

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung – Zur Antikenrezeption in den plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme

„Certes, M. Gérôme doit beaucoup au monde antique ;  
mais le monde antique lui doit quelque chose.“<sup>492</sup>

Jean-Léon Gérômes künstlerische Produktion ist in besonderem Maße von der Auseinandersetzung mit vergangenen oder fremden Kulturen geprägt. Von den Anfängen seiner Karriere bis zu seinem Tod im Jahre 1904 wählte er fast ausschließlich die Welt der Antike oder des Orients als Bildgegenstände.<sup>493</sup> Mit diesem Fokus folgte er dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulenten Interesse an diesen beiden Bereichen, das von der Institutionalisierung der Disziplinen der Archäologie und Ethnologie / Ethnografie begleitet wurde.<sup>494</sup> In Gérômes plastischem Œuvre dominieren die Werke mit antiker Thematik jedoch deutlich gegenüber jenen, die fernöstliche Motive aufgreifen. Daher wird im Folgenden das Augenmerk auf der Antikenrezeption liegen. Es wird sich allerdings zeigen, dass auch der Orientalismus in den Antikenbegriff des Künstlers hineinspielt.

Schon 1979 hat Karina Türr in ihrer Habilitationsschrift *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* Gérômes Werken eine Sonderposition zugewiesen. Für seinen Beitrag konstatierte sie einen „eher archäologisch untersuchenden Charakter“, der sich von der rezeptiven Auffassung seiner Zeitgenossen unterscheidet.<sup>495</sup> Ihr

---

492 Dubosc de Pesquidoux 1881, S. 238: „Certes, M. Gérôme doit beaucoup au monde antique ; mais le monde antique lui doit quelque chose. Il a reconcilié notre époque avec des types rebattus en les présentant sous un aspect nouveau. C'est un mérite assurément de tirer d'un vieux motif une traduction originale suivie d'un regain de succès.“

493 Zu Gérôme als Orientalist siehe Mary Roberts, „Gérôme in Istanbul“, in: dies., *Istanbul Exchanges. Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*, Oakland 2015, S. 75–110; Sophie Makariou und Charlotte Maury, „The Paradox of Realism: Gérôme in the Orient“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 259–265; Linda Nochlin, „The Imaginary Orient“, in: dies., *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, S. 33–59.

494 Zur Institutionalisierung der französischen Archäologie siehe Ève Gran-Aymerich, *La Naissance de l'archéologie moderne*, Paris 1998. Zur Entwicklung von Ethnografie und Ethnologie in Frankreich: Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878–1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris 1991.

495 Karina Türr, *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 1979, S. 76.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

methodisches Vorgehen, das den Fokus auf stilistische Formübernahmen legte und dazu diente, den Wandel ästhetischer Konzeptionen zu betrachten, war jedoch wenig geeignet, die Spezifik von Gérômes Antikenaneignung zu erfassen. So konnte sie nur feststellen:

„Die Trockenheit seiner Kunst, die anders als etwa Simarts *Athena Parthenos* nie den Charakter einer eher sachlichen Antikenrekonstruktion annimmt, wird nur dadurch gemildert, dass er stärker noch als Blanchard und Charpentier seinen Werken durch verfremdende Elemente eine ebenso oberflächliche wie skurrile Ironie zu geben weiß.“<sup>496</sup>

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll die Irritation, die aus Türrs Aussage spricht, aufgelöst werden, indem der Blickwinkel auf kontextbezogene Fragestellungen erweitert und die Relation von Gérômes Antikenrezeption zu gesellschaftlichen Themen mittels kulturwissenschaftlicher Analysen herausgearbeitet wird. Wie in der Einleitung bereits angerissen, sind die mit der Antike verbundenen Vorstellungen in einem stetigen Wandel begriffen. Als Grundkonstante lässt sich jedoch verfolgen, dass die Antike – im Sinne Johann Joachim Winckelmanns insbesondere die griechische – eine besondere Vorbildfunktion ausübte. „[F]ür die Selbstvergegenwärtigung des modernen ‚Westens‘ [kommt] dem Bezug auf die klassische Antike paradigmatische Bedeutung zu“, führt etwa der Ur- und Frühgeschichtler Thomas L. Kienlin aus und hebt den Anspruch „auf direkten Traditionsbezug“ hervor:

„Die moderne westliche Zivilisation fußt aus dieser Perspektive auf Kernwerten, die von so wahrgenommenen ‚klassischen‘ Idealen abgeleitet sind, etwa Philosophie und Rationalität, die Vorliebe für bestimmte Ästhetiken oder auch Vorstellungen über das Wesen und die politische Verfasstheit der Gesellschaft.“<sup>497</sup>

Im Folgenden gilt es zu ergründen, wie Gérôme sich zu dieser Tradition verhielt. Hierfür soll zunächst die Bedeutung der archäologischen Forschung im 19. Jahrhundert dargelegt und einige der zeitgenössischen Diskurse vorgestellt werden, die verschiedene, für Gérômes Werke relevante Funde und Entdeckungen begleitet haben. Damit werden die Rahmenbedingungen aufgezeigt, innerhalb derer sich der Blick des Künstlers auf die Antike entwickelte. Im zweiten Schritt geht

---

496 Ebd., S. 76.

497 Tobias L. Kienlin, „Fremdheit – Perspektiven auf das Andere. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.), *Fremdheit – Perspektiven auf das Andere*, Bonn 2015, S. 1–8, hier S. 4.

### 3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

es darum, die Spezifik der Umsetzung in seinem bildhauerischen Werk näher zu beleuchten. Welche Themen, die die altertümliche Historie in großer Fülle bereitstellt, werden vom Künstler aufgegriffen und welche Strategien setzte er ein, um ein glaubhaftes Bild zu vermitteln?

### 3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

Wie im Kapitel „Verkörperung“ schon angemerkt wurde, haben historische Artefakte eine große Bedeutung in Gérômes Schilderungen der Antike. Sein Interesse an den Dingen als wichtige kulturelle Zeugen schreibt sich ein in Prozesse des 19. Jahrhunderts, die das Materielle in der Kultur in den Fokus rückten. Für die Auswahl der Objekte, die er in seinen Werken repräsentierte, konnte sich Gérôme auf den aktuellen Wissensstand der Archäologie stützen, die seit der Entdeckung von Herculaneum und Pompeji 1738 beziehungsweise 1748 die Überrestkritik gegenüber der Quellenkritik mehr und mehr in den Vordergrund stellte. Es entwickelte sich eine fieberhafte Grabungs- und Forschungstätigkeit, welche im 19. Jahrhundert entscheidend professionalisiert wurde. Die durch zahlreiche Grabungen ans Tageslicht gebrachten Artefakte wurden über die breite mediale Berichterstattung für die allgemeine Öffentlichkeit verfügbar. Wie Sophie Schvalberg herausgearbeitet hat, stieg im Zweiten Kaiserreich die Dokumentation im Bereich Archäologie exponentiell an. In der Dritten Republik entstanden mehrere spezielle Publikationsorgane, die die aktuellen Erkenntnisse der archäologischen Forschung vermittelten.<sup>498</sup> Auch die Gazetten und Kunstzeitschriften waren reich an Artikeln über prominente archäologische Funde und Sammlungen, die oft auch illustriert waren und somit die archäologischen Entdeckungen vulgarisierten. Großen Einfluss auf die Schulung der Massen hatten darüber hinaus die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, in denen die der Antike gewidmeten Sektionen breiten Raum einnahmen.<sup>499</sup>

Von diesen Formen der medialen Verbreitung archäologischen Wissens profitierten Künstler wie Gérôme: Ihnen wurde ein breites Spektrum an Vorlagen offenbart, die sie als authentifizierende Objekte in ihren Bildern beziehungsweise Skulpturen nutzen konnten. Neben den Malern stürzten sich auch die Schriftsteller auf das zutage geförderte Material und entwickelten über

---

498 Schvalberg 2014, S. 174 f.

499 Großes Interesse zogen etwa die *Greek, Roman* und *Pompeian Courts* im Crystal Palace der Weltausstellung 1851 in London auf sich, die 1854 in Sydenham rekonstruiert wurden, hierzu: Kate Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace: Classical Sculpture and Modern Britain, 1854–1936*, Oxford 2015. Auf den Pariser Weltausstellungen von 1878 und 1889 waren eine hohe Anzahl antiker Artefakte in den Ausstellungen *Exposition historique de l'art ancien* bzw. *Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques* zu sehen.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

die ausgegrabenen Artefakte ihre Fiktionen.<sup>500</sup> Da das Publikum durch die erhöhte Zirkulation von Bildern und Gegenständen im Anblick der Realien geschult war, erwartete es besondere Präzision in der Darstellung beziehungsweise Beschreibung, um überzeugt zu werden.<sup>501</sup> Den Medien kam somit eine signifikante Rolle im Aushandlungsprozess dessen zu, was als authentisch begriffen wurde, denn Voraussetzung für die Zuschreibung war, dass die Betrachter\*innen an vorheriges Wissen anknüpfen konnten.

#### Multiple Antiken – Zur Diversifizierung der Antikenmodelle

Einen bedeutenden Meilenstein für die tiefgreifenden Veränderungen des Antikenbildes, die sich im 19. Jahrhundert vollzogen und sich in Gérômes Werken spiegeln, stellten die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum dar. Seit der Entdeckung der 79 n. Chr. durch einen Ausbruch des Vesuvs verschütteten antiken Städte im 18. Jahrhundert war die Faszination, die von diesen beiden Orten ausging, ungebrochen.<sup>502</sup> Dank der Grabungen am Golf von Neapel war erstmals eine vollständige antike Stadtlandschaft rekonstruierbar geworden. Das sukzessiv freigelegte und sinnlich erlebbare Ensemble gab das Bild einer ausgesprochen komplexen Gesellschaft preis. Die aus der Erde geborgenen Anlagen mit all ihren Alltagsgegenständen führten eine noch nie dagewesene Dokumentation des antiken Lebensstils vor Augen. Aus dieser Konfrontation mit den vielfältigen Zeugnissen der antiken Alltagskultur entwickelte sich eine Hinwendung zu kulturgeschichtlichen Fragen in der historischen Altertumsforschung.<sup>503</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Christiane Zintzen merkt diesbezüglich an:

„Die Wende zur *popular culture* rückt Antikes aus der Sphäre abstrakter Idealisierung und entreißt sie zugleich dem Monopol archäologischer, philologischer und kunsthistorischer Sachwalter: In dem Maße, in dem die Archäologie Objekte einer nachvollziehbaren Alltags- und Popularkultur

---

500 Wie die Exponate des Museo Archeologico Nazionale Literaten des fin-de-siècle beflügelten, zeichnete u. a. Marie-France David-De Palacio nach: dies., „La transfiguration de l’objet trouvé : réédification de Pompéi à partir du vestige dans les textes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle“, in: dies., *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l’esprit fin-de-siècle*, Bern u. a. 2005, S. 301–313. Objekte aus Pompeji tauchen unter anderem in folgenden Romanen auf: Jean Bertheroy [Berthe Clorine Jeanne Le Barillier], *La Danseuse de Pompéi*, 1899; Édouard Schuré, *La Prêtresse d’Isis (Légende de Pompéi)*, 1907.

501 Vgl. Kepetzi 2009, S. 296 f.

502 Zur Geschichte der Grabungen und Rezeption der Vesuvstädte siehe: Béatrice Robert-Boissier, *Pompéi. Les doubles vies de la cité du Vésuve*, Paris 2011; Thorsten Fitzon, *Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1870*, Berlin 2004; Christiane Zintzen, *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*, Wien 1998.

503 Vgl. Fitzon 2004, S. 14; Zintzen 1998, S. 208–218.

### 3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

historischer Gesellschaften zutage gefördert, wird diese Archäologie als Wissenschaft und Thema auch unter Laien populär.<sup>504</sup>

Breitenwirksamen Ausdruck fand diese Entwicklung schon 1834 in Edward George Bulwer-Lyttons Roman *The Last Days of Pompeii*, in dem, angereichert mit zahlreichen archäologischen Details, das Leben einfacher Menschen in der antiken Stadt und ihr gemeinsames Schicksal angesichts der Naturkatastrophe beschrieben wird.<sup>505</sup> Das Buch wurde zu einem weltweiten Erfolg und ist, wie Ekaterini Kepetzis betont, „als Inkunabel von in die Antike versetzten Alltagsdarstellungen einzuschätzen“.<sup>506</sup>

Nicht nur lieferten die zuerst in Pompeji zutage geförderten materiellen Relikte als direkte Überreste der vergangenen Kultur ein scheinbar unverfälschtes, weil nicht medial vermitteltes Bild, auch die Natur der Objekte, die nun bekannt wurden, unterschied sich von den bisher verbreiteten Antiken, die als herausragende Einzelmonumente gefeiert worden waren. Es ist wichtig zu bedenken, dass die ausgegrabenen Objekte auch die Vorstellung von der moralischen Vorbildlichkeit der Griechen und Römer ins Wanken brachten. Von den archäologischen Funden von Pompeji gingen starke Irritationen in Hinblick auf das bis dato herrschende klassizistische Antikenbild aus.<sup>507</sup> „Das noch Ende des 18. Jahrhunderts als Überrest einer wahlverwandten und zeitlosen griechisch-römischen Kultur gefeierte Pompeji erscheint in Schilderungen um die Mitte des 19. Jh. als Ort einer heidnisch-befremdlichen und dekadenten Vergangenheit“, stellt Thorsten Fitzon fest.<sup>508</sup>

Anstoß erregten insbesondere die zahlreichen Erotika, die im Museo Archeologico Nazionale verwahrt wurden.<sup>509</sup> Die Objekte waren zwar nicht für jeden zugänglich, denn sie wurden gesammelt in einem gesonderten Teil des Museums, dem sogenannten *gabinetto segreto*, aufbewahrt.<sup>510</sup> Wer die Exponate sehen wollte, musste einen Antrag stellen, um ein *permesso* für den Zutritt zum Kabinett zu erhalten. Voraussetzung für eine Erlaubnis war es, männlich und „reiferen Alters“ zu sein.<sup>511</sup> Frauen hingegen war der Zutritt gänzlich untersagt. Es ist

---

504 Zintzen 1998, S. 215.

505 Ins Französische wurde Lyttons Roman noch im Erscheinungsjahr übersetzt.

506 Kepetzis 2009, S. 304, Fußnote 127.

507 Das Gefühl der Befremdung, das sich im Zuge der sukzessiven Freilegung Pompejis gegenüber des sichtbar werdenden antiken Lebens ausbreitet, zeichnet Fitzon 2004 nach. Aus seiner Analyse von Berichten deutscher Italienreisender entnimmt er, dass „Pompeji um die Mitte des 19. Jh. von der vertrauten Antike geschieden und als fremdartig überformt wurde“, Fitzon 2004, S. 277.

508 Ebd., S. 367 f.

509 Vgl. ebd., S. 335.

510 Die Selektierung der erotischen Objekte vom Rest der Sammlung ist in der heutigen Museografie des Museo Archeologico Nazionale nach wie vor erhalten. Zur Geschichte des *gabinetto segreto* siehe De Caro 2000; vgl. Fitzon 2004, S. 183–185.

511 Ebd., S. 184.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

anzunehmen, dass gerade diese Segregation und Tabuisierung dazu beigetragen hat, dass sich die Kunde um die ‚schlüpfrigen‘ Objekte umso schneller verbreitete und sich der Anreiz, diese zu besichtigen, erhöhte. Denjenigen, die die Originale nicht zu Gesicht bekamen, bot die erstmals 1831 herausgegebene Publikation *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret avec leur explication* des französischen Diplomaten Stanislas-Marie-César Famin eine Möglichkeit, sich mit der Sammlung vertraut zu machen. Der Band enthielt sechzig kolorierte Drucke und wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehrfach neu aufgelegt.<sup>512</sup> 1866 erschien der erste offizielle Katalog, den der Direktor des Nationalmuseums und Leiter der Grabungen in Pompeji und Herculaneum Giuseppe Fiorelli erstellte.<sup>513</sup> Die expliziten Malereien und unzähligen Darstellungen des Priapos mit erigierten Gliedern kontrastierten entschieden mit der klassizistischen Vorstellung idealisierter Nacktheit und verlangten nach einer Einordnung in das Bild der Antike. In der Literatur des fin-de-siècle wurde dieses sündige Image Pompejis unter anderem in dem Roman *La Danseuse de Pompéi* (1899) von Jean Bertheroy aufgegriffen.<sup>514</sup>

In Bezug auf die künstlerische Repräsentation der Vesuvstadt werden Gérôme und einige seiner damaligen Weggefährten in einem Eintrag zu Pompeji im *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* hervorgehoben:

„Plusieurs peintres, dont MM. Hamon, Picou, Gérôme, G. Boulanger ont été les coryphées, se sont inspirés des fresques découvertes à Pompéi et à Herculaneum pour peindre des petites scènes de mœurs gréco-romaines où, bien souvent il est vrai, on peut démêler des types et des allures d’un certain monde parisien. Théophile Gautier baptisa ces archéologues raffinés du nom de Néo-Pompéiens [...]“<sup>515</sup>

Gérôme reiste mehrmals an den süditalienischen Golf.<sup>516</sup> Das Archäologische Museum, in welchem die pompejanischen Fundstücke verwahrt wurden,<sup>517</sup> besuchte er erstmals 1843, als er

---

512 Vgl. Jacopo Ranzani, „Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie“. Le mythe de Pompéi dans la culture visuelle française du XIX<sup>e</sup> siècle“, in: *Bacchanales modernes ! Le nu, l’ivresse et la danse dans l’art français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts/Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Bordeaux 2016, S. 40–43, hier S. 41 f.

513 Giuseppe Fiorelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli, Raccolta pornografica*, Neapel 1866.

514 Vgl. Fitzon 2004, S. 354.

515 Lemma: „Pompéi“, in: Pierre Larousse (Hg.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 15 Bde., 1866–1876, Paris 1874, Bd. 12, S. 1372–1375, hier S. 1374.

516 Von mehreren Reisen nach Neapel berichtet unter anderem Claretie 1881, S. 77 f.

517 Zum Archäologischen Nationalmuseum von Neapel siehe den Aufsatz von Stefano De Caro, „Geschichte des Archäologischen Nationalmuseums von Neapel“, in: *Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1995, S. 15–23.

### 3.1 Bedeutung der Archäologie und Wandel des Antikenbildes im 19. Jahrhundert

mit seinem Lehrer Paul Delaroche durch Italien reiste. Gegenüber seinen Zeitgenossen zeigte er sich tief beeindruckt von den Objekten, die er dort zu sehen bekam.<sup>518</sup> So verwundert es kaum, dass die Analyse der antiken Artefakte, die Gérôme in seinen Werken integrierte, eine Präferenz für Objekte erkennen lässt, die in den Vesuvstädten gehoben und bis heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel aufbewahrt werden.<sup>519</sup>

Die Funde von Pompeji sind darüber hinaus auch eine Initialzündung für den Wandel des Antikenbildes in Hinblick auf chromatische Fragen: Leuchtend bunte Wandmalereien und eindeutig wahrnehmbare Farbreste an Skulpturen forderten die klassizistische Kunsttheorie heraus.<sup>520</sup> Wie im Kapitel „Verlebendigung“ schon dargestellt wurde, erschließt sich Gérôme die Antike unter anderem auch über das Thema der Farbe, indem er beginnt, polychrome Skulpturen zu realisieren.

Nachdem die Entdeckung von Pompeji und Herculaneum einen fundamentalen Wandel der Wahrnehmung der Antike in der französischen Gesellschaft eingeleitet hatte, begannen sich die Antikenmodelle immer weiter zu diversifizieren. Sophie Schvalberg hat in ihrer Studie *Le modèle grec dans l'art français* etwa herausgearbeitet, wie die fortschreitende Erforschung des antiken Griechenlands das allgemeine Verständnis des Altertums beeinflusste.<sup>521</sup> Allen voran die prähistorischen Artefakte, die Heinrich Schliemann in den 1870er und 1880er Jahren in Troja und Mykene ausgegraben hatte und in der Folge mit großem Geschick medial inszenierte, erschütterten bestehende Konzepte und insbesondere das idealisierte Antikenbild.<sup>522</sup> Für die Künstler bedeutete dies letztlich, dass das Repertoire der ‚Antiken‘, aus dem sie wählen konnten, diverser wurde. So stellt auch Karina Türri in ihrer Studie die gleichzeitige Präsenz verschiedener Antikenmodelle heraus. Unter formalen Gesichtspunkten veranlasste insbesondere die hauptsächlich durch die Funde in Troja und Mykene vermittelte Archaik verschiedene Künstler dazu, sich vom klassizistischen Kanon ab- und „einfachen, strengeren und früheren Formen“

---

518 Moreau-Vauthier 1906, S. 64f.

519 *Les Gladiateurs* zitiert Elemente von Gladiatorenrüstungen (etwa Inv.-Nr. 5673 und 5643); der Kopf Anacreons in *Anacréon, Bacchus et l'Amour* zitiert die *Büste des Dionysos* aus der Villa dei Papiri (Inv.-Nr. 5618); *Omphale* adaptiert das Vorbild des *Herkules Farnese* (Inv.-Nr. 6001); *Danseuse à la pomme* den Satyr aus der Casa del Fauno (Inv.-Nr. 5002); *Joueuse de boules* die *Venus Kallipygos* (Inv.-Nr. 6020) und *Victoire marchant* (Ackerman 2000, Sc. 50) die *Vittoria alata*. Bezieht man darüber hinaus Gérômes Malerei in diese Analyse mit ein, lassen sich noch weitere Beispiele aufzählen: In *Intérieur grec* (Abb. 128; Ackerman 2000, Kat. 29) orientierte sich der Künstler für die Gestaltung des Innenraums an den pompejanischen Häusern und integrierte den Dreifuß mit Kohlebecken aus dem Haus der Julia Felix (Inv.-Nr. 27874) aus der Sammlung des Archäologischen Museums.

520 Zum Befremden über die pompejanische Polychromie siehe Fitzon 2004, S. 265–278.

521 Schvalberg 2014.

522 Vgl. Zintzen 1998, S. 111. Zur Rezeption der archäologischen Forschungen Schliemanns in Frankreich siehe Schvalberg 2014, S. 176–181 und 259–262. Zur Medialisierung, Popularisierung und Inszenierung der Schliemann'schen Grabungen allgemein siehe Stefanie Samida, *Die archäologische Entdeckung als Medienereignis. Heinrich Schliemann und seine Ausgrabungen im öffentlichen Diskurs, 1870–1890*, Münster / New York 2018.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

zuzuwenden.<sup>523</sup> Mit den unterschiedlichen Zeitaltern und historischen Orten, die nach und nach freigelegt wurden, verbanden sich jedoch nicht nur unterschiedliche Stile sondern auch unterschiedliche Erzählungen. Wie Schvalberg ausführt, wurde die Archaik als barbarisch verstanden. Dementsprechend wurden archaische Artefakte insbesondere in Darstellungen mit Gewaltszenen verwendet.<sup>524</sup> Darin zeigt sich, dass die Interpretation antiker Vorbilder immer auch von moralischen und politischen Ideen des Entstehungszeitraums geprägt ist. Wie sich Gérôme in diesem Feld positionierte und welche der neuen Vorstellungen von der Antike er im Detail aufgriff, soll in den weiter unten folgenden exemplarischen Untersuchungen dargestellt werden.

## 3.2 Spezifika von Gérômes Antikenaneignung

### 3.2.1 Die Wahrheit des Artefakts

Einer der wiederkehrenden Aspekte, die von der zeitgenössischen Kunstkritik besonders häufig als Alleinstellungsmerkmal der Kunst von Jean-Léon Gérôme erwähnt werden, ist die präzise Darstellung archäologischer Artefakte in seinen Werken. In Salonbesprechungen wird er als „éru-dit“,<sup>525</sup> „peintre antiquaire“<sup>526</sup> und „archéologue“<sup>527</sup> bezeichnet. Allgemein wird dem Künstler von seinen Zeitgenossen eine hohe Kompetenz für die historisch korrekte Rekonstruktion antiker

---

523 Türr 1979, S. 15.

524 Schvalberg 2014, S. 180 f., 216 f., 293–297.

525 Siehe Bergerat 1878, S. 94: „Ils [ces ouvrages, Anm. BS] représentent à la fois l'idéal d'artiste et la science d'éru-dit dont la somme constitue sa personnalité. Athènes et Rome ! Tel est le titre que l'on pourrait inscrire sur l'ensemble.“; Léon Roger Milès, „J.-L. Gérôme, sculpteur“, in: *Revue d'Art*, 1899, S. 1–4, hier S. 4: „M. Gérôme n'est pas seulement un amateur d'art, jaloux de tout ce par quoi se révèle l'éternelle beauté ; c'est un érudit qui se tourne volontiers vers l'antiquité et va demander aux reliques de l'Hellade et de l'Étrurie le secret de ce que fut la vie, aux temps où les dogmes et les mythes contenaient tant d'humanité et de rêves.“; Spielmann 1904, S. 201: „He aimed not only at artistry, but also at erudition; and if he succeeded in both, it is in the latter that his chief success was made.“

526 Henri Delaborde, „L'art français au Salon de 1859“, in: *Revue des deux mondes*, Juni 1859, S. 501–532, hier S. 502: „Le plus distingué comme le plus radical de ces peintres antiquaires, M. Gérôme, qui, entre autres ouvrages un peu plus historiques que de raison, exposait, il y a quelques années, certain intérieur où les particularités les moins édifiantes de la civilisation grecque étaient trop résolument mises en lumière [...]“

527 Siehe Paul Mantz, „Salon de 1859, III“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, Bd. 2, S. 193–208, hier: S. 196: „Il déserte peu à peu l'arène de l'art pour celle de l'archéologie“; Mathilde Stevens, *Impression d'une femme au Salon de 1859*, Paris 1859, S. 17 f., hier S. 17: „Cependant M. Gérôme a de grandes qualités comme archéologue, son érudition va loin, si loin que le savant tue presque toujours en lui l'artiste.“; Berger 1879, o.S.: „Soucieux des leçons de l'antiquité, il est revenu vers elles en classique ami du pittoresque ; il s'est fait archéologue pour ressusciter par le dessin, les textes à la main, ces acteurs-soldats qui, sous les noms affectés aux différentes classes des gladiateurs, défient encore certaines recherches de la science historique.“; Octave Fidière, „Petites



Szenarien zugesprochen.<sup>528</sup> In ihrer Beurteilung sind sich die Kommentatoren jedoch nicht einig, ob sich Gérômes Gelehrtenwissen positiv oder negativ auf das Gesamtergebnis auswirke. Häufig ist zu lesen, dass die Darstellung der Objekte zu Lasten anderer Aspekte gehe. Zum Beispiel meint Charles Blanc über *La Mort de César* (1867), die Objekte würden die Darstellung der Leidenschaften ersticken.<sup>529</sup> Am harschesten äußert sich Émile Zola, der ein Übergewicht an archäologischer Genauigkeit mit mangelnder künstlerischer Qualität in Verbindung bringt:

„Léon Gérôme arbeitet für jeden Geschmack. Er besitzt eine Prise Lustigkeit, die seine matten, trüben Gemälde ein wenig munter macht. Außerdem hat er sich, um seinen vollständigen Mangel an Phantasie zu vertuschen, auf antiken Plunder spezialisiert. [...] Das verschafft ihm das Ansehen eines gelehrten, seriösen Mannes. Da er vielleicht begreift, daß er nie die Berufsbezeichnung Maler in Anspruch nehmen kann, versucht er, die Bezeichnung Archäologe zu verdienen.“<sup>530</sup>

Dem Künstler nahestehende Autoren sprechen hingegen häufig von der *vérité*, die er in seinen Bildern zur Darstellung zu bringen suchte.<sup>531</sup> In seinen Selbstäußerungen unterstreicht Gérôme immer wieder den Anspruch, ‚Wahrheit‘ ins Bild zu setzen. Unter anderem ist ein Ausspruch überliefert, in welchem er seine Rolle folgendermaßen definiert: „Der Maler ist wie der Historiker, er muss die Wahrheit sagen.“<sup>532</sup> Zum Vergleichsmedium wird ihm also die Geschichtsschreibung, wie Gabriele Genge in ihrer 2000 veröffentlichten Dissertation ausführlich herausgearbeitet hat.<sup>533</sup> Wie viel Interpretationsspielraum in diesem Wahrheitsverständnis

---

expositions. Le cercle de l'union artistique“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 12. Februar 1898, S. 54 f.; Antonin Proust, *Le Salon de 1898*, Paris 1898, S. 12.

528 Siehe zum Beispiel Delaborde 1859; Stevens 1859; Eudel 1886; Frédéric Masson, *J. L. Gérôme et son œuvre*, Paris 1887, S. 4.

529 „Veut-il peindre la *Mort de César*, les passions qu'il s'agissait d'exprimer sont étouffées sous la science archéologique. La distribution des lieux, les détails d'architecture et d'ameublement, les accessoires qui intéressent la curiosité historique, et qui appartiennent à la mise en scène telle que la concevrait un directeur de théâtre, tout cela usurpe une trop grande place dans la préoccupation du peintre.“ Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, S. 434. Vgl. Nina Lübbren, „Eloquent Objects. Gérôme, Laurens, and the Art of Inanimate Narration“, in: Cooke/Lübbren 2016, S. 129–143, hier S. 134 und 141. Zur Kritik an den archäologischen Details in Gérômes Gemälden siehe auch John House, „History without Values? Gérôme's History Paintings“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71, Dezember 2008, S. 261–276, hier S. 269 f.

530 Zola 1988, S. 86.

531 Masson 1887, S. 4; Moreau-Vauthier 1906, S. 6. Zum zeitgenössischen Wahrheitsbegriff siehe Lemma, „vérité“, in: Larousse 1876, Bd. 15, S. 908–910.

532 „Un sujet, c'est une occasion de lire, de s'instruire : le peintre est comme l'historien, il doit dire la vérité.“ Jean-Léon Gérôme, zit. nach Moreau-Vauthier 1906, S. 194.

533 Genge 2000.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

dennoch – wenn auch nicht allzu überraschend – steckt, wird weiter unten in den exemplarischen Untersuchungen aufgezeigt.

Als Inspiration und Vorlage für seine Darstellungen der Antike bezog sich Gérôme, der als *lycéen* in seiner Heimatstadt Vesoul eine klassische Bildung genossen hatte,<sup>534</sup> sowohl auf schriftliche Quellen als auch auf die materielle Kultur der Antike. Wie viele Künstler vor ihm zitierte er in seinen Figuren verschiedentlich singuläre Einzelmonumente im Sinne eines kunstarchäologischen Ansatzes, bedeutender war für ihn jedoch die kulturhistorische Perspektive der zeitgenössischen archäologischen Forschung, in deren Rahmen vermeintlich unscheinbare Kleinfunde in den Blick gerieten und die jeweilige Darstellung prägten. Zu den antiken Dingen, die ihn beschäftigten, zählen vielfältige, thematisch breit gefächerte Gegenstände – Waffen, Rüstungen, mechanisch gefertigten Terrakotten und Schmuckstücke. Gérôme verfügte über eine umfangreiche eigene Sammlung antiker und orientalischer Artefakte, wie Aufnahmen aus seinem Atelier bezeugen (siehe Abb. 66 / Kap. 2.3). Darüber hinaus konnte er weitere Originale in seinem näheren Umfeld studieren und auf vielfältige Reproduktionswerke zurückgreifen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegt wurden.<sup>535</sup> Zitate archäologischer Realien fanden sowohl in Gérômes Gemälden als auch in den plastischen Arbeiten Verwendung. Ihnen kommt eine entscheidende Bedeutung für die Entfaltung des Wahrheitseindrucks und die damit einhergehende Verlebendigung der vergangenen Epoche in seinen Werken zu. Im Folgenden soll zunächst die Funktion der Artefakte erläutert werden. Um die Wirkung auf die Betrachter\*innen nachvollziehen zu können, gilt es, sowohl die Qualitäten der zitierten antiken Überreste zu erfassen als auch die Art und Weise, wie Gérôme diese in seinen Werken einsetzte, zu betrachten.<sup>536</sup>

Zunächst kann festgestellt werden, dass sich die Herangehensweise des Künstlers an einer Idee historischer Wahrheit orientierte, die mit den heute gültigen Authentizitätsbegriffen operiert.<sup>537</sup> Den archäologischen Realien haftet ein authentischerer Charakter an als den antiken schriftlichen Überlieferungen, die Grundlage einer philologischen Quellenkunde sind.

---

534 Vgl. Ackerman 2000, S. 14.

535 Eine sehr umfangreiche Sammlung orientalischer Artefakte besaß etwa sein Schwager Albert Goupil, dem Gérôme sehr nahestand. Zu dessen Sammlung siehe Henri Lavoix, „La collection Albert Goupil, 2, l’art oriental“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, Bd. 2, S. 287–307.

536 Den Strategien und formalen Strukturen in der französischen Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die darauf abzielen, einen Eindruck von Wirklichkeit zu erzeugen, wurde in den letzten Jahren viel Beachtung geschenkt. Wichtige Anregungen für die folgenden Ausführungen konnten aus den Studien Kepetzis 2009, insb. S. 267–312; Muhr 2006, insb. S. 299–302 und 330–358; Germer 2000 und vor allem Genge 2000, insb. S. 87–93 entnommen werden.

537 Siehe Antonius Weixler, „Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt“, in: ders. (Hg.), *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin / Boston 2012, S. 1–32; Susanne Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: dies. und Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 17–35 und Susanne Knaller und Harro Müller, „Authentisch / Authentizität“, in: Barck 2005, Bd. 7, S. 40–65.

Christiane Zintzen hat ausgeführt, dass sich im 19. Jahrhundert mit den aus der Erde geborgenen materiellen Relikten der „Glaube an eine objektive (wahre) Historie, die ihre Spuren unabhängig von menschlicher subjektiver Überlieferung [...] in der Physis der Materie hinterlässt“, verbindet.<sup>538</sup> Gérômes Artefaktzitate funktionieren im Sinne einer referenziellen Authentizität. Das auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisende authentische Detail soll den Eindruck von historischer Faktizität vermitteln und somit die gesamte Darstellung beglaubigen. Es kann beobachtet werden, dass Gérôme stets verschiedene Details, die von den Kunstkritikern auch gerne aufgezählt wurden, rekonstruierte. Trotz zahlreicher Anachronismen entsteht in den Augen der Betrachter\*innen ein kohärentes Bild. Denn die Ansammlung minutiöser Beschreibungen fungiert als Index von Realität, wie Roland Barthes in seiner Studie zum Realitätseffekt in der Literatur des 19. Jahrhunderts hervorhebt.<sup>539</sup> In den Werken Gérômes und verschiedener seiner Zeitgenossen korreliert diese literarische Strategie mit den präzise visuell wiedergegebenen historischen Artefakten. Wichtiger Bestandteil dieser authentifizierenden Vorgehensweise ist ferner die haptische Schilderung der Relikte. Die Tilgung aller Arbeitsspuren, auf die der Künstler sowohl in der Malerei als auch in der Skulptur großen Wert legte, gibt den dargestellten Objekten eine nahezu fotorealistische Erscheinung, die suggeriert, dass das Gezeigte ungefiltert, ohne manipulative Eingriffe wiedergegeben wurde.<sup>540</sup>

### 3.2.2 Altertümliche Artefakte, moderne Bedeutungen

Im vorausgegangenen Abschnitt wurde dargelegt, inwiefern die in Gérômes Werken repräsentierten Artefakte und ihre spezifische Form der nahezu fotorealistischen Wiedergabe zur Suggestion von Authentizität beitragen. Von der kunsthistorischen Forschung bisher weitestgehend ignoriert wurde jedoch die Tatsache, dass die Rekonstruktionen des Künstlers häufig deutliche Modifikationen gegenüber den zitierten antiken Originalen aufweisen.<sup>541</sup> Es handelt sich dabei nicht einfach nur um Anachronismen, die aus Nachlässigkeit entstanden sind, sondern, so wird im Folgenden argumentiert, jeweils um bewusste Abwandlungen, die bestimmte Interpretationen nahelegen. Es gilt daher, den Blick auf die in den Werken dargestellten Objekte zu erweitern.

---

538 Zintzen 1998, S. 17.

539 Roland Barthes, „L'effet de réel“, in: *Communications* 11, 1968, S. 84–89. Siehe auch die deutsche Übersetzung: ders., „Der Wirklichkeitseffekt“, in: *Das Rauschen der Sprache*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2006, S. 164–172.

540 Siehe hierzu auch Kapitel 2.1.1.

541 Im Kontext der orientalistischen Bilder Gérômes wurden hingegen schon mehrfach die unzähligen Widersprüche herausgestellt, allerdings ohne eine zufriedenstellende Erklärung dafür zu liefern, siehe u. a. Makariou / Maury 2010.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

Für die Studie scheint es angemessen, mit den Methoden der Objektwissenschaft zu arbeiten. Wenn von Objektkonzepten die Rede ist, stellt Philippe Cordez in seinem Plädoyer für die Etablierung einer kunsthistorischen Objektwissenschaft als Ergänzung zur Bildwissenschaft fest, „geht es immer um Wahrnehmung, um Erkenntnis und um Ontologie – die der Wahrnehmenden und die des jeweils Wahrgenommenen.“<sup>542</sup> Der aktive, schöpferische Umgang hat „sowohl in der Wahrnehmung und Handhabung existierender als auch in der Konzeption und Gestaltung neuer Objekte“ „historische, philosophische und soziale Dimensionen“, denen nachzugehen ist.<sup>543</sup>

In der neueren Gérôme-Forschung hat sich Nina Lübbren zuletzt mit der Bedeutung der Objekte in den Werken des Künstlers beschäftigt.<sup>544</sup> Sie räumt ihnen eine entscheidende Rolle für das Verständnis seiner Gemälde ein und sieht Gérôme als Repräsentanten eines sich im 19. Jahrhundert vollziehenden Wandels, infolgedessen Objekte zu Generatoren der Narration werden und mit der menschlichen Figur als traditionell größtem Bedeutungsträger der akademischen Kunst in Konkurrenz treten. Lübbren hebt zunächst nur die innerbildliche Bedeutung der unbelebten Objekte (*inanimate objects*) durch ihre Relation zueinander hervor. Sie grenzt die Funktion der dargestellten Dinge, die sie als indexikalische Zeichen definiert, von dem Verständnis als Symbol, das in traditionellen visuellen Darstellungen mit Erwin Panofskys Methode der Ikonografie untersucht werden kann, und auf eine außerbildliche Bedeutung verweist, entschieden ab. Im Verlauf des Textes muss sie schließlich doch eine symbolische Ebene in manchen Objekten anerkennen. Schließlich führt sie den Begriff des „clue“ ein.<sup>545</sup> Um ihre Definition der Objekte als „clues“ zu untermauern, führt sie aus, dass das Lesen solcher Zeichen für die Menschen des 19. Jahrhunderts zu den essenziellen *soft skills* gezählt habe, da traditionelle soziale Marker weggebrochen waren. Um richtig einschätzen zu können, ob es sich in der Person, die einem auf der Straße begegnete, um eine feine Dame oder eine Prostituierte, einen edlen Herren oder einen Butler handelte, musste man kleinste Details richtig zu deuten wissen.<sup>546</sup> Eine übersteigerte Form dieser Fähigkeiten spiegelt sich sodann auch in der prominenten Romanfigur Sherlock Holmes wider, der, durch die genaue Beobachtung von scheinbar unbedeutenden Dingen, dutzende Informationen herauslesen konnte.<sup>547</sup> Ob

---

542 Philippe Cordez, „Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven“, in: *Kunstchronik* 67/7, 2014, S. 364–373, hier S. 366 f.

543 Cordez 2014, S. 373.

544 Lübbren 2016.

545 „A clue can be defined as an inanimate object that generates narrative speculation by virtue of its indexical character. A clue has meaning conferred on it by the investigating subject. The ratiocination of the detective/ reader/ viewer invests the object with meaning.“ Ebd., S. 138. Auch Çakmak 2017 nutzt den „clue“-Begriff. Sie spricht von einer „clue structure“, die sie in ihren Bildanalysen beabsichtigt offenzulegen.

546 Ebd., S. 138.

547 Ebd., S. 138 f. Zum Vergleich von Gérômes Gemälden mit Strategien des Detektivromans siehe auch dies., „Crime, Time, and *The Death of Caesar*“, in: Allan / Morton 2010, S. 81–91.

es die „clues“ vermögen, die herrschenden Diskurse der Zeit abzubilden, arbeitet Lübben nicht weiter heraus. Dennoch könnte ihr folgend argumentiert werden, dass die integrierten Antikenzitate indexikalisch auf Originale verweisen, die interessierten Betrachter\*innen des 19. Jahrhunderts bekannt waren und mit denen diese bestimmte Diskurse verbanden.

Die in Gérômes Skulpturen durch direkte Rekonstruktionen integrierten oder in abgewandelter Form aufgerufenen antiken Artefakte, die im Folgenden näher untersucht werden, sind keine Symbole im traditionellen Sinne. Es wird aber als These formuliert, dass sie über sich hinausweisen und sich mit ihnen bestimmte Ideen verbinden. Anhand der Fallbeispiele soll ersichtlich werden, dass die Objekte, die Gérôme in seinen Skulpturen aufruft, eine eigene Geschichte haben und diese für die Deutung der Skulpturen relevant ist. Die Artefakte, die Gérôme darstellt, sind nicht zufällig gewählt, sondern stehen in verschiedenen Kontexten, die für die Analysen in den Fallbeispielen mitbedacht werden sollen.

Es scheint treffend, Gérômes Herangehensweise, modifizierte Nachbildungen real existierender Artefakte in seine Werke zu integrieren, als Erzeugung von Objektfantasien zu erfassen. Objektfantasien entstehen, wenn Objekteigenschaften sinnlich wahrgenommen, kognitiv interpretiert und künstlerisch in neue Objekte rekombiniert werden. Es handelt sich um materielle Kreationen, die sich auf eine Bandbreite an Erfahrungen und Wahrnehmungen sowie Bilder und Bedeutungen beziehen und im Gegenzug neue Verbindungen zwischen ihnen produzieren.<sup>548</sup> Vor dieser Folie soll Gérômes Auseinandersetzung mit antiken Artefakten in den sich anschließenden Studien einzelner Skulpturen neu betrachtet werden. Über eine detaillierte Untersuchung der Objekte, die er in seinen plastischen Arbeiten integrierte, sowie ihrer Rezeption in der zeitgenössischen medialen Berichterstattung, soll sich den Inhalten angenähert werden, die der Künstler in seinen Skulpturen vermittelt. Auf diese Weise wird der Frage nachgegangen, wofür die Antike in Gérômes skulpturalen Œuvre aktiviert wird.

### 3.2.3 Griechenland vs. Rom – Zwei Seiten der Antike

Die unterschiedlichen antiken Sujets, die Gérôme in seinen Gemälden und Skulpturen umsetzte, haben gemeinsam, dass sie, in Einklang mit zeitgenössischen wissenschaftlichen Erkenntnissen, mit dem klassizistischen Bild einer idealen Antike brechen und die Bindung der Historie an ethische Werte aufheben. In seinem Œuvre dominieren zwei Felder: Das antike Griechenland und das imperiale Rom – die anhand der ausgewählten Fallstudien abgedeckt werden.

---

548 Philippe Cordez, „Object Studies in Art History. Research Perspectives“, in: ders. u. a. (Hg.), *Object Fantasies. Experience & Creation*, Berlin / Boston 2018, S. 19–30, hier S. 30.

#### Das antike Griechenland

Zu Beginn seiner Karriere trat Gérôme mit Themen in Erscheinung, die ein veralltägliches Bild des antiken Griechenlands vor Augen führen.<sup>549</sup> Sein Salondebüt 1847 mit *Jeunes grecs faisant combattre des coqs* machte ihn dank der positiven Besprechung des Literaten und Kunstkritikers Théophile Gautier über Nacht berühmt.<sup>550</sup> Ab diesem Zeitpunkt wurde Gérôme als Anführer einer Gruppe junger Künstler wahrgenommen, die sich in den Ateliers von Paul Delaroche und Charles Gleyre kennengelernt hatten und in der Kunstszene bald als *néo-grecs* bekannt wurden.<sup>551</sup> Zu den Mitgliedern der lockeren Vereinigung zählten neben ihm Jean-Louis Hamon und Henri-Pierre Picou. Sie teilten sich zunächst in der rue Fleurus Nr. 27 ein gemeinsames Atelier, genannt *le Châlet*. 1855 zog die Gruppe in die rue Notre-Dame-des-Champs Nr. 70 um, die aufgrund der chinesischen Dekorationselemente an der Fassade des Gebäudekomplexes *La Boîte à thé* getauft wurde.<sup>552</sup> Im Vorwort einer Monografie über seinen damaligen Weggefährten Hamon erinnert sich Gérôme an diese Zeit als eine Art „phalanstère d'artistes“:

„C'était le rendez-vous de tous les camarades et il y avait aussi des musiciens, non des moindres : c'était Membreé, Jacquard, Armingault, Lalo ; on chantait des chœurs et on y faisait de la musique de chambre. Un jour même, nous avons donné un concert ! ... Enfin on s'amusa

---

549 Ekaterini Kepetzi definierte diese Werke unter der Bezeichnung „antikisches Genrebild“ als eigenständige Gattung zwischen Historien- und Genrebild, Kepetzi 2009.

550 Théophile Gautier, „Exposition de 1847“, in: *La Presse*, 31. März 1847, S. 1 f., hier S. 1. Zum Gemälde siehe Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 10; Kepetzi 2009, S. 71–132; Genge 2000, S. 23–32.

551 Parallel war auch die Bezeichnung „pompéistes“ im Umlauf, siehe bspw. Maxime du Camp, *Le Salon de 1857*, Paris 1857, S. 58–60, hier S. 58: „La petite école des pompéistes qui pendant un certain temps a fait parler d'elle, est dans un désarroi complet ; son jeune chef M. Gérôme paraît l'avoir abandonné.“ Pompeji wurde als Teil von „la Grande Grèce“ verstanden, vgl. Blandine Chavanne, „La Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle“, in: *La lyre d'ivoire. Henry-Pierre Picou et les Néo-Grecs*, hg. von Cyrille Sciana und Florence Viguier-Dutheil, Ausst.-Kat. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes/Montauban, Musée Ingres, Nantes 2013, S. 17 f., hier S. 18. Die führende Rolle von Gérôme wird unter anderem auch von Champfleury betont. In seinem Aufsatz „L'école du calque“, in: ders., *Le réalisme*, hg. von Geneviève und Jean Lacambre, Paris 1973, S. 129 f., hier S. 129 spricht er überspitzt von der „École de Gérôme“. Die Gruppe machte zwischen 1847 und 1863 von sich reden. Um 1857 beginnen sich die Anzeichen zu häufen, dass das Ansehen der Gruppe in der Kunstkritik und des Publikums sinkt. Vgl. Sébastien Quéquet, „Jean-Louis Hamon. Les néo-grecs et le goût pour l'antique dans les années 1850“, in: 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 26, Frühling 2008, S. 16–27, hier S. 23; Gerald M. Ackerman, „The Néo-Grecs: A Chink in the Wall of Neoclassicism“, in: June Hargrove (Hg.), *The French Academy: Classicism and Its Antagonists*, Newark 1990, S. 168–195, hier S. 189. Zur vollständigen Auflösung kommt es, als Gérôme 1863 heiratet und die Ateliergemeinschaft verlässt. Vertiefend zur Gruppe der *néo-grecs* siehe: Hélène Jagot, *La peinture néo-grecque (1847–1874): réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, unveröffentl. Dissertation, Paris 10, Paris 2013; Ausst.-Kat. Nantes/Montauban 2013; Kepetzi 2009, S. 133–224; Quéquet 2008; Ackerman 1990.

552 Jules Breton, *La Vie d'un artiste. Art et nature*, Paris 1890, S. 256.

bien et proprement et la concorde régnait parmi nous. Ainsi s'est passée la plus grande partie de notre jeunesse : nous avons bien travaillé, nous nous sommes bien amusés.“<sup>553</sup>

Charakteristisch für die Werke der als *néo-grecs* titulierten Künstler war, dass sie mit den noblen Idealen des Neoklassizismus brachen und die Menschen des Altertums plötzlich ganz nah erscheinen ließen.

„La plupart du temps, il ne s'agit dès lors que de transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain. [...] Ainsi d'un côté le bric-à-brac (élément sérieux), de l'autre la transposition des vulgarités de la vie dans le régime antique (élément de surprise et de succès), suppléeront désormais à toutes les conditions requises pour la bonne peinture. Nous verrons donc des moutards antiques jouer à la balle antique et au cerceau antique, avec d'antiques poupées et d'antiques joujoux ; [...] L'Amour, l'inévitable Amour, l'immortel Cupidon des confiseurs, joue dans cette école un rôle dominateur et universel. Il est le président de cette république galante et minaudière“,

äußerte sich Charles Baudelaire 1859 despektierlich über die Präferenzen der Gruppe.<sup>554</sup>

Als Gérôme fast zwei Jahrzehnte später seine zweite Karriere als Bildhauer begann, griff er über die gewählten Motive mehrfach auf diese Zeit zurück. Seine großfigurige Marmorskulptur *Anacréon, Bacchus et l'Amour* verkörpert, wie bereits erwähnt, die zentrale Figurengruppe aus Gérômes gleichnamigen Gemälde, das aus seiner *néo-grec*-Phase stammt (siehe Abb. 20 und 21 / Kap. 2.1).<sup>555</sup> Der antike Dichter, der in Gérômes Skulptur den jungen Bacchus und Amor im Arm hält, steht nicht für die große Historie, sondern ist Inbegriff der unheroischen und sinnenfreudigen Aspekte der Antike.<sup>556</sup> Die dem Poeten zugeschriebenen Werke kreisen um die

---

553 Jean-Léon Gérôme, in: Eugène Hoffmann, *Jean-Louis Hamon. Peintre (1821–1874)*, Paris 1903, S. VII–VIII.

554 Charles Baudelaire, „Le Salon de 1859“, in: ders., *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, S. 245–358, hier S. 290 f. Vgl. Kepetzi 2009, S. 134.

555 Die Übertragung des Motivs von der Zweidimensionalität des Gemäldes in die Dreidimensionalität der Plastik wird in Kapitel 2.1.2 thematisiert.

556 Im Altertum zählte Anacreon zu den neun kanonischen Lyrikern. Von der historischen Person gibt es nur wenige gesicherte Überlieferungen, auch von seinem Werk sind nur Fragmente erhalten. Bei der mit seinem Namen verbundenen Dichtung handelt es sich um Nachahmungen Anderer im Stile Anacreons, die zwischen dem ersten Jahrhundert vor Christus und dem sechsten Jahrhundert nach Christus entstanden sind und unter dem Titel *Carmina Anacreontea* als Anhang zur *Anthologia Palatina* überliefert wurden. Eine erste Übersetzung der *Carmina Anacreontea* ins Französische lieferte Henri Estienne bereits 1554. Zum antiken Dichter und seiner Wirkung siehe Manuel Baumbach, Lemma „Anacreon“, in: Peter von Möllendorff, Annette Simonis

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

Themen Liebe, Wein und Gesang.<sup>557</sup> In der Mitte des 19. Jahrhundert entdeckten insbesondere die Literaten im Kreis der *Parnassiens*,<sup>558</sup> die ebenfalls die Atelieregemeinschaft der *néo-grecs* regelmäßig besucht haben sollen,<sup>559</sup> den Stoff für sich. Charles Leconte de Lisle gab 1852 in der Sammlung *Poèmes antiques* neun Gedichte heraus, die er in Anlehnung an das antike Vorbild als „Odes anacréontiques“ betitelte.<sup>560</sup> Vorbildhaft für Gérômes künstlerische Rezeption der anakreontischen Lyrik war insbesondere die Ausgabe, die von dem Maler Anne-Louis Girodet-Trioson neu übersetzt und illustriert wurde.<sup>561</sup> Sowohl die Schilderung des antiken Dichters in *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (Gemälde und Skulptur) als auch in der vierteiligen Gemäldeserie, die Gérôme 1899 im Salon präsentierte, weisen große Ähnlichkeiten zu Girodet-Triosons in der Manier an Flaxman orientierten Zeichnungen auf.<sup>562</sup>

Dem dionysischen Motivrepertoire Anakreons sind darüber hinaus eine ganze Reihe weiterer Skulpturen Gérômes zuzurechnen.<sup>563</sup> Insbesondere in den weiblichen Figuren, wie *Bacchante / Femme à la grappe* (siehe Abb. 23 / Kap. 2.1), imaginierte er die Antike im Sinne eines lebensfrohen goldenen Zeitalters, das mitunter erotische Züge aufweist. *La Joueuse de boules* (siehe Abb. 49 / Kap. 2.2) etwa greift die Vorliebe der *néo-grecs* für die Darstellung antiker Freizeitbeschäftigungen auf. Die nackte Frauenfigur, die ihren Blick in der Art der *Venus Kallipygos* nach hinten wendet, lässt sich weiterhin unmittelbar mit einem Gemälde Gérômes von 1851 in Verbindung bringen, das eine junge Nymphe zeigt, die von den kindlichen Bacchus und Amor frivol drangsaliiert wird.<sup>564</sup> Darüber hinaus florieren Darstellungen von antiken Tänzerinnen in Gérômes skulpturalem Œuvre (Abb. 83, siehe auch Abb. 73 / Kap. 2.3).<sup>565</sup>

In stilistischer Hinsicht stellt die hellenistische Skulptur, die im 19. Jahrhundert als dekadent empfunden wurde und erst seit den 1970er Jahren eine zögerliche wissenschaftliche Würdigung

---

und Linda Simonis (Hg.), *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*, Stuttgart 2013, Sp. 77–84.

557 Silvio Bär, Manuel Baumbach, Nicola Dümmeler u. a., *Carmina Anacreontea. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart 2014.

558 Zur Dichtergruppe siehe Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005.

559 Vgl. Quéquet 2008, S. 17.

560 Charles Marie Leconte de Lisle, „Odes anacréontiques“, in: ders., *Œuvres de Leconte de Lisle*, Paris o. J., ARK: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37746369m>.

561 Anne-Louis Girodet-Trioson, *Anacréon, recueil de compositions dessinées par Girodet, et gravées par M. Chantillon, son élève, avec la traduction en prose des odes de ce poète, faite également par Girodet, publié par son héritier et par les soins de MM Becquerel et P.A. Coypel*, Paris 1825, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84543600/f11.item.r=girodet%20anacreon>.

562 Vgl. Kepetzi 2009, S. 137 f.; Ackerman 1990, S. 174–176. Zur Gemäldeserie siehe Ackerman 2000, Kat. 288–291 und Arsène Alexandre, *Figaro-Salon*, Nr. 1, Paris 1899, S. 18.

563 Das Thema des Bacchanals erfährt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hochkonjunktur siehe Ausst.-Kat. Bordeaux / Ajaccio 2016.

564 *Une jeune Nàïade lutinée par des Amours*, 1851, Öl auf Leinwand, 40,6 × 30,5 cm, Privatbesitz, siehe Ackerman 2000, Kat. 33.5.

565 Siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 20 f. und Sc. 28.





Abb. 83. Jean-Léon Gérôme, *Danseuse à la pomme*, 1890, bemalter Marmor, Elfenbein, Stuck, Bronze, Halbedelsteine, 94 × 46 cm, Dr. P.G.E. Woog Collection

erfährt, eine wichtige Referenz für Gérôme dar.<sup>566</sup> Gegenüber den Qualitäten von „edle[r] Einfalt und stille[r] Grösse“, die Johann Joachim Winckelmann für die Epoche der Klassik herausstrich,<sup>567</sup>

---

566 „Als Hellenismus bezeichnen die Altertumswissenschaften die Epoche, die mit der Ausweitung des griechischen Reiches durch Alexander den Großen oder die Neuaufteilung seines Reiches durch seine Nachfolger im letzten Drittel des 4. Jh. v. Chr. beginnt und die mit der schrittweise erfolgenden Übernahme der westlichen Gebiete durch die Römer im 2. und 1. Jh. v. Chr. (zuletzt Ägypten 30 v. Chr.) endet. [...] Das Gebiet der hellenistischen Welt umfasst den Raum von Griechenland bis zum heutigen Afghanistan und vom Schwarzen Meer bis nach Nordafrika. Es handelt sich hierbei um einen im Grunde ‚globalisierten‘ Kulturraum, der eine zu großen Teilen gemeinsame Kultur verkörpert, zusätzlich aber auch lokale Kulturcharakteristika aufweist.“ Blume 2015, S. 11. Zur hellenistischen Skulptur und ihrer Rezeption siehe weiterhin Haritini Kotsidu, *Die griechische Kunst. Von den Anfängen bis zum Hellenismus*, Stuttgart 2010, S. 252–348 und Tonio Hölscher, *Die griechische Kunst*, 2. durchges. Aufl., München 2015, S. 95–124.

567 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, Dresden 1755, S. 67.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung



Abb. 84. Edizioni Brogi, 5276. *NAPOLI - Museo Nazionale - Fauno danzante, bronzo trovato a Pompei nel 1830*, ca. 1870–1880, Albuminpapier auf Karton, Frankfurt a. M., Städel Museum

zeichnen sich die hellenistischen Bildwerke durch „eine ungleich größere Divergenz der Themen, Formen und kulturellen Leitvorstellungen aus“. <sup>568</sup> Das auf genauen Beobachtungen beruhende Menschenbild des Hellenismus ist bestrebt, eine lebendige Anschaulichkeit zu erzielen, wenn die Darstellungen auch häufig zu „theatralische[m] Habitus und „barocke[m] Figurenstil“ neigen. <sup>569</sup> Zu den großen Neuheiten, welche die eklektizistische Bildhauerei des Hellenismus einführte, zählt die realistische Genreskulptur. <sup>570</sup> Mit Vorliebe widmeten sich die hellenistischen Bildhauer darüber hinaus dem Motivkreis der dionysischen Welt. <sup>571</sup> Unter anderem griff Gérôme mit *Danseuse à la pomme*, die er in verschiedenen Varianten ausführen ließ, diesen Faden auf. Über das emporschnellende Bein bei gleichzeitig weit zurückgebeugtem Oberkörper sowie den nach oben ausgestreckten linken Arm zitiert die weibliche Figur das Bewegungsmotiv des *Tanzenden Fauns* aus der Casa del Fauno in Pompeji (Abb. 84). Die hellenistischen Funde, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts breit mediatisiert wurden, sind darüber hinaus für die Polychromie-Diskussion relevant. Sowohl an den im Ort Tanagra und anderenorts ausgegrabenen Statuetten als auch am Alexandersarkophag waren Farbreste besonders gut erhalten und konnten somit Gérôme und anderen als Belege für die Farbigkeit der antiken Skulptur dienen. <sup>572</sup>

#### Das antike Rom

Die Rezeption des antiken Roms hat in der europäischen Geschichte eine lange Tradition <sup>573</sup> und auch in Gérômes Œuvre nehmen Darstellungen der Lebenswelt des römischen Reiches großen Raum ein. Seit der Renaissance hatten die Hauptstadt des Imperium Romanum und seine Helden stets die *exempla virtutis*, die großen Beispiele sittlichen und heroischen Verhaltens, abgegeben. Verschiedene Herrscher bedienten sich des antiken Weltreiches, um die Vorstellung von Macht, Recht und Kultur, die sich damit verbinden, für die eigenen politischen Zwecke zu vereinnahmen. In Frankreich war es zuletzt Napoleon Bonaparte, der sich mit den römischen Kaisern in besonderem Maße identifizierte und Paris als neues Rom zu etablieren suchte. <sup>574</sup> Dieses lange Zeit fast ausschließlich positiv besetzte Rombild, beginnt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

<sup>568</sup> Hölscher 2015, S. 120.

<sup>569</sup> Kotsidu 2010, S. 252.

<sup>570</sup> Ebd., S. 334 ff.

<sup>571</sup> Vgl. Ebd., S. 332 und Hölscher 2015, S. 105.

<sup>572</sup> Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.2 und 4.2.

<sup>573</sup> Einen Eindruck von der vielschichtigen Rezeption des Antiken Roms gibt Catharine Edwards (Hg.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945* (1999), 2. Aufl., Cambridge 2007.

<sup>574</sup> Siehe hierzu beispielsweise Uwe Fleckner, „Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire. Napoleon und die Politik der Bilder“, in: *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München u. a. 2010, S. 101–115.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung



Abb. 85. Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859, Öl auf Leinwand, 92,5 × 145 cm, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, Gift of Ruxton Love, J.R., B.A. 1925

zunehmend Brüche, Ecken und Kanten zu entwickeln.<sup>575</sup> Mehr und mehr rückte das dekadente Rom als Spiegel der Seine-Metropole der Belle Époque in den Mittelpunkt.<sup>576</sup> Dieser Tendenz folgend grenzen sich auch Gérômes antike Themen diametral von denen jener Künstler des akademischen Klassizismus ab, die, wie Jacques-Louis David, insbesondere die römische Geschichte als Träger von moralischen und politischen Botschaften verstanden, welche die Menschen in Tugend und Vernunft unterrichten sollte. Als literarische Quellen konsultierte Gérôme Autoren wie Juvenal, Sueton und Prudentius, die das dekadente Rom in den Blick nehmen.<sup>577</sup> Sinnbild des moralischen Verfalls ist diesen spätantiken Schriftstellern häufig das Treiben in der Arena.

Zwischen 1859 und 1902 stellte Gérôme die Welt des Amphitheaters in insgesamt sieben Gemälden dar.<sup>578</sup> Den Anfang machte *Ave Caesar, morituri te salutant* (Abb. 85), das im

575 Catharine Edwards spricht von der „Otherness“ des römischen Modells, das im 19. Jahrhundert verstärkt als von Gewalt, Materialismus, Mangel an Originalität und Dekadenz gekennzeichnet wahrgenommen wird, dies., „Introduction: Shadows and Fragments“, in: dies. 2007a, S. 1–18, hier S. 12 f.

576 Wie allgegenwärtig die Gleichsetzung des modernen Paris mit dem antiken Rom in der Literatur des fin-de-siècle ist, legt Marie-France David-De Palacio dar: dies., „Paris, capitale de la décadence romaine?“, in: dies. 2005a, S. 331–344.

577 Vgl. Marie-France David-De Palacio, „Introduction“, in: dies. 2005a, S. 1–16, hier S. 9.

578 Siehe Ackerman 2000, Kat. 110; 219; 248; 259; 260; 313; 469.



Abb. 86. Sior-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Plaudite Cives*, 1898, Bronze, 37,5 × 52,5 × 29 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret

Salon von 1859 präsentiert wurde und das Thema der römischen Arenaspiele neu einführt. Drei Jahre später wurde das Gemälde zudem auf der Weltausstellung in London ausgestellt, woraufhin viele englische Künstler die Arena-Thematik für sich entdeckten.<sup>579</sup> 1867 war das Werk ebenfalls Teil der französischen Sektion der Weltausstellung in Paris und erlangte somit breite Sichtbarkeit. *Pollice Verso*, aus dem er die Figurengruppe *Les Gladiateurs* isolierte, die als erste Arbeit im Rahmen der exemplarischen Untersuchung der Antikenrezeption besprochen wird, war das zweite Bild der Reihe. Aus dem Motivrepertoire der Arena leitete Gérôme weiterhin mehrere kleinformatige Plastiken ab, die Gladiatoren<sup>580</sup> und Musikanten<sup>581</sup> repräsentieren, aber dem Künstler auch die Möglichkeit zur szenischen Darstellung von Tieren boten (Abb. 86).<sup>582</sup>

Zwischen den Motiven, die dem Bereich des Stil *néo-grec* zuzurechnen sind, und der Charakterisierung, die Gérôme für das antike Rom vornahm, offenbarten sich somit große Unterschiede.

579 Vgl. Junkelmann 2004, S. 71.

580 Siehe Abb. 2 und 3/Kap. 1 sowie Ackerman 2000, Kat. Sc. 8P.

581 Siehe ebd., Kat. Sc. 14.

582 Siehe ebd., Kat. Sc. 23, Sc. 45 und Sc. 46.

### 3 Archäologische Funde und ihre Aneignung

Beide Themenkomplexe stellen zwar eine Form der veralltäglichten Antike dar.<sup>583</sup> Während das erstgenannte Sujetfeld jedoch stärker mit positiven Assoziationen von Vergnügen und Sinnesfreuden verbunden ist, dominiert im Kontext des alten Roms die Gewaltthematik. In beiden Fällen werden die auf ein spezifisches Antikenbild verweisenden Artefakte von Gérôme bedeutungsstiftend eingesetzt. Im Folgenden wird am Beispiel ausgewählter Skulpturen aufgezeigt, wie die Beschäftigung mit den antiken Gesellschaften zu einer Archäologie des Selbst wird, in der die Antike als Spiegel der eigenen Lebensverhältnisse erscheint.

---

583 Vgl. Kepetzi 2009.