

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 blaureau 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 kleinformatige 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 Pinjeot, *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 unempfindlich 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 zuschrieb, 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 Christoffe; 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 abgesorgt 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 Terrakotta-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 Pinget, 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 Farbigkeit 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 Motivwanderungen 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 Zuckerberg, *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.

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: *Desins 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 antiken 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 Lübben (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 Petraten-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 Simulacrams. 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 kuntpolitischen 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.