

## 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.“<sup>99</sup>

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.<sup>100</sup>

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.<sup>101</sup> 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.<sup>102</sup> 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.<sup>103</sup> 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.“<sup>104</sup>

*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*,<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup> 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).<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup> 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<sup>e</sup> 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.

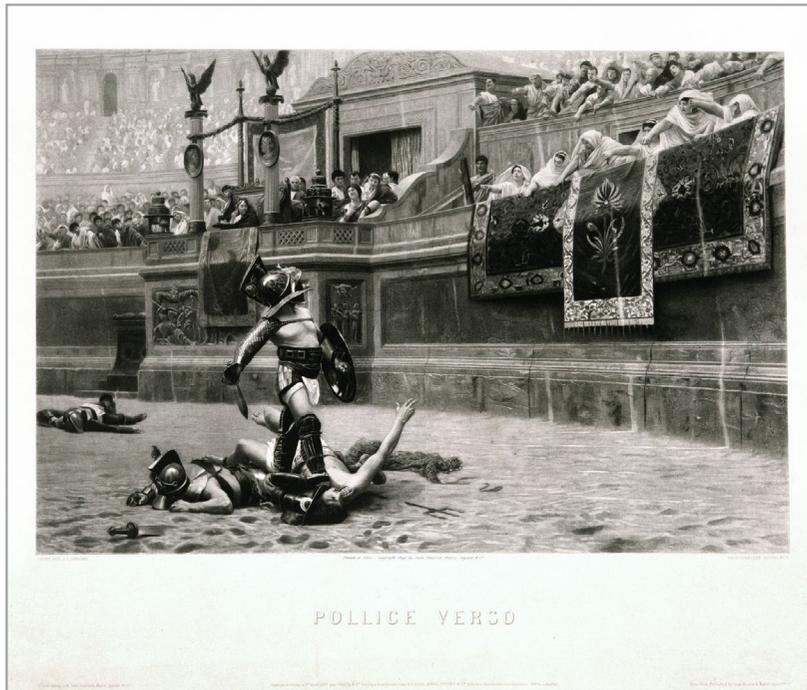


Abb. 10. Goupil & Cie. (nach Jean-Léon Gérôme), *Pollice Verso*, Fotogravüre, Bordeaux, Musée Goupil

„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.“<sup>109</sup>

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.<sup>110</sup>

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.

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.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup> Dass es der Skulptur dennoch gelinge, den gleichen Effekt wie das Gemälde zu erzielen, sei der „wissenschaftliche Beweis für den Wert des Gemäldes“.<sup>113</sup>

### 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.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> 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.<sup>116</sup> 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*.“<sup>117</sup>

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

---

u. a. (Hg.), *Histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.<sup>119</sup>

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).<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup>

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).<sup>123</sup> 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<sup>e</sup> 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.<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup> Für die Formung des zur Vervielfältigung dienenden Modells beauftragte Goupil Alexandre Falguière. Angeblich soll Gérôme Korrekturen vorgenommen haben,<sup>126</sup> deutlich ist jedoch anhand der gelängten Gliedmaßen Falguières Stil in der Statuette zu erkennen.<sup>127</sup>

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,<sup>128</sup> 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).<sup>129</sup> 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).<sup>130</sup> 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

<sup>130</sup> *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.<sup>131</sup> *Pollice Verso* folgt der gleichen Bildstruktur: In der Arena sind alle Augen auf den triumphierenden *murmillio* 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“<sup>132</sup> 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.<sup>133</sup> 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.<sup>134</sup> 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.<sup>135</sup>

---

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.<sup>136</sup> 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.“<sup>137</sup>

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.<sup>138</sup> 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.<sup>139</sup> Ob eine Aufführung den gewünschten Effekt entfaltetete 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.<sup>140</sup> 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 *murmillo* und einem *retiarius*, die einander jagend über am Boden liegende Kadaver sprangen.<sup>141</sup> 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 *murmillo*, wie die hierfür angefertigten Werbepлакate demonstrieren (Abb. 16).<sup>142</sup>

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 Herculanium, 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.

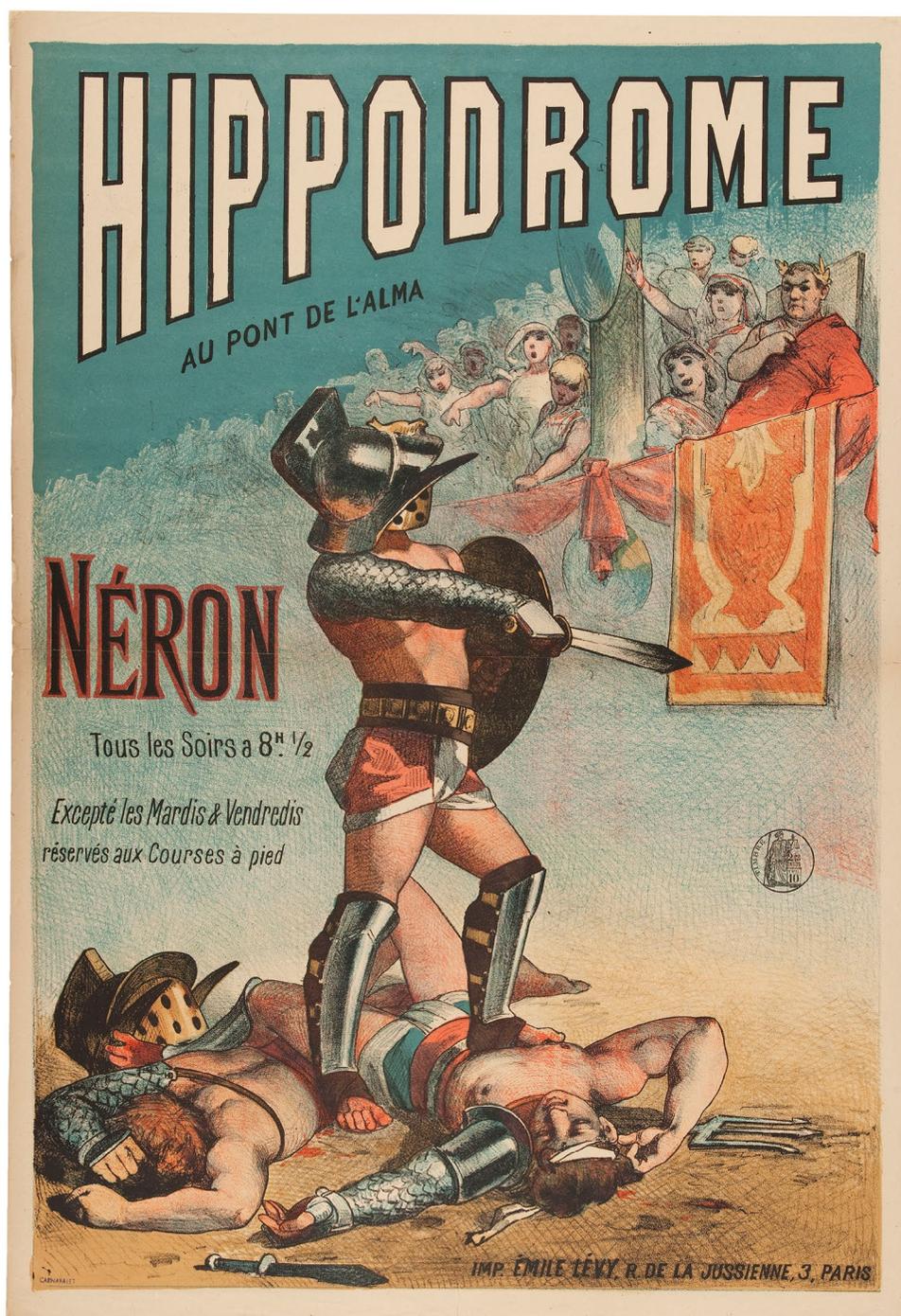


Abb. 16. Anonym [Émile Lévy = Drucker], *Hippodrome / Au Pont de l'Alma / Néron*, 1880, Plakat, 59,2 × 40,7 cm, Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

präsentischer Vergegenwärtigung, das das ästhetische Verfahren der *tableau vivant* grundsätzlich auszeichnet“.<sup>143</sup> Die Aufführungspraxis der *tableaux vivants* kann als „eine Art intermediales Relais, als konzeptuelle, intermediäre Umschlagstelle von einem Medium ins andere“<sup>144</sup> 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.<sup>145</sup> 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.<sup>146</sup> 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.<sup>147</sup> 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

<sup>147</sup> Siehe hierzu in dieser Arbeit Kapitel 4.1.4.

## 2.1 Verkörperung – Plastische Übersetzungen von Motiven aus Gemälden

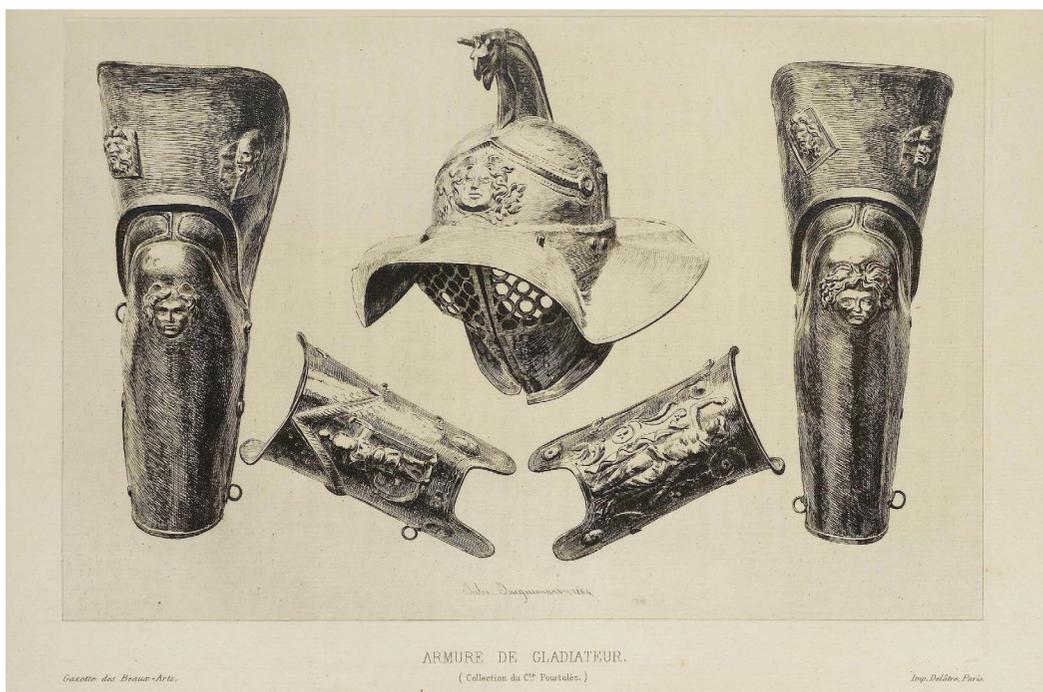


Abb. 18. Maison Goupil, *Armure de Gladiateur* (Collection du Cte. Pourtalès), abgebildet in: François Lenormant, „Les cabinets d’amateurs. La Galerie Pourtalès“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, S. 473–506, Tafel zw. S. 482 und 483

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).<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup> Andererseits verlangte die Umsetzung in Lebensgröße mehr Details, damit die Skulptur auch in der Betrachtung aus nächster Nähe weiterhin authentisch wirken konnte.<sup>150</sup> Die Präzisierungen 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.<sup>151</sup> Er imitierte damit die Mitte des 19. Jahrhunderts neu aufkommenden fotografischen Verfahren.<sup>152</sup> 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.<sup>153</sup> 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,<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup> 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*.<sup>156</sup>

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.<sup>157</sup> 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.<sup>158</sup>

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.<sup>159</sup> 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.<sup>160</sup> 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<sup>e</sup> 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.“<sup>161</sup>

---

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.<sup>162</sup>

### 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.<sup>163</sup> 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.<sup>164</sup> 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.<sup>165</sup> 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.<sup>166</sup> 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,<sup>167</sup> 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),<sup>168</sup> 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,<sup>169</sup> 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.<sup>170</sup> 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).<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup>

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.<sup>173</sup> 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.<sup>174</sup>

---

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.<sup>175</sup> 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.<sup>176</sup> Für weitere großformatige Skulpturen, wie etwa *Tanagra*,<sup>177</sup> 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.<sup>178</sup> 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).<sup>179</sup> 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).<sup>180</sup> Von der Christusfigur leitete er darüber hinaus auch eine Büste ab, die ebenfalls in einer Edition von Siot-Decauville aufgelegt wurde.<sup>181</sup>

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.

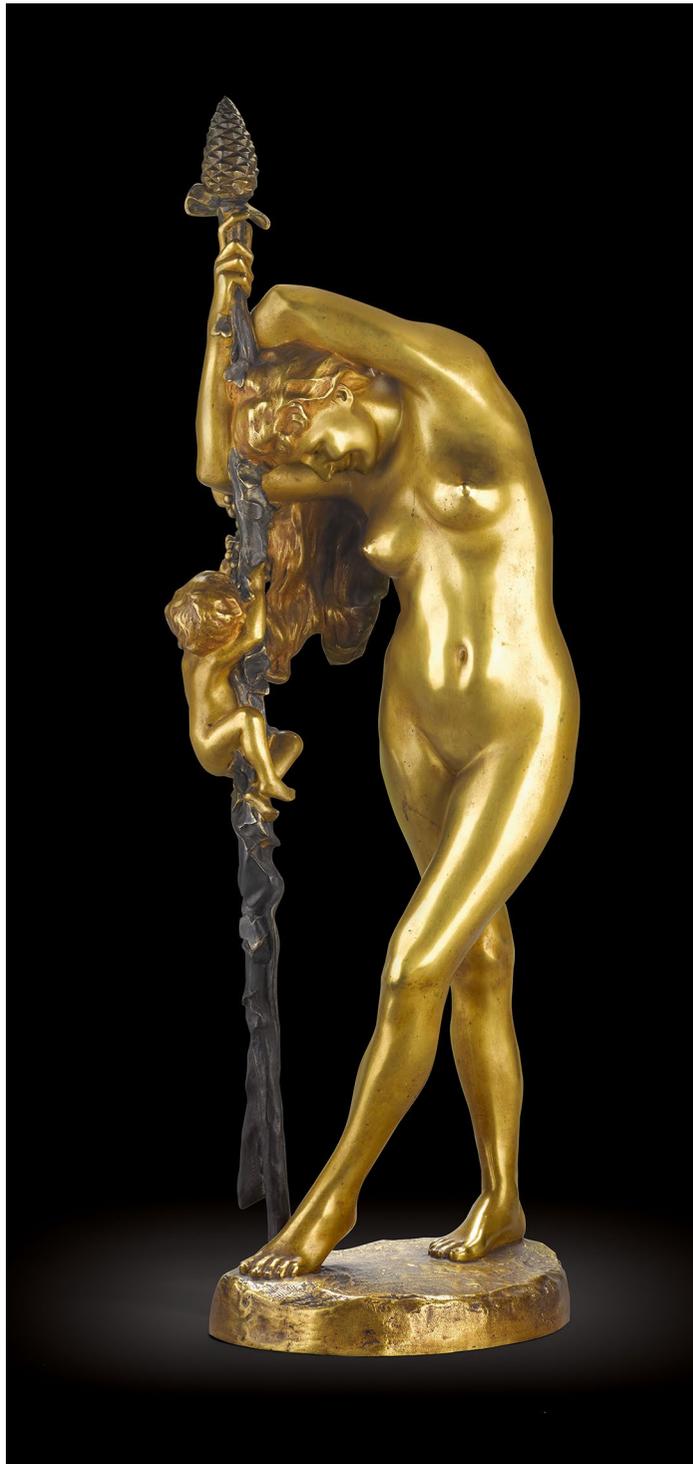


Abb. 23. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Bacchante à la grappe*, 1892, vergoldete und bräunlich patinierte Bronze, H. 58 cm, Inschrift: „J. L. GEROME“; Stempel: „Siot-Decauville / Fon-  
deur / Paris“, E. and B. Sweeney, Los Angeles



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,<sup>182</sup> 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,<sup>183</sup> 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“. <sup>184</sup> Vom Panorama über das Wachsfigurenkabinett und das Diorama haben sich im 19. Jahrhundert verschiedene Präsentationskonzepte herausgebildet, die mit dem Dreidimensionalen operieren. <sup>185</sup> 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“. <sup>186</sup> 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. <sup>187</sup> In Paris zählte das 1882 eröffnete Musée Grévin zu den Hauptattraktionen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. <sup>188</sup> 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. <sup>189</sup> 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).<sup>190</sup> 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.<sup>191</sup> 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.<sup>192</sup> 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.<sup>193</sup> 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.<sup>194</sup> 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



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 „kampfberete Krieger“ vor Augen.<sup>195</sup>

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 Bartholdi<sup>196</sup> einen römischen Legionär aus bemaltem Gips. Die an der Figur präsentierten historischen Waffen rekonstruierte Auguste Verchère de Reffye nach Darstellungen der Trajanssäule.<sup>197</sup> 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.<sup>198</sup> 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.<sup>199</sup>

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 *murmillo* und der *retiarius* 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.<sup>200</sup> 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.<sup>201</sup> Laut Victor Guillemin hat Gérôme ebenfalls an dem Auswahlprozess mitgewirkt.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup> 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.

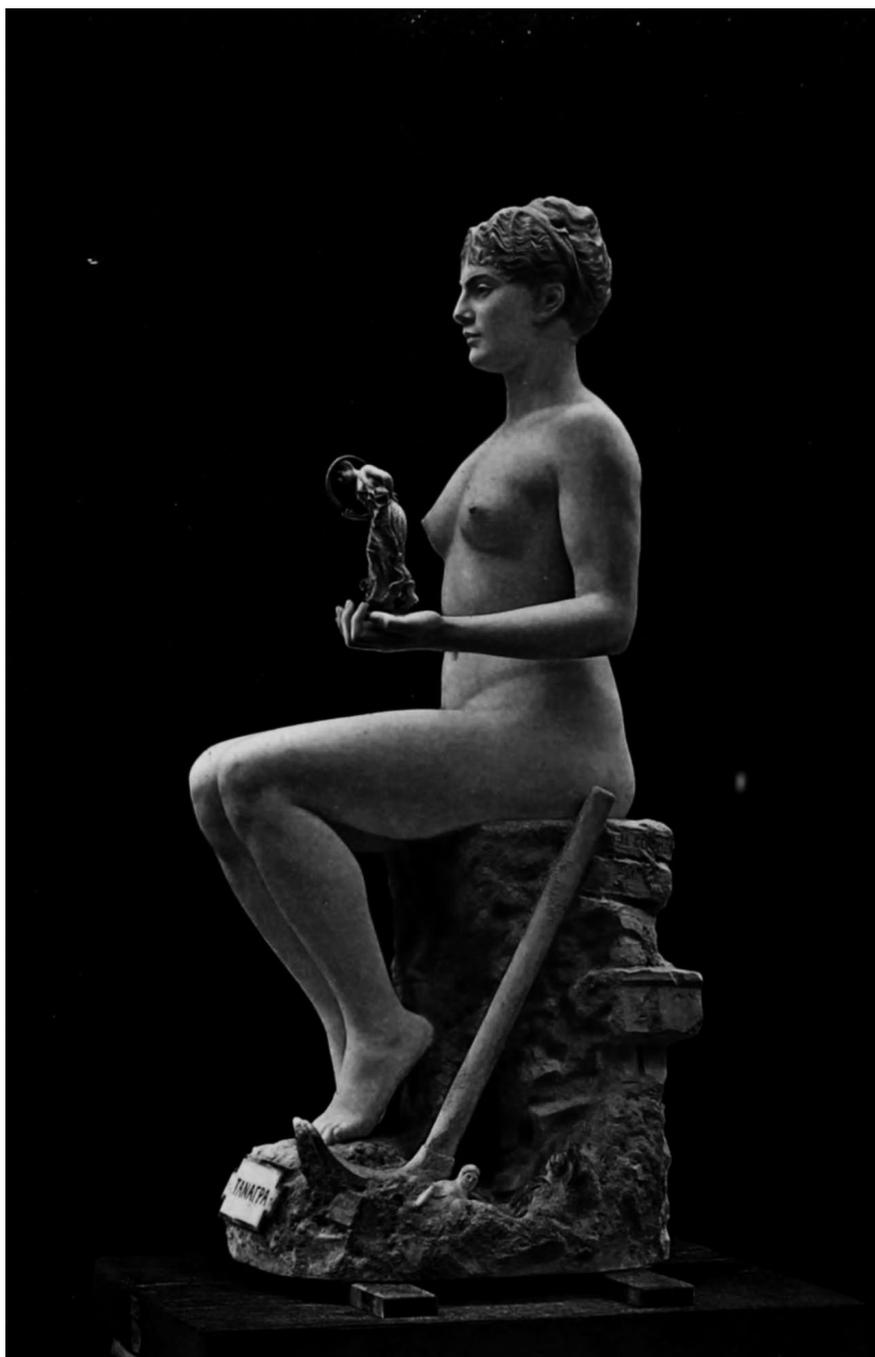


Abb. 35. Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890, bemalter Marmor, 152 × 67 × 70 cm, heute: Paris, Musée d'Orsay, abgebildet in: Fanny Field Hering, *The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York 1892, S. 264

## 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.<sup>204</sup> In seiner Absichtserklärung formulierte er das Bestreben, das Genie des Menschen über seine Produktion nachvollziehbar zu machen, als Ziel der Ausstellung.<sup>205</sup> Der Blick auf die Vergangenheit sollte ein besseres Verständnis für die modernen industriell gefertigten Produkte der Gegenwart schaffen.<sup>206</sup>

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.<sup>207</sup> Anders als das Panorama, das einen 360 Grad-Rundblick bietet,<sup>208</sup> ähnelt das Diorama einem Tafelbild.<sup>209</sup> 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.“<sup>210</sup>

Arrangierte schon die *Galerie du costume de guerre* die Sammlungstücke 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“.<sup>211</sup> 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.<sup>212</sup> 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.“<sup>213</sup> 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“.<sup>214</sup>

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).<sup>215</sup> In dem Diorama, für dessen Umsetzung Georges Perrot und Maxime Collignon<sup>216</sup> 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,<sup>217</sup> 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.<sup>218</sup> 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.<sup>219</sup>

---

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

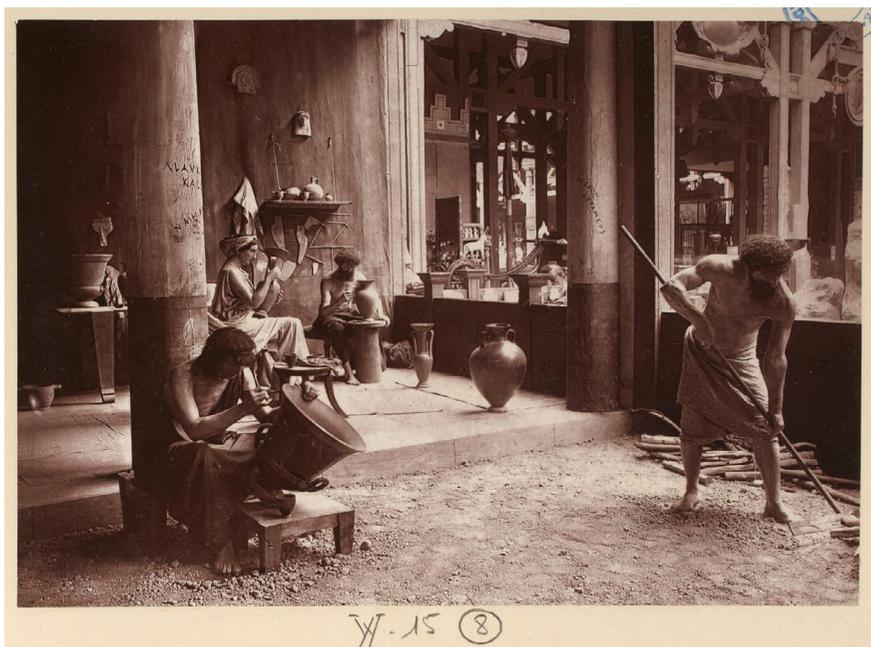


Abb. 36. (oben) Anonym, Diorama „Potier grec“ im Rahmen der Präsentation *Histoire du travail* auf der Weltausstellung 1889 in Paris, Paris, Fotografie, Bibliothèque nationale de France

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.<sup>220</sup> 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“.<sup>221</sup>

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),<sup>222</sup> 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.<sup>223</sup>

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“.<sup>224</sup> 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.“<sup>225</sup>

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.<sup>226</sup> 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.<sup>227</sup> 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.<sup>228</sup>

---

*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.<sup>229</sup>

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,<sup>230</sup> 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.<sup>231</sup>

Im langen 19. Jahrhundert, das auch als „Jahrhundert des Körpers“ bezeichnet wurde,<sup>232</sup> 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.<sup>233</sup> 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.<sup>234</sup> Mit seiner Darstellung lebensnaher, vitaler Skulpturen folgte Gérôme der Utopie einer „inkarnierten Malerei“, wie sie in Künstlernovellen der Zeit hervortritt.<sup>235</sup> 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.<sup>1</sup>

erklärten und Darstellungsformen einsetzten, welche den unüberbrückbaren Graben zwischen lebendigem Wesen und künstlerischem Abbild offensichtlich machten,<sup>236</sup> 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.<sup>237</sup> 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.<sup>238</sup> Zunächst ist die um 1800 neu einsetzende Auseinandersetzung mit farbiger Plastik eng mit der archäologischen Diskussion um die antike Polychromie verbunden.<sup>239</sup> 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:<sup>240</sup> 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.<sup>241</sup> 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)<sup>242</sup> 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,<sup>243</sup> 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.<sup>244</sup>

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. Türri 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.

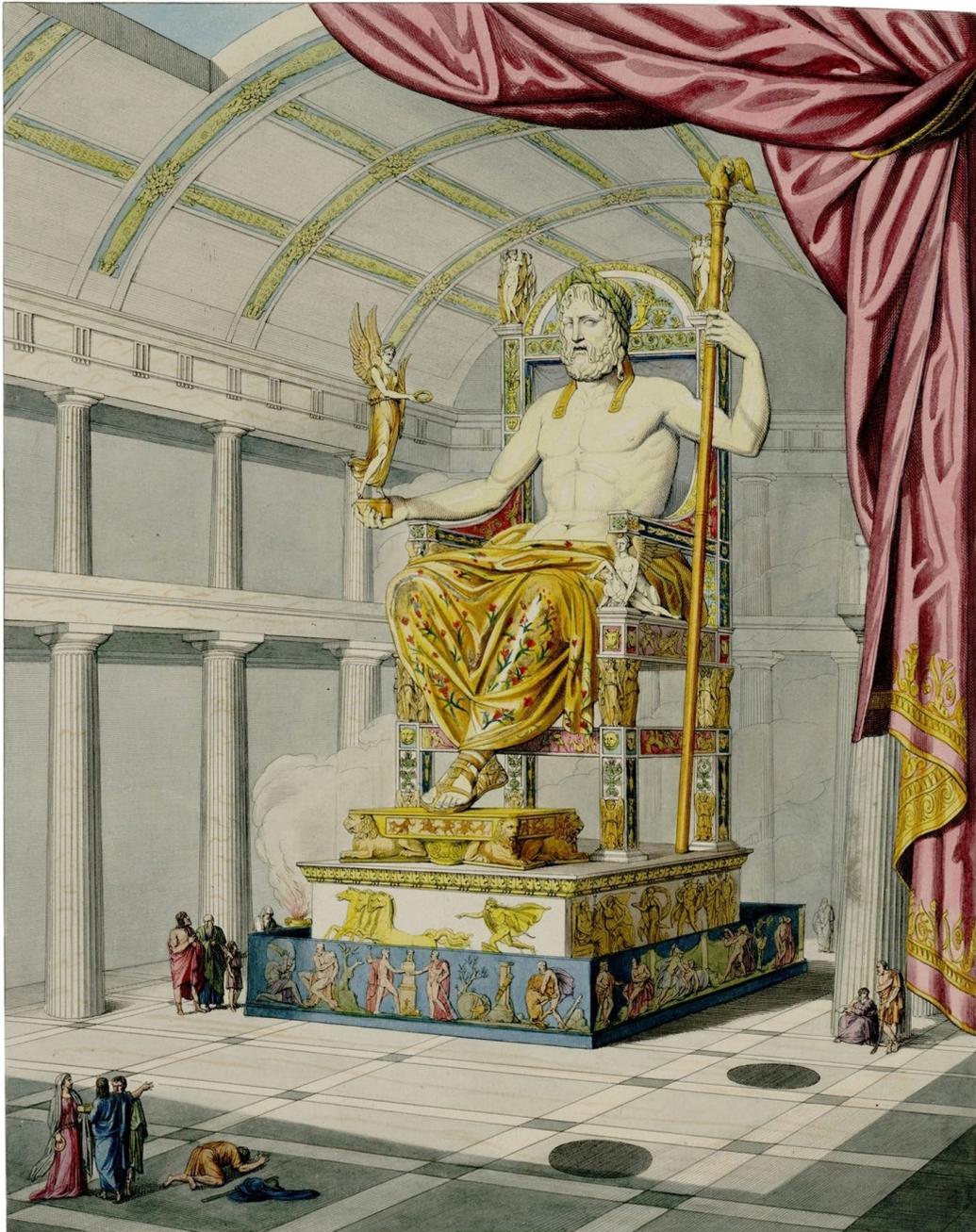


Abb. 39. Antoine Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique ...*, Paris 1814, Frontispiz, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, NUM FOL VA 328

prophezeite er: „die koloristischen Bildhauer werden verbrannt werden, und das ist eine gute Sache.“<sup>245</sup> 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.<sup>246</sup> 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.“<sup>247</sup> 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.“<sup>248</sup>

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“.<sup>249</sup> 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“.<sup>250</sup> 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.<sup>251</sup> 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.<sup>252</sup>

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“ ersetze.<sup>253</sup> Zur Unterscheidung der Verfahren operiert Blanc mit den Begriffen „polychromie artificielle“ und „polychromie naturelle“,<sup>254</sup> 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 19<sup>th</sup>-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,<sup>255</sup> 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,<sup>256</sup> 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.<sup>257</sup>

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.<sup>258</sup> 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.“<sup>259</sup> 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.“<sup>260</sup>

---

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.<sup>261</sup> 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.<sup>262</sup> 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.<sup>263</sup> 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.<sup>264</sup>

### 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.<sup>265</sup>

---

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 Farbenschmuckes 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.<sup>266</sup> 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.“<sup>267</sup>

Verschiedene Funde in den 1870er und 1880er Jahren, wie die Entdeckung der Terrakottafigurinen im griechischen Ort Tanagra<sup>268</sup> oder des sogenannten Alexandersarkophags in der Nekropole von Sidon (Abb. 40),<sup>269</sup> 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.<sup>270</sup> 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.<sup>271</sup>

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.“<sup>272</sup>

Zu dem gewünschten Besuch ist es zwar nicht gekommen,<sup>273</sup> doch offensichtlich unterstützte Hamdi Bey die Farbexperimente seines ehemaligen Lehrers auch aktiv, indem er ihm Pigmente zukommen ließ.<sup>274</sup> 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.<sup>275</sup>

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 kreidige 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.“<sup>276</sup>

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.<sup>277</sup>

---

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,<sup>278</sup> 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.<sup>279</sup> 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*<sup>280</sup> begann Gérôme kurz nach der Fertigstellung von *Tanagra*.<sup>281</sup> 1892 wurde es über Boussod, Valadon & Cie.<sup>282</sup> 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup>)*, 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.<sup>283</sup> Zu sehen ist das Atelier des Bildhauers, das über den auf einer Wolke schwebenden Putto im mythologischen Kontext verortet wird.<sup>284</sup> 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 veranschaulichte 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).<sup>285</sup> 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.<sup>286</sup> Die schon im Mythos angelegte Geschichte des Begehrens wird in Gérômes Darstellung förmlich umgekehrt.<sup>287</sup> 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.<sup>288</sup> 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.<sup>289</sup>

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.<sup>290</sup> 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.<sup>291</sup> 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.<sup>292</sup> 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.<sup>293</sup>

Den Status eines ‚Programmbildes‘ erhält das Gemälde, da Gérôme es in einer seiner Atelier- szenen mit Selbstporträt wiedergibt.<sup>294</sup> 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,<sup>295</sup> vollzieht er eine Selbsteinschreibung in die Mythe Pygmalions (Abb. 43).<sup>296</sup> 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.<sup>297</sup> Was die Datierung der beiden Werke und ihre chronologische Abfolge betrifft, kursieren in der Forschungsliteratur falsche Annahmen, die zu Fehlinterpretationen geführt haben.<sup>298</sup> 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).<sup>299</sup> 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

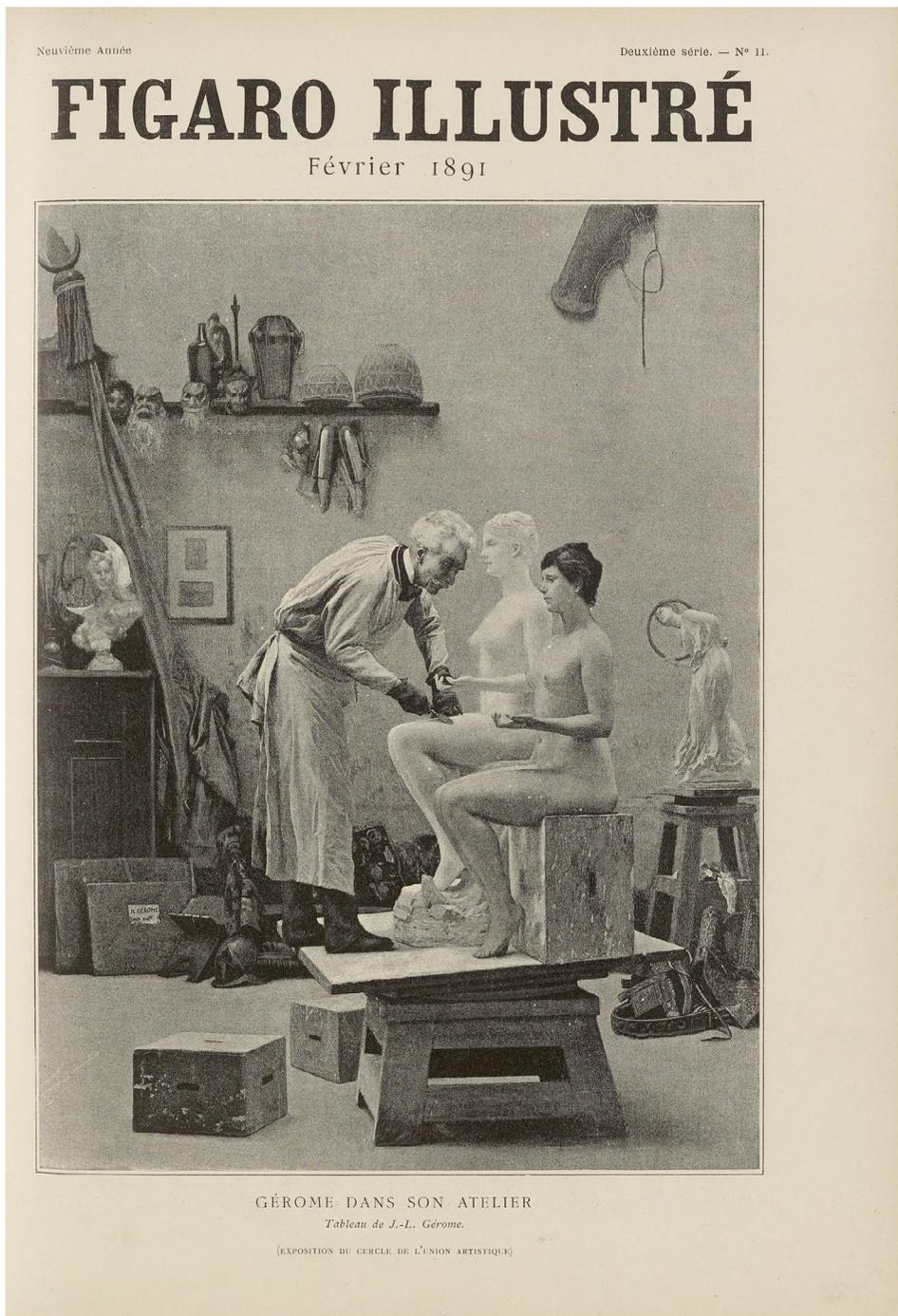


Abb. 44. Titelseite von *Figaro Illustré*, Februar 1891

partiell übermalten Entwurf darstellt, den Gérôme in seinem eigenen Besitz behielt,<sup>300</sup> 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,<sup>301</sup> betont Gérômes künstlerisches Konzept der Arbeit nach der Natur. Gleichzeitig werden in der Gegenüberstellung die Idealisierungen veranschaulicht, die der Künstler am Marmor vorgenommen hat.<sup>302</sup> 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.<sup>303</sup> 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.<sup>304</sup> 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.

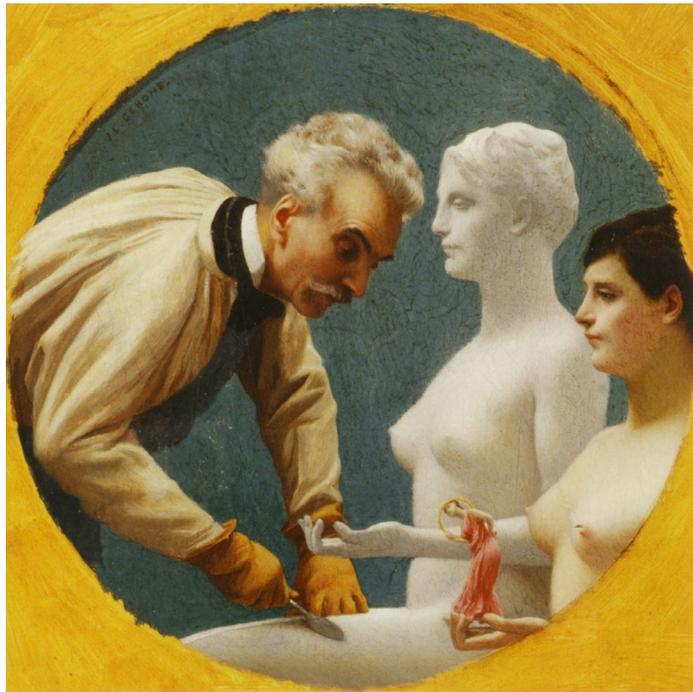


Abb. 45. Jean-Léon Gérôme, *Gérôme et Tanagra*, 1892, Tondo, Durchmesser 17,6 cm, Privatbesitz

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.<sup>305</sup> 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.<sup>306</sup> 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,<sup>307</sup> vermittelt die Skulptur so, dass Galateas Vorderseite bildparallel in Szene gesetzt wird.<sup>308</sup> 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,<sup>309</sup> 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),<sup>310</sup> 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).<sup>311</sup> 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.“<sup>312</sup> 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.<sup>313</sup> 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.<sup>314</sup> 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.<sup>315</sup> Anders als in der avantgardistischen Malerei seiner Zeit, in der sich die Vorstellung eines vitalen Körpers in der pastos aufgetragenen, Fleischlichkeit evozierenden Farbe ausdrückt,<sup>316</sup> 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.<sup>317</sup> 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, Emaille, 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).<sup>318</sup> 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.<sup>319</sup> 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<sup>e</sup> 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.“<sup>320</sup>

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!“<sup>321</sup>

---

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.<sup>322</sup>

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,<sup>323</sup> 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.<sup>324</sup> 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.<sup>325</sup> 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 puérole 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.<sup>326</sup> 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.<sup>327</sup> 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.<sup>328</sup> Obwohl aufgrund des vergänglichen Materials, in dem sie ausgeführt waren, keine antiken Originale bekannt sind, waren griechische Theatermasken im 19. Jahrhundert äußerst en vogue.<sup>329</sup> 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.<sup>330</sup> Ihm zufolge soll sich im Speisezimmer des Künstlers ein Fries aus japanischen Masken befunden haben.<sup>331</sup> 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<sup>e</sup> 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

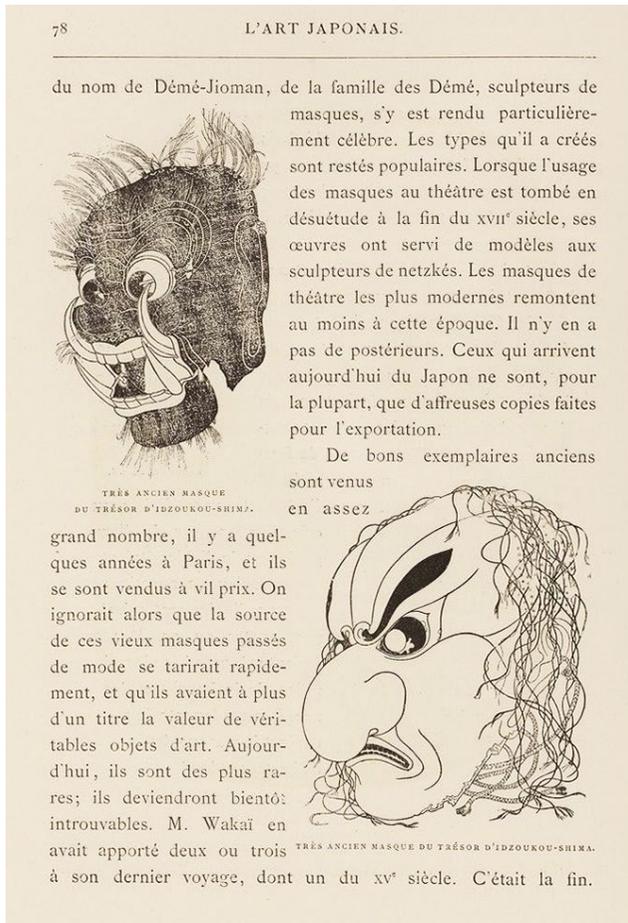


Abb. 50. (oben) Jean-Léon Gérôme, *La Joueuse de boules*, Detail, 1901, Gips, H. 163 cm, Gray, Musée baron Martin

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,<sup>332</sup> 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.<sup>333</sup> Indem Gérôme sich über die Norm hinwegsetzt, betont er die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit seiner Darstellung.<sup>334</sup>

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.<sup>335</sup> Heftiger formuliert Martial Teneo seine Ablehnung gegenüber der lebensnahen Darstellung. Er bezeichnet das Werk als „obscène“, „vulgarité réaliste“ und „copie de chair de plaisir“.<sup>336</sup> Diese sexualisierende Charakterisierung wird auch von Henry Marcel geteilt, der das Werk als „exhibition libertine“ ablehnt.<sup>337</sup> 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.<sup>338</sup>

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.<sup>339</sup> Abweichend von den anderen Atelierszenen zeigt sich Gérôme nicht als Bildhauer, spricht mit Kettel, sondern als bourgeois Maler.<sup>340</sup> 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.<sup>341</sup> 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.<sup>342</sup>

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.<sup>343</sup> 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,<sup>344</sup> 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.<sup>345</sup>

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,<sup>346</sup> ein General,<sup>347</sup> ein Politiker,<sup>348</sup> ein Chirurg (Abb. 54),<sup>349</sup> befreundete Künstler<sup>350</sup> sowie Angehörige des Adels<sup>351</sup> – 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<sup>e</sup> 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.

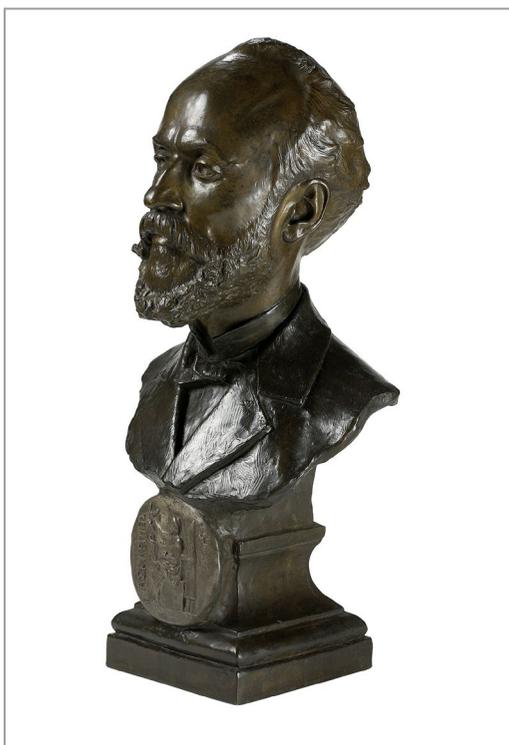


Abb. 54. Jean-Léon Gérôme, *Buste du Dr Reclus*, 1846, Bronze, 61 × 32 × 24 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret, Inv.-Nr. 982.3.1

Sarah Bernhardt, die wohl berühmteste Schauspielerin ihrer Epoche, die sich ebenfalls als Bildhauerin einen Namen machte,<sup>352</sup> 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,<sup>353</sup> befindet sich dort die furiose *Bellone*, die der Künstler als monumentale chryselephantine Plastik 1892 im Salon ausstellte.<sup>354</sup> 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.<sup>355</sup> 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.<sup>356</sup>

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.<sup>357</sup> 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*.<sup>358</sup> 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,<sup>359</sup> 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.“<sup>360</sup> Monika Wagner hat die sich darin ausdrückenden geschlechtsspezifischen Zuweisungen, die das binäre Muster als natürliche Begebenheit von universeller Geltung definieren, als „Biologisierung“ beschrieben.<sup>361</sup> 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.“<sup>362</sup>

---

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.<sup>363</sup> 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.“<sup>364</sup>

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.<sup>365</sup> 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“.<sup>366</sup> 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,<sup>367</sup> 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.<sup>368</sup>

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“.<sup>369</sup> 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.<sup>370</sup>

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,<sup>371</sup> 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“<sup>372</sup> 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,<sup>373</sup> 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.<sup>374</sup> Etwa im gleichen Zeitraum erfasste die Industrialisierung der Kunstreproduktion auch den Bereich der Plastiken, wie der Boom der Kunstbronzen zeigt.<sup>375</sup>

---

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.<sup>376</sup> Zwar hat bereits die postmoderne Theorie der 1960er Jahre zur kritischen Revision dieses Kunstbegriffs beigetragen,<sup>377</sup> 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,<sup>378</sup> 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.<sup>379</sup> 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<sup>e</sup> 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).<sup>380</sup> 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.<sup>381</sup> 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.<sup>382</sup> 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.<sup>383</sup> 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.<sup>384</sup> 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.<sup>385</sup>

---

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.<sup>386</sup> 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*<sup>387</sup> 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.<sup>388</sup> 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.<sup>389</sup>

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.<sup>390</sup> Auch Gérômes kurzzeitiger Lehrer Charles Gleyre hat sich diesem Thema gewidmet.<sup>391</sup> Im näheren Umfeld des Künstlers sind auch die Umsetzungen seines Malerkollegen Gustave Boulanger und seines Schülers Gustave Courtois erwähnenswert.<sup>392</sup> 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.<sup>393</sup> 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.<sup>394</sup>

---

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.

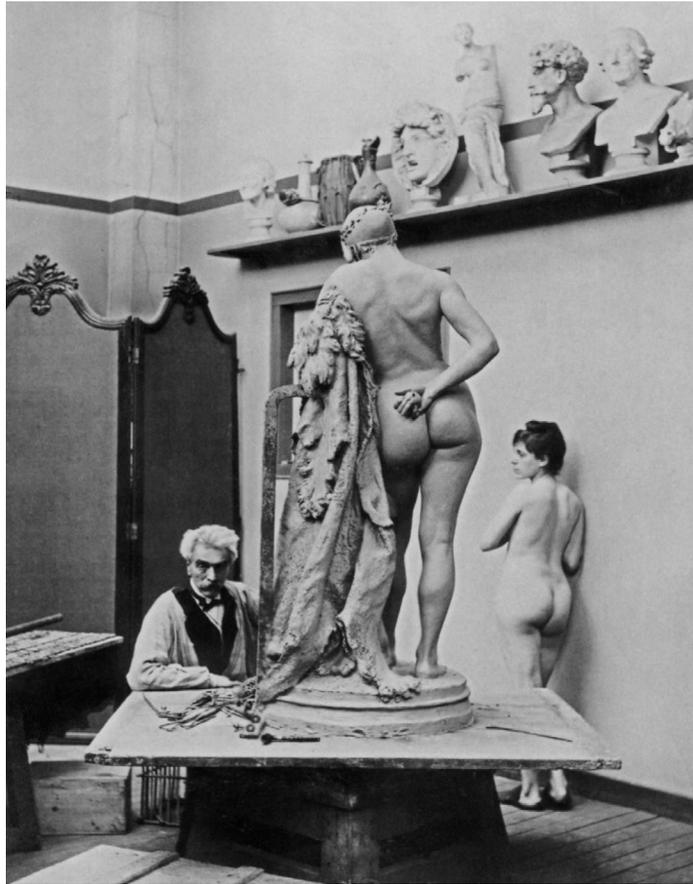


Abb. 62. Anonym oder Louis Bonnard, Gérôme mit seiner Skulptur *Omphale* und Modell, ca. 1885, Abzug auf Albuminpapier, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie

Den Eindruck einer privaten Momentaufnahme erzeugt das Gemälde durch das Selbstporträt des Künstlers, der sich in Begleitung seines favorisierten Modells präsentiert.<sup>395</sup> 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).<sup>396</sup> In der kunsthistorischen Forschung haben die Aufnahmen in den letzten Jahren schon viel Aufmerksamkeit erhalten.<sup>397</sup> Wie das Gemälde setzen die verschiedenen Fotografien die „Dreiecksbeziehung zwischen Modell, Bildhauer und Statue“ in Szene.<sup>398</sup> 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.<sup>399</sup> 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.<sup>400</sup>

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).<sup>401</sup> 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.

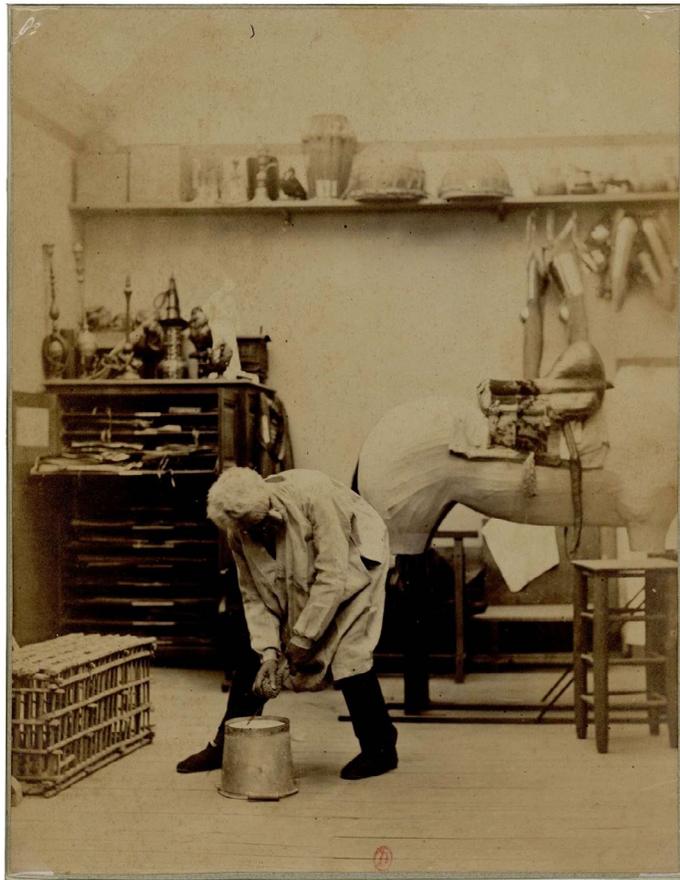


Abb. 63. Anonym, Jean-Léon Gérôme in seinem Atelier, Abzug auf Albuminpapier, 250 × 190 mm, Inschrift auf dem Album: „Gérôme / photo provenant de sa vente 13 juin 1913“, Paris, Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art, collections Jacques Doucet, Num Fol Phot 39 (4), 19

gestellt, sondern eher wie eine Momentaufnahme wirkt.<sup>402</sup> 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 eindrucklichen Authentizitätseffekt

<sup>402</sup> 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.<sup>403</sup> Was die Genauigkeit der medialen Übersetzung betrifft, ist die vorliegende Fotografie allerdings als das bislang deutlichste Beispiel zu werten.<sup>404</sup> 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.<sup>405</sup> 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.<sup>406</sup>

---

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.

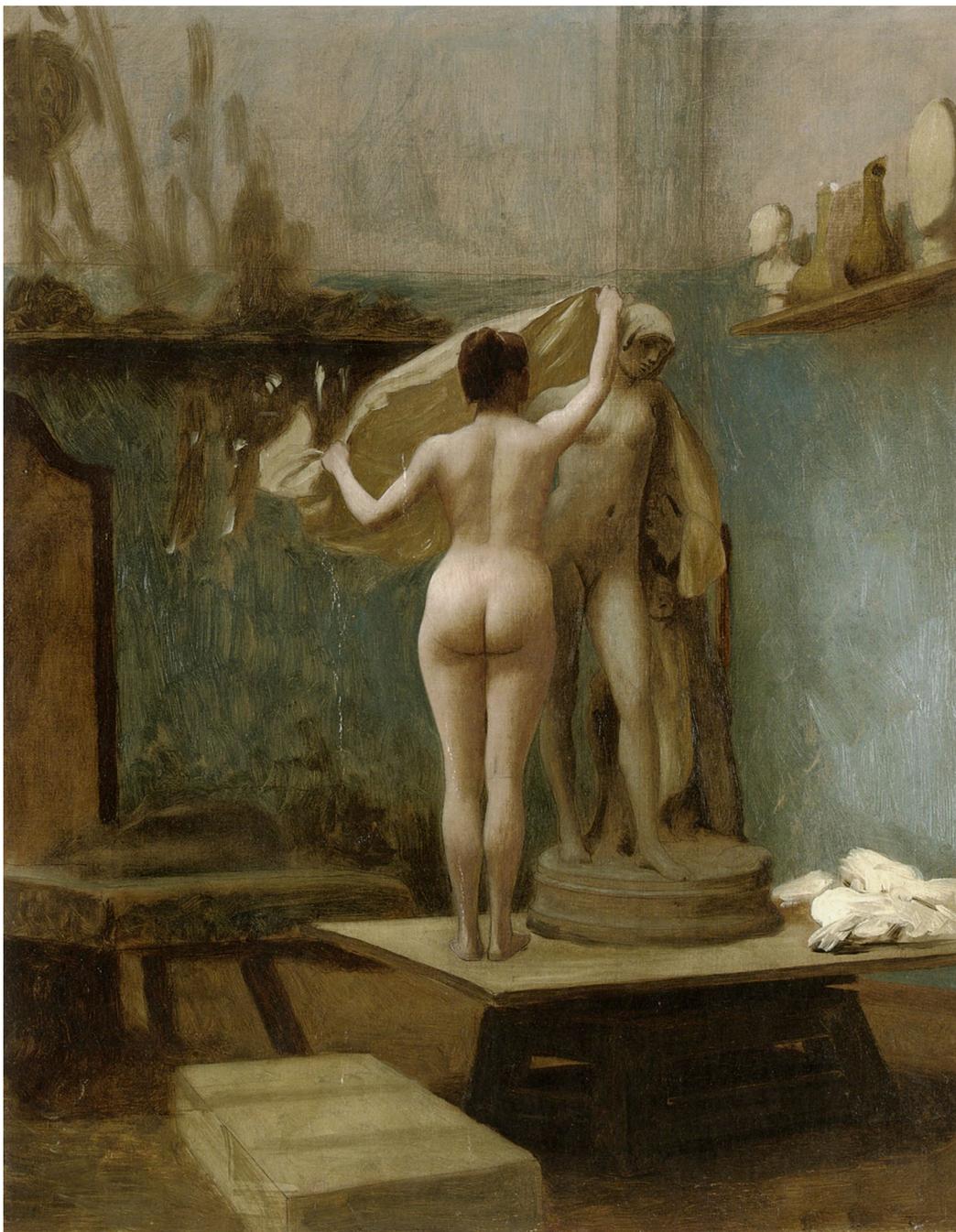


Abb. 64. Jean-Léon Gérôme, *La Fin de la séance*, 1886, Ölskizze, 45 × 40,6 cm, Privatbesitz

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 Papagei<sup>407</sup> 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.<sup>408</sup> 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.<sup>409</sup> 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.<sup>410</sup> 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.<sup>411</sup> Die Verbindung der akademischen Malerei und insbesondere Gérômes Praxis des glatten *fini* mit Kategorien der Weiblichkeit hat Matthias Krüger nachgewiesen.<sup>412</sup> Für *Omphale* schlägt er eine interessante Interpretation vor, die in der Skulptur eine selbstreflexive Dimension erkennt.<sup>413</sup> 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.<sup>414</sup> 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.<sup>415</sup> Die Beziehung der beiden Medien zueinander wurde in den letzten Jahren ausführlich erforscht.<sup>416</sup> 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.<sup>417</sup> Abgesehen vom höheren Realitätsbezug der beiden Medien, auf den an anderer Stelle schon eingegangen wurde,<sup>418</sup> 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.<sup>419</sup> 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.<sup>420</sup> 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.<sup>421</sup> 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;<sup>422</sup> außerdem schenkte er auch zahlreichen Freunden und Bekannten Abzüge mit persönlicher Widmung.<sup>423</sup> 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.<sup>424</sup> 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.<sup>425</sup>

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.<sup>426</sup> 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.<sup>427</sup> 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).<sup>428</sup> 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.<sup>429</sup> In reportageartigen Berichten von Hausbesuchen, die fotografische Aufnahmen der Ateliers beziehungsweise auf solchen basierende Stiche integrierten, wurde in der illustrierten Presse die Künstlerwerkstatt mediatisiert.<sup>430</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.<sup>431</sup> Die Erscheinung der Räumlichkeiten wurde auch dazu herangezogen, eine moralische Charakterisierung der Inhaber vorzunehmen.<sup>432</sup> 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.<sup>433</sup>

Im Mai 1898 erschien ein Atelierporträt von Gérôme auf der Titelseite von *L’Instantané*, der Beilage der *Revue hebdomadaire* (Abb. 65).<sup>434</sup> 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.<sup>435</sup> 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.<sup>436</sup>

---

Paris 2005 und Haboltd & Co., *Portrait de l’artiste. Image des peintres 1600–1890. Catalogue de tableaux et dessins anciens et photographie du XIX<sup>e</sup> 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 Dokumentation 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.

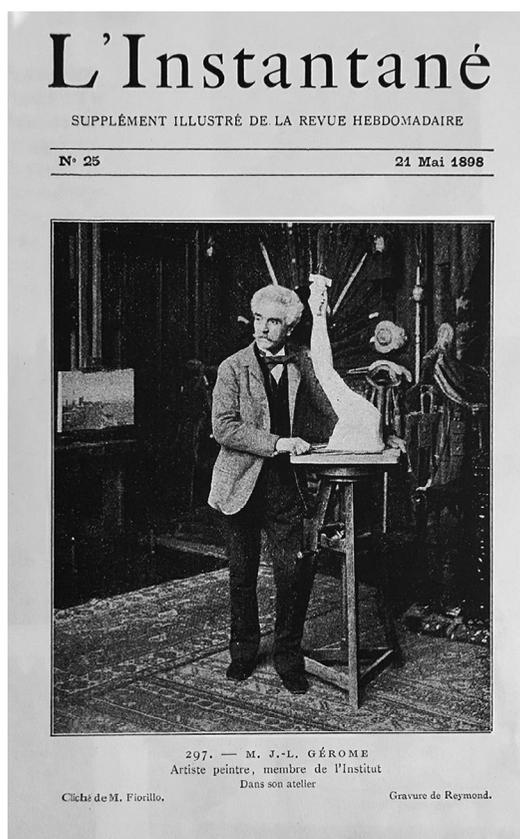


Abb. 65. Titelseite von *L'Instantané. Supplément illustré de La revue hebdomadaire* 25, 21. Mai 1898

Beim Anblick des ausgestatteten Raums, der sich mit seinen exotischen Teppichen, kostbaren Möbeln und Objekten als *salon studio* definieren lässt,<sup>437</sup> 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.<sup>438</sup> 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).<sup>439</sup> 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.<sup>440</sup> Zwischen Künstler, Modell und den dargestellten Werken findet eine Interaktion statt. Susan

<sup>440</sup> 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.<sup>441</sup> 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:<sup>442</sup> 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).<sup>443</sup> 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.<sup>444</sup> 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.<sup>445</sup> 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 business-man. Le fabricant de bronzes parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle ou l'industriel qui aurait voulu être un artiste*“, in: Pierre Lamard und Nicolas Stoskopf, *Art & industrie (XVIII<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> 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*,<sup>446</sup> 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.<sup>447</sup> 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.<sup>448</sup> Die Kleinskulptur nahm eine Schlüsselposition für die Verbindung von Kunst und Industrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein<sup>449</sup> – 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.<sup>450</sup>

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.<sup>451</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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).<sup>452</sup> 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),<sup>453</sup> 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 Christofle<sup>454</sup> mithilfe eines galvanoplastischen Verfahrens reproduziert und 1862 auf der Londoner Weltausstellung präsentiert.<sup>455</sup> 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.“<sup>456</sup> 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.<sup>457</sup>

---

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.<sup>458</sup> 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.<sup>459</sup> 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).<sup>460</sup> Das Unternehmen realisierte zudem 1889 eine Bronze von *Gladiateur jouant du cor*, die als *épreuve unique* jedoch keine weitere Verbreitung fand.<sup>461</sup> Danach brach die Zusammenarbeit ab und Gérôme wechselte mit ambitionierteren Projekten zur Firma Siot-Decauville, die sich auf die Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern spezialisierte.<sup>462</sup> 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.<sup>463</sup>

---

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<sup>e</sup> 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*.<sup>464</sup> 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.<sup>465</sup> 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).<sup>466</sup> 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.<sup>467</sup> Gérôme schloss zwischen 1891 und 1902 insgesamt sieben Verträge mit Siot-Decauville.<sup>468</sup> 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.<sup>469</sup> 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.<sup>470</sup> 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

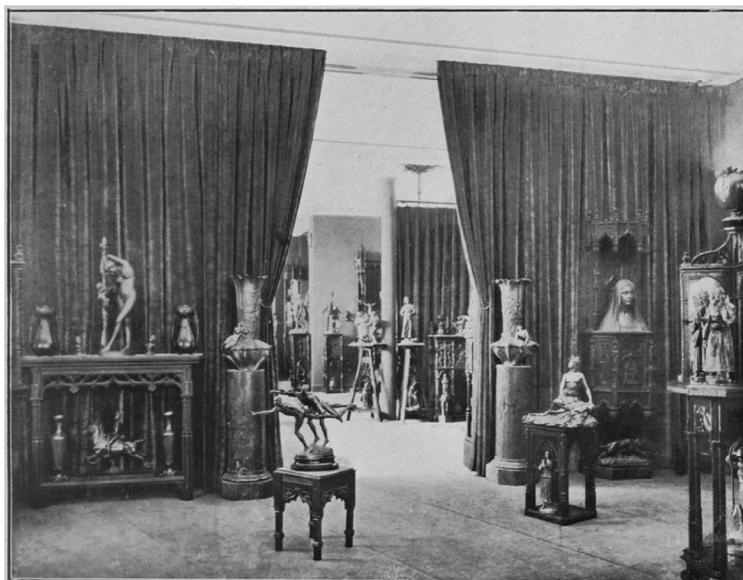


Abb. 74. Anonym, Blick in die Ausstellungsräume der Galerie Siot-Decauville, Boulevard des Capucines 24, Paris, um 1909; links: *La Femme à la grappe*, auf dem Podest rechts: *La Madeleine*, Fotografie, abgebildet in: *La Ville lumière. Anecdotes et documents historiques, ethnographiques, littéraires, 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.<sup>471</sup> 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.<sup>472</sup>

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.<sup>473</sup> 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).<sup>474</sup> 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).<sup>475</sup> 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.<sup>476</sup> 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.<sup>477</sup> Dabei wurde der Farbigkeit eine spezielle Bedeutung für die Evokation von Lebendigkeit zuerkannt.<sup>478</sup> 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).<sup>479</sup> 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 19<sup>th</sup> 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.<sup>480</sup> 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.<sup>481</sup> 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.<sup>482</sup> 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.<sup>483</sup> Um 1894 begann die Firma außerdem, Werke zeitgenössischer Künstler herauszugeben.<sup>484</sup> 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).<sup>485</sup> 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.<sup>486</sup> In einem Plakat, das 1897 von dem Bildhauer und Medailleur Alexandre Charpentier entworfen wurde,<sup>487</sup> 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. Œuvres décoratives pour jardins en Grès Emaillé ou non Emaillé, Garanties contre la Gelée. Pièces d'art*, Paris 1896, S. 19

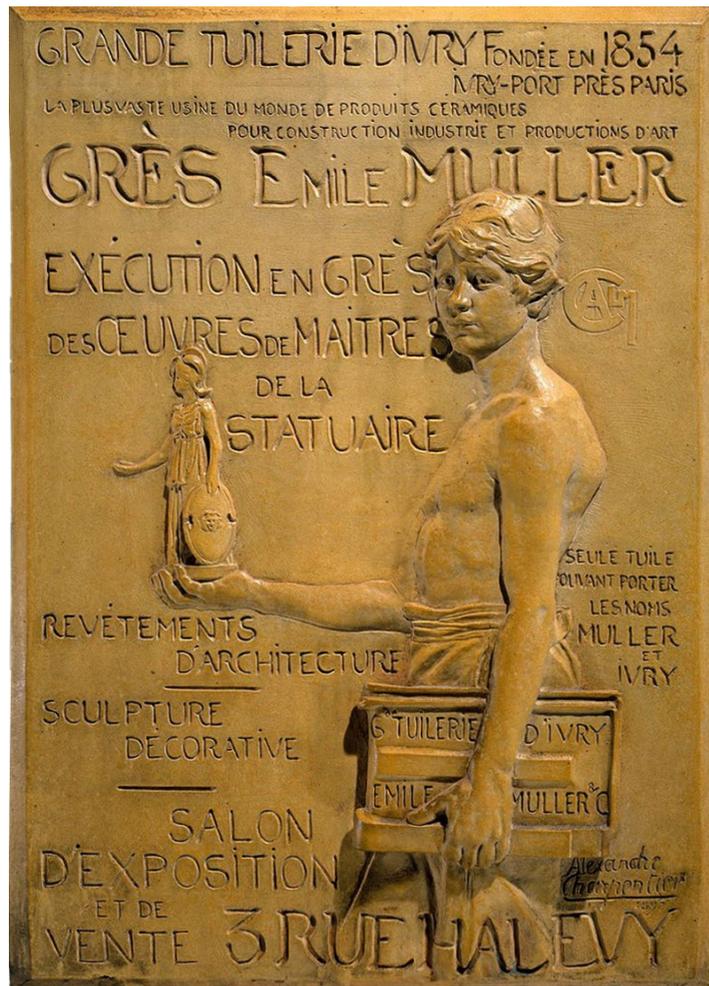


Abb. 82. Alexandre Charpentier, Werbeanzeige für Muller et Cie., 1897, glasiertes Steingut, 91,4 × 64,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

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.<sup>488</sup>

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.<sup>489</sup> 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.<sup>490</sup> Der damit einhergehende Verlust der Verwertungsrechte soll der Grund dafür gewesen sein, dass so mancher Verkauf an den französischen Staat abgelehnt wurde.<sup>491</sup> 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 kleinformigen, 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.