielmehr der Effekt der verführerischen Wirkung. Die Praxis des Schminkens war im 19. Jahrhundert noch eindeutig mit der Demi-monde, zu der die Prostituierten und auch die Schauspielerinnen gehörten, verbunden, wie unter anderem Édouard Manet in seinem skandalumwobenen Werk *Nana* bildhaft in Szene setzte. ⁹⁷³ „Die wohlerzogene Dame aus bürgerlichem Hause jedoch benutzte nur Riechsalz, ein leichtes erfrischendes Parfum und ein wenig Puder“, führt Renate Lohse-Jasper in ihrer *Kulturgeschichte der Schminkekunst* aus. ⁹⁷⁴

Die Charakterisierung *Corinthes* als Prostituierte drückt sich außerdem entscheidend über die üppigen Schmuckelemente aus, mit denen ihr ansonsten nackter Körper verziert ist: Das geschminkte Haupt wird von einem Diadem sowie Ohrringen und Schläfengehängen gerahmt; das Dekolleté von gleich zwei Halsketten betont; mehrere Reifen sind am linken Oberarm und den Handgelenken angelegt; den rechten Fußknöchel umspielt ein Kettchen und Finger und Zehen sind mit Ringen versehen. ⁹⁷⁵ In der Rückansicht der Skulptur zeigt sich zudem, dass neben der rechten Gesäßhälfte *Corinthes* ein aus mehreren rechteckigen und mit Reliefs verzierten Elementen zusammengesetzter Gliedergürtel liegt, der an zwei Seiten vom Abakus, der konkav geschwungenen Deckplatte des Kapitells, herunterhängt. Über das wie zufällig dort abgelegte Kleidungsaccessoire wird einerseits das Ausgezogen-Sein der weiblichen Figur hervorgehoben, andererseits durch das in den Raum hineinragende Objekt der Illusionismus betont. Auf der Vorderseite erfüllt der linke Fuß, dessen Zehen sich um den Kapitellabschluss legen, einen vergleichbaren Realitätseffekt. Gérôme kombinierte in seinem Werk die Verführungskraft der durch die polychrome Bemalung suggerierten nackten und geschminkten Haut mit Begehrlichkeiten weckendem Geschmeide. So lenkt etwa der prächtige Halsschmuck mit dem großen grün-bläulich schimmernden Anhänger den Blick auf die entblößten Brüste, wobei der Materialkontrast von evozierter zarter und warmer Haut und kalter, metallischer Bronze beziehungsweise funkelnden Steinen einen taktilen Reiz erzeugt. ⁹⁷⁶

⁹⁷² Ebd., S. 39.

⁹⁷³ Édouard Manet, *Nana*, 1877, Öl auf Leinwand, 154 × 115 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

⁹⁷⁴ Renate Lohse-Jasper, *Die Farben der Schönheit. Eine Kulturgeschichte der Schminkekunst*, Hildesheim 2000, S. 80.

⁹⁷⁵ Die einzelnen Schmuckstücke und ihre Zusammenstellung lassen sich am besten in der Bronze-Edition (Abb. 141) studieren, da sowohl im Originalgips als auch in der großformatigen Marmorversion verschiedene Elemente nicht mehr erhalten sind.

⁹⁷⁶ Beschrieben wurde die erotische Wirkung eindrücklich von Charles Baudelaire, siehe das Gedicht „Das Geschmeide“ [*Les bijoux*], in: ders., *Die Blumen des Bösen*, aus dem Franz. von Simon Werle, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 410–413. Vgl. Papet 2009, S. 81.

Gérôme, selbst Sohn eines Goldschmiedes und Juweliers, räumt den dekorativ gestalteten metallischen Elementen einen hohen Stellenwert ein. Die separat angefertigten Preziosen, mit denen *Corinthe* an allen Gliedmaßen reichlich behangen ist, haben großen Einfluss auf die Wirkung der Skulptur. Der Künstler ließ die verschiedenen Stücke von dem Pariser Bronze-Gießer Adrien-Aurélien Hébrard anfertigen.⁹⁷⁷ Wie für Gérôme typisch, lassen sie sich auf antike Originale zurückführen und unterstreichen so den Authentizitätsanspruch der Darstellung, obwohl sie anachronistisch zusammengestellt sind. In seiner Studie zu *Corinthe* hat Édouard Papet bereits den Großteil der Vorlagen für die Schmuckstücke identifizieren können.⁹⁷⁸ Als Hauptvorlagenquellen dienten Gérôme griechische und etruskische Artefakte aus der Sammlung Campana im Louvre⁹⁷⁹ und eine reich illustrierte Publikation des Pariser *bijoutier* Eugène Fontenay über die Geschichte des Schmucks, die 1887 kurz nach dessen plötzlichem Tod posthum veröffentlicht wurde.⁹⁸⁰ Für antiken Schmuck hatte sich Gérôme schon seit Längerem interessiert, wie am Beispiel der *Danseuse à la pomme* (siehe Abb. 83 / Kap. 3.2) ersichtlich wird. In der Version aus Elfenbein und polychromierten Marmor trägt die Tänzerin einen goldenen Anhänger, der ebenfalls ein Objekt aus der Campana-Sammlung kopiert, das zudem auf der Haupttitelseite von Fontenays Schrift abgebildet wurde.⁹⁸¹

Während einige Objekte nahezu identisch nach den Originalen rekonstruiert sind, beispielsweise die Tauben-Ohringe, das Schläfengehänge und der Fingerring in Form einer Schlange (Abb. 145–147),⁹⁸² sind andere, wie am Beispiel der Halsketten deutlich wird, aus Elementen

977 Die Anfertigung der Schmuckteile von Hébrard wird anhand mehrerer Rechnungen belegt, siehe die Rechnungen vom 19. Juni und 8. Oktober 1903, Paris, Musée d'Orsay, Documentation, Fonds Gérôme-Morot. Zur *fonderie* Hébrard siehe Lebon 2003, S. 182–188.

978 Papet 2009, S. 79–81.

979 Zur Sammlung Campana siehe *Un rêve d'Italie. La Collection du marquis Campana*, hg. von Françoise Gaultier, Laurent Haumesser und Anna Alekseevna Trofimova, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2018; zu den von Giampietro Campana zusammengetragenen Schmuckstücken siehe insb. S. 200 f. Als Vorlagen für den Schmuck von *Corinthe*, die aus der Sammlung des Louvre stammen, identifiziert Papet die folgenden Objekte: Diadem, Inv.-Nr. Bj 111; Ring in Form einer Schlange, Inv.-Nr. Bj 1140.

980 Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34122412>. Fontenay zeigte sich in seinen eigenen Schmuckkreationen ebenfalls stark von antiken Artefakten beeinflusst, siehe beispielsweise die Halskette in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, ca. 1870, Inv.-Nr. 1987.252. Als Vorlagen für den Schmuck von *Corinthe* bestimmt Papet in der Publikation die folgenden Objekte: Ohringe in Form von Tauben, Abb. S. 109; Schläfengehänge, Abb. S. 96; Löwenkopfanhänger der Halskette, Abb. S. 167; Halsketten mit Amphoren-Anhängern, Abb. S. 159.

981 Anhänger in Form des Kopfes des Flussgottes Acheloos, 480 v. Chr., Gold, H. 4 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 498. Siehe Fontenay 1887, Haupttitelseite und S. 163; Ausst.-Kat. Paris 2018b, Kat. 499 und 501; Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 180, S. 312.

982 In Papet 2009 nicht aufgeführt, aber mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus Fontenays Publikation entlehnt sind die Ringe, die *Corinthe* am rechten kleinen Finger und linken Mittelfinger trägt. Fontenay beschreibt sie als „De minces cordelettes parallèlement accolées formeront un ruban qui, après s'être roulé en une spirale de trois ou quatre tours (no. 495), sera terminé à chacune de ses extrémités par un petit mascaron dont l'aspect uni fera ressortir le ton mat de l'anneau.“ Fontenay 1887, S. 32, Abb. S. 31.

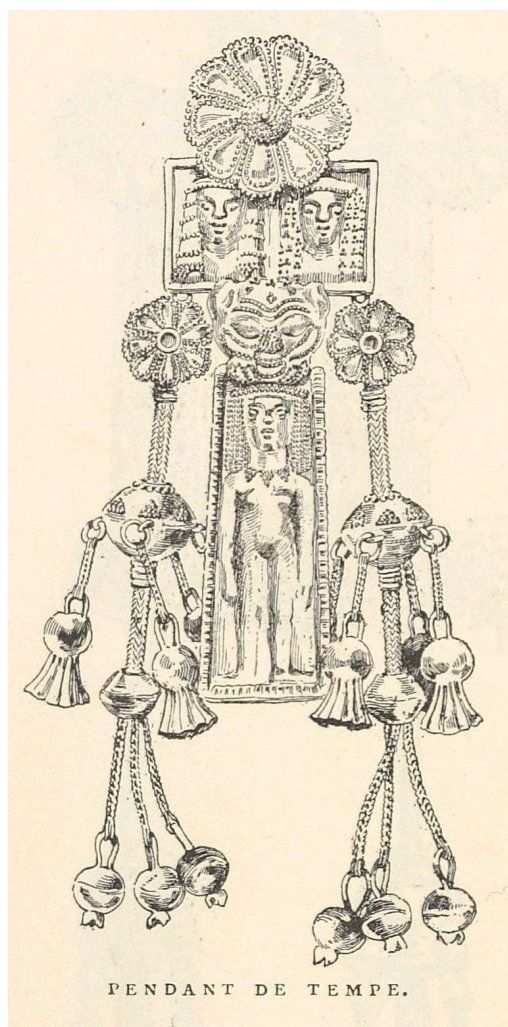
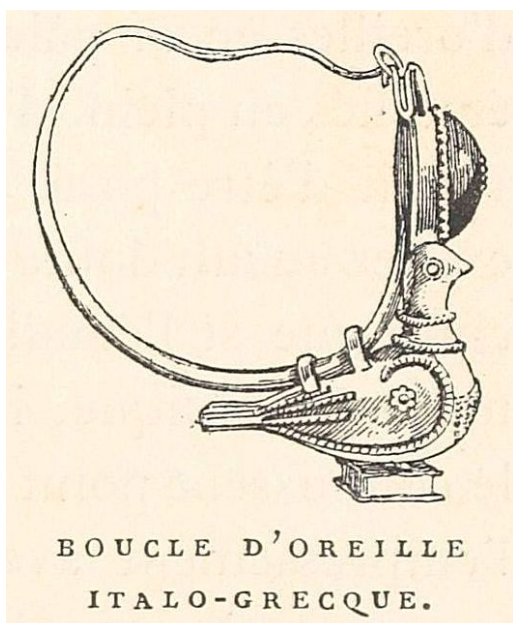


Abb. 145. (oben links) François-Louis Saint-Elme Gautier, *Boucle d'oreille italo-grecque*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 109

Abb. 146. (rechts) François-Louis Saint-Elme Gautier, *Pendant de tempe*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 96

Abb. 147. (unten links) Fingerring in Form einer Schlange, Süditalien, 4. Jh. v. Chr., Gold, Durchmesser 1,9 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

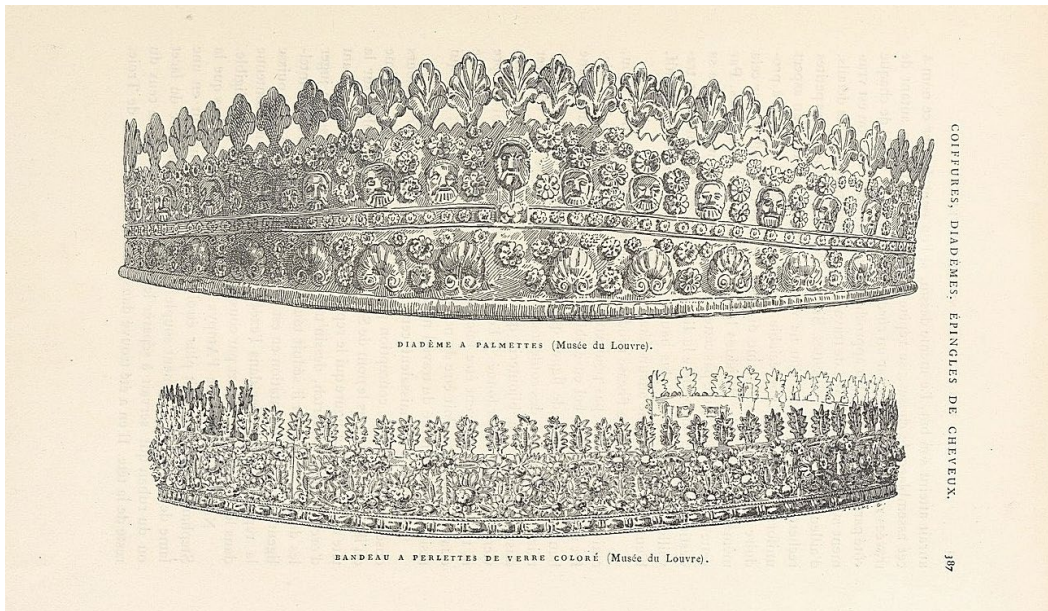


Abb. 148. François-Louis Saint-Elme Gautier, *Diadème à palmettes (Musée du Louvre)* und *Bandeau à perlettes de verre coloré (Musée du Louvre)*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 387

verschiedener antiker Artefakte zusammengesetzt worden.⁹⁸³ Als Vorlage für das Diadem nennt Papet eine Nachahmung aus dem 19. Jahrhundert, die mit der Sammlung Campana in den Louvre gelangt sei.⁹⁸⁴ Es scheint jedoch wahrscheinlicher, dass Gérôme ein anderes Objekt aus dem Louvre, das ebenfalls in Fontenays Publikation, abgebildet ist, als Vorbild nutzte (Abb. 148). Gegenüber dem kleinteilig gestalteten Original ist die Gliederung des Kopfschmucks von *Corinthe* zwar deutlich vereinfacht, aber der Palmettenfries ist ebenso übernommen wie das innere Band gleichmäßig angeordneter Blüten und die Männermaske. Das in der Marmorversion in einem knalligen Grün emaillierte Feld ist vom Künstler frei gewählt worden. Es unterstützt die Sichtbarkeit von einem distanzierten Standpunkt, die Fontenay als wichtigstes Kriterium für eine gelungene Diademgestaltung definiert.⁹⁸⁵

983 Vgl. Papet 2009, S. 79 f., Abb. 12–13. In Bezug auf die Halskette mit Brustmedaillon und Löwenkopfhängern sind Papets Recherchen durch die Benennung eines weiteren Vorbilds zu ergänzen: Die hängenden Amphoren hat Gérôme vermutlich von einer griechischen Kette, die laut Fontenay in Kertsch gefunden wurde, übernommen, vgl. Fontenay 1887, S. 173.

984 Papet 2009, S. 79, Abb. 9.

985 Fontenay 1887, S. 388: „Or un diadème est destiné à produire son effet à une certaine distance. Il doit donc offrir, par cela même, des lignes, des divisions larges et facilement intelligibles. Par cette raison, je ne trouve pas cette pièce réussie, au point de vue de sa destination, et je lui préfère le diadème tout or si sommairement

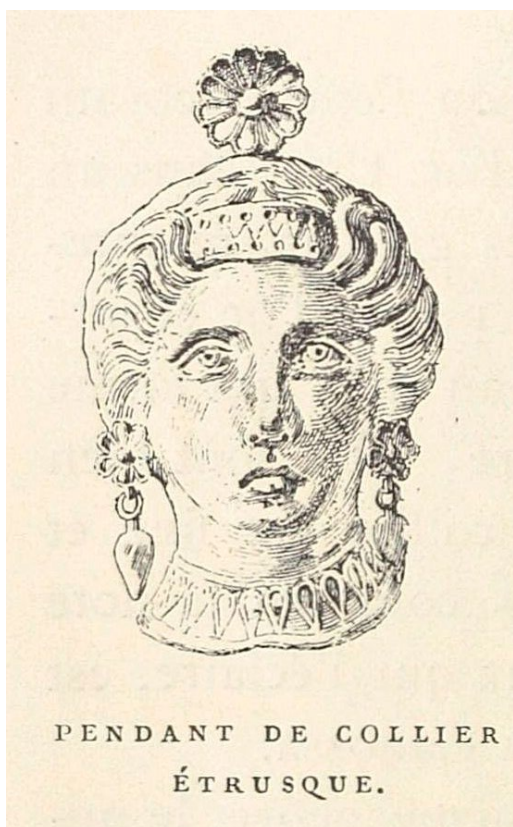


Abb. 149. François-Louis Saint-Elme Gautier, *Pendant de collier étrusque*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 170

Das für den europäischen Blick ungewöhnliche Fundstück, das Schläfengehänge (*pendant de tempe*), warf – und wirft bis heute – in Bezug auf seine Funktion und die exakte Anbringung Fragen auf.⁹⁸⁶ Gérôme folgte Fontenays These, dass es in den Haaren befestigt wurde, und rahmte damit *Corinthes* Gesicht. Der Künstler kopierte den mehrgliedrigen Aufbau und die Kombination von Einzelformen und Reliefplatten bis ins kleinste Detail. Deutliche Abweichungen werden jedoch in der weiblichen Figur in der hochrechteckigen Reliefplatte, die von den Klauen einer Raubkatze gehalten wird, sichtbar. Das archaische Körperbild des Originals unterzog Gérôme in seiner Version einer Aktualisierung in Hinblick auf das Frauenbild des 19. Jahrhunderts und gab der Figur wallende Haare, breite Hüften und deutlich hervortretende Brüste. Das Blumenmotiv, das in dem antiken Gehänge als Bindeglied fungiert, griff er auch im Diadem und im Kapitell der korinthischen Säule wieder auf, wodurch trotz der heterogenen Vorlagen ein kohärentes Bild erzeugt wird. Die Idee für *Corinthe* scheint selbst von einem der Schmuckstücke, das in

Fontenays Publikation wiedergegeben wurden, abgeleitet: Ein Ketten-Anhänger in Form einer weiblichen Büste, den der duc de Luynes dem Louvre schenkte, erinnert stark an das in *Corinthe* verkörperte, reich geschmückte Frauenbild (Abb. 149).

Indem der Künstler die dekorative Kunst der Schmuckherstellung der Bildhauerei ebenbürtig erscheinen lässt, bricht er erneut mit Konventionen der Gattung Skulptur. Karina Türri etwa hat ausgeführt, wie der Einsatz ‚realer Attribute‘, das klassische Ideal der autonomen

travaillé, dont j'ai cherché plus haut à faire ressortir le mérite décoratif, bien qu'il ne renferme aucun détail attachant.“

986 Vgl. Fontenay 1887, S. 92–95. Im Online-Katalog des Louvre wird ein ganz ähnliches Objekt, das ebenfalls bei Fontenay als Schläfengehänge abgebildet ist (S. 95), als „applique de vêtement“ erfasst, ARK: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010256408>.

Statue überschreitet.⁹⁸⁷ Zwar war Gérôme nicht der erste, der diesen Weg verfolgte,⁹⁸⁸ doch sucht die Fülle der abnehmbaren Schmuckstücke und der durch die Bemalung des Marmors erzielte Realismus *Corinthes* seinesgleichen. Die Kombination von Akt und Schmuck kann als Prozess der Objektifizierung beschrieben werden,⁹⁸⁹ in dem die Begehrlichkeit der dekorativen Schmuckstücke und des nackten Frauenkörpers zusammengeführt werden. Dahinter steht die prominent von Charles Baudelaire formulierte und im Paris der Jahrhundertwende weit verbreitete Auffassung „Alles, was das Weib schmückt, alles, was dazu dient, seine Schönheit in das hellste Licht zu setzen, bildet einen Teil des Weibes selber“.⁹⁹⁰ Der Warencharakter, der mit der Objektifizierung verbunden ist, schließt an die inhaltliche Auslegung der Figur als Prostituierte an. Wie Peter Bürger, Walter Benjamins Notizen zur Prostitution in seinem *Passagen-Werk* querlesend, schreibt, ist die Prostituierte „Ware und Verkäuferin der Ware in einem“.⁹⁹¹

Erotischer Orientalismus

Mit der bunten Farbbigkeit und der über den Schmuck betonten materiellen Üppigkeit werden in *Corinthe* ähnliche Register bedient und mit dem Orient verknüpft wie in *Bellone*. J. Dieulafoy, Autor des monatlich erscheinenden Gesellschaftsblattes *Le Correspondant*, klassifiziert *Corinthe* etwa als „une statue coloriée de Gérôme, que j’aurai prise pour une idole indienne“.⁹⁹² Während *Bellone* allerdings den Gewalt konnotierten Orient auslotet, setzt *Corinthe* den im Rahmen des Orientalismus parallel stattfindenden und ebenso wirkmächtigen Bereich der Erotik in Szene.⁹⁹³ In der Darstellung des Sitzenden, exotisch und luxuriös geschmückten Aktes schließt Gérôme an Bildformeln an, die für die Femme fatale gefunden wurden.⁹⁹⁴ So erinnert seine Skulptur stark an weibliche Figuren von Gustave Moreau, etwa *Messaline*.⁹⁹⁵ *Corinthe* als Verkörperung der luxuriösen Kurtisanen der antiken

987 Türri 1994, S. 26–39.

988 Als Vorreiter hebt Türri Clésingers *Sappho* (1864) und *Cléopâtre* (1868) hervor, ebd., S. 26–28.

989 Zur Objektifizierung des weiblichen Körpers in der Kunst und Literatur des späten 19. Jahrhunderts siehe Peter Bürger, „Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich“, in: Ausst.-Kat. Bremen 2005, S. 52–57.

990 Baudelaire 1988, S. 34. Vgl. mit einer moderneren Übersetzung Birgit Haase, „Une toilette vaut un tableau – Impressionismus und Mode“, in: Ausst.-Kat. Bremen 2005, S. 228–237, hier S. 234. Strukturell ist die Objektifizierung des weiblichen Körpers auch schon in *Tanagra* angelegt, siehe Kapitel 4.2.3 in dieser Arbeit.

991 Bürger 2005, S. 52.

992 J. Dieulafoy, „Les Salons de 1904 – le Salon des Artistes français“, in: *Le Correspondant*, April 1904, S. 481f., zit. nach Papet 2009, S. 82.

993 Neuere Beiträge zur Diskussion der Verbindung von Orientalismus und Erotik bietet DelPlato / Codell 2016.

994 Zur Femme fatale siehe Sabine Haupt, „Die Femme Fatale“, in: Betsy van Schlun und Michael Neumann (Hg.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Regensburg 2008, S. 141–161; Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990 und Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [1930], 4. Aufl., München 1994, Kap. IV, „La Belle Dame sans Merci“, S. 167–250 und S. 251–267.

995 Gustave Moreau, *Messaline*, 1874, Aquarell, 57 × 35 cm, Paris, Musée Gustave Moreau. Vgl. Papet 2009, S. 81.

Stadt, die – wie in den oben genannten Zitaten angedeutet – den ein oder anderen Mann in den Ruin getrieben haben sollen, bedient den im fin-de-siècle dominanten Typus der geheimnisvollen fatalen Verführerin, die männliche Wunsch- und Angstvorstellungen in sich vereint.

Der Zusammenschluss von Religion und Sexualität im Kontext der für das antike Korinth geschilderten Tempelprostitution hat „die Gelehrtenwelt seit dem 19. Jahrhundert fasziniert und abgestoßen zugleich“.⁹⁹⁶ Das Fantasma der *hieroduloi*, der heiligen Prostituierten, ist fast immer mit der Annahme verbunden, dass der Brauch aus dem Orient stamme.⁹⁹⁷ Im *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments* von Charles Daremberg und Edmond Saglio wird unter den Stichwort „hieroduli“ angemerkt:

„Celles de Corinthe surtout étaient célèbres ; on a supposé avec raison que le désir de favoriser les rapports commerciaux avec les villes d'Orient fut pour beaucoup dans l'adoption, par cette cité cosmopolite et corrompue, d'un usage qui répugne d'ailleurs au génie hellénique.“⁹⁹⁸

Grundlegend für die Verortung des Ursprungs der Tempelprostitution im Orient ist der Text eines weiteren antiken Autors: Der griechische Geschichtsschreiber, Geograf und Völkerkundler Herodot berichtet im ersten Buch seiner *Historien* über Praktiken im Mylitta-Aphrodite Tempel zu Babylon. Ihm zufolge mussten sich alle Frauen des Landes einmal in ihrem Leben in diesem Tempel gegen Geld einem Fremden hingeben. Er beschreibt Horden von Frauen, die sich in den Gängen des Tempels einfanden und den Ort erst wieder verlassen durften, wenn einer der dort umherlaufenden Männer ihnen Geld in den Schoß geworfen und sie somit ausgewählt hatte.⁹⁹⁹

Literarische Quellen wie diese regten die Fantasie Gérômes und seiner Zeitgenossen an. Mit *Corinthe* schuf er eine Personifikation jener sagenumwobenen Stadt und spann Herodots Narrativ weiter, indem er über die bereits erwähnten Schmuckteile eine Nähe zum Orient herstellte. Insgesamt variieren die geografischen Ursprünge der ausgewählten Objekte zwar, doch

996 Siehe hierzu Stephanie Lynn Budin, *The Myth of Sacred Prostitution*, Cambridge 2008; Tanja S. Scheer (Hg.), *Tempelprostitution im Altertum. Fakten und Fiktionen*, Berlin 2009, S. 9. Die aktuelle archäologische Forschung zweifelt die tatsächliche Existenz von Formen der Tempelprostitution in der Antike jedoch an.

997 Tanja S. Scheer, „Tempelprostitution in Korinth?“, in: dies. 2009a, S. 221–266, hier S. 226. Ausführlich hierzu siehe Julia Assante, „From Whores to Hierodules. The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals“, in: Alice A. Donohue und Mark D. Fullerton (Hg.), *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge / New York 2003, S. 13–47.

998 Charles Daremberg und Edmond Saglio (Hg.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments*, Bd. 3, erster Teil, Paris 1900, S. 171–174, hier S. 173. Vgl. Papet 2009, S. 77f.

999 Herodot, *Historien. Deutsche Gesamtausgabe*, neu übers., hg. und erl. von Heinz-Günther Nesselrath, 5. vollkommen neu bearb. Aufl., Stuttgart 2017, S. 105f. Vgl. Papet 2009, S. 78.

haben sie gemein, dass sie als griechische beziehungsweise etruskische Kreationen interpretiert wurden, deren Stil auf den Austausch mit dem Orient verweist.¹⁰⁰⁰ Am deutlichsten wird dieser Aspekt in dem auf Rhodos gefundenen Gehänge (Abb. 146). Die Insel in der Ägäis zählte um 600 vor Christus zu den wichtigsten Umschlagsplätzen zwischen dem antiken Griechenland und dem Nahen Osten.

Auch Édouard Papet hat auf die sich in *Corinthe* manifestierende Fusion von Antike und Orient bereits hingewiesen. Allerdings sind die Ausmaße, mit denen Gérôme diese Fusion auch materiell ins Bild setzte, noch weitreichender als von Papet angenommen, da sie darüber hinaus mit der archäologischen Forschung des 19. Jahrhunderts verknüpft sind, deren Erkenntnisse der Künstler, wie bereits dargelegt, eng verfolgte. In seinen Ausführungen hat Papet schon verschiedene ikonografische Vorbilder benannt und darauf hingewiesen, dass die Körperhaltung, in welcher der weibliche Akt wiedergegeben ist – im Schneidersitz mit aufgestelltem linken Fuß, sodass das Knie des linken Beines spitz nach oben zeigt –, eng verknüpft ist mit einem vermeintlichen orientalischen Habitus. In *L’Odalisque* (1902–1903), eine der unzähligen Hamam-Szenen des Künstlers, wählte Gérôme ein sehr ähnliches Sitzmotiv.¹⁰⁰¹ Gegenüber der Darstellung der Haremsdame zeichnet sich *Corinthes* Haltung allerdings durch eine größere Strenge aus. Die polychrome Bemalung des Marmors und die deutlich betonte Bauchfalte erinnern weiterhin an den *Sitzenden Schreiber*, der 1850 von dem französischen Archäologen Auguste Mariette in Ägypten gefunden wurde und sich seit 1854 in der Sammlung des Louvre befindet (Abb. 150).

Das Land am Nil erweckte insbesondere nach Napoleons Ägyptenfeldzug von 1798 in Frankreich größtes Interesse. Die sich entwickelnde Ägyptologie nahm im 19. Jahrhundert bedeutenden Einfluss auf die Rezeption der griechischen Antike, wie sich unter anderem an der Beurteilung bestimmter Architekturelemente zeigt. Das *Larousse Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* verweist im Eintrag zum Begriff „Kapitell“ in Bezug auf die korinthische Ordnung darauf, dass in der zeitgenössischen archäologischen Forschung die Meinung bestehe, dass das korinthische Kapitell aus ägyptischen Vorbildern entwickelt worden sei. Die Innovationskraft der griechischen Antike möchte man dadurch jedoch nicht geschmälert wissen. So wird gleich im Anschluss Toussaint-Bernard Émeric-David zitiert, um die Vorrangstellung der griechischen gegenüber der ägyptischen Antike zu verteidigen:

1000 Victor Champier hält im Vorwort zu Fontenays Publikation über die im Band versammelten griechischen und etruskischen Stücke fest: „Le seul peuple qui ait montré autant de goût peut-être que les Grecs, dans la fabrication des bijoux, c’est le peuple Étrusque, lequel semble avoir subi deux influences successives, celle de l’Asie Mineure ou de la Lydie d’abord, et celle de la Grèce déjà orientalisée, ensuite.“ Ders., „Préface“, in: Fontenay 1887, S. I–XXIV, hier S. XI.

1001 *L’Odalisque*, ca. 1902–1903, Öl auf Leinwand, 41,2 × 32,5 cm, Ocala, Florida, Appleton Museum of Art.

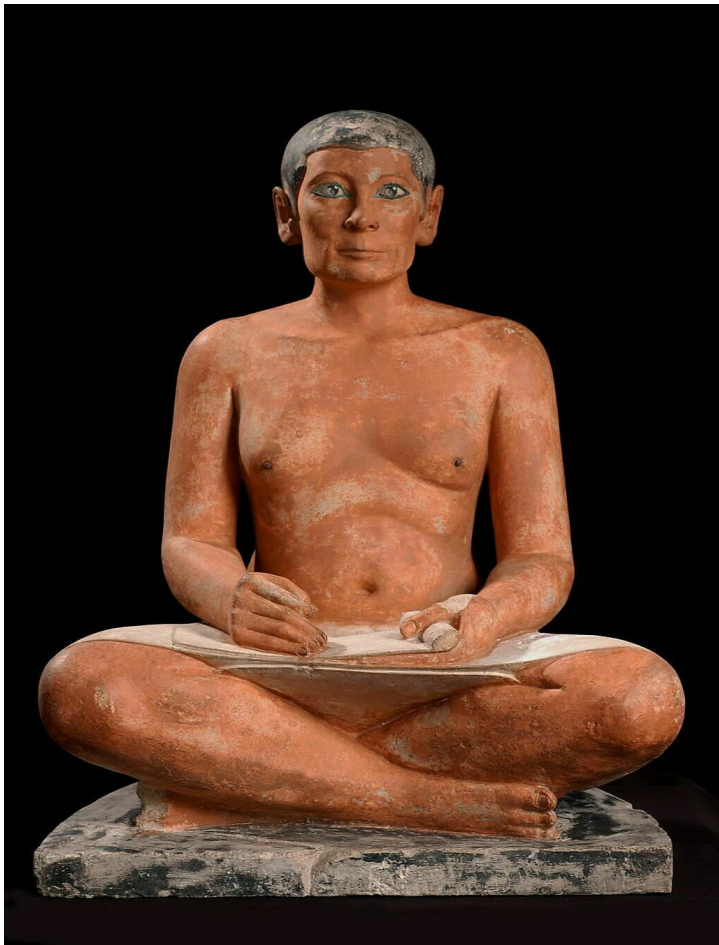


Abb. 150. *Sitzender Schreiber*, Ägypten, 2620–2500 v. Chr., Kalkstein, originale Fassung, Augen aus Bergkristall, Magnesit und schwarz gefärbter Kupfer-einfassung, Brustwarzen aus Holz, H. 53,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. E 3023

„Qu’importe, en effet [...] qu’avant Callimaque l’Égypte eût évasé la partie supérieure du *chapiteau* ? Qu’importe qu’elle l’eût orné de feuilles de lotus ou de palmier, qu’elle l’eût peint de diverses couleurs ? Depuis bien des siècles, le *chapiteau* égyptien était connu des Grecs, et cependant celui de Corinthe n’existait point encore. [...] Callimaque fit encore davantage : on peut dire qu’il créa le type lui-même, tant il y apporta de changements et de beautés nouvelles. [...] L’invention du *chapiteau* corinthien conduisit nécessairement à la création de l’ordre qui porte le même nom : œuvre du génie, du calcul et du gout, hardie entreprise dont l’Égypte était loin d’avoir conçu la pensée.“¹⁰⁰²

1002 Lemma: „chapiteau“, in: Larousse 1869, Bd. 4, S. 963–965, hier S. 964. Siehe auch Lemma: „corinthien, ienne“, in: ebd., Bd. 5, S. 140.

Es ist denkbar, dass Gérôme den ägyptischen Ursprung des Kapitells mitdachte und daher gezielt für seine orientalisierte Korintherin ausgewählt hat. Gleichzeitig machte er mehr als deutlich, dass es sich bei der Zusammenstellung um ein Produkt seiner Imagination handelte, indem er in der Ausführung des Kapitells seine eigene künstlerische Handschrift erkennen ließ und dieses nach seinem Geschmack stilisierte: So bilden die inneren sich berührenden Voluten ein Herz, weil sie nicht, wie normalerweise üblich, senkrecht stehen,¹⁰⁰³ sondern diagonal einander zugeneigt sind. Die Herzform, die nochmals den Aspekt der Prostitution als käuflicher Liebe unterstreicht, fällt insbesondere ins Auge, weil die Voluten von den Akanthusblättern weit abgesetzt sind.

So lenkt *Corinthe* als letztes Werk des Künstlers noch einmal bewusst den Blick auf Gérômes spezifischen Ansatz: Mit dem Bezug auf Ursprungslegenden der künstlerischen Gattungen und Schriftquellen antiker Autoren wie Strabo und Herodot stellte er seine Gelehrsamkeit unter Beweis. Die Nachahmung antiker Artefakte führte zudem sein archäologisches Wissen vor Augen. Gleichzeitig betonte er über die vielfältigen Modifikationen, dass es sich um eine kreative Umsetzung handelt. Als Resultat wird die Skulptur über die Fülle an Bezügen vielfältig lesbar. So würde es auch nicht überraschen, wenn der Künstler das weiter oben genannte Zitat aus Strabos *Geographica* („NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM“) ebenfalls aufgrund seiner doppelten Lesbarkeit ausgewählt hätte. Der Eintrag im *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* zur griechischen Stadt Korinth weist neben der Bedeutung des Zitats im kulturgeschichtlichen Kontext der Prostitution auf die Verwendung im aktuellen Sprachgebrauch hin:

„Ce proverbe a pris, avec le temps un sens beaucoup plus général et signifie aujourd’hui, ce qui est presque une vérité de La Palisse,¹⁰⁰⁴ que tous les hommes n’ont pas la même fortune, le même esprit, le même génie. Cette allusion se fait indifféremment sous la forme latine : Non licet omnibus adire Corinthum.“¹⁰⁰⁵

Somit ist *Corinthe* als letztes Werk des Künstlers auch als Behauptung seiner Person und der Superiorität seiner Kunst zu verstehen. Zu einem Zeitpunkt, an dem auch für ihn abzusehen war, dass sich das öffentliche Interesse in Richtung der Impressionisten bewegte, stellte er mit

1003 Vgl. hierzu die bekannte Rekonstruktion einer korinthischen Säule von Alphonse Defrasse, ders., *Hiéron d’Asclépios, ordre intérieur corinthien aux deux tiers d’exécution*, 1895, Tusche, 115 × 185 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, abgebildet in: Papet 2009, Abb. 8.

1004 Gemeint ist Jacques de la Palice (1470–1525), der dem Begriff „Lapalissade“ den Namen gab, womit eine allzu offensichtliche Wahrheit bezeichnet wird.

1005 Larousse 1869, Bd. 5, S. 139.

Corinthe noch einmal all jene Elemente zur Schau, die seinen künstlerischen Ansatz – seinen „esprit“ und sein „génie“ – ausmachen. Den florierenden Prostitutionsdarstellungen der Impressionisten, gegen die er lautstark polemisierte,¹⁰⁰⁶ stellte er seine antike Kurtisane, die in Formgebung und inhaltlicher Bezugsvielfalt seinem künstlerischen Ideal entsprach, entgegen. Gleichzeitig ist es Gérôme zuzutrauen, dass er in dieser Logik einen ironischen Blick auf sich selbst warf und mit der Figur der korinthischen Prostituierten auf seine Position als Künstler anspielte, dem von der zeitgenössischen Kritik immer wieder seine kommerzielle Ausrichtung zum Vorwurf gemacht wurde.¹⁰⁰⁷

Wie eingangs erwähnt, erlebte Gérôme die Präsentation der großformatigen Marmorfassung im Salon nicht mehr. Sein Assistent Louis-Émile Décorchement stellte die Plastik fertig, wobei nicht bekannt ist, welche Schritte diese Fertigstellung umfasste. Als es im Salon von 1904 zur posthumen Ausstellung kam, hielt sich die kunstkritische Resonanz in Grenzen. In seiner Besprechung bezeichnete Tristan Leclère *Corinthe* als Meisterwerk und Endpunkt der polychromen Skulptur: „On pourra bien entendu trouver encore des combinaisons imprévues de polychromies, des arrangements inédits de matières diverses ; on n’ira guère plus loin ; c’est une forme d’art qui a touché à sa limite.“¹⁰⁰⁸

1006 Siehe hierzu Gérômes Äußerungen in Bezug auf das Caillebotte-Erbe, Ackerman 2000, S. 156–158.

1007 Zuletzt verteidigte Gérôme seinen Standpunkt in einem Interview, das die kommerzielle Ausrichtung des Salons kritisch beleuchtete und 1896 im *Grand Journal* veröffentlicht wurde: „Il n’a qu’un intérêt commercial, dites-vous ? Eh ! bien, est-ce que cet intérêt n’est pas aussi sacré que les autres ? *Primo vivere*, telle est ma devise. Le peintre mange, boit, dort, s’habille comme tout le monde. Il ne peut donc pas travailler uniquement pour la gloire.“ Gérôme, zit. nach Ackerman 2000, S. 156.

1008 Tristan Leclère, „La Sculpture“, in: *Salon, Paris, 1904*, Paris 1904, zit. nach Davadie u. a. 2014, S. 126.

5 Die plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme – Resümee und Ausblick

Als Maler und Bildhauer, der auch den unterschiedlichen Möglichkeiten der druckgrafischen Vervielfältigung seiner Werke sowie der Fotografie positiv gegenüberstand, kann Gérôme als ausgesprochen medienversierter Künstler bezeichnet werden, der technische Entwicklungen und neuartige Vermittlungsformen seiner Zeit bereitwillig aufnahm. Mit der vorliegenden Arbeit wurde der Fokus erstmals auf seine Skulpturen gelegt. Für ein umfassendes Verständnis von Gérômes plastischem Werk war es jedoch unerlässlich, auch seine malerische Produktion in die Betrachtung miteinzubeziehen. Durch die Erweiterung des Blicks auf das gesamte Œuvre konnte gezeigt werden, dass Gérôme ein engmaschiges Netz von Referenzen auf sein eigenes Werk knüpfte. Den plastischen Arbeiten kommt dabei keinesfalls lediglich die Rolle zu, dreidimensionale Reproduktionen von Ausschnitten aus den Gemälden zu liefern. Die Untersuchung der Bronzegruppe *Les Gladiateurs*, deren Motiv aus dem Gemälde *Pollice Verso* entnommen ist, demonstriert am deutlichsten, dass die mediale Verschiebung hin zur ‚Verkörperung‘ nicht nur aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem anderen Repräsentationssystem signifikant ist. Die skulpturale Übersetzung fügt den vorgängigen bildlichen Repräsentationen stets etwas hinzu. Die plastischen Ausführungen der aus der Malerei entlehnten Motive sind gleichzeitig Zitat und Transformation und müssen daher als originäre Kunstwerke betrachtet werden.

Analog zum Medientransfer vom Gemälde zur Skulptur war auch die Analyse von Gérômes Rückführung seiner plastischen Werke in zweidimensionale Medien (Malerei und Fotografie) erhellend, welche im Rahmen der vorliegenden Studie unter den Schlagwörtern „Vervielfältigung und Variation“ gefasst wurde. Die gemalten oder fotografischen Inszenierungen seiner Skulpturen dienen der Selbststilisierung als Künstler, der in verschiedenen Gattungen brilliert. Darüber hinaus gehen mit dem Medienwechsel inhaltliche Differenzierungen einher. So konnte dargelegt werden, dass sich die jeweilige Thematik nicht allein über den Blick auf ein einzelnes Gemälde oder eine einzelne Skulptur erschließt, sondern erst in der Zusammenschau der verschiedenen Medien.

Gérômes plastische Arbeiten zeichnen sich zudem prägnant durch das Bemühen des Künstlers aus, eine möglichst lebendige Wirkung zu erzielen, was insbesondere in den polychromen Arbeiten deutlich wird. In mehreren Skulpturen versah er die plastisch geformten Körper mit einer Bemalung und sprengte somit konventionelle Gattungsgrenzen. Ebenso nahm er eine führende Position im Bereich der materialkompositen Plastik ein. Sein Vorgehen lässt sich zwischen dem Anspruch auf historische Genauigkeit in Rückbezug auf antike Praktiken, der Verfügbarkeit neuer industrieller Fertigungsmöglichkeiten und geschlechtsspezifischen Verlebendigungsfantasien verorten. Da Gérôme starke koloristische Effekte nur an weiblichen

Figuren und in Werken mit orientalistischer Thematik einsetzte, konnte im Rückgriff auf seit der Antike tradierte Semantisierungen der Farbe dargelegt werden, dass sich in den polychromen Arbeiten Vorstellungen ausdrücken, welche die jeweiligen Figuren mit der Kategorie des ‚Anderen‘ verbinden.

Gérôme bediente in den letzten knapp 30 Jahren seines Lebens verschiedene Sparten der Bildhauerei. Sein plastisches Œuvre umfasst (über-)lebensgroße Statuen und Monumente sowie Statuetten, die sowohl klassisch in Marmor oder Bronze ausgeführt, aber auch bemalt beziehungsweise aus verschiedenen Materialien zusammengesetzt wurden. Die Untersuchung hat gezeigt, dass der Bereich der dekorativen Kunst eine zentrale Stellung im Werk des Künstlers einnimmt. Gerade dieser Aspekt seines Schaffens wurde bisher jedoch vernachlässigt. Die ausführliche Erörterung seiner Kollaborationen mit Pariser Kunstgießern und anderen *reproducteurs d'art* ist ein wichtiger Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke. Wie insbesondere in den Ausführungen zu *Tanagra* sowie *Bellone* und *Corinthe* veranschaulicht werden konnte, herrscht in seinem plastischen Werk eine große Interdependenz zwischen dekorativer und bildender Kunst, womit sich die betrachteten Werke in allgemeine künstlerische Tendenzen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einschreiben.

In der kunsthistorischen Forschung wurde Gérôme bereits als Künstler rezipiert, der verschiedene akademische Gattungsschranken überwand.¹⁰⁰⁹ Das Moment der Grenzüberschreitung tritt auch in seinem plastischen Werk in unterschiedlichen Facetten zutage: Zum einen in der bewussten Vermischung von Hochkunst und Kunstgewerbe, wie sie besonders dominant in *Tanagra* demonstriert wird. Zum anderen kann auch die Repräsentation archäologischer Realia aus dem Bereich der Alltagskultur innerhalb seiner Arbeiten als Verschränkung von Kunst und Nicht-Kunst betrachtet werden. Zwar schwören insbesondere die malerischen Darstellungen der Skulpturen in den Atelierszenen ein paragonales Verhältnis zwischen den Medien herauf, doch Gérômes Œuvre in seiner Gesamtheit enthält keine Anhaltspunkte für eine gezielte Hierarchisierung der verschiedenen Gattungen. Vielmehr wird offensichtlich, dass der Künstler ein Zusammenspiel der Qualitäten verschiedener Kunstformen anstrebte. So signalisiert auch sein Interesse für das zeitgenössische Kunsthandwerk seinen Hang zur Synthese, wie seine letzte Skulptur *Corinthe* deutlich veranschaulicht.

Die Betrachtung dieser vielfältigen medialen Aspekte wurde in der vorliegenden Arbeit mit kontextbezogenen Fragestellungen, welche die in den Werken zutage tretende Antikenrezeption beleuchten, kombiniert. Diese duale Herangehensweise hat offengelegt, mit welchen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen das behandelte Material verflochten ist. In den Fallstudien zu *Les Gladiateurs*, *Tanagra*, *Bellone* und *Corinthe*, in deren Rahmen auch die kleinformatischen Plastiken *Tamerlan* und *La Madeleine* Aufmerksamkeit erhielten, zeigte sich die Bandbreite der Themenfelder, die im Gewand der Antike verhandelt wurden.

¹⁰⁰⁹ Kepetziš 2009.

Fragen nationaler Identitätspolitik fanden ebenso prägenden Niederschlag wie zeitgenössische Weiblichkeitskonstruktionen und die französische Kolonialpolitik. Es konnte dargelegt werden, dass die in den besprochenen Werken evidente Neuformulierung der Antike eng verknüpft ist mit anthropologischen, ethnografischen und historischen Wissensbeständen, wie sie parallel auch in der zeitgenössischen Museologie (Musée de l'Artillerie) und auf den Weltausstellungen (Paris 1878 und 1889) hervortraten. Während *Les Gladiateurs* im Kontext der nationalen Identitätskrise nach dem Deutsch-Französischen Krieg und der Commune de Paris gelesen werden kann, schreiben sich *Tanagra*, *Bellone*, *Corinthe*, *Tamerlan* und *Maria Magdalena* in nationale Belange ein, die auf eine Stärkung des französischen Kunstgewerbes abzielten. Die Antike stand für Gérôme für die Einheit von Kunst und Kunsthandwerk, die er in seiner eigenen Zeit wiederherzustellen versuchte. Sowohl das Aufgreifen des Herstellungsprozesses der Tanagra-Statuetten als mechanische Reproduktion als auch die komplexe Materialkombination der chryselephantinen Kunst stellte für ihn demnach kein bloßes Kopieren antiker Techniken dar, sondern zielte auf die Neuentwicklung der dekorativen Kunst, welche die französische Wirtschaft gegen ausländische Konkurrenz stärken sollte. So wird deutlich, dass die Aneignung der Vergangenheit auch einer politisch-ökonomischen Agenda folgte, die spezifisch französischen Interessen entsprach.

Die interdisziplinär angelegte Studie hat gezeigt, dass sich Gérôme intensiv mit künstlerischen und gesellschaftlichen Tendenzen des fin-de-siècle auseinandersetzte. Er war keineswegs ein Reaktionär, sondern ein interessierter Observator der vielfältigen Innovationen und gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit. In Bezug auf seine Auseinandersetzung mit der Fotografie ist schon lange bekannt, dass er technischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossen war.¹⁰¹⁰ Die Betrachtung seiner plastischen Arbeiten hat nun auch darauf aufmerksam gemacht, welche Parallelen zwischen seinen Skulpturen und zeitgenössischen Praktiken der Wissensvermittlung wie dem *tableau vivant*, Diorama und Wachsfignrenkabinett existieren. Die Nähe dieser Darstellungskonzepte zu Formen der Massenunterhaltung korrespondiert mit dem Bild Gérômes als Urheber spektakulärer Kunst.¹⁰¹¹ Seine Ausrichtung auf das große Publikum und populäre Themen manifestiert sich darüber hinaus in der Rolle, welche die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts für seine Werke gespielt haben. Dabei waren die viel besuchten Universalschauen für ihn sowohl Präsentationsort, um ein Massenpublikum zu erreichen, als auch Inspirationsquelle. So hat die Analyse von *Tanagra* vor Augen geführt, wie Gérôme die

1010 Anfang des 20. Jahrhunderts formuliert er selbst: „La Photographie qui, dans ces derniers temps, a fait des progrès singuliers, a forcé les Artistes à se dépouiller de la vieille routine et oublier les vieilles formules. Elle nous a ouvert les yeux et forcé à regarder ce qu'au paravant nous n'avions jamais vu, service considérable et inappréciable qu'elle a rendu à l'Art. C'est grâce à elle que la Vérité est enfin sortie de son puits : Elle n'y rentrera plus.“ Jean-Léon Gérôme, „Préface (15 septembre 1902)“, in: Émile Bayard (Hg.) *Le Nu esthétique. L'homme, la femme, l'enfant. Album de documents artistique inédits d'après nature*, Paris 1902–07.

1011 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010.

ideologisch aufgeladene Debatte um industriell gefertigte Objekte und die Bedeutung, welche Frauen in diesem Bereich zukommen sollte, aufgriff, was zeitgleich im Kontext der Weltausstellung von 1889 (insbesondere in der Präsentation *Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*) behandelt wurde. Ein wichtiges Ergebnis der vorliegenden Arbeit stellt das Aufzeigen des äußerst vielfältigen institutionellen Engagements des Künstlers dar. So konnte nachgewiesen werden, dass Gérôme an Weltausstellungen und anderen Ausstellungsprojekten maßgeblich mitarbeitete und mit bekannten Anthropologen und Ethnologen, etwa Theodore Hamy, sowie bedeutenden Vertretern der französischen Kunstgewerbebewegung in Kontakt stand.

In der Auseinandersetzung mit antiken Alltagsgegenständen (beziehungsweise Artefakten, die als solche verstanden wurden) offenbart sich ein kulturgeschichtlicher Zugang, der von der zeitgenössischen archäologischen Forschung gestützt wurde. Mit der Hinwendung zur altertümlichen Alltags- und Populärkultur stieß Gérôme die idealisierte Antike von ihrem Sockel und interpretierte sie als Spiegel der eigenen Zeit. Mit Ausnahme von *Bellone* evozieren die Skulpturen, die in den Fallstudien ausführlich analysiert wurden, eine antike Alltäglichkeit, die prägende Phänomene seiner eigenen Alltagswelt aufrufen: *Les Gladiateurs* spricht die zurückliegende Kriegserfahrung sowie die Sehnsucht nach spektakulärer Unterhaltung an, *Tanagra* die Lust am Konsum und *Corinthe* die Prostitution, die ebenfalls ein zentrales Thema der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts repräsentiert.

Die Antike als Spiegel des Eigenen zeigt sich in Gérômes Rezeption offen für vielfältige Einflüsse. Sowohl *Bellone* als auch *Corinthe* sind vom Spiel mit orientalisierenden Elementen geprägt. Grundlegend für diese Art der Gestaltung von Sujets, die auf die römische und griechische Antike verweisen, ist das erwachende Bewusstsein der archäologischen Forschung über die Austauschbeziehungen zwischen den geografischen Regionen. Obwohl sie mit ihrer Fokussierung auf Gewalt beziehungsweise Erotik grundsätzlich unterschiedliche Themen referieren, greifen beide Plastiken Semantiken der europäischen Orient-Konstruktion auf und operieren mit dem exotischen Reiz eines antik-orientalischen Luxus. Die Kombination von suggerierter lebendiger Haut und Metallen ist beiden Werken eigen, aber unterschiedlich kodiert: Der schwere Helm und schuppige Harnisch der *Bellone* wird in *Corinthe* zu Diadem und Schmuck. In den Figuren gehen die Alterität der Weiblichkeit und des stofflich, gewaltvoll und erotisch konnotierten Orients in eins.

Mit seinem Fokus auf die Antike (anstelle von zeitgenössischen Bildthemen) blieb Gérôme zwar traditionellen Mustern verhaftet, seine Plastiken sind jedoch das Gegenteil von subtiler Bildungskunst, die ästhetisch dem *beau idéal* verpflichtet ist und der Skulptur ein didaktisch-moralisierendes Moment zuschreibt. Ob über die Themen Gewalt und Erotik oder die Gestaltung bunter Skulpturen – Gérôme setzte auf Strategien der Grenzüberschreitung. Als arrivierter Maler und Künstler, der sich um sein finanzielles Auskommen keine Sorgen mehr machen musste, erlaubte er sich, althergebrachte Traditionen der Gattung Skulptur aufzubrechen. Er

unterwanderte das antike Idealschöne und positionierte sich abseits der klassizistischen Norm. Durch das Abrücken vom Verständnis der Antike als *exemplum virtutis* eröffnete sich für den Künstler eine Vielzahl von neuen Interpretationsmöglichkeiten. Dabei erweist sich Gérômes individuelle Aneignung der Antike als äußerst vielschichtig. Tradierte antike Vorbilder, wie etwa Phidias' Zeus-Statue für den Tempel von Olympia oder *Athena Parthenos*, die er in *Tanagra* beziehungsweise *Bellone* aufrief, passte er seinen künstlerischen Idealen an. Er kumulierte stets verschiedene kunsthistorische Anleihen und überfrachtete seine Werke geradezu mit Bezügen auf antike Textquellen. Bedeutend sind darüber hinaus archäologische, aus dem Bereich der Alltagskultur stammende Artefakte, die sowohl im Sinne einer Beglaubigungsstrategie eingesetzt wurden als auch über bewusst kalkulierte Abweichungen von den Originalen zusätzliche Bedeutungsebenen generierten. Es konnte gezeigt werden, dass diese Objekte nicht neutral sind, sondern Konnotationen in sich tragen, die Einfluss auf die Werke nehmen, in die sie integriert werden. In den Fallstudien zu *Les Gladiateurs*, *Tanagra*, *Bellone* und *Corinthe* wurde dargelegt, wie Gérôme mit den Artefakten und ihren bezeichnenden Eigenschaften kreativ umging, sie überformte und schließlich neue Objekte gestaltete, die aktuelle gesellschaftliche Diskurse aufgriffen.

Aufgrund der Vielfalt an Bezügen und der Überlagerung stets mehrerer Aspekte lassen sich die untersuchten Skulpturen auch nach eingehender Betrachtung nur schwer in präzise Kategorien fassen. Ein treffendes Label müsste zwischen der Einordnung als akademische Skulptur, *art industriel*, *objet d'art*, Symbolismus und Art nouveau changieren. Letztendlich ist gerade die Vermischung die bestimmende Eigenschaft. Im Aufgreifen von alltagskonnotierten Themen, die mittels aus dem Bereich der Alltagskultur stammenden Artefakten inszeniert werden, zeigt sich eine Auseinandersetzung mit dem ‚Niedrigen‘, die sich ebenfalls in Bezug auf die Medialität und Materialität der Plastiken feststellen lässt. Auch das von Gérôme in den Fokus gerückte Kunstgewerbe sowie die farbige Gestaltung von Skulptur durch Materialkombination und insbesondere Bemalung stehen außerhalb des klassischen Kanons der Hochkunst. Es ist das Alleinstellungsmerkmal Gérômes, dies alles mit der Antike verbunden und in seinen plastischen Arbeiten verdichtet zu haben.

Die Fülle von Themen, die in dieser Untersuchung behandelt wurden, mag implizieren, einzelnen Teilaspekten nicht in der vollen Tiefe gerecht werden zu können. Dieses Risiko wurde jedoch bewusst in Kauf genommen, um aufzuzeigen, wie außerordentlich vielseitig Gérômes plastisches Werk ist. Jeder der thematischen Schwerpunkte ließe sich womöglich weiter ausbauen. Insbesondere die Frage nach der Verbindung von Kunst und Handwerk/Gewerbe scheint großes Potenzial zur weiteren Bearbeitung zu enthalten. Ebenfalls könnte eine vertiefte Untersuchung der grotesken Elemente in seinen Werken, wie sie unter anderem in *Les Gladiateurs* und *Bellone* aufscheinen, neue Erkenntnisse zu Gérômes künstlerischem Selbstverständnis liefern. Somit ist mit der vorgelegten Dissertation auch die Hoffnung verbunden, über die hier geleistete kunsthistorische Einordnung und soziokulturelle Verortung hinaus neue Anknüpfungspunkte für zukünftige Forschungsarbeiten zu Gérômes plastischem Werk zu eröffnen.

6 Anhang

Anhang 1 Aktualisierungen zum Werkverzeichnis von Gerald M. Ackerman (Ackerman 2000)

Anmerkung

Für die hier vorgelegte Aktualisierung wurde das Werkverzeichnis von Gerald M. Ackerman keiner grundsätzlichen Prüfung unterzogen. Die Zusammenstellung basiert auf den Recherchen, die im Rahmen der Doktorarbeit durchgeführt werden konnten, und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Informationen stammen einerseits aus Publikationen, die nach 2000 erschienen sind, andererseits von Auktionshäusern und Museen. Die Maß- und Technikangaben der über Sotheby's gehandelten Werke wurden der Homepage des Auktionshauses entnommen.

Um die Zuordnung zu erleichtern, orientiert sich der Aufbau an Ackermans Werkverzeichnis. Es wurde ebenfalls das dortige Nummerierungssystem übernommen. Damit alle Arbeiten eindeutig bestimmt werden können, sind teilweise auch Informationen angegeben, die schon im Werkverzeichnis enthalten sind. Alle Angaben, die aus dem Werkverzeichnis ohne Korrektur oder Präzisierung übernommen wurden, sind kursiv gesetzt; alle neuen, korrigierten beziehungsweise präzisierten Informationen recte. Für die im Rahmen der Recherchen ausfindig gemachten Arbeiten, die sich keinem der Einträge aus Ackermans Werkverzeichnis zuordnen lassen, wurde die Bezeichnung „Neu + Nummerierung“ eingeführt. Da bis zum Zeitpunkt der Drucklegung nicht für alle Werke Bildvorlagen bezogen werden konnten, wird teilweise auf Onlinequellen verwiesen.

S. 9 [a]	<i>Les Gladiateurs</i> [Modell]
	1878
Datierung	zw. 1873 und 1878
Material	Terrakotta
Maße	32,5 × 18 × 13,5 cm
Standort	Phoenix, Phoenix Art Museum, Museum purchase with funds provided by Friends of European Art



S. 9 [b] Les Gladiateurs [Modell]

Datierung zw. 1873 und 1878
Material Wachs, Vergoldung, Holz
Maße 19 × 11 × 10 cm
Standort Privatbesitz
Bibliografie Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid, Kat. 75



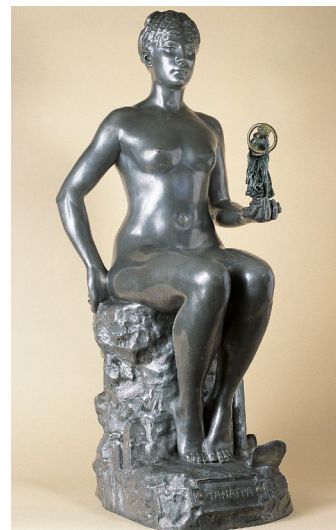
S. 17 B2 Tanagra

Datierung um 1893
Material Vergoldete, rötlich und bräunlich patinierte Bronze; signiert: „J. L. GEROME“; Plakette: „SIOT DECAUVILLE FONDEUR PARIS“; Stempel: „6969“
Maße H. 74,5 cm
Provenienz Sotheby's London, 17. Mai 2011, Lot 89

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/19th-20th-century-european-sculpture-111230/lot.89.html>

S. 17 E[2] Tanagra

Datierung um 1893
Material Zinn; signiert: „J. L. GEROME“; Plakette: „SIOT DECAUVILLE FONDEUR PARIS“; Stempel: „6052-6“
Maße 72 × 30,1 × 31,6 cm
Standort Colección Pérez Simón, Mexiko



S. 17 E[3] *Tanagra*

- Datierung 1893
 Material Zinn, Gold und Emaillé
 Maße unbekannt
 Ausstellung Siot-Decauville, Boulevard des Italiens, 1893
 Quelle Anonym, „A travers Paris“, in: *Le Figaro*, 2. März 1893, S. 1: „Gérôme, notre grand maître, fait exécuter chez Siot-Decauville, fondeur, vingt épreuves numérotées de <Tanagra> qui est au Luxembourg. Nous avons eu l’occasion d’en voir hier la première exposition au boulevard des Italiens. Elle est décorée d’étain, d’or et d’émaux, c’est absolument merveilleux. Les amateurs devront se hâter pour se faire inscrire.“

S. 19 *Béatitude*

- Datierung 1890
 Material Gips / Bronze
 Maße unbekannt
 Standort unbekannt
 Kommentar Ackerman gibt keine Abbildung an. Sein Eintrag basiert auf der Nennung des Werks in Hering 1892 (S. 282 f.) und dem



livret des Salon des artistes français von 1891. Eine Bronzeversion des Werks war vor Gérômes Haus in Bougival aufgestellt, wie eine Postkarte aus dem Jahr 1915 belegt. Eine Fotografie, die Gérôme neben dem Werk zeigt, ist außerdem auf einer Fotografie von Harry C. Ellis in der Sammlung der Bibliothèque nationale de France zu sehen (links neben der Reproduktion von *Tanagra*), ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510012z>.

S. 25 B2 *Bacchante à la grappe*

- Datierung 1892
 Material vergoldete und bräunlich patinierte Bronze; signiert: „J. L. GEROME“; Stempel: „Siot-Decauville / Fondeur / Paris“
 Maße H. 58 cm
 Provenienz Sotheby’s London, 11. Juli 2018
 Standort E. and B. Sweeney, Los Angeles

Siehe Abb. 23 / Kap.2.1

S. 26 Bellone

Datierung 1892

Material Bronze, Elfenbein, Glas, Halbedelsteine

Maße 240 × 86 × 96 cm

Provenienz 1989 erworben von Joey und Toby Tanenbaum;
2000 Schenkung an die Art Gallery of Hamilton

Standort Hamilton, Ontario, Kanada, Art Gallery of Hamilton

Kommentar Rekonstruktion von Kopf mit Helm und Armen mit Schild und Kurzschwert.
Siehe Restaurierungsbericht in den Archiven der Art Gallery of Hamilton.

Bibliografie Zalewski 2019; Therien 2015; Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid, Kat. 182;
Türr 1997, S. 37; *Magazine of Art*, 1893, S. 257; 1904, S. 204.

Siehe Abb. 121 / Kap. 4.3

S. 27 [G] Buste de Bellone

Datierung 1892

Material Steingut mit polychromer Emaillierung, Émile Muller et Cie.; signiert: „J L GEROME“, Inschrift: „E. Muller“ / „BEN“ [2mal]; Stempel: „EMILE MULLER PARIS / REPRODUCTION INTERDITE“ / „VR“ [im Inneren]

Maße H. 82 cm

Provenienz Sotheby's London, 25. Mai 2016, Lot 71

Standort CHIMEI Culture Foundation, Taiwan



S. 31 *Buste de sa fille Madeleine*

Datierung 1894

Material bemalter Marmor

Maße H. 60 cm

Provenienz Sotheby's London, 16. Dezember 2015, Lot 90

Standort Privatbesitz



S. 33 P *Sarah Bernhardt*

[Verzeichnet, aber ohne Abbildung.]

Datierung 1895

Material Gips; Inschrift: „A Sarah Bernhardt. J.-L. Gérôme“

Maße H. 67,9 cm

Provenienz *Sarah Bernhardt; Le Pavillon des Arts, Paris, 1970; H. Schickman Gallery, New York, 1972; Mr and Mrs Joseph M. Tanenbaum, Toronto; The Tanenbaum sale, Sotheby's New York, 26. Mai 1994, Lot 48; Sotheby's New York 23. Mai 1997, Lot 277, Sotheby's London, 8. Juli 2005, Lot 112*

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/european-sculpture-works-of-art-105232/lot.112.html>

S. 34 [G] *Lion*

Datierung *um 1896*

Material Steingut mit polychromer Emaillierung; Émile Muller et Cie.; Inschrift: „GERÔME / E. MULLER“; Stempel des Keramikers auf dem Hügel und auf der Rückseite, begleitet von der Nummer „183“

Maße 34,5 × 30 × 15 cm

Provenienz Ader Paris, *Arts décoratifs & sculptures du XX^e*, 2. Dezember 2016, Lot 35 (verkauft für 1.625 Euro)



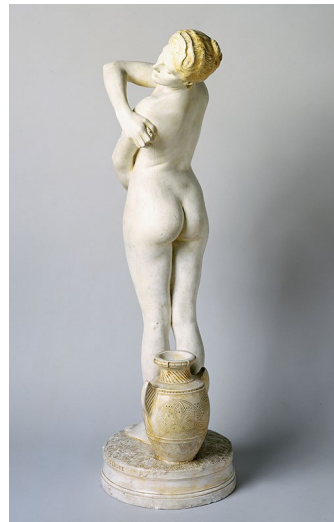
S. 37 P2 *Bethsabée*

Datierung *1896*

Material *bemalter Gips*; Inschrift: „à mon élève et ami / Courtois / J L Gerome“

Maße 84 × 24 × 34 cm

Standort New York, Dahesh Museum of Art



S. 38 B3 *Napoléon entrant au Caire*

Datierung 1897

Material vergoldete Bronze mit Marmorkopf auf „verde antico“ Marmor-Basis; signiert: „J. L. GEROME“; Stempel: „SIOT.DECAUVILLE.FONDEUR. PARIS“; nummeriert: „X204“

Maße 40,5 × 36 cm (Figur), 17 × 37 cm (Basis)

Provenienz Sotheby's Paris, 22. September 2021, Lot 67

Siehe Abb. 79a / Kap. 2.3

S. 38 B4/3 *Napoléon entrant au Caire*

Datierung 1897
 Material *Bronze und Holz*
 Maße 39 × 43 cm (Figur), H. 68 cm (Basis)
 Provenienz Sammlung Prinz Murat, 1902; Sotheby's Paris, 18. April 2008, Lot 85
 Standort Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu

Siehe Abb. 80 / Kap. 2.3

S. 38 B[5] *Napoléon entrant au Caire*

Datierung nach 1921
 Material versilberte Bronze; signiert: „J.L. GEROME“; Inschrift: „F. BARBEDIENNE. Fondeur PARIS“
 Provenienz Sotheby's London, 3. Juli 2012, Lot 167

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/european-sculpture-works-of-art-medieval-to-modern/lot.167.html>

S. 40 B1 *Les Rameaux (Christ entrant à Jérusalem)*

Datierung 1897
 Material vergoldete und braun patinierte *Bronze*; Inschrift: „J.L. GEROME“; Stempel: „SIOT DECAUVILLE / FONDEUR / PARIS“
 Maße 80,5 × 74 cm
 Provenienz Sotheby's London, 10. Juli 2019, Lot 91
 Standort Colección Pérez Simón, Mexiko

Siehe Abb. 26 / Kap. 2.1

S. 40 B3 *Les Rameaux (Christ entrant à Jérusalem)*

Datierung 1897
 Material braun, rot und grün patinierte Bronze; Inschrift: „J.L. GEROME“; Stempel: „SIOT DECAUVILLE / FONDEUR / PARIS“
 Maße 42 × 37 cm
 Provenienz Sotheby's London, 12. Dezember 2018, Lot 23

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/19th-20th-century-sculpture-118232/lot.23.html>

S. 44 [B] *Le Christ Enfant sur un âne*

Datierung *a.J.*
 Material bräunlich und gold patinierte Bronze; Inschrift: „JL. GEROME“; Stempel: „SIOT DECAUVILLE / FONDEUR / PARIS; E321“
 Maße 63,5 × 73 cm
 Provenienz Sotheby's London, 14. Juli 2021, Lot 59

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/19th-20th-century-sculpture/le-christ-enfant-sur-un-ane-the-young-christ-on-a>

S. 46 [GP] *Le Mendiant/Date obolum Androcoli [Modell]*

Datierung *um 1898*
 Material Galvanoplastik (bronzierter Gips); Inschrift: „ANDROCLES“ [in Farbe]; Plakette: „BRONZE PLASTIQUE / E. BEAU & Cie / 14 rue Piccini 14 PARIS“
 Maße H. 23,6 cm
 Standort Bordeaux, L'Horizon chimérique collection
 Bibliografie Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 185

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/european-sculpture-works-of-art-105232/lot.118.html>

S. 48 B[3] *Frédéric le Grand*

Datierung *um 1897*
 Material vergoldete Bronze mit Elfenbeinkopf
 Maße 40 × 36 × 12 cm
 Standort Baltimore, The Walters Art Museum

Siehe Abb. 28 / Kap. 2.1

S. 51 *Oracle aux serpents*

Datierung *1899*
 Material *patinierter Gips*
 Maße 91,5 × 31 × 38 cm
 Standort Vesoul, Musée Georges-Garret, donation Morot-Dubufe en 1945
 Kommentar: Der zur Skulptur gehörige Dreifuß wurde erst 2016 im Depot des Musée Georges-Garret wiedergefunden, restauriert und der Figur zugeführt.



S. 52 [a] *Le Duc d'Aumale* [Sockelrelief]

Datierung

1899

Titel

La prise de la Smalah

Material

Gips

Maße

121 × 80 × 8 cm

Standort

Vesoul, Musée Georges-Garret,
Dépôt du musée des Beaux-arts
et d'archéologie de Besançon en
2012, Inv. D 012.1.1



S. 52 [b] *Le Duc d'Aumale* [Sockelrelief]

Datierung

1899

Titel

Le Duc d'Aumale recevant la
soumission d'Abd-el-Kader

Material

Gips

Maße

121 × 80 × 8 cm

Standort

Vesoul, Musée Georges-Garret,
Dépôt du musée des Beaux-arts
et d'archéologie de Besançon en
2012, Inv. D 012.1.2



S. 54 B[3] *César franchissant le Rubicon*

Datierung

um 1900

Material

Bronze auf Holzsockel; Inschrift: „J. L.
GEROME“ und „SIOT FONDEUR.
PARIS“; Stempel: „636A“

Maße

74,9 cm (Figur); 97,7 cm (Sockel)

Provenienz

Freeman's, Philadelphia, ca. 1970; Privatbesitz;
Sotheby's New York, 18. April 2007, Lot 87

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/19th-century-european-art-n08303/lot.87.html>

S. 56 [a] *Washington à cheval* [Modell]

Datierung

1901

Material

patinierter Gips und Wachs

Maße

32,5 × 30 cm

Provenienz

Sotheby's Paris, 17. Juni 2015, Lot 210

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/table-aux-dessins-anciens-19-siecle-pf1509/lot.210.html>

S. 57 M1 *La Joueuse de boules*

Datierung 1902

Material *bemalter Marmor, signiert*

Maße H. 163,8 cm

Provenienz *Princess Talleyrand, geb. Anne Gould, Palais Rose, 40 Avenue Foch, Paris; Shepherd Gallery Associates, New York, circa 1966; Princess Gemma Lee, Korea; Hans Neuffer, Wien; Stuart Pivar Collection, New York; The Jordan-Volpe Gallery, New York, 1982; Sotheby's New York, 20. Mai 2021, Lot 209*

Standort Privatbesitz

Siehe Abb. 49 / Kap. 2.2,
weitere Abbildungen: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/19th-century-european-art/la-joueuse-de-boules>

S. 61 B *L'Industrie métallurgique*

Datierung 1903

Material *Bronze*

Maße 221 × 90 × 81 cm

Standort Allentown, Pennsylvania, Allentown Art Museum, gift of Bethlehem Steel Corporation, 1982.8.1

Siehe Abb. 6 / Kap. 1

S. 61 [a] *L'Industrie métallurgique [Modell]*

Datierung 1903

Material Gips

Maße unbekannt

Standort unbekannt

Abgebildet

in Maurice Hébert, „*On the Hudson*“: *Residence of Chas. M. Schwab, Esq.*, New York 1905, Bd. 2, Blatt 81, Bethlehem Steel Collection, National Canal Museum, Easton, PA.



S. 62 B *L'Ouvrier métallurgiste*

Datierung 1903–1904
Material Bronze
Maße 241 × 80 × 93 cm
Standort Allentown, Pennsylvania, Allentown Art Museum, gift of Bethlehem Steel Corporation, 1982.8.2

Siehe Abb. 7 / Kap. 1

S. 62 [a] *L'Ouvrier métallurgiste [Modell]*

Datierung 1903–1904
Material Gips
Maße unbekannt
Standort unbekannt
Abgebildet in Maurice Hébert, „*On the Hudson*“: *Residence of Chas. M. Schwab, Esq.*, New York 1905, Bd. 2, Blatt 8I, Bethlehem Steel Collection, National Canal Museum, Easton, PA.



S. 63 P *Corinthe [Modell]*

Datierung um 1900
Material bemalter Gips, Wachs, Draht
Maße 30,5 × 18 × 16 cm
Standort Paris, Musée d'Orsay (Ankauf 2008)
Bibliografie Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid, Kat. 192; Davadie u. a. 2014

Siehe Abb. 140 / Kap. 4.3

S. 63 B1 *Corinthe*

Datierung um 1900

Siehe Abb. 141 / Kap. 4.3

Material *Vergoldete Bronze, Halbedelsteine*, signiert: „J.L. Gérôme“; Inschrift: „NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM“; Stempel: „SIOT – PARIS“ und: „BRONZE“; nummeriert: „129M“

Maße 73,5 cm

Provenienz Sotheby's New York, 23. Oktober 1990, Lot 56; Privatbesitz, New York; Sotheby's New York, 9. Mai 2013, Lot 50; mit Daniel Katz Ltd. London; Sotheby's London, 14. Dezember 2016, Lot 92; Sotheby's London, 17. Oktober 2018, Lot 55; Iakobashvili collection

S. 63 B[3] *Corinthe*

Datierung ca. 1905

Material Vergoldete Bronze, Emaillé, Halbedelsteine, auf Marmorsäule, signiert: „J. L. Gérôme“; Inschrift: „NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM“; Stempel: „SIOT – PARIS“ und: „BRONZE“; nummeriert: „2135“

Maße 72,5 × 33 × 29 cm (Figur); H. 120 cm (Säule)

Provenienz London, Adrian Alan Fine Art & Antiques, Ref. No. B71150

Abbildung siehe <https://www.adrianalan.com/product/jean-leon-gerome-1824-1904-corinth-gilt-bronze/>

S. 63 [a] *Corinthe [Modell]*

Datierung um 1900

Material patinierter Gips

Maße H. 30,5 cm

Provenienz Sotheby's Paris, 23. Juni 2011, Lot 138

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/tableaux-anciens-et-du-xixe-sicle/lot.138.html>

S. 77 [a] *Gladiateur romain [Modell]*

Datierung um 1878

Material Galvanoplastik (bronzierter Gips)

Maße H. 29 cm

Provenienz Sotheby's Paris, 23. Juni 2011, Lot 141

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/tableaux-anciens-et-du-xixe-sicle/lot.141.html>

- S. 77 [b] Gladiateur romain [Modell]**
Datierung um 1878
Material Galvanoplastik (bronzierter Gips)
Maße H. 29 cm
Provenienz Sotheby's Paris, 23. Juni 2011, Lot 140

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/tablaeaux-anciens-et-du-xixe-sicle/lot.140.html>

Nicht von Ackerman verzeichnet

- Neu 1 Cabinet sculpté et peint, exécuté par et sous la direction de J.L. Gérôme**

- Datierung ca. 1880–85
Beteiligte Louis Dromard (Holzkonstruktion), Alexandre Falguière (Statuette)
Material Nußbaumholz, teilweise vergoldet, Ölgemälde auf Goldgrund auf Akazienholz, Bronze;
Inscription: „A SON AMI JALABERT / J.L. GEROME“

Maße 92,5 × 47 × 31,4 cm

Kommentar Ackerman führt bloß das in die Möbelkonstruktion integrierte Gemälde auf und beschreibt das Möbel knapp, ohne eine Abbildung des gesamten Objektes mitzuliefern. Ders. 2000, Kat. 496.

Provenienz Geschenk von Gérôme an Charles-François Jalabert; Familie Jalabert; Eric Gillis Fine Art, Brüssel, Juni 2015

Bibliografie 1874–1896. *Sculptures & Arts Décoratifs symbolistes. L'écho d'un monde ancien*, Aukt.-Kat. Brüssel, Eric Gillis Fine Art, Brüssel, Juni 2015



- Neu 2 Lion sautant**

Datierung um 1900

Material braun und grün patinierte Bronze; signiert: „J.L. GEROME“; Stempel: „SIOT-DECAUVILLE FONDEUR PARIS“; Nummer: „1758“

Maße 25,5 × 18 cm

Provenienz Sotheby's London, 21. April 2004, Lot 82

Bibliografie Rionnet 2016, Kat. 942; Ausst.-Kat. Paris 1900

Abbildung siehe <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/european-sculpture-works-of-art-900-1900-104230/lot.82.html>

Anhang 2 Zu Lebzeiten ausgestellte Skulpturen

Anmerkung

Die Fußnoten weisen jeweils die Quellen aus, die belegen, dass die Skulptur in der jeweiligen Ausstellung zu sehen war.

Salons

Paris, Salon¹

1881 *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, Gips

Paris, Salon des Artistes Français²

1887 *Omphale*, Marmor

1890 *Tanagra*, bemalter Marmor
Buste de Henri Lavoix

1891 *Danseuse à la pomme*, Statuette
Lion [vermutlich Akt. WV S. 19]

1892 *Pygmalion et Galatée*, polychromer Marmor
Bellone, Bronze und Elfenbein

1896 *Paul Baudry*

1897 *Bonaparte entrant au Caire*, Statuette
Buste de Bonaparte

1898 *Tamerlan*, Statuette
Belluaire, Statuette

1899 *Frédéric le Grand*, Statuette
Victoire, Statuette

1901 *Washington*, Statuette

1 *Catalogue illustré du Salon*, Paris 1881.

2 Livrets des Salon des artistes français 1887–1904.

- 1902 *L'Aigle expirant*, Gips
Joueuse de boules, bemalter Marmor
- 1903 *Corinthe*, Statuette, Bronze [Sektion: Art décoratif]
- 1904 *Corinthe*, bemalter Marmor, Bronze, Halbedelsteine
Ouvrier métallurgiste, Bronze

London, Royal Academy³

- 1881 *Ancréon, Bacchus et l'Amour*, Gips
- 1893 *Bellone*

Monaco, Exposition des Beaux-arts de Monaco⁴

- 1902 *L'aigle expirant*
Plaudite Cives, Statuette, Bronze
Jongleuse [vermutl. *Joueuse de boules*], Bronze

Weltausstellungen

1862, London, Universal Exhibition, Stand von Christofle⁵

Rétiaire und *Mirmillon*, Galvanoplastik

1878, Paris, Exposition Universelle de 1878⁶

Les Gladiateurs, Bronze

1900, Paris, Exposition Universelle de 1900, Exposition centennale de l'Art français⁷

Rétiaire, Statuette

Mirmillon, Statuette

3 Ackerman 2000, Kat. Sc. 10 und Kat. Sc. 26.

4 Jules Méry, „Exposition des Beaux-arts de Monaco“, in: *La Revue illustrée* 6, 1. März 1902, o. S.

5 Waring/Tymms 1863, S. 115.

6 Ausst.-Kat. Paris 1878, S. 97.

7 *Exposition universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition centennale de l'Art français 1800 à 1889*, Paris 1900, S. 229.

1900, Paris, Exposition Universelle de 1900, Stand von Siot-Decauville⁸

Napoléon entrant au Caire, Statuette

La Fuite en Égypte, Statuette

Victoire, Statuette

Andere Ausstellungsforen

Paris, Cercle de l'Union artistique

1890 *Séléné/Portrait de sa fille Blanche*⁹

1891 *Danseuse à la pomme*, polychrom¹⁰
Buste du général Cambriels, Bronze

1893 *Danseuse à la pomme*¹¹

1894 *Madeleine Juliette, fille de Gérôme*¹²

1897 *Frédéric le Grand*¹³

1899 *La Madeleine*¹⁴

1901 *Joueuse de boules*¹⁵

Paris, Galerie Paul Durand-Ruel, les Artistes francs-comtois¹⁶

1897 *Rétiaire appelant au combat*

Paris, Salon des Arts décoratifs¹⁷

1882 *Les Gladiateurs*, Bronze

8 Brief vom Sekretär der Ny Carlsberg Glyptotek an Jean-Léon Gérôme, 30. Januar 1902, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.

9 „Courrier de Paris“, in: *L'univers illustré*, 15. Februar 1890, S. 98f., hier S. 99.

10 Raoul Sertat, „Beaux-Arts“, in: *Revue Encyclopédique* 7, 1891, S. 203–206, hier S. 206.

11 Henri Bouchot, „Les salons de 1893, III. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, S. 106–121, hier S. 110.

12 Ackerman 2000, Kat. Sc. 31.

13 Octave Fidière, „Petites expositions. Le cercle de l'union artistique“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 12. Februar 1898, S. 54–55.

14 „Petites expositions. L'épatant“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 11. Februar 1899, S. 54.

15 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid, Kat. 189.

16 Ackerman 2000, Kat. Sc. 14.

17 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid, Kat. 77.

Monaco, Exposition du palais des Beaux-Arts¹⁸

1902 *L'Aigle de Waterloo*

Plaudite Cives

Jongleuse [vermutl. *Joueuse de boules*]

Montecarlo, L'Exposition internationale du Palais des Beaux-Arts de Monte-Carlo¹⁹

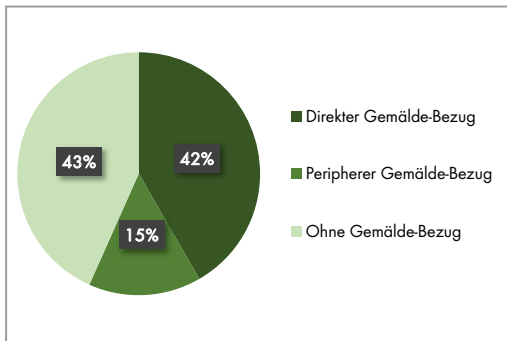
1901 *Bellone*

Weitere Bronzen [nicht näher bezeichnet]

¹⁸ *Revue illustrée*, 1. März 1903, o. S.

¹⁹ J. M., „L'exposition internationale du palais des beaux-arts de Montecarlo“, in: *Revue illustrée*, 1. Mai 1901, o. S.

Anhang 3 Quantitative Darstellung zum Untersuchungskorpus

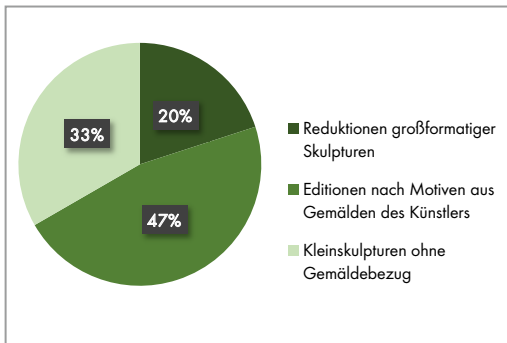


Grafik 1. Werke mit Gemälde-Bezug im gesamten plastischen Œuvre

Anmerkung

In dieser Zählung wurden alle Formen des Gemälde-Bezugs (sowohl Verkörperung als auch Vervielfältigung) berücksichtigt. Sofern es von den Werken Derivate gibt (etwa Büsten, verschiedene Materialausführungen oder unterschiedliche Größen) wurden sie dennoch nur einfach gezählt.

Direkter Gemälde-Bezug: 25 Werke¹; Peripherer Gemälde-Bezug: 9 Werke²; Ohne Gemälde-Bezug: 26 Werke³.



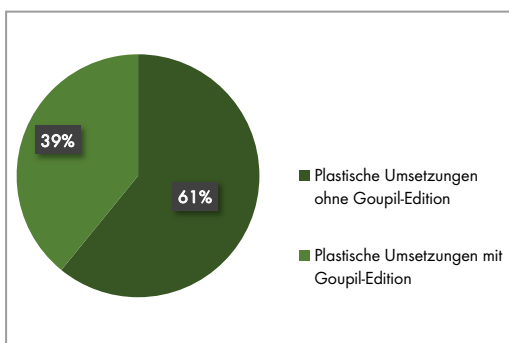
Grafik 2. Kategorien plastischer Edition im Verhältnis zueinander

Anmerkung

Bei der Zählung der Reduktionen großformatiger Skulpturen wurde kein Unterschied gemacht, welches der beiden Werke zuerst präsentiert bzw. auf den Markt gebracht wurde.

Reduktionen großformatiger Skulpturen: 6 Werke⁴, Editionen nach Motiven aus Gemälden des Künstlers: 14 Werke⁵; Kleinskulpturen ohne Gemäldebezug: 10 Werke⁶.

- 1 Ackerman 2000, Kat. Sc. 2; 3; 4; 5; 9; 10; 11; 12; 17; 19; 24; 25; 28; 32; 34; 35; 37; 40; 42; 43; 57; 66; 70; 73; Akt. WV Neu 2.
- 2 Ebd., Kat. Sc. 6; 12; 38; 44; 46; 48; 51; 64; 65.
- 3 Ebd., Kat. Sc. 13; 16; 18; 20; 22; 23; 26; 29; 30; 31; 33; 45; 46; 47; 49; 50; 52; 54; 56; 58; 60; 61; 62; 63; 67; 71.
- 4 Ebd., Kat. Sc. 10; 17; 27; 57; 58; 63.
- 5 Ebd., Kat. Sc. 2; 3; 4; 5; 11; 25; 32; 34; 38; 40; 42; 43; 48; 66.
- 6 Ebd., Kat. Sc. 23; 45; 46; 47; 49; 50; 54; 56; 60; 67.



Plastische Editionen nach Gemälden

Insgesamt 14 Werke⁷; davon mit druckgrafischer Goupil-Edition: 9 Werke⁸

Grafik 3. Bezug zwischen plastischen Editionen und druckgrafischen Reproduktionen der Maison Goupil

⁷ Siehe Anm. 5.

⁸ Ebd., Kat. Sc. 2; 3; 4; 5; 25; 38; 40; 42; 43; 48.

7 Quellen- und Literaturverzeichnis

Konsultierte Archive

Hamilton, Kanada, Archiv der Art Gallery of Hamilton
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives
New York, The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, Oswald Constantin Hering papers
Paris, Archive Maison Christoffe

Paris, Archives du Musée des arts décoratifs
Paris, Archives nationales de France
Paris, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits
Paris, Fondation Custodia
St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana
St. Gallen, Sammlung Robert Alther

Primärquellen

Adelin 1878: Adelin, „Chronique“, in: *L'Exposition universelle de 1878 illustrée* 155, August 1878, S. 795 f.

Albert 1890: Maurice Albert, „Le Salon des Champs-Élysées, II. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, Bd. 2, S. 59–68.

Alexandre 1899: Arsène Alexandre, *Figaro-Salon*, Nr. 1, Paris 1899.

Ambros 1873: A. W. Ambros, „Weltausstellung 1873. Bildende Kunst. Frankreich III“, in: *Wiener Abendpost*, 25. August 1873, S. 1556.

Anonym 1862: Anonym, „Exposition de Londres“, in: *Le Moniteur universel*, 25. Mai 1862, o. S.

Anonym 1866: Anonym, „Nouvelles“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 4. März 1866, S. 69.

Anonym 1873: Anonym, „Expositions“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 8. Februar 1873, S. 51.

Anonym 1880–1881: Anonym, „Bulletin du Musée des arts décoratifs“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1880–1881, S. 28–31 und S. 408–410.

Anonym 1885: Anonym (Un monsieur de l'orchestre), „La soirée théâtrale. Messalina“, in: *Le Figaro*, 22. Februar 1885, S. 3.

Anonym 1890a: Anonym, „L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs au Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines“, in: *Journal des artistes*, 9. Februar 1890, S. 33 f.

Anonym 1890b: Anonym, „Les Femmes à l'École des Beaux-Arts“, in: *Moniteur des arts*, 12. September 1890, S. 318 f.

- Anonym 1891:** Anonym, „Science, littérature et beaux-arts. Académie des beaux-arts. – Musée du Louvre“ und „Académie des Inscriptions et Belles-Lettres“, in: *Magasin Pittoresque*, 1891, 59^e année, série 2, tome 9^e, S. 17 f.
- Anonym 1893:** Anonym, „A travers Paris“, in: *Le Figaro*, 2. März 1893, S. 1.
- Anonym 1924:** Anonym, „Les premiers chapeaux d’hiver“, in: *Vogue*, 1. September 1924, S. 3–10.
- Anonym 1934:** Anonym, „Premières nouvelles des nouvelles Collections“, in: *Vogue*, März 1934, S. 39–50.
- Augustinus 1982:** Aurelius Augustinus, *Bekanntnisse*, eingel. u. übertr. von Wilhelm Timme, München 1982.
- Ausst.-Kat. Berlin 1885:** *Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin*, Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1885.
- Ausst.-Kat. London 1862a:** *Official Catalogue of the International Exhibition*, London 1862.
- Ausst.-Kat. London 1862b:** Ch. Christoffe et Cie., *Exposition universelle de Londres 1862. Catalogue des objets exposés. Orfèvrerie argentée et dorée, orfèvrerie d’argent, galvanoplastie*, o. O. 1862.
- Ausst.-Kat. Paris 1878:** *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel publié par le commissariat général, tome I, groupe I, œuvres d’art, classes 1 à 5*, Paris 1878.
- Ausst.-Kat. Paris 1889a:** *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques, Section I. Anthropologie – Ethnographie – Archéologie*, Lille 1889.
- Ausst.-Kat. Paris 1889b:** *Exposition universelle de 1889. Histoire du travail et des sciences anthropologiques. Section I*, Paris 1889, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84700623/f10.item>.
- Ausst.-Kat. Paris 1892:** *Exposition des Arts de la Femme. Guide-livret illustré*, Ausst.-Kat. Paris, Paris 1892.
- Ausst.-Kat. Paris 1900:** Siot-Decauville Fondateur Éditeur, *Bronzes et objets d’art, Exposition Universelle 1900, Grand Prix*, Paris 1900.
- Ausst.-Kat. Wien 1873:** Commissariat Général, *Exposition universelle de Vienne. France. Œuvres d’art et manufactures nationales*, Paris und Wien 1873.
- Babelon 1884:** Ernest Babelon, „Terres cuites grecques de la collection de M. Bellon“, in: *Gazette archéologique*, 1884, S. 325–331.
- Balmont 1892:** Joseph Balmont, „L’Exposition des arts de la femme“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1892, S. 33–37.
- Baluffe 1881:** Auguste Baluffe, „Le Salon de 1881, III, Œuvres décoratives“, in: *L’Artiste*, 15. Juni 1881, S. 839.
- Bapst 1892:** Germaine Bapst, „La sculpture chrysiléphantine. Phidias – Le duc de Luynes – M. Gérome“, in: *Revue de Famille* 2, April bis Juni 1892, S. 334–343.
- Baudelaire 1868:** Charles Baudelaire, „Le Salon de 1859“, in: ders., *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, S. 245–358.
- Baudelaire 1988:** Charles Baudelaire, *Das Schöne, die Mode und das Glück*.

- Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens*, Deutsch von Max Bruns, Berlin 1988.
- Baudelaire 2017**: Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, aus dem Französischen von Simon Werle, Reinbek bei Hamburg 2017.
- Bayer 1873**: Josef Bayer, „In einem ausgegrabenen Salon“, in: *Die Presse*, Wien 26/356, 30. Dezember 1873, S. 1–3.
- Beaumont / de 1878a**: Édouard de Beaumont, „Armes méconnues“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 1, S. 500–513.
- Beaumont / de 1878b**: Édouard de Beaumont, „Exposition universelle. Les armures et les armes anciennes au Trocadéro“, 2 Teile, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 2, S. 510–519 und 702–718.
- Bénédite 1898**: Léonce Bénédite, „Les Salons de 1898“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, Bd. 2, S. 129–148.
- Benjamin-Constant 1898**: Jean-Joseph Benjamin-Constant, „Promenade de peintre aux Salons de 1898“, in: *Le Figaro*, 29. Mai 1898.
- Berger 1879**: Georges Berger, „Une statue d’un peintre. Les Gladiateurs par M. Gérôme. Groupe de bronze fondu à cire perdue“, in: *Journal des débats*, 5. Februar 1879, o. S.
- Berger 1889**: Georges Berger, „Exposition rétrospective du Travail et des Sciences Anthropologiques. Exposé des motifs (Paris, 12 octobre 1887)“, in: *Ausst.-Kat.* Paris 1889, S. 7–11.
- Berger 1896**: Georges Berger, „Appel aux femmes françaises“, in: *Revue des arts décoratifs* 16, 1896, S. 97–99.
- Bergerat 1878**: Émile Bergerat (Hg.), *Les chefs-d’œuvre d’art à l’Exposition Universelle 1878*, Bd. 1, Paris 1878.
- Bergerat 1892**: Émile Bergerat, „Salon de 1892“, in: *Le Figaro*, 4. Mai 1892, S. 3.
- Biardot 1872**: E. Prosper Biardot, *Les terres cuites funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus*, 2 Bde., Paris 1872.
- Blanc 1859**: Charles Blanc, „Le génie captif. Dessin posthume de Paul Delaroche“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, Bd. 3, S. 79–83.
- Blanc 1876**: Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876.
- Blanc 1880**: Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1880.
- Bonnaffé 1878**: Édouard Bonnaffé, „Au Trocadéro : Causerie“, in: *Gonse* 1878a, S. 14–19.
- Breton 1890**: Jules Breton, *La Vie d’un artiste. Art et nature*, Paris 1890.
- Burty 1864**: Philippe Burty, „Nouvelles du jour“, in: *La Presse*, 21. September 1864.
- Camp 1857**: Maxime du Camp, *Le Salon de 1857*, Paris 1857, S. 58–60.
- Cartault 1882**: A. Cartault, „Joueuse de balle“, in: *Slg.-Kat.* Paris 1882, o. S.
- Champeaux / de 1886**: Alfred de Champeaux, *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modelleurs en bronze et doreurs*, Bd. 1, Paris / London 1886.
- Champfleury 1973**: Jules Champfleury, „L’école du calque“, in: ders., *Le réalisme*, hg. von Geneviève und Jean Lacambre, Paris 1973.
- Champier 1887**: Victor Champier, „Préface“, in: *Fontenay* 1887, S. I–XXIV.

- Champier 1902:** Victor Champier (Hg.), *Les industries d'art à l'Exposition de 1900*, Paris 1902.
- Chennevières 1881–1882:** Philippe de Chennevières, „Le Musée des arts décoratifs du 28 octobre 1879 au 8 mars 1880“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1881–1882, S. I–II.
- Cicerone 1879:** Cicerone, „Private Galleries: Collection of the Estate of Alexander Turney Stewart“, in: *The Art Amateur* 1/6, November 1879, S. 116–118.
- C. I. B. 1903:** C. I. B., „Gérôme, the Veteran French Artist is Making Two Bronze Statues for C. M. Schwab's New-York Home“, in: *New York Tribune*, [Januar 1903].
- Claretie 1881:** Jules Claretie, „Gérôme“, in: ders., *Deuxième série de peintres et sculpteurs contemporains. Artistes vivants au 1^{er} janvier 1881*, Paris 1881, S. 57–80.
- Claretie 1884–1886:** Jules Claretie, „J.-L. Gérôme“, in: ders., *Grands peintres français et étrangers. Ouvrage d'art*, Bd. 1, Paris 1884–1886, S. 145–160.
- Collignon 1898:** Maxime Collignon, *La Polychromie dans la sculpture grecque*, Paris 1898.
- Cottier 1875:** Maurice Cottier, *Rapport sur les beaux-arts. Exposition universelle de Vienne en 1873. Section française*, Paris 1875.
- Couyba 1902:** Ch. M. Couyba, „Gray“, in: *Petit Comtois*, 14. Januar 1902, o. S.
- Curinier [um 1900]:** C. E. Curinier (Hg.), *Dictionnaire national des contemporains*, 6 Bde., Paris 1899–1919, Bd. 2, o. J. [um 1900].
- Darcel 1885:** Alfred Darcel, „Archéologie au théâtre“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 28. Februar 1885, S. 68–70.
- Daremborg/Saglio 1900:** Charles Daremborg und Edmond Saglio (Hg.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments*, Bd. 3, erster Teil, Paris 1900, S. 171–174.
- Dauzats 1897:** Charles Dauzats, „L'art précieux de France“, in: *Le Figaro*, 15. November 1897, S. 3.
- David d'Angers 1958:** Pierre-Jean David d'Angers, *Les Carnets de David d'Angers 1840–41*, hg. von André Bruel, 2 Bde., Paris 1958.
- Delaborde 1859:** Henri Delaborde, „L'art français au Salon de 1859“, in: *Revue des deux mondes*, Juni 1859, S. 501–532.
- Delorme 1878a:** René Delorme, „Art contemporain. Section française. Pollice verso. Statue par M. Léon Gérôme“, in: Bergerat 1878, S. 132–135.
- Delorme 1878b:** René Delorme, „Le Musée des arts décoratifs au pavillon de Flore“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24. August 1878, S. 219–221.
- Demont-Breton 1926:** Virginie Demont-Breton, *Les Maisons que j'ai connues*, Bd. 2, Paris 1926, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9930097/f210.item>.
- Diderot 1957–1969:** Denis Diderot, *Les Salons*, hg. von Jean Sez nec und Jean Adhémar, 4 Bde., Oxford 1957–1969.
- Diderot 1984:** Denis Diderot, *Salon de 1765. Essais sur la peinture. Beaux-Arts I*, hg. von Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau und Gita May, Paris 1984, Paris 1984.

- Diehl 1890:** Charles Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, Paris 1890.
- Dollfus 1896:** Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, Paris 1896.
- Du Camp 1857:** Maxime Du Camp, *Le Salon de 1857*, Paris 1857.
- Du Camp 1859:** Maxime Du Camp, *Le Salon de 1859*, Paris 1859.
- Dubosc de Pesquidoux 1881:** Léonce Dubosc de Pesquidoux, *L'art dans les deux mondes : peinture et sculpture (1878), vol. 1: France, Belgique, Hollande, Espagne, Italie Grèce*, Paris 1881.
- Duparc 1872:** Arthur Duparc (Hg.), *Correspondance de Henri Regnault. Suivi du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault*, Paris 1872.
- Duranty 1879:** Edmond Duranty, „Les statuettes de Tanagra“, in: *La Vie moderne*, 17. April 1879, S. 31f.
- Dussieux 1876:** Louis Dussieux, *Les artistes français à l'étranger, troisième édition*, Paris / Lyon 1876.
- Edwards 1829:** William Edwards, *Des caractères physiologiques des races humaines considérés dans leurs rapports avec l'histoire, lettre à M. Amédée Thierry*, Paris 1829.
- Eliam 1917:** Eliam, „La chanson du cave“, in: *Journal de la jeune fille : organe des Unions chrétiennes de jeune*, Januar / Februar 1917, S. 88–95.
- Éméric-David 1853:** Toussaint-Bernard Éméric-David, *Histoire de la sculpture française*, Paris 1853.
- Énault 1878:** Louis Énault, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878.
- Estignard 1900:** Alexandre Estignard, *Clésinger, sa vie, ses œuvres*, Paris 1900.
- Eudel 1886:** Paul Eudel, „Les Ateliers de peintres. Léon Gérôme“, in: *L'Illustration* 2251, 17. April 1886, S. 247.
- Falconet 1970:** Étienne-Maurice Falconet, „Réflexions sur la sculpture“ (Konferenz in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 7. Juni 1760), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, Genf 1970, S. 1–46.
- Fillon 1878:** Benjamin Fillon, „L'art romain et ses dégénérences au Trocadéro“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 2, S. 486–509.
- Fidière 1898:** Octave Fidière, „Petites expositions. Le cercle de l'union artistique“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 12. Februar 1898, S. 54f.
- Fiorelli 1866:** Giuseppe Fiorelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli, Raccolta pornografica*, Neapel 1866.
- Fontenay 1887:** Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887.
- Fourcaud / de 1889:** Louis de Fourcaud, „L'art décoratif au Salon des Champs-Élysées“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1889, S. 329–343.
- Fourcaud / de 1889:** Louis de Fourcaud, „L'art décoratif au Salon des Champs-Élysées“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1889, S. 329–343.
- Fourcaud / de 1892:** Louis de Fourcaud, „Les arts décoratifs au Salon de 1892. Champs-Élysées et Champ-de-Mars“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1892–1893, S. 385–398.
- Fourcault / de 1893:** Louis de Fourcault, „Les Arts de la femme au Palais de l'Industrie“,

- in: *La Grande Dame : Revue de l'élégance et des arts*, 1893, Bd. 1, S. 23–30.
- Fourcaud / de 1898:** Louis de Fourcaud, „Les arts décoratifs aux Salons de 1898. Société des Artistes Français. La Sculpture“, in: *Revue des arts décoratifs*, Januar 1898, S. 161–171.
- Froehner 1887:** Froehner, „Une collection de terres-cuites grecques“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, Bd. 2, S. 265–274 und 479–487.
- Gautier 1847:** Théophile Gautier, „Exposition de 1847“, in: *La Presse*, 31. März 1847, S. 1 f., hier S. 1.
- Gautier 1861:** Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris 1861.
- Geffroy 1893:** Gustave Geffroy, „Salons de 1892 – Aux Champs-Élysées – Chap. VIII : Les statues peintes“, in: ders., *La Vie artistique*, 2^e série, Paris 1893, S. 287–289.
- Gérôme 1897:** Jean-Léon Gérôme, „La Société de l'art précieux de France. Lettre au directeur de la *Revue*“, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 9, 1897, S. 451–454.
- Gérôme 1981:** Jean-Léon Gérôme, *Notes autobiographiques*, hg. von Gerald M. Ackerman, Vesoul 1981.
- Girodet-Trioson 1825:** Anne-Louis Girodet-Trioson, *Anacréon, recueil de compositions dessinées par Girodet, et gravées par M. Chantillon, son élève, avec la traduction en prose des odes de ce poète, faite également par Girodet, publié par son héritier et par les soins de MM Becquerel et P.A. Coypel*, Paris 1825.
- Gonse 1878a:** Louis Gonse (Hg.), *L'art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris 1878.
- Gonse 1878b:** Louis Gonse, „Coup d'œil à vol d'oiseau sur l'Exposition Universelle“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 1, S. 481–492.
- Gonse 1883:** Louis Gonse, *L'Art japonais*, 2 Bde., Paris 1883.
- Guillemin 1904:** Victor Guillemin, *Étude sur le peintre & sculpteur Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, Besançon 1904.
- Gusman 1909:** Pierre Gusman, „Tanagra“, in: *L'Art et les artistes* 49, April 1909, S. 3–12.
- Haller 1899:** Gustave Haller (Pseudonym für W. Fould), *Nos grands Peintres*, Paris 1899.
- Hamdi Bey / Reinach 1892:** Osman Hamdi Bey und Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey*, Paris 1892.
- Hamel 1902:** Maurice Hamel, *Salons de 1902*, Paris 1902.
- Hamy 1877:** Ernest-Théodore Hamy, „La nouvelle galerie du musée d'Artillerie à l'Hôtel des Invalides“, in: *La Nature*, 1877, S. 47 f.
- Herodot 2017:** Herodot, *Historien. Deutsche Gesamtausgabe*, neu übers., hg. und erl. von Heinz-Günther Nesselrath, 5. vollkommen neu bearb. Aufl., Stuttgart 2017.
- Herder 1969:** Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* [Riga 1778], hg. von Lambert A. Schneider, Köln 1969.
- Herder 1987:** Johann Gottfried Herder, „Plastik 1770–1778“, in: ders., *Werke*, Bd. 2: Herder und die Anthropologie

- der Aufklärung, München/Wien 1987, S. 401–542.
- Hering 1892:** Fanny Field Hering, *The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York 1892.
- Heuzey 1878:** Léon Heuzey, *Les figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, Paris 1878.
- Hoffmann 1903:** Eugène Hoffmann, *Jean-Louis Hamon. Peintre (1821–1874)*, Paris 1903.
- Houff 1895:** Houff, „La femme élégante à travers les ages. En Grèce“, in: *L'art et la mode*, 23. Februar 1895, S. 118 f.
- Jamot 1898:** Paul Jamot, „Le buste d'Elche“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, Bd. 1, S. 239–250.
- Joncière 1900:** Léonce de Joncière, „La Danseuse de Cerceau“, in: ders., *Tanagra*, Paris 1900, S. 140.
- Jouin 1879:** Henry Jouin, *La sculpture en Europe, 1878 : précédé d'une conférence sur le génie de l'art plastique*, Paris 1879.
- Kugler 1835:** Theodor Kugler, *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835.
- Laborde 1856:** Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur, tome VIII. VI^e groupe. XXX^e jury. Application des arts à l'industrie*, Paris 1856.
- Laboulaye 1887:** Charles Laboulaye, *L'art industriel ou les beaux-arts considérés dans leurs rapports avec l'industrie moderne*, Paris 1887.
- Lafenestre 1887:** Georges Lafenestre, „Le Salon de 1887. II. Sculpture“, in: *Revue des deux mondes* 81, Mai 1887, S. 882–907.
- Lafenestre 1892:** George Lafenestre, „Les Salons de 1892. II. La sculpture aux deux salons et la peinture au Champ de Mars“, in: *Revue des deux mondes* 112, Juli 1892, S. 182–212.
- Laforgue 1886:** Jules Laforgue, „Correspondance de Berlin. Exposition de sculpture polychrome à la National-Galerie“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, Bd. 1, S. 166–170.
- Larousse 1866–76:** Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 15 Bde., 1866–1876.
- Larroumet 1896:** Gustave Larroumet, „L'Art décoratif et les femmes“, in: *Revue des arts décoratifs* 16, 1896, S. 100–105.
- Lavallée 1913:** Flora de Lavallée, „La silhouette à la mode“, in: *Jardin de la mode*, 1913, S. 51.
- Lavoix 1885:** Henri Lavoix, „La collection Albert Goupil, 2, l'art oriental“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, Bd. 2, S. 287–307.
- Léchat 1893:** Henri Léchat, „Tanagra“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, Bd. 2, S. 5–16 und 122–139.
- Leconte de Lisle o. J.:** Charles Marie Leconte de Lisle, „Odes anacréontiques“, in: ders., *Œuvres de Leconte de Lisle. Poèmes antiques*, Paris o. J., ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2003501.image>.
- Lenoir 1872:** Paul-Marie Lenoir, *Le Fayoum, le Sinäi et Pétra, expédition dans la Moyenne-Égypte et l'Arabie Pétrée, sous la direction de Jean-Léon Gérôme*, Paris 1872.

- Lenormant 1864:** François Lenormant, „La galerie Pourtalès. II. Antiquités grecques et romaines“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, Bd. 2, S. 482–484.
- Lenormant 1882:** François Lenormant, „Les terres cuites de Tarent“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, Bd. 1, S. 201–224.
- Leroi 1892:** Paul Leroi, „Salon de 1892“, in: *L'Art* 18, 1892, Bd. 2, S. 14–18.
- Lessing 1766:** Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil*, Berlin 1766.
- Liesville / de 1878:** Alfred Robert Frigoult de Liesville, „L'Exposition historique de l'art ancien : coup d'œil général“, in: Gonse 1878a, S. 1–13.
- Liesville / de 1879:** Alfred Robert Frigoult de Liesville, *Exposition universelle de 1878. Coup d'œil général sur l'Exposition historique de l'art ancien (palais du Trocadéro)*, Paris 1879.
- Mantz 1859:** Paul Mantz, „Salon de 1859, III“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, Bd. 2, S. 193–208.
- Mantz 1862:** Paul Mantz, „Exposition de Londres, 3 : peinture et sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, Bd. 2, S. 365–377.
- Mantz 1884:** Paul Mantz, „Exposition Rétrospective De Rouen“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, 2, S. 193–213.
- Mantz 1890:** Paul Mantz, „Le Salon“, in: *Le Temps*, II. Mai 1890, S. 1.
- Marcel 1902:** Henry Marcel, „Les salons de 1902. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, S. 123–141.
- Martha 1880:** Jules Martha, *Catalogue des figurines en terre cuite du musée de la Société archéologique d'Athènes*, Paris 1880.
- Masson 1887:** Frédéric Masson, *J. L. Gérôme et son œuvre*, Paris 1887.
- Masson 1904:** Frédéric Masson, „Jean-Léon Gérôme, Notes et fragments des souvenirs du Maître“, in: *Les Arts*, 26. Februar 1904, S. 18–32.
- Ménard 1879:** Louis Ménard, „La sculpture à l'Exposition Universelle de 1878. La section française“, in: *L'Art*, 1879, Bd. 1, S. 233–237 und 257–268.
- Meyer 1875:** Bruno Meyer, „Plastik und Malerei. III. Frankreich“, in: Carl Friedrich Adolf von Lützow (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig 1875, S. 294–315.
- Milès 1899:** Léon Roger Milès, „J.-L. Gérôme, sculpteur“, in: *Revue d'Art*, 1899, S. 1–4.
- Michel 1889:** André Michel, „Exposition Universelle de 1889. La Sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, Bd. 2, S. 281–309.
- Monod 1890:** Émile Monod, *L'Exposition Universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptive, publié sous le patronage de M. le Ministre du Commerce, de l'Industrie et des Colonies, commissaire générale de l'exposition*, Bd. 1, Paris 1890.
- Montaiglon / de 1878:** Anatole de Montaiglon, „Exposition Universelle. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, S. 31–49 und 327–346.
- Montifaud / de 1877:** Marc de Montifaud, „Salon de 1877“, in: *L'Artiste* 49/1, 1877, S. 334–343.

- Moreau-Vauthier 1906:** Charles Moreau-Vauthier, *Gérôme. Peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et ses amis*, Paris 1906.
- Muller 1896:** Émile Muller et Cie., Ivry-Port près Paris, *Pièces ornementales et architecturales. Grès, Faïence, Terre cuite. Œuvres décoratives pour jardins en Grés Emaillé ou non Emaillé, Garanties contre la Gelée. Pièces d'art*, Paris 1896.
- Naquet 1890:** Félix Naquet, „Salon de 1890. La sculpture“, in: *L'Art*, 1890, S. 3–6.
- Nossig 1893a:** Alfred Nossig, „Pariser Ateliers“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, Wien, April 1893, S. 190–193.
- Nossig 1893b:** Alfred Nossig, „Pariser Kunstbrief“, in: *Kunst-Salon 1*, November 1893, S. 13–15.
- Noy 1930:** Marquise de Noy, „L'exposition de la soie artificielle. La mode et les modes“, in: *Les Modes*, 1930, S. 16–26.
- Pecht 1873:** Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867: Pariser Briefe*, Leipzig 1867.
- Peyre 1890/91:** Roger Peyre, „Les petits Salons“, in: *Revue illustrée*, 1890/91, S. 229–237.
- Phillips 1893:** Claude Phillips, „Sculpture of the Year. The Salons of the Champs Élysées and the Champ de Mars“, in: *Magazine of Art*, 1893, S. 56–62.
- Piles / de 1766:** Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1766.
- Pluche 1883:** „Chronique“, in: *Gazette des femmes* 21, 10. November 1883, S. 161 f.
- Pottier 1890:** Edmond Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris 1890.
- Pottier 1892:** Edmond Pottier, „Les Salons de 1892. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, S. 5–44.
- Proudhon 1865:** Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865.
- Proust 1898:** Antonin Proust, *Le Salon de 1898*, Paris 1898.
- Quincy / de 1815:** Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris 1815.
- Racinet 1888:** Auguste Racinet, *Le costume historique*, Bd. 2, Paris 1888.
- Rambosson 1902:** Yvanhoé Rambosson, „Quelques œuvres peu connues de Alexandre Falguière“, in: *Les Arts*, März 1902, S. 28–32.
- Rayet 1875:** Olivier Rayet, „Les figurines de Tanagra au musée du Louvre“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, Bd. 1, S. 297–314 und 551–558.
- Rayet 1878a:** Olivier Rayet, „L'art grec au Trocadéro“, in: Gonse 1878a, S. 51–104.
- Rayet 1878b:** Olivier Rayet, „Exposition universelle. L'art grec au Trocadéro. Deuxième et dernier article“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 2, S. 347–370.
- Reinach 1899:** Théodore Reinach, „Un temple élevé par les femmes de Tanagra“, in: *Revue des études grecques* 12, 1899, S. 53–115.

- Rialle / de 1890:** Girard de Rialle, „Section I. – Anthropologie“, in: Monod 1890, S. 289–302.
- Ripa 1611:** Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1611.
- Rouaix 1892:** Paul Rouaix, „Les Salons de 1892“, in: *Revue de famille*, 15. Mai 1892, S. 361–383.
- Schéfer 1878:** Gaston Schéfer, „Les statuettes de Tanagra“, in: Bergerat 1878, S. 148–150.
- Schlumberger 1882:** Gustave Schlumberger, „Trois Éléantes de Tanagra“, in: Slg.-Kat. Paris 1882, o. S.
- Schwob 1927:** Marcel Schwob, *Les Œuvres complètes de Marcel Schwob (1867–1905)*, Paris 1927.
- Sertat 1891:** Raoul Sertat, „Beaux-Arts“, in: *Revue Encyclopédique* 7, 1891, S. 203–206.
- Simon / Rialle / Krafft / Claretie / Bapst / Tissandier 1890:** Jules Simon (Introduction), Girard de Rialle (Anthropologie), Hugues Krafft (Arts libéraux), Jules Claretie (Exposition théâtrale), Germain Bapst (Histoire militaire), Gaston Tissandier (Transports), „Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques“, in: Monod 1890, S. 285–348.
- Slg.-Kat. Paris 1882:** *Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notices de F. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon, C. Lecuyer*, Paris 1882.
- Spielmann 1893:** [Marion Harry Spielmann], „The Royal Academy Exhibition. – II“, in: *Magazine of Art*, 1893, S. 253–258.
- Spielmann 1904:** Marion Harry Spielmann, „Jean Léon Gérôme, Recollections“, in: *The Magazine of Art* 2, 1904, S. 201–208.
- Stevens 1859:** Mathilde Stevens, *Impression d'une femme au Salon de 1859*, Paris 1859, S. 17 f.
- Strabo 2005:** Strabo, *Geographica*, übersetzt von A. Forbiger, Wiesbaden 2005.
- Tardieu 1877:** Charles Tardieu, „Le Salon de Paris 1877. Les grands cadres“, in: *L'Art* 3, 1877, S. 145–152.
- Teneo 1902:** Martial Teneo, „Les Salons de 1902. Société des Artistes français“, in: *Le Monde artiste*, 15. Juni 1902, S. 373–375.
- Thiébauld-Sisson 1904:** François Thiébauld-Sisson, „Léon Gérôme“, in: *L'illustration* 3177, 16. Januar 1904, S. 38.
- Thiébaud 2007:** Philippe Thiébaud (Hg.), *René Lalique. Correspondance d'un bijoutier art nouveau 1890–1908*, Lausanne 2007.
- Thierry 1828:** Amédee Thierry, *Histoire des Gaulois depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination romaine*, Paris 1828.
- Thomas 1902:** Albert Thomas, „La sculpture d'appartement“, in: *L'Art décoratif* 48, September 1902, S. 246–251.
- Thoré 1870:** Théophile Thoré, „Exposition universelle de 1867“, in: ders., *Salons de W. Bürger 1861 à 1868*, Bd. 2, Paris 1870, S. 337–454.
- Tissot 1896–1897:** James Tissot, *La vie de Notre Seigneur Jésus-Christ illustrée par 365 aquarelles de J. J. Tissot*, 2 Bde., Tours 1896–1897.
- Treu 1884:** Georg Treu, *Sollen wir unsere Statuen bemalen? Ein Vortrag*, Berlin 1884.

- UCAD 1866:** Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Le beau dans l'utile : histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris 1866.
- Uzanne 1886:** Octave Uzanne, *Françaises du siècle. Mode, mœurs, usages*, Paris 1886.
- Uzanne 1893:** Octave Uzanne, *La Femme à Paris, nos contemporaines*, Paris 1893.
- Vallier 1890:** Robert Vallier, „Les deux salons“, in: *L'univers illustré*, 1890, S. 311–314.
- Véron 1875:** Eugène Véron, *Histoire de l'Union centrale. Son origine, son présent, son avenir*, Paris 1875.
- Waring/Tymms 1863:** John Burley Waring und William Robert Tymms, *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition*, 1862, Bd. 1, London 1863.
- Winckelmann 1755:** Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Dresden 1755.
- Yriarte 1864:** Charles Yriarte, *Les Cercles de Paris, 1828–1864*, Paris 1864.
- Yriarte 1892:** Charles Yriarte, *Figaro Salon par Charles Yriarte*, Paris 1892.
- Zola 1988:** Émile Zola, „Unsere Maler auf dem Champ de Mars“, in: ders., *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896*, Frankfurt a. M. 1988.
- Zola 1991:** Émile Zola, „Nos peintres au Champ-de-Mars“ [1867], in: ders., *Écrits sur l'Art*, Paris 1991.

Sekundärliteratur

- Abbot 2003:** Elizabeth Abbott, *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*, übers. von Paule Pierre, Paris 2003.
- Ackerman 1981:** Gerald M. Ackerman, „Catalogue des sculptures. Gérôme sculpteur“, in: Ausst.-Kat. Vesoul 1981, S. 141 f.
- Ackerman 1986a:** Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme. With a catalogue raisonné*, London 1986.
- Ackerman 1986b:** Gerald M. Ackerman, „Gérôme's Sculpture: The Problems of Realist Sculpture“, in: *Arts Magazine* 60/6, 1986, S. 82–89.
- Ackerman 1990:** Gerald M. Ackerman, „The Néo-Grecs: A Chink in the Wall of Neoclassicism“, in: June Hargrove (Hg.), *The French Academy: Classicism and Its Antagonists*, Newark 1990, S. 168–195.
- Ackermann 1992:** Gerald M. Ackerman, *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris 1992.
- Ackerman 2000:** Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme: Monographie révisée*,

- catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie 2000.
- Adam 2013:** Wolfgang Adam, „Herder und die Plastik. Theorie und Autopsie. Mit einem unveröffentlichten Brief von Eduard Spranger“, in: Décultot / Lauer 2013, S. 221–252.
- Aggermann 2013:** Lorenz Aggermann, *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin 2013.
- Agulhon 1977:** Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise : 1810–1848*, Paris 1977.
- Allan / Morton 2010:** Scott Allan und Mary Morton (Hg.), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles 2010.
- Alpers 1998:** Svetlana Alpers, „The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art“, in: Caroline A. Jones und Peter Galison (Hg.), *Picturing Science. Producing Art*, New York / London 1998, S. 401–417.
- Altinoba 2016:** Buket Altinoba, *Die Istanbuler Kunstakademie von ihrer Gründung bis heute. Moderne Kunst, Nationsbildung und Kulturtransfer in der Türkei*, Berlin 2016.
- Altinoba 2018:** Buket Altinoba, „Der Maler Osman Hamdi Bey und die Translation der westlichen Moderne“, in: Christiane Dätsch (Hg.), *Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext*, Bielefeld 2018.
- Altinoba 2020:** Buket Altinoba, „Das ‚Multiple‘ im 19. Jahrhundert. Von Skulpturmaschinen, Techniktraktaten und Porträt-Miniaturbüsten“, in: *kritische berichte* 48/3, 2020, S. 67–80.
- Amalvi 1990:** Christian Amalvi, „La défaite < mode d’emploi >: Recherches sur l’utilisation rétrospective du passé dans les rapports franco-allemands en France entre 1870 et 1914“, in: Philippe Levillain und Rainer Riemenschneider (Hg.), *La guerre de 1870, 71 et ses conséquences : actes du XX^e Colloque Historique Franco-Allemand organisé à Paris par l’Institut Historique Allemand en coopération avec le Centre de Recherches Adolphe Thiers, du 10 au 12 octobre 1984 et du 14 au 15 octobre 1985*, Bonn 1990, S. 451–464.
- Assante 2003:** Julia Assante, „From Whores to Hierodules. The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals“, in: Alice A. Donohue und Mark D. Fullerton (Hg.), *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge / New York 2003, S. 13–47.
- Auther 2010:** Elissa Auther, *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis 2010.
- Aukt.-Kat. New York 1988:** *Americana and European and American Paintings, Drawings and Prints. The Andy Warhol Collection Sold for the Benefit of the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts*, Aukt.-Kat. Sotheby’s New York, New York 1988.
- Aukt.-Kat. New York 2013:** *19th Century European Art*, Aukt.-Kat. Sotheby’s New York, New York 2013.
- Ausst.-Kat. Amsterdam / Leeds 1996:** *The Colour of Sculpture 1840–1910*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Van Gogh Museum / Leeds, Henry Moore Institute, Amsterdam 1996.
- Ausst.-Kat. Baltimore / Phoenix 2007:** *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, Ausst.-Kat. Baltimore, The Walters Art

- Museum / Phoenix, Phoenix Art Museum, New Haven, Connecticut u. a. 2007.
- Ausst.-Kat. Barcelona 2002:** *Gaudí Universe*, Ausst.-Kat. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Barcelona / Madrid 2002.
- Ausst.-Kat. Berlin / Vaduz 2014:** *Lens-based sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie*, hg. von Bogomir Ecker u. a., Ausst.-Kat. Berlin, Akademie der Künste / Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, Köln 2014.
- Ausst.-Kat. Berlin 1994:** *Bürgerwelten: Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Mainz 1994.
- Ausst.-Kat. Berlin / Frankfurt a. M. 2010:** *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, hg. von Vinzenz Brinkmann und Andreas Scholl, Ausst.-Kat. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, München 2010.
- Ausst.-Kat. Bonn 1993:** *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, hg. von Marie-Louise Plessen, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a. M. 1993.
- Ausst.-Kat. Bordeaux 2005:** *Une image sur un mur. Images et décoration intérieure au XIX^e siècle*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée Goupil, Bordeaux 2005.
- Ausst.-Kat. Bordeaux / Ajaccio 2016:** *Bacchanales modernes ! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts / Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Bordeaux 2016.
- Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000:** *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée Goupil / New York, Dahesh Museum of Art / Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, Paris 2000.
- Ausst.-Kat. Bremen 2005:** *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, hg. von Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle Bremen, München 2005.
- Ausst.-Kat. Compiègne 2000:** *Napoléon III et l'archéologie. Fouilles en forêt de Compiègne sous le Second Empire*, Ausst.-Kat. Compiègne, Musée Antoine Vivenel, Saint-Pierre des minimes, Compiègne 2000.
- Ausst.-Kat. Dijon 1988:** *Emmanuel Fremiet, 1824–1910. La main et le multiple*, hg. von Catherine Chevillot, Ausst.-Kat. Dijon, Musée des Beaux-Arts / Grenoble, Musée de Grenoble, Dijon 1988.
- Ausst.-Kat. Duisburg 1997:** *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, hg. von Erika Billeter, Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum / Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire Fribourg / Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig / Liechtenstein, Palais Liechtenstein, Wabern-Bern 1997.
- Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 2014:** *Die große Illusion. Veristische Skulpturen und ihre Techniken*, hg. von Stefan Roller,

- Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, München 2014.
- Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 2019:** *White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus für immer*, hg. von Mareike Bückling, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, München 2019.
- Ausst.-Kat. Karlsruhe 2007:** *Von Houdon bis Rodin. Elegant – Expressiv. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2007.
- Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012:** *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, hg. von Ariane Mensger, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012.
- Ausst.-Kat. Leeds 2009:** *On the Meaning of Sculpture in Painting*, hg. von Penelope Curtis, Ausst.-Kat. Leeds, Henry Moore Institute, Leeds 2009.
- Ausst.-Kat. London 2018:** *The Classical Now*, Ausst.-Kat. London, King's College, London 2018.
- Ausst.-Kat. Los Angeles 1980:** *The Romanatics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, hg. von Peter Fusco und Horst W. Janson, Ausst.-Kat. Los Angeles, County Museum of Art, Los Angeles 1980.
- Ausst.-Kat. Los Angeles 2008:** *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Ausst.-Kat. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008.
- Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010:** *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904) / L'histoire en spectacle*, Ausst.-Kat. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum / Paris, Musée d'Orsay / Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Paris 2010.
- Ausst.-Kat. München 2006:** *Auguste Rodin. Der Kuss – Die Paare*, hg. von Anne-Marie Bonnet, Hartwig Fischer und Christiane Lange, Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung / Essen, Museum Folkwang, München 2006.
- Ausst.-Kat. München 2017:** *Gut, Wahr, Schön. Meisterwerke aus dem Musée d'Orsay*, hg. von Roger Diederer und Laurence des Cars, Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2017.
- Ausst.-Kat. München / Köln 2002:** *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst / Köln, Wallraff-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Wolfartshausen 2002.
- Ausst.-Kat. Nantes / Montauban 2013:** *La lyre d'ivoire. Henry-Pierre Picou et les Néo-Grecs*, hg. von Cyrille Sciamia und Florence Viguière-Dutheil, Ausst.-Kat. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes / Montauban, Musée Ingres, Nantes 2013.
- Ausst.-Kat. New York 2018:** *Like Life. Sculpture, Color, and the Body*, hg. von Luke Syson u. a., Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven / London 2018.
- Ausst.-Kat. New York / Paris 2014:** *Carpeaux 1827–1875. Un sculpteur pour l'empire*, hg. von Édouard Papet und James David

- Draper, Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art / Paris, Musée d'Orsay, Paris 2014.
- Ausst.-Kat. New York / Zürich 2010:** *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, hg. von Roxana Marcoci, Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art / Zürich, Kunsthhaus Zürich, Ostfildern 2010.
- Ausst.-Kat. Paris 1986:** *La Sculpture Française au XIX^e siècle*, bearb. von Anne Pinget, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1986.
- Ausst.-Kat. Paris 1991:** *Photographie / Sculpture*, Ausst.-Kat. Paris, Centre National de la Photographie, Paris 1991.
- Ausst.-Kat. Paris 1993:** *L'âme au corps. Arts et sciences, 1793–1993*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1993.
- Ausst.-Kat. Paris 2000a:** *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Ausst.-Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 2000.
- Ausst.-Kat. Paris 2000b:** *D'après l'antique*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2000.
- Ausst.-Kat. Paris 2000c:** *Paris in 3D. From Stereoscapy to Virtual Reality, 1850–2000*, hg. von Françoise Reynaud, Catherine Tambrun und Kim Timby, Ausst.-Kat. Paris, Musée Carnavalet, Paris 2000.
- Ausst.-Kat. Paris 2006:** *L'œuvre d'art et sa reproduction*, hg. von Dominique de Font-Réaulx und Joëlle Bolloch, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2006.
- Ausst.-Kat. Paris 2007a:** *Gustave Courbet*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 2007.
- Ausst.-Kat. Paris 2007b:** *Jean Carriès (1855–1894). La matière de l'étrange*, hg. von Amélie Simier, Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris 2007.
- Ausst.-Kat. Paris 2007c:** *Rodin et la photographie*, hg. von Hélène Pinet, Ausst.-Kat. Paris, Musée Rodin, Paris 2007.
- Ausst.-Kat. Paris 2012:** *Les juifs dans l'Orientalisme*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2012.
- Ausst.-Kat. Paris 2014:** *Paris 1900. La ville spectacle*, Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris 2014.
- Ausst.-Kat. Paris 2015:** *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850–1910*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2015.
- Ausst.-Kat. Paris 2018a:** *En couleurs. La sculpture polychrome en France, 1850–1910*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2018.
- Ausst.-Kat. Paris 2018b:** *Un rêve d'Italie. La Collection du marquis Campana*, hg. von Françoise Gaultier, Laurent Haumesser und Anna Alekseevna Trofimova, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2018.
- Ausst.-Kat. Paris / Darmstadt / Kopenhagen 2009:** *Masken. Metamorphosen des Gesichts von Rodin bis Picasso*, hg. von Ralf Beil. Konzeption und wissenschaftliche Bearbeitung Édouard Papet, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay / Darmstadt, Institut Mathildenhöhe / Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Ostfildern 2009.
- Ausst.-Kat. Paris / Frankfurt a. M. 2017:** *Diorama. Erfindung einer Illusion*, hg.

- von Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon und Florence Ostende, Ausst.-Kat. Paris, Palais de Tokyo / Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, Köln 2017.
- Ausst.-Kat. Paris / Genf 1985:** *Pygmalion photographe : la sculpture devant la caméra*, Ausst.-Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France / Genf, Cabinet des Estampes, Genf 1985.
- Ausst.-Kat. Paris / Montréal 2003:** *Tanagra. Mythe et archéologie*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre / Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris 2003.
- Ausst.-Kat. Valencia 2010:** *Tanagras. Figurines for Life and Eternity. The Musée du Louvre's Collection of Greek Figurines*, hg. von Violaine Jeammet, Ausst.-Kat. Valencia, Centro Cultural Bancaja, Fundación Bancaja, Valencia 2010.
- Ausst.-Kat. Vesoul 1981:** *Jean-Léon Gérôme : 1824–1904. Sculpteur et peintre de l'art officiel. Ses œuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, hg. von Gilles Cugnier, Ausst.-Kat. Vesoul, Vesoul 1981.
- Ausst.-Kat. Williamstown / New York / Memphis 1999:** *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, hg. von Gabriel P. Weisberg und Jane R. Becker, Ausst.-Kat. Williamstown, Massachusetts, The Sterling and Francine Clark Art Institute / New York, Dahesh Museum of Art / Memphis, Tennessee, The Dixon Gallery and Gardens, New York 1999.
- Ausst.-Kat. Zürich 2017:** *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1889*, Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus Zürich, Zürich 2017.
- Avanessian / Menninghaus / Völker 2009:** Armen Avanessian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich / Berlin 2009.
- Bacot 1976:** Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges 2005.
- Bandmann 1971:** Günter Bandmann, „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“, in: Helmut Koopmann und Josef Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1971, S. 129–157.
- Bann 2007:** Stephen Bann, „Reassessing Repetition in Nineteenth-Century Academic Painting: Delaroche, Gérôme, Ingres“, in: Ausst.-Kat. Baltimore / Phoenix 2007, S. 27–51.
- Bär / Baumbach / Dümmler 2014:** Silvio Bär, Manuel Baumbach, Nicola Dümmler u. a., *Carmina Anacreontea. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart 2014.
- Barbillon 1988:** Claire Barbillon, 1878: *La 1^{ère} Exposition Universelle de la République*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay, Paris 1988.
- Barbillon 2012:** Claire Barbillon, „La Marseillaise de Rude, paradigme visuel fécond pour la sculpture de la seconde moitié du XIX^e siècle“, in: *François et Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*, Ausst.-Kat. Dijon, Musée des Beaux-Arts, musée Rude et à la Nef, Paris 2012, S. 136–143.

- Barbillon 2016:** Claire Barbillon, „Polylithe ou polychrome ? Les résistances à la couleur chez les théoriciens de la sculpture : Charles Blanc et ses sources“, in: Extermann / Varela Braga 2016, S. 469–476.
- Barbisan 2013:** Léa Barbisan, „Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin“, in: Déculot / Lauer 2013, S. 253–272.
- Barcellini 2010:** Caroline Barcellini, *Le Musée de l'Armée et la fabrique de la nation. Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*, Paris 2010.
- Barck 2000–2005:** Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 Bde., Stuttgart 2000–2005.
- Barthes 1964:** Roland Barthes, „Rhétorique de l'image“, in: *Communications*, 1964, S. 40–51. Siehe auch die deutsche Übersetzung: ders., „Rhetorik des Bildes“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. 3, München 2006, S. 138–149.
- Barthes 1968:** Roland Barthes, „L'effet de réel“, in: *Communications* 11, 1968, S. 84–89. Siehe auch die deutsche Übersetzung: ders., „Der Wirklichkeitseffekt“, in: *Das Rauschen der Sprache*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2006, S. 164–172.
- Bastien 2004:** Catherine Bastien, „L'armure de gladiateur de la collection Pourtalès conservée au Louvre“, in: *La Revue des musées de France. Revue du Louvre* 4, 2004, S. 44–52.
- Batchelor 2000:** David Batchelor, *Chromophobia*, London 2000.
- Batchelor 2008:** David Batchelor (Hg.), *Colour. Documents of Contemporary Art*, London / Cambridge, Massachusetts 2008.
- Baumbach 2013:** Manuel Baumbach, Lemma „Anakreon“, in: Möllendorff / Simonis / Simonis 2013, Sp. 77–84.
- Beck / Schlichte 2017:** Teresa Koloma Beck und Klaus Schlichte, *Theorien der Gewalt zur Einführung*, 2., korrr. Aufl., Hamburg 2017.
- Becq 2009:** Juliette Becq, „Antike Masken. Untersuchungen zum 19. Jahrhundert“, in: Ausst.-Kat. Paris / Darmstadt / Kopenhagen 2009, S. 62–72.
- Beeny 2010:** Emily Beeny, „Blood Spectacle: Gerome in the Arena“, in: Allan / Morton 2010, S. 40–53.
- Belhoste 2013:** Jean-François Belhoste, „Émile Muller (1823–1889), ingénieur alsacien, promoteur de la céramique décorative“, in: Lamard / Stoskopf 2013, S. 191–200.
- Bellanger u. a. 1969–1976:** Claude Bellanger u. a. (Hg.), *Histoire générale de la presse française*, 5 Bde., Paris 1969–1976, Bd. 2–3.
- Bertinet 2015:** Arnaud Bertinet, „Développer l'archéologie nationale : le musée des Antiquités impériales de Saint-Germain-en-Laye“, in: ders., *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849–1872)*, Paris 2015, S. 311–347.
- Betz 2016:** Juliane Betz, *Le Chant du cygne: Die Gazette des Beaux-Arts und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2016.

- Beusing 2016:** Ruth Beusing, „Dioramen in der prähistorischen Archäologie“, in: Gall/Trischler 2016, S. 334–365.
- Beyer / Jollet / Rath 2012:** Andreas Beyer, Étienne Jollet und Markus Rath (Hg.), *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr. Variationen und Übersetzung in der Kunst*, Berlin / München 2018.
- Bigorne 2000:** René Bigorne, „Gérôme et Goupil : une affaire de famille“, in: Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 71–74.
- Blanckaert 1988:** Claude Blanckaert, „On the Origins of French Ethnology“, in: George W. Stocking, Jr., *Bones, Bodies, Behavior. Essays on Biological Anthropology*, Wisconsin 1988, S. 18–55.
- Blom 2001:** Ivo Blom, „Gérôme en Quo Vadis? Picturale invloeden in de Film“, in: *Jong Holland* 4, Sommer 2001, S. 19–28.
- Blühm 1988:** Andreas Blühm, *Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt a. M. / Bern / New York 1988.
- Blühm 2002:** Andreas Blühm, „Vom Leben zum Bild – vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler“, in: Ausst.-Kat. München / Köln 2002, S. 143–151.
- Blum / Krois / Rheinberger 2001:** André Blum, John M. Krois und Hans-Jörg Rheinberger, *Verkörperungen*, Berlin 2012.
- Blume 2015:** Clarissa Blume, *Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften*, 2 Bde., Petersberg 2015.
- Boehm 2003:** Gottfried Boehm, „Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 94–112.
- Böhme 1996:** Hartmut Böhme, „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aistheses“, in: *Tasten*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1996, S. 185–210.
- Böhme 2013a:** Hartmut Böhme, „Ästhetik und Anästhetik des Mundraums“, in: Böhme / Slominski 2013, S. 221–234.
- Böhme 2013b:** Hartmut Böhme, „Aggressive Oralität: Drachen, Monster und Menschen“, in: Böhme / Slominski 2013, S. 99–110.
- Böhme / Slominski 2013:** Hartmut Böhme und Beate Slominski (Hg.), *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, München 2013.
- Bohde / Fend 2007a:** Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.
- Bohde / Fend 2007b:** Daniela Bohde und Mechthild Fend, „Inkarnat – Eine Einführung“, S. 9–19.
- Bonnet / Jagot 2007:** Alain Bonnet und Hélène Jagot, „L’hommage au grand peintre. Les commémorations sculptées de Paul Baudry“, in: *Paul Baudry 1828–1886. Les portraits et les nus*, hg. von Christophe Vital, Ausst.-Kat. Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, La Roche-sur-Yon / Paris 2007, S. 302–316.

- Borg 2002:** Barbara E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*, München 2002.
- Bowyer 2018:** Emerson Bowyer, „Desire of Life“, in: Ausst.-Kat. New York 2018, S. 136–141.
- Bouillon 1986:** Jean-Paul Bouillon, „Sociétés d’artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle“, in: *Romantisme* 54, 1986, Sonderheft: Être artiste, S. 89–113; DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1986.4847>.
- Brandl-Risi 2013:** Bettina Brandl-Risi, *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2013.
- Brandl-Risi 2014:** Bettina Brandl-Risi, „Modische Posen. Die Attitüden der Emma Hamilton und die Präsentifikation der Antike im bürgerlichen Salon“, in: Gertrud Lehnert und Brunhilde-Wehinger (Hg.): *Kulturelle Räume und Lebensstile im 18. Jahrhundert*, Hannover 2014, S. 65–81.
- Brandl-Risi / Brandstetter / Diekmann 2012:** Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann, „Posing Problems. Eine Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 7–21.
- Bresc-Bautier / Pingeot 1986:** Geneviève Bresc-Bautier und Anne Pingeot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris 1986.
- Brinkmann 2010:** Vinzenz Brinkmann, „Die blauen Augen der Perser. Die farbige Skulptur der Alexanderzeit und des Hellenismus“, in: Ausst.-Kat. Berlin / Frankfurt a. M. 2010, S. 187–201.
- Brinkmann / Primavesi / Hollein 2010:** Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi und Max Hollein (Hg.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, München 2010.
- Bronfen 1998:** Elisabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998.
- Brunhammer 1992:** Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l’Utile. Un musée pour les arts décoratifs*, Paris 1992.
- Budin 2008:** Stephanie Lynn Budin, *The Myth of Sacred Prostitution*, Cambridge 2008.
- Bückling 2019a:** Mareike Bückling, „Das Material Elfenbein“, in: Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 2019, S. 17–20.
- Bückling 2019b:** „Die Sammlung Reiner Winkler im Liebieghaus“, in: Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 2019, S. 23–29.
- Bürger 2005:** Peter Bürger, „Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich“, in: Ausst.-Kat. Bremen 2005, S. 52–57.
- Bushart / Haug / Stallschuss 2019:** Magdalena Bushart, Henrike Haug und Stefanie Stallschuss (Hg.), *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, Wien / Köln / Weimar 2019.
- Çakmak 2017:** Gülru Çakmak, *Jean-Léon Gérôme and the Crisis of History Painting in the 1850s*, Liverpool 2017.
- Cancik / Schneider 2012:** Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue*

- Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 10 Bde., Darmstadt 2012.
- Castro Varela / Dhawan 2020:** María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2020.
- Chappey 2006:** Frédéric Chappey, „L’iconographie de Pygmalion et Galatée aux XIX^e et XX^e siècles : Entre introspection et exhibition“, in: Christiane Dotal und Alexandre Dratwicki (Hg.), *L’Artiste et sa muse : Actes du colloque L’artiste et sa muse. Mythification du créateur et son modèle (XIX^e–XX^e)*, Rom, Villa Medici, 2. bis 4. März 2005, Paris 2006, S. 3–18.
- Chavanne 2013:** Blandine Chavanne, „La Grèce au XIX^e siècle“, in: Ausst.-Kat. Nantes / Montauban 2013, S. 17 f.
- Chevillot 1986:** Catherine Chevillot, „Édition et fonte au sable“, in: Ausst.-Kat. Paris 1986, S. 80–94.
- Chevillot 1994:** Catherine Chevillot, „Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d’un rêve“, in: *Revue de l’art* 104, 1994, S. 22–29.
- Chevillot 2008:** Catherine Chevillot, „Artistes et fondeurs au XIX^e siècle“, in: *Revue de l’art* 162/4, 2008, S. 51–57.
- Chew 2010:** Hélène Chew, „Le légionnaire de Bartholdi : ultime don de Napoléon III au musée des Antiquités nationales“, in: *Bulletin des amis du Vieux Saint-Germain-en-Laye* 47: *Napoléon III et Saint-Germain-en-Laye*, 2010, S. 73–87.
- Christof 2001:** Eva Christof, *Das Glück der Stadt: die Tyche von Antiochia und andere Stadttychen*, Frankfurt a. M. u. a. 2001.
- Classen 2012:** Constance Classen, *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Illinois 2012.
- Clerbois 2011:** Sébastien Clerbois, „The Revival of Ivory Sculpture in Belgium (1890–1910): The Material in Question“, in: ders. und Martina Droth (Hg.), *Revival and Invention. Sculpture Through its Material Histories*, Oxford u. a. 2011, S. 231–247.
- Conze 1984:** Werner Conze, Lemma: „Rasse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 135–178.
- Cooke / Lübbren 2016:** Peter Cooke und Nina Lübbren (Hg.), *Painting and Narrative in France. From Poussin to Gauguin*, London / New York 2016.
- Corbin 1978:** Alain Corbin, *Les filles de noces. Misères sexuelles et prostitution. XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1978.
- Cordez 2014:** Philippe Cordez, „Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven“, in: *Kunstchronik* 67/7, 2014, S. 364–373.
- Cordez 2018:** Philippe Cordez, „Object Studies in Art History. Research Perspectives“, ders. u. a. (Hg.), *Object Fantasies. Experience & Creation*, Berlin / Boston 2018, S. 19–30.
- Corpataux 2006:** Jean-François Corpataux, „Mise en abyme de silhouettes tournantes dans l’atelier de Jean-Léon Gérôme“, in: *Annales d’histoire de l’art et d’archéologie* 28, 2006, S. 87–104.
- Corpataux 2009:** Jean-François Corpataux, „Phryné, Vénus et Galatée dans l’atelier

- de Jean-Léon Gérôme“, in: *Artibus et historiae* 59, 2009, S. 145–158.
- Crary 1996:** Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [1990], Dresden u. a. 1996.
- Damerau 2005:** Burghard Damerau, Lemma: „Wahrheit / Wahrscheinlichkeit“, in: Barck 2005, Bd. 6, S. 398–436.
- Darby 1981:** Elizabeth S. Darby, „John Gibson, Queen Victoria, and the Idea of Sculptural Polychromy“, in: *Art History* 4/1, 1981, S. 37–53.
- Davadie u. a. 2014:** Axelle Davadie, Édouard Papet, Nathalie Pingaud, Anne-Solenn Le Hô, Agnès Cascio, Juliette Levy-Hinstin und Marie-Emmanuelle Meyohas, „La Corinthe de J.-L. Gérôme, reconstitution ou libre imitation de la polychromie grecque antique ?“, in: *Technè* 40, 2014, S. 123–131.
- David-De Palacio 2005a:** Marie-France David-De Palacio, *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bern u. a. 2005.
- David-De Palacio 2005b:** Marie-France David-De Palacio, „Introduction“, in: dies. 2005a, S. 1–16.
- David-De Palacio 2005c:** Marie-France David-De Palacio, „La transfiguration de l'objet trouvé : réédification de Pompéi à partir du vestige dans les textes de la fin du XIX^e siècle“, in: dies. 2005a, S. 301–313.
- David-De Palacio 2005d:** Marie-France David-De Palacio „Paris, capitale de la décadence romaine ?“, in: dies. 2005a, S. 331–344.
- De Caro 1995:** Stefano De Caro, „Geschichte des Archäologischen Nationalmuseums von Neapel“, in: *Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1995, S. 15–23.
- De Caro 2000:** Stefano De Caro, *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli. Guida alla collezione*, Mailand 2000.
- De Caso 1975:** Jacques De Caso, „Serial Sculpture in Nineteenth Century France“, in: *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, hg. von Jeanne L. Wasserman, Ausst.-Kat. Cambridge, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts 1975, S. 1–27.
- Décultot / Lauer 2013:** Elisabeth Décultot und Gerhard Lauer (Hg.), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013.
- Delatour 2013:** Jérôme Delatour, „À propos des vues d'ateliers d'artistes d'Edmond Bénard“, in: *Wat* 2013a, S. 21–31.
- Deleuze 1997:** Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung* [1968], aus dem Franz. von Joseph Vogl, 2. korr. Aufl., Paderborn 1997.
- DelPlato / Codell 2016:** Joan DelPlato und Julie Codell, *Orientalism, Eroticism and Modern Visuality in Global Cultures*, London / New York 2016.
- Demier 1999:** Francis Demier, „Du luxe au demi-luxe, la réussite des bronziers parisiens au XIX^e siècle“, in: Jacques Marseille (Hg.), *Le luxe en France du*

- siècle des «Lumières» à nos jours*, Paris 1999, S. 63–91.
- Dent 2014:** Peter Dent (Hg.), *Sculpture and Touch*, Farnham u. a. 2014.
- Dias 1991:** Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878–1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris 1991.
- Di Bello 2018:** Patrizia Di Bello, *Sculptural Photographs. From the Calotype to Digital Technologies*, London u. a. 2018.
- Didi-Huberman 1997:** Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, aus dem Franz. übers. und mit einem Nachwort von Silvia Henke, München 1997.
- Didi-Huberman 1999:** Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.
- Didi-Huberman 2002:** Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei* [1985], München 2002.
- Diers/Wagner 2010:** Michael Diers und Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010.
- Dietler 1994:** Michael Dietler, „Our Ancestors the Gauls: Archaeology, Ethnic Nationalism and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe“, in: *American Anthropologist* 96/3, 1994, S. 584–605.
- Digeon 1959:** Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*, Paris 1959.
- Dixon/Weisberg 2019:** Laurinda S. Dixon und Gabriel P. Weisberg (Hg.), *Making Waves. Crosscurrents in the Study of Nineteenth-Century Art. Essays in Honour of Petra ten-Doesschate Chu*, Turnout 2019.
- Dobbe 2007:** Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007.
- Dorsch 2010:** Michael Dorsch, „Antonin Mercié's *Gloria Victis* and the Mollification of the French Psyche“, in: ders., *French Sculpture Following the Franco-Prussian War, 1870–80. Realist Allegories and the Commemoration of Defeat*, Farnham / Burlington 2010, S. 81–106.
- Doyle 2010:** Allan Doyle, „Groping the Antique. Michelangelo and the Erotics of Tradition“, in: Allan/Morton 2010, S. 7–21.
- Drost 2005:** Wolfgang Drost, „Zur Diskussion über Mimesis und Polychromie in der europäischen Skulptur des 19. Jahrhunderts“, in: ders., *Recherchen eines Dilettanten zur Kunst und Literatur. Vom Manierismus bis zum fin de siècle*, Siegen 2005, S. 307–336.
- Ducrey 2002:** Guy Ducrey, „Tanagra ou les anamorphoses d'une figurine béotienne à la fin du XIX^e siècle“, in: Isabelle Krzywkowski und Sylvie Thorel-Cailleteau (Hg.), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration, 1880–1914. Études offertes à Jean de Palacio*, Paris 2002, S. 207–224.
- Durey 1986:** Philippe Durey, „Le Réalisme“, in: Ausst.-Kat. Paris 1986, S. 354–377.
- Eberle 2017:** Matthias Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, München 2017.

- Eck/van 2015:** Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin/Boston 2015.
- Edwards 2007a:** Catharine Edwards (Hg.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945* [1999], 2. Aufl., Cambridge 2007.
- Edwards 2007b:** Catharine Edwards, „Introduction: Shadows and Fragments“, in: Edwards 2007a, S. 1–18.
- Esner 2012:** Rachel Esner, „Nos artistes chez eux. L'image des artistes dans la presse illustrée“, in: *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, hg. von Alain Bonnet und Hélène Jagot, Ausst.-Kat. La Roche-sur-Yon, Musée de Laval, Lyon 2012, S. 139–149.
- Esner 2013:** Rachel Esner, „In the Artist's Studio with *L'illustration*“, in: *RIHA Journal* 0069, 18. März 2013, URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-illustration> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].
- Esner 2019a:** Rachel Esner, „Le Figaro illustré en 1898 : vendre de l'artiste aux bourgeois“, in: Laurence Brogniez und Clément Dessy (Hg.), *L'Artiste en revues. Fonctions, contributions et interactions de l'artiste en mode périodique*, Rennes 2019, S. 357–373.
- Esner 2019b:** Rachel Esner, „Jean-Léon Gérôme: The Artist in Word and Image“, in: Dixon/Weisberg 2019, S. 127–135.
- Esner/Kisters/Lehman 2013:** Rachel Esner, Sandra Kisters und Ann-Sophie Lehman (Hg.), *Hiding Making, Showing Creation. Strategies in Artistic Practice from the 19th to the 21st Centuries*, Amsterdam 2013.
- Étienne 2017:** Noémie Étienne, „Die politische Materialität des Dioramas“, in: Ausst.-Kat. Paris / Frankfurt a. M. 2017, S. 190–194.
- Extermann/Varela Braga 2016:** Grégoire Extermann und Ariane Varela Braga, *Splendor marmoris. I colori del marmo tra Roma et l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, Rom 2016.
- Fehrenbach 2003a:** Frank Fehrenbach, Lemma: „Lebendigkeit“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 222–227.
- Fehrenbach 2003b:** Frank Fehrenbach, „Calor natus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit“, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München u. a. 2003, S. 151–170.
- Fehrenbach 2005:** Frank Fehrenbach, „Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder“, in: Pfisterer/Zimmermann 2005, S. 1–40.
- Fischer-Lichte 2001:** Erika Fischer-Lichte, „Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: dies, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen / Basel 2001, S. 11–25.
- Fitzon 2004:** Thorsten Fitzon, *Reisen in das fremdliche Pompeji. Antiklassizistische*

- Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1870*, Berlin 2004.
- Fleckner 2010:** Uwe Fleckner, „Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire. Napoleon und die Politik der Bilder“, in: *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München u. a. 2010, S. 101–115.
- Flynn 1997:** Tom Flynn, „Amending the Myth of Phidias. Quatremère de Quincy and the Nineteenth-Century Revival of Chryselephantine Sculpture“, in: *Apollo*, Januar 1997, S. 6–10.
- Font-Réaulx / de 2004:** Dominique de Font-Réaulx, „La lutte avec la couleur, Reproduire la polychromie par la photographie“, in: *48/14 La revue du Musée d'Orsay* 18, 2004, S. 84–93.
- Font-Réaulx / de 2010:** Dominique de Font-Réaulx, „Gérôme and Photography: Accurate Depictions of an Imagined World“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 213–221.
- Font-Réaulx / de 2012:** Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839–1914*, Paris 2012.
- Foucart 1981:** Jacques Foucart, „Préface“, in: Ausst.-Kat. Vesoul 1981, S. 11 f.
- Frank 2000:** Isabelle Frank (Hg.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American Writings, 1750–1940*, New Haven 2000.
- Fribort 2001:** Flemming Fribort, „The Battle over Taste. The Modern and the Un-Modern in French Art 1848–1910“, in: *Gloria Victis! Victors and Vanquished in French Art 1848–1910*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Mailand 2001.
- Frizot 1991:** Michel Frizot, „Un lexique et quelques remarques à l'usage commun du photographe et du sculpteur“, in: Ausst.-Kat. Paris 1991, S. 11–15.
- Frizot 2007:** Michel Frizot, „La photographie, une surface de transaction“, in: Ausst.-Kat. Paris 2007c, S. 14–17.
- Froissart 1994:** Rossella Froissart, „Les collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art?“, in: Chantal Georgel (Hg.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris 1994, S. 83–90.
- Froning 2002:** Heide Froning, „Masken und Kostüme“, in: Susanne Moraw und Eckehart Nölle (Hg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002, S. 70–95.
- Fuchs 1999:** Eckhardt Fuchs, „Nationale Repräsentation, kulturelle Identität und imperiale Hegemonie auf den Weltausstellungen: Einleitende Bemerkungen“, in: *Comparativ* 9/5–6, 1999, Sonderheft: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, S. 8–14.
- Gall 2016:** Alexander Gall, „Auf dem langen Weg ins Museum. Dioramen als kommerzielle Spektakel und Medien der Wissensvermittlung im langen 19. Jahrhundert“, in: Gall / Trischler 2016, S. 27–106.
- Gall / Trischler 2016:** Alexander Gall und Helmuth Trischler (Hg.), *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und*

- Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen 2016.
- Garb 1994:** Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven and London 1994.
- Gaudriault 1983:** Raymond Gaudriault, *La gravure de mode féminine en France*, Paris 1983.
- Geimer 2009:** Peter Geimer, *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 13–69.
- Geimer / Hagner 2012:** Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012.
- Genge 2000:** Gabriele Genge, *Geschichte im Négligé. Geschichtsästhetische Aspekte der Pompiermalerei*, Weimar 2000.
- Genge 2009:** Gabriele Genge, *Artefakt, Fetisch, Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne*, Berlin / München 2009.
- Gerchow 2002:** Jan Gerchow, „Ebenbilder“, in: *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Essen, Ruhrlandmuseum, Ostfildern-Ruit 2002, S. 13–26.
- Germer 2000:** Stefan Germer, „Die Gestalt der Wünsche. Zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts“, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2001, S. 169–182.
- Gersmann 2001:** Gudrun Gersmann, „Welt in Wachs. Das Pariser Musée Grévin. Ein Wachsfigurenkabinett des späten 19. Jahrhunderts“, in: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 129–142.
- Goetz / Bonduelle / Gelfand 1995:** Christopher G. Goetz, Michel Bonduelle und Toby Gelfand, *Charcot: Constructing Neurology*, New York 1995.
- Gotlieb 2010:** Marc Gotlieb, „Gérôme's Cinematic Imagination“, in: Allan / Morton 2010, S. 54–64.
- Gotlieb 2016:** Marc Gotlieb, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago / London 2016.
- Gran-Aymerich 1998:** Ève Gran-Aymerich, *La Naissance de l'archéologie moderne*, Paris 1998.
- Gretton 2016:** Tom Gretton, „‘Un moyen puissant de vulgarisation artistique’. Reproducing Salon Pictures in Parisian Illustrated Weekly Magazines c. 1860 – c. 1895: from Wood Engraving to the Half Tone Screen (and Back)“, in: *The Oxford Art Journal* 39/2, 2016, S. 285–310.
- Güllicher 2011:** Nina Güllicher, *Insenzierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi*, München 2011.
- Gullickson 1991:** Gay L. Gullickson, „La Pétroleuse. Representing Revolution“, in: *Feminist Studies*, 1991, Bd. 2, S. 240–265.
- Gumbrecht 2004:** Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2004.

- Haase 2005:** Birgit Haase, „Une toilette vaut un tableau – Impressionismus und Mode“, in: Ausst.-Kat. Bremen 2005, S. 228–237.
- Haboldt 1992:** Haboldt & Co., *Portrait de l'artiste. Image des peintres 1600–1890. Catalogue de tableaux et dessins anciens et photographie du XIX^e siècle*, Paris 1992.
- Hardie 2002:** Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge u. a. 2002.
- Haskell / Penny 1981:** Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven / London 1981.
- Hatt 2014:** Michael Hatt, „Transparent Forms: Tinting, Whiteness and John Gibson's *Venus*“, in: *Sculpture Journal* 23/2, 2014, S. 185–196.
- Haupt 2008:** Sabine Haupt, „Die Femme Fatale“, in: Betsy van Schlun und Michael Neumann (Hg.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Regensburg 2008, S. 141–161.
- Hecken / Kleiner 2017:** Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner (Hg.), *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017.
- Héran 2004:** Emanuelle Héran, „L'évolution du regard sur la sculpture polychrome“, in: 48/14 *La revue du Musée d'Orsay* 18, 2004, S. 62–71.
- Hess 2006:** Barbara Hess, Lemma: „Pop Art“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, überarb. Neuauflage, Köln 2006, S. 245–250.
- Hessler 2014:** Christiane J. Hessler, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.
- Higgins 1986:** Reynold Higgins, *Tanagra and the Figurines*, London 1986.
- Hilmes 1990:** Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.
- Hoffmann-Curtius 1997:** Kathrin Hoffmann-Curtius, „Orientalisierung von Gewalt: Delacroix' *Tod des Sardanapal*“, in: Annegret Friedrich u. a., *Projektionen, Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 61–78.
- Holschbach 2006:** Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- Hölscher 2015:** Tonio Hölscher, *Die griechische Kunst*, 2. durchges. Aufl., München 2015, S. 95–124.
- House 2008:** John House, „History without Values? Gérôme's History Paintings“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71, Dezember 2008, S. 261–276.
- Hufschmidt 2010:** Isabel Hufschmidt, *Die Kleinplastiken von James Pradier. Skulptur im industrialisierten Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010.
- Hülsen-Esch 2016:** Andrea von Hülsen-Esch, „Materie – Material – Materialität“, in: dies. (Hg.), *Materie – Material – Materialität. Disziplinäre Annäherungen*, Düsseldorf 2016, S. 7–19.
- Hyde 2000:** Melissa Hyde, „‘The Makeup’ of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette“, in: *The Art Bulletin* 82/3, September 2000, S. 453–475.

- Imorde 2017:** Joseph Imorde, Lemma: „Pop Art“, in: Hecken / Kleiner 2017, S. 222–226.
- Ittershagen 1999:** Ulrike Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999.
- Jagot 2005:** Hélène Jagot, „Le Vercingétorix d’Aimé Millet (1865), image équivoque du premier héros nationale français“, in: *Histoire de l’art* 75, 2005, S. 79–91.
- Jagot 2013:** Hélène Jagot, *La peinture néo-grecque (1847–1874) : réflexions sur la constitution d’une catégorie stylistique*, unveröffentl. Dissertation, Paris 10, Paris 2013.
- Janoray 2008:** Charles Janoray, *Jean-Léon Gérôme (1824–1904). The Ball Player (La Joueuse de boules)*, Paris 2008.
- Jeammet 2010:** Violaine Jeammet, „The Origin and Diffusion of Tanagra Figurines“, in: *Ausst.-Kat. Valencia 2010*, S. 62–69.
- Jeannot 1933:** Georges Jeannot, „Souvenirs sur Degas“, in: *La Revue Universelle* 55, 1933, S. 152–174.
- Jones 1995:** Amelia Jones, „Clothes Make the Man: The Male Artist as a Performative Function“, in: *Oxford Art Journal* 18/2, 1995, S. 18–32.
- Jones 2014:** Claire Jones, *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895: Sculpture and the Decorative Arts*, Farnham, Surrey 2014.
- Johnson 1998:** Geraldine A. Johnson (Hg.), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge / New York / Melbourne 1998.
- Jooss 1999:** Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.
- Junkelmann 2004:** Marcus Junkelmann, „Kino mit unzureichenden Mitteln – Das Erbe des 19. Jahrhunderts“, in: ders., *Hollywoods Traum von Rom: „Gladiator“ und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004, S. 61–74.
- Junkelmann 2008:** Marcus Junkelmann, *Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod*, Mainz 2008.
- Junod 1998:** Philippe Junod, „L’atelier comme autoportrait“, in: Pascal Griener und Peter J. Schneemann (Hg.), *Künstlerbilder / Images de l’artiste*, Bern u. a. 1998, S. 83–97.
- Karentzos 2005:** Alexandra Karentzos, *Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*, Marburg 2005.
- Karentzos 2015:** Alexandra Karentzos, „Antikenideal und Alterität. ‚Echtes Antikisieren‘ als künstlerisches Programm des 19. Jahrhunderts“, in: Kienlin 2015a, S. 79–92.
- Keller 1963:** Otto Keller, *Die antike Tierwelt*, 2. Bd.: Vögel, Reptilien, Fische, Insekten, Spinnentiere, Tausendfüßler, Krebstiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere, Hildesheim 1963.
- Kepetzi 2002:** Ekaterini Kepetzi, „Von Liebe, Wein und Lebenslust – Jean-Léon Gérôme: ‚Anakreon, Bacchus und Amor‘“, in: Horst-Dieter Blume und Cay Lienau (Hg.), *Annäherungen an Griechenland*, Münster 2002, S. 144–157.
- Kepetzi 2009:** Ekaterini Kepetzi, *Vergegenwärtigte Antike. Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und*

- englischen Malerei (1840–1914)*, Frankfurt a. M. u. a. 2009.
- Kern 2013:** Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin / München 2013.
- Kienlin 2015a:** Tobias L. Kienlin (Hg.), *Fremdheit – Perspektiven auf das Andere*, Bonn 2015.
- Kienlin 2015b:** Tobias L. Kienlin, „Fremdheit – Perspektiven auf das Andere. Zur Einführung“, in: ders. 2015a, S. 1–8.
- Kjellberg 1987:** Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris 1987.
- Knaller 2006:** Susanne Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: dies. und Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 17–35.
- Knaller / Müller 2005:** Susanne Knaller und Harro Müller, Lemma: „Authentisch / Authentizität“, in: Barck 2005, Bd. 7, S. 40–65.
- Kolesch 1998:** Doris Kolesch, „Mode, Moderne und Kulturtheorie – eine schwierige Beziehung. Überlegungen zu Baudelaire, Simmel, Benjamin und Adorno“, in: Lehnert 1998, S. 20–46.
- König 2001:** Gudrun M. König, „Im Bann der Dinge. Geschmackserziehung und Geschlechterpolitik“, in: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln 2001, S. 343–377.
- Körner 2007:** Hans Körner, „Die Epidermis der Statue“. Oberfläche der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert“, in: Bohde / Fend 2007a, S. 105–132.
- Körner 2010:** Hans Körner, „Schmerz – Lust – Erkenntnis. Auguste Clésingers *Femme piquée par un serpent* und Gustave Courbets *Femme au perroquet* als Allegorien des Tastsinns“, in: Andrea Gott dang und Regina Wohlfarth (Hg.), *Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, Leipzig 2010, S. 85–104.
- Körner 2011:** Hans Körner, *Blickende Leiber, lebendige Farbe und Randfiguren der Kunst. Kunsthistorische Aufsätze*, Berlin 2011.
- Körner 2011a:** Hans Körner, „Paragone der Sinne. Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung“ [1999], in: Körner 2011, S. 173–192.
- Körner 2011b:** Hans Körner, „Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert“ [2000], in: Körner 2011, S. 221–255.
- Körner 2011c:** Hans Körner, „Die enttäuschte und die getäuschte Hand“. Der Tastsinn im Paragone der Künste“ [2003], in: ders. 2011, S. 257–272.
- Koslowski 1998:** Stefan Koslowski, „Vor solchen Bildern schweigt jedes kritische Element“. Zu den *Tableaux vivants* im 19. Jahrhundert“, in: Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weißendorf (Hg.), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen 1998, S. 157–166.
- Kotsidu 2010:** Haritini Kotsidu, *Die griechische Kunst. Von den Anfängen bis zum Hellenismus*, Stuttgart 2010.

- Krüger 2007a:** Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München / Berlin 2007.
- Krüger 2007b:** Matthias Krüger, „Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert“, in: Bohde / Fend 2007a, S. 159–180.
- Krüger 2013a:** Matthias Krüger, „Der Begriff des *disegno* im Zeitalter der Evolutionstheorie. Biologische Konzepte in Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin*“, in: ders. / Ott / Pfisterer 2013, S. 75–90.
- Krüger 2013b:** Matthias Krüger, „Jean-Léon Gérôme, His Badger and His Studio“, in: Esner / Kisters / Lehman 2013, S. 43–72.
- Krüger 2015:** Matthias Krüger, „Jean-Léon Gérômes ‚Phryne vor dem Areopag‘. Das Ausstellungsbild als Skandalwerk“, in: Martin Schulz und Kristin Marek (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte, 3. Einführung in Werke, Methoden, und Epochen. Moderne*, Paderborn 2015, S. 57–75.
- Krüger / Ott / Pfisterer 2013a:** Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, Zürich 2013.
- Krüger / Ott / Pfisterer 2013b:** Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer, „Das Denkmodell einer ‚Biologie der Kreativität‘. Anthropologie, Ästhetik und Naturwissen der Moderne“, in: Krüger / Ott / Pfisterer 2013a, S. 7–19.
- Kruse 2008:** Christiane Kruse, „Selbstreflexionen. Malerei als Maske und Spiegel“, in: Matthias Bauer, Fabienne Liptay und Susanne Marschall (Hg.), *Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn*, München 2008, S. 147–162.
- Kuhn 2021:** Léa Kuhn, „Gérôme multipliziert. Der Tod des Künstlers als Stunde der Erben“, in: dies., Matthias Krüger und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Pro Domo: Kunstgeschichte als Hausbesetzung*, Paderborn 2021, S. 181–205.
- Lafont-Couturier 2000:** Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme*, Paris 2000.
- Lajer-Burcharth 2001:** Ewa Lajer-Burcharth, „Pompadour’s Touch. Difference in Representation“, in: *Representations* 73, 2001, S. 54–88.
- Lamard / Stoskopf 2013:** Pierre Lamard und Nicolas Stoskopf, *Art & industrie (XVIII^e–XXI^e siècle), Actes des quatrièmes Journées d’histoire industrielle de Mulhouse et Belfort, 18–19 novembre 2010*, Paris 2013.
- Lange-Berndt 2015:** Petra Lange-Berndt, „Introduction. How to be Complicit with Materials“, in: dies. (Hg.), *Materiality. Documents of Contemporary Art*, London / Cambridge, Massachusetts 2015, S. 12–23.
- Lapatin 2001:** Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2001.
- Laurent 1995:** Stéphane Laurent, „Marius Vachon, un militant pour les ‘industries d’art’“, in: *Histoire de l’art* 29/30, Mai 1995, S. 71–78.
- Laurent 1996–1997:** Stéphane Laurent, „Teaching the Applied Arts to Women at

- the École Duperré in Paris, 1864–1940“, in: *Studies in the Decorative Arts* 4/1, Winter 1996–1997, S. 60–84.
- Laurent 1999:** Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris 1999.
- Lebon 2003:** Élisabeth Lebon, *Dictionnaire des fondateurs de bronze d'art, France 1890–1950*, Perth 2003.
- Leduc-Adine 1987:** Jean-Pierre Leduc-Adine, „Les arts et l'industrie au XIX^e siècle“, in: *Romantisme* 55, 1987, Sonderheft: *L'artiste, l'écrivain, le poète*, S. 67–78.
- Lehnert 1998:** Gertrud Lehnert (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998.
- Lehnert 2014:** Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2014.
- Lehnert / Kühl / Weise 2014:** Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld 2014.
- Lemaistre 1991:** Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, „La renaissance de l'ivoire“, in: *Un âge d'or des arts décoratifs*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1991, S. 423–425.
- Lethen 2015:** Helmuth Lethen, „Steinzeit der Evidenz. Das Schwarz-Weiß des Roland Barthes“, in: ders. und Monika Wagner (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“*, Frankfurt a. M. / New York 2015, S. 145–155.
- Leuschner 1998:** Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. und frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1997.
- Lichtenstein 1987:** Jacqueline Lichtenstein, „Making Up Representation. The Risks of Femininity“, in: *Representations* 20, 1987, S. 77–87.
- Lichtenstern 1987/88:** Christa Lichtenstern, „Der Marmor lacht nicht‘. Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur“, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 48/49, 1987/88, S. 269–297.
- Lindsay 2002:** Suzanne Glover Lindsay, *Monuments for a Steel King*, Allentown 2002.
- Lippert 2014:** Sarah J. Lippert, „Jean-Léon Gérôme and Polychrome Sculpture: Reconstructing the Artist's Hierarchy of the Arts“, in: *dix-neuf* 18/1, April 2014, S. 104–125.
- Lippert 2017:** Sarah J. Lippert, „The Temporality of Imitation in the Work of Moreau and Gérôme“, in: dies. (Hg.), *Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics. The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing*, London / New York 2017, S. 97–119.
- Lippert 2019:** Sarah J. Lippert, *The Paragone in Nineteenth-Century Art*, New York / London 2019.
- Liveley 2012:** Genevieve Liveley, „Sculpturae Vitam Insufflat Pictura. Breathing Life into Greek Sculpture in the Works of Lawrence Alma-Tadema and Jean-Léon Gérôme“, in: Vicky Coltman (Hg.), *Making Sense of Greek Art*, Exeter 2012, S. 140–154.
- Lohse-Jasper 2000:** Renate Lohse-Jasper, *Die Farben der Schönheit. Eine*

- Kulturgeschichte der Schminkkunst*, Hildesheim 2000.
- Luneau 2013:** Jean-François Luneau, „Art et industrie au XIX^e siècle : des arts industriels aux industries d’art“, in: Lamard / Stoskopf 2013, S. 17–24.
- Lübbren 2010:** Nina Lübbren, „Crime, Time, and *The Death of Caesar*“, in: Allan / Morton 2010, S. 81–91.
- Lübbren 2016:** Nina Lübbren, „Eloquent Objects. Gérôme, Laurens, and the Art of Inanimate Narration“, in: Cooke / Lübbren 2016, S. 129–143.
- Maag 1982:** Georg Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchroner Analyse einer Epochen-schwelle*, Diss. Universität Konstanz, 1982.
- Maaz 2017:** Bernhard Maaz, „Ein Jahrhundert Wirkung: Winckelmann und die Skulptur“, in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hg. von Elisabeth Décultot u. a., Ausst.-Kat. Klassik Stiftung Weimar, München 2017, S. 97–113.
- Mainardi 1993:** Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge 1993.
- Makariou / Maury 2010:** Sophie Makariou und Charlotte Maury, „The Paradox of Realism: Gérôme in the Orient“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 259–265.
- Marrey 1979:** Bernard Marrey, *Les Grands Magasins, des origines à 1939*, Paris 1979.
- Martinez 2017:** Pascale Martinez, *Le temple et les marchands. Une histoire du Musée Grévin (1881–1921)*, Paris 2017.
- Mathieux 2010:** Néguine Mathieux, „Tagnaras in Paris: A Bourgeois Dream“, in: Ausst.-Kat. Valencia 2010, S. 17–19.
- Mayerhofer-Llanes 2005:** Andrea Mayerhofer-Llanes, „Modeillustrationen im 19. Jahrhundert“, in: Ausst.-Kat. Bremen 2005, S. 214–227.
- McIntosh 2000:** DeCourcy E. McIntosh, „Goupil and the American Triumph of Jean-Léon Gérôme“, in: Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 31–43.
- Meißner / Doktor 2000:** Birgit Meißner und Anke Doktor, „Galvanoplastik – Geschichte einer Technik aus dem 19. Jahrhundert“, in: dies. und Martin Mach (Hg.), *Bronze- und Galvanoplastik. Geschichte – Materialanalyse – Restaurierung*, Dresden 2000, S. 127–137.
- Metzger 1990:** Henri Metzger, *La correspondance passive d’Osman Hamdi bey*, Paris 1990.
- Mersmann 2012:** Susanne Mersmann, *Die Musées du Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2012.
- Meyer 2006:** Marion Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit*, Berlin / New York 2006.
- Mialaret 1976:** Martine Mialaret, „La vie artistique parisienne (1860–1870) vue par le peintre espagnol Raimundo de Madrazo, d’après des documents inédits“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1976, S. 303–313.
- Miller 1981:** Michael B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the*

- Department Store 1869–1920*, Princeton 1981.
- Möllendorff/Simonis/Simonis 2013:** Peter von Möllendorff, Annette Simonis und Linda Simonis (Hg.), *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*, Stuttgart 2013.
- Möller/Vogel 2007:** Lenelotte Möller und Manuel Vogel (Hg.), *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus*, ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Prof. Dr. G. C. Wittstein, 2 Bde., Wiesbaden 2007.
- Monnier 1995:** Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris 1995.
- Morlette 2005:** Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005.
- Mouillard 2007:** Cécile Mouillard, *La Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie (1877–1917)*, Master de Recherche d'histoire de l'art. Histoire des collections – Patrimoine, sous la direction du Professeur Barthélémy Jobert, 2007.
- Muhr 2006:** Stefanie Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2006.
- Müller-Tamm 2012:** Pia Müller-Tamm, „Die Kunst der Wiederholung und das Museum“, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012, S. 19–23.
- Nagel 1993:** Tilman Nagel, *Timur der Eroberer und die islamische Welt im späten Mittelalter*, München 1993.
- Nichols 2015:** Kate Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace: Classical Sculpture and Modern Britain, 1854–1936*, Oxford 2015.
- Nochlin 1989:** Linda Nochlin, „The Imaginary Orient“, in: dies., *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, S. 33–59.
- Païni 2010:** Dominique Païni, „Painting the Moment just Afterward, or, Gérôme as Film-Maker“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 333–367.
- Païni/ Frizot 1991:** Dominique Païni und Michel Frizot, „Photographie et Sculpture, un bilan de proximité“, in: Ausst.-Kat. Paris 1991, S. 7–10.
- Papet 2001:** Édouard Papet, *À fleur de peau : Le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris 2001.
- Papet 2003:** Édouard Papet, „De l'objet archéologique aux babioles de luxe“, in: Ausst.-Kat. Paris/Montréal 2003, S. 36–45.
- Papet 2004a:** Édouard Papet, „‘Avoir le courage de sa polychromie’: Charles Cordier et la sculpture du second Empire“, in: *Charles Cordier. 1827–1905. L'autre ailleurs*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2004, S. 51–77.
- Papet 2004b:** Édouard Papet, „Une autre polychromie. Plâtres patinés, bronzes et sculptures céramiques de Jean-Joseph Carriès“, in: *48/14. La revue du Musée d'Orsay* 18, 2004, S. 72–83.
- Papet 2007:** Édouard Papet, „Phryné aux XIX^e siècle : la plus jolie femme de Paris ?“, in: *Praxitèle*, hg. von Alain Pasquier und Jean-Luc Martinez, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2007, S. 362–379.

- Papet 2008a:** Édouard Papet, „Jeff Koons : Sculpturae vitam insufflat pictura“, in: *Jeff Koons Versailles*, hg. von Xavier Barral i Altet und Elena Geuna, Ausst.-Kat. Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Paris 2008, S. 115–118.
- Papet 2008b:** Édouard Papet, „Carriès, ‹Vélasquez en sculpture›?“, in: Aurore de Neuville (Hg.), *La sculpture du XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris 2008, S. 192–201.
- Papet 2009:** Édouard Papet, „Autour de la Corinthe de Jean-Léon Gérôme“, in: *La revue du Louvre et des musées de France* 59/4, Oktober 2009, S. 73–84.
- Papet 2010:** Édouard Papet, „‘Father Polychrome’: The Sculpture of Jean-Léon Gérôme“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 291–296.
- Papet 2014:** Édouard Papet, „Doré sculpteur“, in: *Doré. L’imaginaire au pouvoir*, hg. von Philippe Kaenel, Ausst.-Kat. Paris, Musée d’Orsay / Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Paris 2014, S. 234–251.
- Papet 2018a:** Édouard Papet, Werknotiz „Sarah Bernhardt, 1894–1901“, in: Ausst.-Kat. Paris 2018a, S. 104.
- Papet 2018b:** Édouard Papet, „Sculpture céramique : la couleur durable“, in: Ausst.-Kat. Paris 2018a, S. 163–168.
- Papet / Draper 2014:** Édouard Papet und James David Draper, „Les proches de Carpeaux“, in: Ausst.-Kat. New York / Paris 2014, S. 201–218.
- Parker 1984:** Roszika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984.
- Penot 2017a:** Agnès Penot, *La maison Goupil. Galerie d’art international au XIX^e siècle*, Paris 2017.
- Penot 2017b:** Agnès Penot, „The Perils and Perks of Trading Art Overseas: Goupil’s New York Branch“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 16/1, Frühling 2017, DOI: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2017.16.1.4>.
- Pfisterer 2005:** Ulrich Pfisterer, „Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance“, in: Pfisterer / Zimmermann 2005, S. 41–72.
- Pfisterer / Zimmermann 2005:** Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann (Hg.), *Animationen / Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005.
- Piening 2010:** Heinrich Piening, „Ein farbiges Vermächtnis – Die Farbmittel am ‚Alexandersarkophag‘“, in: Ausst.-Kat. Berlin / Frankfurt a. M. 2010, S. 202–205.
- Pinet 2007:** Hélène Pinet, „Dans l’atelier. L’œil du photographe. Le regard de Rodin“, in: Ausst.-Kat. Paris 2007c, S. 24–29.
- Plato / von 2001:** Alice von Plato, *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. / New York 2001.
- Porra / Wedekind 2017:** Véronique Porra und Gregor Wedekind, „Einleitung“, in: dies., *Orient – Zur (De-)Konstruktion eines Phantasmas*, Bielefeld 2017, S. 7–25.
- Praz 1994:** Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [1930], 4. Aufl., München 1994.

- Prokasky 2005:** Judith Prokasky, *Vom Ereignis zum Mythos. Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914*, Weimar 2005.
- Quéquet 2008:** Sébastien Quéquet, „Jean-Louis Hamon. Les néo-grecs et le goût pour l’antique dans les années 1850“, in: 48/14. *La revue du Musée d’Orsay* 26, Frühling 2008, S. 16–27.
- Quéquet 2013:** Sébastien Quéquet, „Entre beaux-arts et industrie : les céramiques d’artistes peintres de 1850 à 1880“, in: Lamard / Stoskopf 2013, S. 141–154.
- Ranzani 2016:** Jacopo Ranzani, „Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie“. Le mythe de Pompéi dans la culture visuelle française du XIX^e siècle“, in: Ausst.-Kat. Bordeaux / Ajaccio 2016, S. 40–43.
- Ramos 2014:** Julie Ramos (Hg.), *Le tableau vivant ou l’image performée*, Paris 2014.
- Rajewsky 2002:** Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen / Basel 2002.
- Reilly 1991:** Patricia L. Reilly, „Writing Out Color in Renaissance Theory“, in: *Gender* 12, 1991, S. 77–99.
- René 2006:** Pierre-Lin René, „The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 5/2, Herbst 2006, URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn06/156-the-image-on-the-wall-prints-as-decoration-in-nineteenth-century-interiors> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].
- René 2007:** Pierre-Lin René, „De l’imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850–1880)“, in: *Études photographiques* 20, 2007, S. 18–33.
- René 2010:** Pierre-Lin René, „Gérôme: Working in the Era of Industrial Reproduction“, in: Auss.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 173–178.
- René 2012:** Pierre-Lin René, „Originaux et reproductions, produits de luxe et imagerie : l’estampe face à l’industrialisation de la production des images“, in: Claire Barbillon u. a. (Hg.), *Histoire de l’art du XIX^e siècle (1848–1914). Bilans et perspectives, Actes du colloque École du Louvre – Musée d’Orsay, 13–15 septembre 2007*, Paris 2012, S. 301–314.
- Rionnet 2000:** Florence Rionnet, „Goupil and Gérôme: Two Views of the Sculpture Industry / Goupil et Gérôme : regards croisés sur l’édition sculptée“, in: Ausst.-Kat. Bordeaux / New York / Pittsburgh 2000, S. 45–53.
- Rionnet 2003:** Florence Rionnet, „Des Tanagras de pacotille“, in: Ausst.-Kat. Paris / Montréal 2003, S. 46–47.
- Rionnet 2008:** Florence Rionnet (Hg.), *La Maison Barbedienne. Correspondances d’artistes*, Paris 2008.
- Rionnet 2016:** Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne. L’œuvre d’une dynastie de fondeurs*, Paris 2016.
- Robert 2014:** Valentine Robert, „Le tableau vivant ou l’origine de l’art cinématographique“, in: Ramos 2014, S. 263–282.
- Robert / Guido 2011:** Valentine Robert und Laurent Guido, „Jean-Léon Gérôme : un peintre d’histoire présumé ‘cinéaste’“, in: 1895 – *Revue d’histoire du cinéma* 63, Frühling 2011, S. 9–23.

- Roberts 2015:** Mary Roberts, „Gérôme in Istanbul“, in: dies., *Istanbul Exchanges. Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*, Oakland 2015, S. 75–110.
- Robert-Boissier 2011:** Béatrice Robert-Boissier, *Pompéi. Les doubles vies de la cité du Vésuve*, Paris 2011.
- Rosenblum 2000:** Robert Rosenblum, „Christus und Bellona. Ein deutsch-französischer Dialog im Jahr 1900“, in: Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag*, Bd. 2: *Kunst der Nationen*, Köln 2000, S. 302–314.
- Rouge-Ducos 2008:** Isabelle Rouge-Ducos, „Passions françaises autour de la Marseillaise de Rude. De l'utilisation de la sculpture à des fins politiques“, in: *Revue de l'art* 162/4, 2008, S. 33–42.
- Rübel/Wagner/Wolff 2017:** Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolff (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, 2. Aufl., Berlin 2017.
- Rubin 1997:** James Henry Rubin, *Courbet*, London 1997.
- Sahler 2021:** Brigitte Sahler, „Fakt – Affekt – Effekt. Zur medial inszenierten Authentizität der Gladiatoren-Darstellungen von Jean-Léon Gérôme“, in: Christoph Classen, Achim Saube und Hans-Ulrich Wagner (Hg.), *Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne*, Potsdam 2021, DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2445>.
- Samida 2018:** Stefanie Samida, *Die archäologische Entdeckung als Medienereignis. Heinrich Schliemann und seine Ausgrabungen im öffentlichen Diskurs, 1870–1890*, Münster / New York 2018.
- Samida / Eggert / Hahn 2014:** Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart / Weimar 2014.
- Sanyal 1997:** Sunanda K. Sanyal, „Allegorizing Representation: Gérômes Final Phase“, in: *Athanon* 15, 1997, S. 38–45.
- Sarasin / Tanner 1998:** Philipp Sarasin und Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.
- Saur 1983–2009:** *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 65 Bde., München / Leipzig 1983–2009.
- Schapira 1991:** Marie-Claude Schapira, „Die Fahnenträgerin in der Ikonographie der Pariser Commune“, in: Raimund Rütten, Ruth Jung und Gerhard Schneider (Hg.), *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?*, Marburg 1991, S. 477–488.
- Scheer 2009a:** Tanja S. Scheer (Hg.), *Tempelprostitution im Altertum. Fakten und Fiktionen*, Berlin 2009.
- Scheer 2009b:** Tanja S. Scheer, „Tempelprostitution in Korinth?“, in: dies. 2009a, S. 221–266.
- Scherf 2013:** Guilhem Scherf, „Le creux dans la sculpture : à propos d'une réponse

- de Falconet à Lessing“, in: Décultot / Lauer 2013, S. 303–325.
- Schimpf 2007:** Simone Schimpf, *Profanierung einer Heiligen. Maria Magdalena in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2007.
- Schivelbusch 2003:** Wolfgang Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918*, Frankfurt a. M. 2003.
- Schnitzler 2007:** Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- Schmidt-Linsenhoff 1996:** Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst“, in: *kritische berichte* 4, 1996, S. 7–20.
- Schmidt-Linsenhoff 2008:** Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Koloniale Körper – postkoloniale Blicke“, in: Beat Wyss und Markus Buschhaus (Hg.), *Den Körper im Blick*, Paderborn 2008, S. 97–117.
- Schröder 2018:** Karoline Schröder, *Ein Bild von Skulptur. Der Einfluss der Fotografie auf die Wahrnehmung der Bildhauerei*, Bielefeld 2018.
- Schvalberg 2014:** Sophie Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français*, Rennes 2014.
- Schwartz 1998:** Vanessa Schwartz, „Die kinematische Zuschauerschaft vor dem Apparat. Die öffentliche Lust an der Realität im Paris des Fin de siècle“, in: Christoph Conrad und Martina Kessel (Hg.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, S. 282–318.
- Schwartz 1999:** Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley 1999.
- Sérié 2014:** Pierre Sérié, *La peinture d'histoire en France 1860–1900. La lyre ou le poignard*, Paris 2014.
- Shedd 1986:** Meredith Shedd, „Phidias at the Universal Exposition of 1855: The Duc de Luynes and the Athena Parthenos“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Oktober 1986, S. 123–134.
- Shedd 1992:** Meredith Shedd, „A Mania for Statuettes: Achille Collas and Other Pioneers in the Mechanical Reproduction of Sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1992, S. 36–48.
- Shimizu 2009:** Christine Shimizu, „Japanische Masken im Frankreich des 19. Jahrhunderts“, in: *Ausst.-Kat. Paris / Darmstadt / Kopenhagen 2009*, S. 74–84.
- Silveira Cyrino 2005:** Monica Silveira Cyrino, *Big Screen Rome*, Malden, Massachusetts 2005.
- Silverman 1989:** Debora Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley 1989.
- Simonis 2013:** Annette Simonis, Lemma: „Vercingetorix“, in: Möllendorff / Simonis / Simonis 2013, Sp. 1012–1020.
- Slg.-Kat. Gray 1993:** *Musée du Baron-Martin. Catalogue*, Slg.-Kat. Gray, Musée du Baron-Martin, Gray 1993.
- Slg.-Kat. Nantes 2014:** *La sculpture au Musée des Beaux-Arts de Nantes. Canova, Rodin, Pompon, ...*, Slg.-Kat. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Nantes 2014.
- Slg.-Kat. New York 1999:** *Highlights from the Dahesh Museum Collection*, New York 1999.

- Slg.-Kat. Paris 2005:** *Dans l'atelier*, hg. von Dominique de Font-Réaulx, Slg.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2005.
- Slg.-Kat. Vesoul 2003:** *Musée Georges-Garret*, Vesoul, Slg.-Kat. Vesoul, Musée Georges-Garret, Vesoul 2003.
- Slitine 2011:** Florence Slitine, „Céramique d'architecture et d'art. La maison Muller à Ivry (1854–1908)“, in: *Revue de la Société des amis du musée national de Céramique* 20, 2011, S. 115–125.
- Smalls 2016:** James Smalls, „Menace at the Portal: Masculine Desire and the Homeroerotics of Orientalism“, in: DelPlato / Codell 2016, S. 25–54.
- Sohier / Gillet / Staszak 2019:** Estelle Sohier, Alexandre Gillet und Jean-François Staszak (Hg.), *Simulations du monde. Panoramas, parc à thème et autres dispositifs immersifs*, Genf 2019.
- Söntgen 2012:** Beate Söntgen, „Ein Bild verlässt den Rahmen. Die Attitüde der Lady Hamilton“, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner und Christian Spies (Hg.), *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München / Paderborn 2012, S. 50–53.
- Squatriti 2015:** Fausta Squatriti (Hg.), *Storia di un arazzo. Pollice Verso. Arte e industria nella Milano di fine Ottocento*, Florenz 2015.
- Stamm 2013:** Lars Stamm, *Indexikalische Körperplastik. Der Naturabguss in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.
- Stamm 2017:** Lars Stamm, „Die Indexikalität der Bilder. Das Nachleben der sympathetischen Magie bei Marc Quinn und Teresa Margolles“, in: Uwe Fleckner und Iris Wenderholm (Hg.), *Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin / Boston 2017, S. 117–136.
- Steele 1988:** Valerie Steele, *Paris Fashion. A Cultural History*, Oxford 1988.
- Stoichiță 1998:** Victor Stoichiță, *Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamorphose*, München 1998.
- Stoichiță 2011:** Victor Stoichiță, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, aus dem Franz. von Ruth Herzmann, Paderborn 2011.
- Syndram 1991:** Dirk Syndram, „Von ‚Helfenbain‘ zu Elfenbein“, in: ders. (Hg.), *Naturschätze, Kunstschätze. Vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt*, Bielefeld 1991, S. 26–31.
- Tharaud / Kerschenbaum 2012:** Marie-Amélie Tharaud und Elise Kerschenbaum, *Le Comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union centrale des arts décoratifs (1892–1925)*, Paris 2012.
- Theodorakopoulos 2010:** Elena Theodorakopoulos, *Ancient Rome and the Cinema. Story and Spectacle in Hollywood and Rome*, Exeter 2010.
- Thiébaud 2004:** Philippe Thiébaud, „Les Ivoires de la fin du XIX^e siècle“, in: *Ivoires de l'Orient aux Temps modernes*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 179.
- Tiersten 2001:** Lisa Tiersten, *Marianne in the Market: Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley / Los Angeles 2001.

- Tillerot 2018:** Isabelle Tillerot, *Orient et ornement. L'espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*, Paris 2018.
- Trebig 2019:** Saskia Trebing, „Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat“, in: *Monopol-Magazin*, 25.04.2019, URL: <https://www.monopol-magazin.de/warum-die-afd-ihr-eigenes-plakat-nicht-verstanden-hat> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].
- Tripp 2012:** Edward Tripp, Lemma: „Bellona“, in: ders., *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, 8. bibliographisch aktualisierte Auflage, Stuttgart 2012, S. 129.
- Türr 1979:** Karina Türr, *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 1979.
- Türr 1994:** Karina Türr, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sculpturae vitam insufflat pictura*, Mainz 1994.
- Ullrich 2009:** Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009.
- Voßkamp 2014:** Friederike Voßkamp, „Die Präsentation der deutschen Kunst auf der Weltausstellung 1878 in Paris. Ausstellungspolitik zwischen nationaler Selbstdarstellung und diplomatischer Rücksichtnahme“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77, 2014, S. 241–256.
- Voillot 2011:** Élodie Voillot, „De la traduction en gravure et en sculpture d'édition, ou l'art (délicat) de la reproduction“, in: *Histoire de l'art* 69, 2011, S. 67–75.
- Voillot 2013:** Élodie Voillot, „Le blues du *bisness-man*. Le fabricant de bronzes parisien au XIX^e siècle ou l'industriel qui aurait voulu être un artiste“, in: Lamard/Stoskopf 2013, S. 107–120.
- Vouilloux 2014:** Bernard Vouilloux, „Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie“, in: Ramos 2014, S. 121–134.
- Wagner 2001:** Christoph Wagner, Lemma: „Kolorit / farbig“, in: Barck 2001, Bd. 3, S. 305–332.
- Wagner 2002:** Monika Wagner, „Linie – Farbe – Material. Kunsttheorie und Geschlechterkampf“, in: Barbara Hüttel u. a., *Re-Visionen. Zur Aktualität der Kunstgeschichte*, Berlin 2002, S. 195–207.
- Wagner / Rübel / Hackenschmidt 2010:** Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 2. durchges. Aufl., München 2010.
- Waldegg / von 1972:** Joachim Heusinger von Waldegg, „Jean-Léon Gérôme's Phyrne vor den Richtern“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 17, 1972, S. 122–142.
- Waller 2010:** Susan Waller, „'Fin de partie': A Group of Self-Portraits by Jean-Léon Gérôme“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 9/1, 2010, URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring10/group-of-self-portraits-by-gerome> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].
- Waller 2014:** Susan Waller, „Jean-Léon Gérôme's Nude (Emma Dupont): The Pose as Praxis“, in: *Nineteenth-Century*

- Art Worldwide* 13/1, Frühling 2014, URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring14/new-discoveries-jean-leongerome-s-nude-emma-dupont> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].
- Ward-Jackson 1996:** Philip Ward-Jackson, „Sculpture Colouring and the Industries of Art in the 19th Century“, in: Ausst.-Kat. Amsterdam / Leeds, S. 73–82.
- Ward-Jackson 2014:** Philip Ward-Jackson, „Carpeaux à Londres“, in: Ausst.-Kat. New York / Paris 2014, S. 258–263.
- Wat 2013a:** Pierre Wat (Hg.): *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble / Paris 2013.
- Wat 2013b:** Pierre Wat, „La domestication de l'artiste“, in: Wat 2013a, S. 9–20.
- Weixler 2012:** Antonius Weixler, „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt“, in: ders. (Hg.), *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin / Boston 2012, S. 1–32.
- Wettlaufer 2001:** Alexandra K. Wettlaufer, *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Post-Revolutionary France*, New York 2001.
- Widmann 2018:** Arno Widmann, „Die Totgesagten reden wieder“, in: *Frankfurter Rundschau*, 10. Januar 2018.
- Wiegand 2016:** Daniel Wiegand, *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*, Marburg 2016.
- Winkler 2004:** Martin M. Winkler, „Gladiator and the Colosseum: Ambiguities of Spectacle“, in: ders. (Hg.), *Gladiator: Film and History*, Malden, Massachusetts 2004, S. 87–111.
- Winter 2006:** Gundolf Winter, „Skulptur und Virtualität oder der Vollzug des dreidimensionalen Bildes“, in: Gundolf Winter, Jens Schröter und Christian Spies (Hg.), *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*, München 2006, S. 47–74.
- Winter 2010:** Gundolf Winter, „Wandel durch Wiederholung. Zur Funktion des Medienwechsels bei Edvard Munch“, in: *Die Kunst des Dialogs – L'Art du dialogue. Sprache Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert – Langue, littérature, art au XIX^e siècle. Festschrift für Wolfgang Drost zum 80. Geburtstag*, Heidelberg 2010, S. 271–288.
- Winter / Schröter / Barck 2009:** Gundolf Winter, Jens Schröter und Joanna Barck (Hg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009.
- Wittmann 2004:** Barbara Wittmann, *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, Paderborn / München 2004.
- Wittmann 2009:** Barbara Wittmann, „Anti-Pygmalion. Zur Krise der Lebendigkeit in der realistischen Malerei, 1860–1880“, in: *Avanessian / Menninghaus / Völker* 2009, S. 177–191.
- Wittmann 2013:** Barbara Wittmann, „Das Spätwerk eines Neugriechen: Jean-Léon Gérôme bei den Tanagräerinnen“, in: Manuela De Giorgi, Annette Hoffmann, Nicola Suthor (Hg.), *Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, München 2013, S. 371–383.

- Wörner 1999:** Martin Wörner, *Vergnügung und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster u. a. 1999.
- Wolf 2004a:** Katja Wolf, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast der Mohr. ‘Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei““, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Karl Hölz (Hg.), *Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 19–36.
- Wolf 2004b:** Katja Wolf, „Schwarz-Weiß-Malerei. Beobachtungen zum Inkarnat in Bildnissen mit Mohrenpagen“, in: Annegret Friedrich (Hg.), *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff*, Marburg 2004, S. 137–144.
- Wyke 1997:** Maria Wyke, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, New York 1997.
- Wyss 2010:** Beat Wyss, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin 2010.
- Yarrington 1996:** Alison Yarrington, „Under the Spell of Madame Tussaud. Aspects of ‘High’ and ‘Low’ in 19th-Century Polychromed Sculpture“, in: Ausst.-Kat. Amsterdam / Leeds 1996, S. 83–92.
- Zalewski 2019:** Leanne Zalewski, „The ‘Hysterical’ Goddess: Jean-Léon Gérôme’s *Bellona*“, in: Dixon / Weisberg 2019, S. 101–108.
- Zimmermann 2013:** Martin Zimmermann, *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike*, München 2013.
- Zintzen 1998:** Christiane Zintzen, *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*, Wien 1998.
- Zuckerberg 2018:** Donna Zuckerberg, *Not All Dead White Men. Classics and Misogyny in the Digital Age*, Harvard 2018.

Bildnachweis

- Abb. 1, 31:** Trinity College, Watkinson Library, Hartford, Connecticut.
- Abb. 2, 3, 70:** © Frédéric Jaulmes – Musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole.
- Abb. 4:** bpk / RMN - Grand Palais / A. P.
- Abb. 5:** bpk / adoc-photos.
- Abb. 6, 7; Akt. WV S. 61, 62:** Lindsay 2002, Abb. 1–2, 5a–b.
- Abb. 8, 35:** Hering 1892, S. 48, 264.
- Abb. 9, 12, 20, 21, 43, 49, 59, 60, 62, 83, 114, 131, 132, 142; Akt. WV S. 9[b]:** Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 129, 269, 55, 51, 301, 325, 41, 307, 309, 313, 303, 257, 255, 59, 133.
- Abb. 10:** © Mairie de Bordeaux, photo Didier Doustin.
- Abb. 11:** Fine Arts Museums of San Francisco, Legion of Honor, www.famsf.org.
- Abb. 13, 77c, 77d:** Courtoisie Gros & Delettrez.
- Abb. 14:** © Mairie de Bordeaux, photo Bernard Fontanel.
- Abb. 15, 50, 52, 69, 81, 97, 106, 119, 124, 125:** Archiv der Autorin.
- Abb. 16, 129:** CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris.
- Abb. 17, 22, 47, 95, 101, 103, 111, 147, 150:** CCo, Paris, Musée du Louvre, ARK: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10258531>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10279218>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10094256>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10276879>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10280685>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10261589>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10270063>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10255688>; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10006582>.
- Abb. 18, 40, 46, 102:** © Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.18740#0498>; <https://doi.org/10.11588/diglit.5198#0036>; <https://doi.org/10.11588/diglit.24661#0265>; <https://doi.org/10.11588/diglit.21881#0540>.
- Abb. 19, 41, 82, 133:** OA, Public Domain, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 23, 26, 27, 57, 79b, 141, 143; Akt. WV S. 27 [G], 31:** © Sotheby's.
- Abb. 24:** © Mairie de Bordeaux, photo Lysiane Gauthier.
- Abb. 25, 53, 54, 61, 72, 76, 86, 120, 122:** © Musée Georges-Garret, Vesoul / studio Claude Henri Bernardot.
- Abb. 28, 135:** CCo, Baltimore, The Walters Art Museum.
- Abb. 29, 66:** Courtesy of The Frick Collection / Frick Art Reference Library Archives.
- Abb. 30:** Martinez 2017, Abb. 13.
- Abb. 32:** Alinari Archives, Florence.
- Abb. 33, 34:** © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / image musée de l'Armée.
- Abb. 36, 44, 51, 56, 58, 67, 74, 75, 107, 109, 118, 128, 137, 145, 146, 148, 149:** Source

- gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 37, 104:** Public domain, Artvee, <https://artvee.com/dl/atelier-de-tanagra/>; <https://artvee.com/dl/tanagra>.
- Abb. 38:** Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill Foundation Fund, 1997.1.
- Abb. 39:** CC-BY 2.0, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12016>.
- Abb. 42, 144:** Public Domain, CC BY-SA 2.5, Wikimedia Commons.
- Abb. 45, 64, 138:** Guillaume Morel, *L'art pompier. Les feux de l'académisme*, Paris 2016, S. 274, 271, 174.
- Abb. 48, 92:** CCo Paris Musées / Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
- Abb. 55:** © Bildarchiv Foto Marburg.
- Abb. 63:** CC-BY 2.0, bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/15469/19.
- Abb. 65:** © Universitätsbibliothek Marburg.
- Abb. 68, 91, 136:** Ackerman 2000, S. 355, 205, 202.
- Abb. 71:** Bayerische Staatsbibliothek, <http://rightsstatements.org/vocab/NoC-NC/1.0/>.
- Abb. 73:** Eskenazi Museum of Art / Kevin Montague.
- Abb. 77a, 89, 90; Akt. WV S. 17 E2:** Colección Pérez Simón, Mexiko. Photo: Rafael Doniz.
- Abb. 77b:** *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, hg. von Roger Diederer und Davy Depelchin, Ausst.-Kat. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung / Marseille, Musées de Marseille, München 2010, S. 83.
- Abb. 78:** The Cleveland Museum of Art, CCo, <https://www.clevelandart.org/art/1979.115>.
- Abb. 79a:** Art Digital Studio © Sotheby's.
- Abb. 80:** Art Insitute Chicago, CCo, <https://www.artic.edu/artworks/117240/napoleon-entering-cairo>.
- Abb. 84:** Städel Museum, Frankfurt a. M., CCo I.O.
- Abb. 85:** Yale University Art Gallery, Public Domain.
- Abb. 87, 88, 99:** Junkelmann 2008, S. 240, 247, 78.
- Abb. 93, 116:** Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:86964/>; <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:87036/>.
- Abb. 94, 98:** bpk / RMN – Grand Palais / Hervé Lewandowski.
- Abb. 96; Akt. WV S. 51, 52[a], 52[b]:** Musée Georges-Garret, Vesoul.
- Abb. 100:** Hamel 1890, o. S.
- Abb. 105, 110:** © Universitätsbibliothek Heidelberg, C 5760-4 Gross.: (1882).
- Abb. 108:** Sylvie Aubenas, *L'art du nu au XIX^e siècle. Le Photographe et son modèle*, Paris 1997, S. 172.
- Abb. 112:** Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, London u. a. 2001, S. 188.
- Abb. 113:** UdK-Archiv 301-Alt K I, 24F.
- Abb. 115:** Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz.
- Abb. 117:** *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Van Gogh Museum, hg. von Edwin Becker, New York 1997, S. 168.

- Abb. 121:** Courtesy Hamilton, Ontario, Canada, Art Gallery of Hamilton.
- Abb. 123:** Georges Duby und Jean-Luc Daval (Hg.), *Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Renaissance bis Rokoko. 15. bis 18. Jahrhundert*, Bd. 2, Köln 1999, S. 371: Abb. 112.
- Abb. 126:** Wellcome Collection. Public Domain Mark, <https://wellcomecollection.org/works/zw4xhmzf/images?id=rqz6cusu>.
- Abb. 127:** Françoise Cachin, *L'Art du XIX^e siècle 1850–1905: Realismus, Impressionismus, Jugendstil*, Freiburg i. Br. 1991, Abb. 134.
- Abb. 130:** Gotlieb 2016, S. 117.
- Abb. 134:** Image courtesy Clark Art Institute. clarkart.edu.
- Abb. 139:** bpk / RMN – Grand Palais.
- Abb. 140:** bpk / RMN – Grand Palais | Patrice Schmidt.
- Akt. WV S. 9[a]:** © Phoenix Art Museum. All rights reserved. Photo by Ken Howie.
- Akt. WV S. 19:** Penot 2017a, S. 115.
- Akt.-WV S. 34 [G]:** © Ader.
- Akt.-WV S. 37 P2:** © Dahesh Museum of Art, New York / Bridgeman Images.
- Akt. WV Neu 1: 1874–1896. Sculptures & Arts Décoratifs symbolistes. L'écho d'un monde ancien**, Aukt.-Kat. Brüssel, Eric Gillis Fine Art, Brüssel, Juni 2015, S. 14.

Jean-Léon Gérôme (1824–1904) zählt nach einer langen Phase der Missachtung durch die modernistische Kunstgeschichtsschreibung heute wieder zu den vieldiskutierten Künstlern des 19. Jahrhunderts. Die Monografie bietet erstmals eine systematische Darstellung seiner plastischen Arbeiten, die von dieser Neubewertung bislang weitgehend unberührt geblieben sind. Die Studie umfasst sowohl eine gattungsgeschichtliche Untersuchung der spezifischen Medialität seiner Skulpturen als auch eine kulturwissenschaftliche Ergründung der Annäherung von Antike und Moderne, die sich in den Werken zeigt. Auf diese Weise treten neue Zusammenhänge zutage, welche die Vielschichtigkeit von Gérômes Œuvre offenbaren.